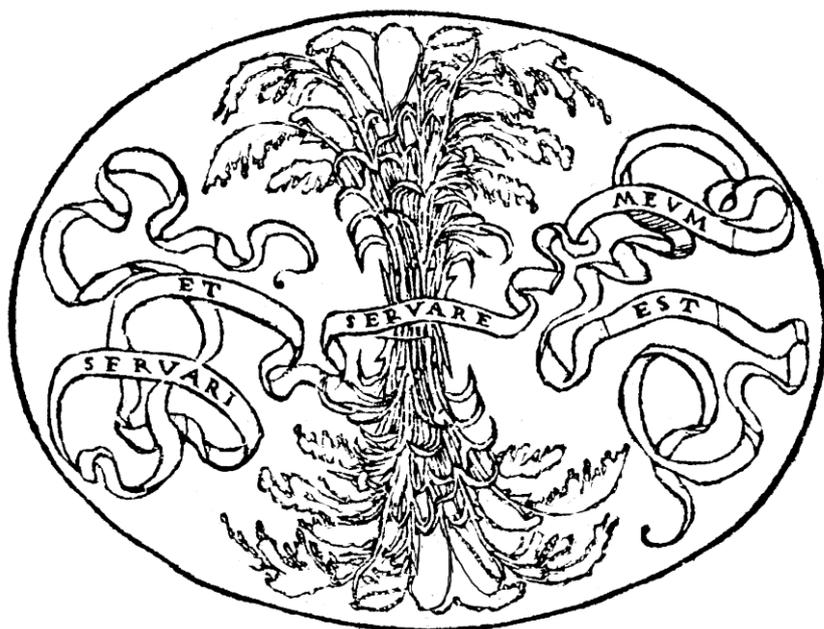


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*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



---

**NON SOLO ARTE POVERA:  
RIFLESSIONI INTORNO ALLA GALLERIA L'ATTICO,  
TRA BRUNO E FABIO SARGENTINI**

1. *'Dialectica tra senior e junior'. Una lettura possibile?*

Cercando di ritracciare la storia della galleria romana L'Attico, è automatico e quasi inevitabile pensare per prima cosa al gennaio 1969, quando Fabio Sargentini inaugura la nuova sede in un ampio garage situato in via Beccaria. La celeberrima esposizione inaugurale, che vede come protagonisti i dodici cavalli vivi di Jannis Kounellis (Fig. 1), è emblema perfetto di quel nuovo corso intrapreso dalla galleria, che si sincronizza con le ricerche artistiche d'avanguardia di quella stagione<sup>1</sup>. Del fitto susseguirsi di appuntamenti del garage, restano oggi testimonianze strepitose e note: ne sono esempio mostre come quella di Mario Merz (febbraio 1969), che espone assieme alle sue opere l'automobile utilizzata per viaggiare da Torino a Roma (Fig. 2), o di Eliseo Mattiacci (marzo 1969), che schiaccia della sabbia sul suolo del garage con un rullo compressore, immortalate dagli scatti di Claudio Abate.

Il programma espositivo di Fabio Sargentini<sup>2</sup>, che nel 1969 si era recato a New York<sup>3</sup> per intercettare i maggiori esponenti delle ultime tendenze in campo artistico, con aperture alla performance, alla danza e al cinema, vanta artisti internazionali del calibro di Sol LeWitt (*Wall Drawings*, 1969), Joseph Beuys (*Arena. Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!*, 1972), includendo in cartellone coreografi e performers come Simone Forti (*Danze costruzioni*, ottobre 1968, ancor prima di spostarsi nel garage) e musicisti (*Festa Volo Musica Danza Dinamite*, giugno 1969, con Deborah Hay, Philip Glass, Steve Paxton ecc.), concerti di musica orientale sperimentale<sup>4</sup>.

---

Il presente contributo nasce per serbare traccia di un intervento al convegno *Le mostre d'arte moderna nelle gallerie private in Italia. I due decenni cruciali 1960-1980* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 9-10 dicembre 2021). Le giornate di studio in questione hanno rappresentato il risultato di un lungo progetto di digitalizzazione e schedatura di vari materiali afferenti alle principali gallerie d'arte di Milano, Roma e Torino entro il quadro cronologico indicato. Il risultato di tale lavoro, concepito come perennemente *in progress* e dunque oggetto di future implementazioni, è consultabile on-line su [www.maconda.it](http://www.maconda.it). Per i materiali relativi alla Galleria L'Attico gentilmente forniti, oltre che per la paziente e fruttuosa collaborazione, si ringraziano in particolar modo Assunta Porciani (Archivio Biblioteca La Quadriennale, Roma) e Giorgio Maffei. Un sentito ringraziamento va anche a tutti i membri e collaboratori del Laboratorio di Documentazione Storico-Artistica della Scuola Normale Superiore di Pisa, a tutor, colleghi e compagni di avventura delle varie unità di ricerca delle Università degli Studi Roma Tre e di Milano, così come della Scuola Normale Superiore di Pisa. Sono ugualmente grato a Fabio Sargentini per le testimonianze fornite nell'ambito delle mie ricerche in corso, durante un emozionante pomeriggio romano trascorso insieme in via del Paradiso.

<sup>1</sup> Una fotografia di Claudio Abate verrà riprodotta sul catalogo di *Live in your head. When attitudes become form*, la celebre mostra curata da Harald Szeemann nel 1969 tra Berna, Krefeld e Londra, diffondendosi rapidamente in tutta Europa e oltreoceano. Fabio Sargentini ricorda di quanto la mostra di Kounellis e la circolazione dello scatto fotografico fossero state fondamentali per la rapida ascesa dell'artista, «da romano a internazionale in pochi giorni», costituendo una sorta di 'passaporto' per la sua carriera. Il gallerista ricorda lo stupore espresso da personalità del mondo dell'arte americana del calibro di Seth Siegel, incontrate durante un viaggio a New York nel 1969, casualmente intercettate da Sargentini durante una conversazione in cui veniva commentata la fotografia in questione. Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022. Si rimanda inoltre a VIVA 2017 e a SARGENTINI 2010a.

<sup>2</sup> Per una cronologia dettagliata delle esposizioni della Galleria L'Attico di Fabio Sargentini, si rimanda a *MACRORADICI DEL CONTEMPORANEO* 2010; per un approfondimento sulla sua figura e attività si vedano *FABIO SARGENTINI* 1990 e *SILIGATO* 1990.

<sup>3</sup> SARGENTINI 2010b.

<sup>4</sup> Si rimanda a POLA 2010; RUBIU 2010; GUZZETTI 2019.

Il garage di via Beccaria sarà operativo dal 1969 al 1976. A partire dal 1972, Sargentini decide inoltre di raddoppiare le sedi espositive: gli artisti possono scegliere se avvalersi dello spazio del garage, o se optare per gli appartamenti affrescati di via del Paradiso, attivi ancora oggi. Stando alle parole del gallerista, è il lavoro di Giulio Paolini a far emergere tale esigenza. Le tele del ciclo *La doubleure* saranno esposte nel 1973 proprio in quest'ambiente di atmosfera decadente, che ospiterà tra i tanti eventi anche le performance di Gilbert & George nei panni di *Living Sculptures*, quelle di Vito Acconci, Jannis Kounellis, oltre che una seconda tornata di *Wall Drawings* di Sol LeWitt.

La stagione de L'Attico più ampiamente indagata è proprio quella del garage<sup>5</sup>. Si trattava di fatto di una *location* inusuale per una galleria d'arte, perfettamente accostabile alla celebre *warehouse* di Leo Castelli, che farà scuola in America – Sargentini dichiarerà con fierezza di aver fatto da apripista in tal senso, fungendo da modello da imitare<sup>6</sup> –, e che avrebbe vantato di una programmazione ugualmente sperimentale e al passo coi tempi. Nonostante la proliferazione di studi, esposizioni e ricerche correlate, restano ancora alcune piste poco battute su cui è opportuno focalizzare l'attenzione. *In primis*, lo sdoppiamento della programmazione in due sedi, in una dicotomia che lascia emergere già all'altezza del 1972 un mutamento in atto: se Joseph Beuys sceglie gli spazi underground del garage, Gilbert & George si installano contemporaneamente in via del Paradiso. Su uno sgabello dal design minimale, gli artisti eseguono la loro performance con i volti dipinti, richiamando il mobilio e gli arredi in stile dell'ambiente circostante. Anche il caso di Sol LeWitt risulta in tal senso emblematico: ai *Wall Drawings* eseguiti sui muri del garage nel 1969<sup>7</sup>, in cui una fitta trama di linee ortogonali e diagonali forma una griglia di gusto minimal, rigorosa e autoreferenziale (Fig. 3), si contrappone l'intervento del 1973 sulle pareti dell'Attico-Paradiso, sulle quali si articola un ritmo più libero e giocoso, più evocativo, dato dall'alternarsi di archi di circonferenza di diversa sezione (Fig. 4). Ricompare dunque, seppur ancora tra le righe, la possibilità di un dialogo con la storia, un dialogo libero che prende in carico riferimenti ben diversi rispetto a quelli della stagione di fine anni Sessanta, in un ennesimo, repentino cambio di passo che Barilli ricorderà come «l'esatto punto critico in cui l'arte concettuale abbandona la spinta verso il futuro e implode nel recupero del passato, della storia, dell'autobiografia, dell'antropologia»<sup>8</sup>.

Similmente, un censimento sistematico delle testimonianze filmiche e fotografiche relative al nutrito gruppo di performance, concerti, proiezioni cinematografiche che hanno caratterizzato gli anni del garage lascerebbe certamente emergere, attraverso il riconoscimento degli artisti che presenziavano, in modo più puntuale e circoscritto spunti e fonti iconografiche scaturite da tali occasioni d'incontro. La fascinazione esercitata sui giovani artisti da tali appuntamenti tra danza, musica e film sperimentali è stata più volte evidenziata da Sargentini<sup>9</sup>, e il frequente impiego di *media* quali proiezioni, suono, fotografia, rappresenta una delle prime risposte concrete agli spettacoli di caratura internazionale susseguitisi nel garage in quel frangente, un *unicum* per Roma e spesso per l'intera Europa.

Gli anni di Fabio Sargentini (Attico-Beccaria 1969-1976; Attico-Paradiso 1972-1978, nuovamente attivo dal 1983 a oggi) non costituiscono l'unica storia della galleria, una storia cominciata già nel 1957 grazie a Bruno Sargentini<sup>10</sup>, padre di Fabio. Nato in Umbria nel 1910 e

---

<sup>5</sup> In particolare, si rimanda a *MACRORADICI DEL CONTEMPORANEO* 2010.

<sup>6</sup> Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.

<sup>7</sup> Si rimanda a tal proposito a *BONITO OLIVA* 2010.

<sup>8</sup> *BARILLI* 1987, p. 70.

<sup>9</sup> Interrogato sull'argomento, Sargentini ha ribadito di possedere numerosi filmati e testimonianze fotografiche relative agli eventi in questione, ad oggi mai oggetto di uno studio globale. Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.

<sup>10</sup> Per la figura di Bruno Sargentini, si rimanda a *BRUNO SARGENTINI AL FLANCO DEGLI ARTISTI* 2006. Per degli studi che considerino congiuntamente gli anni di Bruno e Fabio Sargentini, si rimanda in particolar modo a *L'ATTICO 1957-1987* 1987 e *L'ATTICO* 2007. Per una panoramica dettagliata sulla situazione artistico-culturale

appassionatosi all'arte una volta giunto a Roma (colleziona principalmente pittura di scuola romana come Mario Mafai, Giovanni Stradone, Renato Guttuso), Bruno decide di aprire la Galleria L'Attico al quarto piano di uno stabile in Piazza di Spagna. Sin dagli esordi sarà affiancato dal giovanissimo figlio. La galleria inaugura sotto il segno dell'Informale, colmando quella che Barilli definisce «spaccatura Roma/Milano»<sup>11</sup>: accogliendo i consigli di Francesco Arcangeli, inizialmente molto vicino a Bruno, la prima stagione de L'Attico abbina artisti come Ennio Morlotti, Sergio Vacchi, Vasco Bendini, Leoncillo in una programmazione piuttosto insolita per Roma. La galleria nasceva come crogiuolo di sintesi, contando sul piano critico dell'appoggio di personalità di ambito romano come Maurizio Calvesi, a carriera già avviata, Enrico Crispolti, sin dagli esordi particolarmente attento a orientarne in direzione internazionale la programmazione<sup>12</sup>, insieme a Renato Barilli e ai ben più affermati Giulio Carlo Argan e Francesco Arcangeli. Emblematica di tale periodo di assestamento è la presenza di un artista come Jean Fautrier, grande favorito di Bruno Sargentini, cui saranno dedicati numerosi appuntamenti tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta. Come ricorda Fabio Sargentini,

[Fautrier] ci veniva attraverso questo grande mercante milanese Guido Le Noci [Galleria Apollinaire, Milano], in relazione anche con Pierre Restany. Una delle mostre di Fautrier si svolse tra il 1959 e il 1960, andai a prenderli a Ciampino. C'erano quadri veramente bellissimi. Un po' quello che era stata la mostra di Magritte. Fautrier rappresentava il *clou* dell'informale, la poetica della Guerra; ben presto Magritte avrebbe rappresentato una nuova stagione. In entrambi i casi, nulla del genere si era mai visto a Roma<sup>13</sup>.

Le parole del gallerista evidenziano, accanto alle passioni del padre, un cambiamento già in atto: nello stesso periodo, infatti, Crispolti si appresta a delineare nella mostra *Possibilità di relazione* (1960) un ponte che conduce dal declinante Informale, oramai accademizzato, al riaffiorare della figurazione<sup>14</sup>. Il critico elabora una chiave di lettura dialettica che avvicina pittura informale e figurativa sotto il segno di un'esperienza esistenziale, analizzando la produzione pittorica di artisti come Valerio Adami, Rodolfo Aricò, Vasco Bendini, Mino Ceretti, Concetto Pozzati, Emilio Scanavino, Sergio Vacchi. Molti di loro espongono a più riprese in galleria le loro opere, frutto di contaminazioni e incroci che coniugano piuttosto problematicamente influssi derivanti da Pop Art americana e inglese, New Dada, ma anche da certa pittura di Francis Bacon e risorgenze surrealiste. Va sottolineato come Crispolti facesse riferimento, a una data così precoce, al concetto di 'processualità del fare artistico', nozione

---

romana tra anni Sessanta e Settanta, si rimanda a *ROMA ANNI '60* 1990; *ROMA POP CITY* 2016; *ANNI 70. ARTE A ROMA* 2013.

<sup>11</sup> BARILLI 1987, p. 69.

<sup>12</sup> La figura di Enrico Crispolti risulterà determinante sin dai primi anni di attività della galleria. Come testimoniato da Fabio Sargentini, in riferimento alle prime esperienze con Crispolti: «Nonostante la giovane età [Enrico Crispolti era nato nel 1933, mentre Fabio Sargentini nel 1939] si muoveva molto bene, telefonava dappertutto... aveva molti, ed anche prestigiosi, contatti internazionali». Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022. Un caro ringraziamento va a Luca Pietro Nicoletti, per le preziose delucidazioni fornitemi in merito all'attività di Enrico Crispolti in quel giro di anni e per gli utili consigli, generosamente condivisi.

<sup>13</sup> Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022. In quegli anni Guido Le Noci era particolarmente impegnato nella promozione del lavoro di Jean Fautrier in Italia, cercando insistentemente di proporlo tra Milano, Roma, Venezia. Al contempo, in ambito romano, Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli stavano dedicandosi alla stesura di alcuni studi monografici incentrati sul maestro francese. Gli scritti di Argan (*Fautrier, matière et mémoire*, Milano, edizioni Apollinaire, 1960) e Bucarelli (*Jean Fautrier*, Milano, Il Saggiatore, 1960) saranno presentati alla galleria di Bruno Sargentini nel dicembre 1960.

<sup>14</sup> *POSSIBILITÀ DI RELAZIONE* 1960. Luca Pietro Nicoletti è attualmente al lavoro su uno studio avente per oggetto l'esposizione in questione. La mostra era stata fortemente voluta dal giovane Crispolti, nonostante l'idea non convincesse del tutto Bruno Sargentini. Crispolti ne avrebbe curato (e finanziando di sua tasca) anche il catalogo. Ringrazio Luca Pietro Nicoletti per le informazioni prontamente condivise.

che costituirà uno dei punti fondamentali delle tendenze che si svilupperanno alla fine degli anni Sessanta.

Da segnalare un'apertura internazionale, accolta da Bruno e favorita in maniera più programmatica da Crispolti e Fabio Sargentini, che guardava soprattutto all'Europa contrapponendosi al programma espositivo di altre gallerie romane come La Tartatuga di Plinio de Martiis, più votato all'arte d'oltreoceano. Molti degli artisti stranieri, meno noti dei nomi di punta, erano sostenuti da Crispolti<sup>15</sup> e talvolta da Argan, godendo di una discreta circolazione in Italia ancora da sondare sistematicamente: un nucleo tedesco, rappresentato ad esempio dalla pittura di matrice informale di Gerhard Hoehme, insieme a quella più gestuale di Karl Otto Götz, o dalla scultura di Jochen Hiltmann; in ambito spagnolo Rafael Canogar, reduce dal gruppo El Paso; il bolognese Valerio Adami, attivo tra Bologna e Parigi, insieme alla compagine operante in Francia rappresentata dall'islandese Erró e dall'haitiano Hervé Télémaque.

Le contaminazioni con quelle «nuove nozioni visive provenienti dai mass media»<sup>16</sup> già rilevate da Crispolti nella collettiva del 1960 diventano sempre più evidenti nel corso del decennio, ma nonostante queste convergenze, gli studi si sono soffermati soprattutto sugli effetti sortiti dall'arte americana sui giovani italiani, generalmente trascurando le coeve declinazioni europee. A dar voce all'emergere di quei procedimenti, largamente impiegati sia da alcuni giovani artisti italiani che da altri stranieri, è principalmente la penna di Alberto Boatto. Descrivendo la pittura di Télémaque nel 1965, il critico fa riferimento all'incontro di «figurazione commerciale» e «violenza dell'immaginazione», «immaginario della città moderna e patrimonio mitico», contrapposizione che si traduce in una dialettica di frantumazione dello spazio del quadro, specchio dell'io dell'artista<sup>17</sup>. La funzione di un tale operare è identificata come «espressivo-liberatoria»: quando Boatto scrive che lo scopo dei lavori di Télémaque è quello di «liberare la componente fantastica e psicologicamente emotiva racchiusa nelle cose e nelle figure, sino a dimostrare che si può raccontare con i cartelloni come giocare con gli oggetti»<sup>18</sup> risulta difficile non riconnettersi al lessico che lo stesso critico avrebbe impiegato, di lì a qualche mese, per confrontarsi con opere di artisti come Pascali e Kounellis. Emerge la necessità di una riflessione più articolata su tali presenze straniere in Italia, spesso neglette, e sui possibili reciproci scambi che interessavano gli artisti in un tale momento di transizione, percepito in chiave dialettica da Calvesi: «Non consideravamo la pop art come rinnegamento dell'informale, ma piuttosto come un'esplosione (dalla materia all'oggetto) di alcune sue virtuali possibilità, verso lo sparpagliamento, la conquista dello spazio e l'identificazione con il mondo»<sup>19</sup>.

Ad avallare tali ipotesi di reciprocità, il caso di Télémaque risulta emblematico. La difficoltà che si riscontra nella classificazione della sua produzione palesa la debolezza di etichette definitorie troppo strette, spesso incapaci di aderire congruamente alle specificità dei linguaggi visivi che gli artisti sperimentano negli anni Sessanta. Le tele esposte a Roma alla fine del 1965<sup>20</sup> – genericamente inquadrare entro il filone pop<sup>21</sup> – evidenziavano la presenza di

---

<sup>15</sup> Emblematici in tal senso gli appuntamenti con *Alternative Attuali*, una serie di rassegne dalla spiccata impronta internazionale organizzate da Crispolti a L'Aquila a partire dal 1962. Tale argomento è attualmente oggetto di *focus* di studio da parte di Luca Pietro Nicoletti e dell'Archivio Enrico Crispolti. Va inoltre segnalato il recente convegno internazionale *Alternative Attuali. Arte Contemporanea all'Aquila, 1962-1968. Nuovi studi e ipotesi d'intervento*, a cura di Giuseppe Di Natale, con la partecipazione di Massimo Fusillo, organizzato presso il MAXXI L'Aquila tra l'11 e il 12 maggio 2022.

<sup>16</sup> CRISPOLTI 1960, p.n.n.

<sup>17</sup> BOATTO 1965, p.n.n.

<sup>18</sup> Ivi, p.n.n.

<sup>19</sup> CALVESI 1987, p. 73.

<sup>20</sup> HERVÉ TÉLÉMAQUE 1965.

oggetti al loro interno (Fig. 5), rifacendosi talvolta esplicitamente ad alcune trovate di Robert Rauschenberg, e questa linea oggettuale sarà accentuata negli anni successivi con un gruppo di opere presentate per la prima volta alla Galerie Daniel Templon tra il marzo e l'aprile del 1969<sup>22</sup>: sculture che impiegavano materiali come il legno e la tela, ma anche metalli, corde, sabbia.

In Francia sarebbe stata tentata una lettura globale della produzione di Télémaque, riscontrando caratteristiche peculiari quali «une certaine volonté de représenter dans une seule peinture ou dans un seul objet des réalités opposées ou contradictoires», così come, da un punto di vista formale, «opposition de poids, de matière, d'usage»<sup>23</sup>. All'osservatore, non sarebbe rimasta altra scelta che immergersi nel contraddittorio universo di tali creazioni, «regarder ces objets réels ou peints, entiers ou cassés. Ils nous conduiraient par les portes largement ouvertes de l'imaginaire à la découverte immédiate de mondes inconnus, parce que nous ne savons les voir»<sup>24</sup>.

*Paillasson d'angle* (1968) (Fig. 6) poteva esser persino paragonata a una trovata duchampiana per ironia e ambiguità<sup>25</sup>. Ma ciò che più conta per rilevare gli sguardi incrociati tra Francia e Italia è la possibile attenzione verso artisti legati a Fabio Sargentini. Costituito da una struttura triangolare lignea completamente bianca, il cui volume interno è occupato da estroflessioni in gesso che simulano la superficie di un tappeto collocato al suolo angolarmente in corrispondenza del punto d'incontro di due pareti, il *paillasson* di Télémaque sembra portare con sé reminiscenze delle 'sculptures blanches' di Pascali esposte a partire dal 1966 (Fig. 7), oltre che di alcune opere di Giulio Paolini similmente allestite, mentre l'impiego della sabbia all'interno di un parallelepipedo ligneo in *Goutte* (1968) potrebbe rimandare al coevo lavoro di Kounellis. Proprio il legame con L'Attico avrebbe potuto rappresentare l'occasione di un primo incontro con alcune giovani personalità di ambito romano per gli artisti stranieri, che avrebbero poi presenziato ai vernissage delle loro mostre parigine di fine anni Sessanta, come ricorda Sargentini<sup>26</sup>; tali rapporti erano alimentati da un comune orizzonte di ricerca, innovativo e asistemico, capace di mandare in cortocircuito categorie critiche e paradigmi canonici.

La personale di Pascali *Nuove sculture* (1966)<sup>27</sup> porta alla rottura tra Bruno e Fabio Sargentini: Bruno non accetta l'interesse del figlio verso la Pop Art e l'attualità artistica italiana e internazionale; sceglie così di proseguire la sua attività, con una programmazione pressoché

<sup>21</sup> Il nome di Télémaque è associato al fenomeno pop in autorevoli studi di quegli anni (cfr. LIPPARD 1966, p. 186; BOATTO 1967, p. 236). J. Patrice Marandel contesta tale affiliazione, così come quella al Nouveau Réalisme, proposta da alcuni critici francesi: «Des ressemblances purement formelles ou accidentelles ne sauraient cependant faire méconnaître l'extraordinaire originalité d'une œuvre dont les plus récents développements montrent les différences essentielles de celle-ci avec le pop art traditionnel. S'il fallait rapprocher Télémaque d'autres artistes, je le situerais plus volontiers aux côtés d'Alex Hay ou de Walter de Maria, dont l'intérêt réside plus dans ce qui les différencie que dans ce qui les rapproche du pop» (MARANDEL 1970, p. 39).

<sup>22</sup> Si fa qui riferimento alla mostra *Objets. Buri, Duflo, Télémaque, Titus-Carmel*, in programma alla Galerie Daniel Templon (rue Bonaparte, Parigi) tra il marzo e l'aprile del 1969. Per una panoramica sulla produzione di Télémaque, nonché sulla sua fase oggettuale-scultorea, si rimanda a TRONCHE 2003. Per l'attività di Daniel Templon, si rimanda a VERLAINE 2016.

<sup>23</sup> MARANDEL 1970, p. 39.

<sup>24</sup> Ivi, p. 41.

<sup>25</sup> «Ce paillasson triangulaire est de plus un récipient rempli de bâtons de craie – qui laisseraient donc des traces sur la semelle de celui qui voudrait l'utiliser. L'ironie et l'ambiguïté de cet objet rejoignent celles de la porte qui peut être à la fois ouverte et fermée que Marcel Duchamp fit au 11, rue Larrey. Au bas de cette porte, je déposerais volontiers le paillasson de Télémaque – dans un musée de l'Imaginaire» (ivi, p. 40).

<sup>26</sup> «Mi ricordo che al vernissage di Kounellis da Iolas, a Parigi [1969], ho incontrato un pittore haitiano che io avevo portato all'Attico [Télémaque] cercando di far digerire a mio padre quel linguaggio pop, e lui ancora lo frequentavo. E gli dissi: "Beh, adesso in galleria sto per fare musica e danza!", e lui: "Musica e danza?!" Era proprio una cosa nuova» (conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022).

<sup>27</sup> PINO PASCALI 1966.

invariata, nelle nuove sedi de L'Attico Senior/Esse Arte. Intanto, una mostra epocale come *Fuoco Immagine Acqua Terra* segna nel 1967 la consacrazione di Fabio come gallerista di punta della scena italiana<sup>28</sup>. Seguono alcune importanti mostre di Kounellis, Mattiacci, Pistoletto, per poi giungere all'apertura del garage nel gennaio 1969.

Avendo fornito queste coordinate generali, appare opportuno soffermarsi su alcuni aspetti particolari. Se tra il padre e il figlio si verifica una inevitabile rottura<sup>29</sup>, costantemente ribadita dagli studi, è al contempo verosimile che un rapporto dialettico tra i due possa sussistere? Renato Barilli avrebbe ad esempio parlato di «categorie metastoriche» di «senior e junior, protese a inseguirsi nei decenni», individuando in particolare nelle soluzioni adottate da Fabio alla riapertura del 1983 un legame con quelle del padre e sottolineando la «gloriosa sedimentazione di memorie, una presenza del passato da cui attingere per inoltrarsi nel futuro»<sup>30</sup>.

Inoltre, la generazione di artisti che confluisce alla fine degli anni Sessanta nell'Arte povera è a contatto durante tutto il decennio con una stratificazione di opere e potenziali fonti molto eterogenea che va ben oltre l'arte d'oltreoceano. Cosa può significare a quelle date confrontarsi con una declinazione della pittura informale che viene interpretata, nel caso di Fautrier, come 'carne viva', o esaminare sculture di Leoncillo come il *San Sebastiano nero*, sospese tra figurazione e astrazione, osservare i *Cementi* di Giuseppe Uncini o le scritte segniche di Giuseppe Capogrossi? E cosa, successivamente, possono rappresentare il surrealismo di artisti come René Magritte, Victor Brauner, Matta, e più tardi le opere di Vasarely o di Josef Albers?

Le pagine che seguono propongono alcune possibilità di lettura inedite a partire dal confronto tra i primi esiti della generazione poverista romana e il lavoro di alcuni maestri 'fondativi', che negli anni immediatamente precedenti avevano goduto di una intensa circolazione a Roma. Il dialogo 'aperto' tra tali mondi, che emerge scavalcando etichette e classificazioni spesso sin troppo 'comode' e disgiuntive, è in realtà un elemento essenziale da tenere in considerazione.

## 2. *Fascinazioni surrealiste e legami francesi*

Un tratto peculiare che unisce Bruno e Fabio Sargentini è costituito dalla comune passione per il lavoro di alcuni artisti surrealisti, recuperato sin dai primi anni di attività. Come scrive Calvesi, riferendosi alla mostra di André Masson,

siamo a quell'incontro tra informale (avanti lettera) e surrealismo che sarà un po' la bussola d'orientamento di Sargentini padre negli anni a venire: Brauner e Matta nel '61 e negli anni successivi, presentati da Arcangeli, Villa e Calvino; Magritte nel '63, presentato da Crispolti. Il surrealismo, benché oggi ciò appaia incredibile, era avversatissimo dagli ambienti progressisti nelle sue forme figurative: Magritte e Brauner erano uno scandalo<sup>31</sup>.

Nelle vicende surrealiste, Fabio Sargentini ha un ruolo centrale: il giovane viene inviato dal padre a Parigi in compagnia di Crispolti, in una sorta di viaggio esplorativo, così ripercorso retrospettivamente:

---

<sup>28</sup> *FUOCO IMMAGINE ACQUA TERRA* 1967. La mostra è generalmente ricordata da Fabio Sargentini come antesignana dell'Arte povera, teorizzata da Germano Celant nei mesi successivi del 1967.

<sup>29</sup> Lo stesso Fabio Sargentini si esprime oggi in questi termini in relazione a tale momento della storia della galleria: «Beh, insomma, la rottura è generazionale, Pascali era un artista mio, mio padre non lo capiva, ho rotto con lui. Una rottura potente» (conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022).

<sup>30</sup> BARILLI 1987, p. 70.

<sup>31</sup> CALVESI 1987, p. 73.

Victor Brauner è stato davvero il mio contatto primo con Parigi. Crispolti aveva cinque anni più di me. Decise di andare a Parigi, ed io volentieri andai con Enrico. Nonostante l'età si muoveva molto bene, aveva molti contatti internazionali. Aveva un quadro di Brauner da far vedere all'artista, per capire se fosse autentico. Una bella cera, di quelle che faceva durante gli anni della Guerra, dove c'era un serpente che usciva dalla bocca di una figura. Un bel pezzo. A vent'anni mi son trovato nel suo studio. Il surrealismo lo vedevo coi miei occhi, non sui libri. È stato il mio battesimo e mi sono entusiasmato<sup>32</sup>.

In quegli anni il surrealismo considerato in Italia con sospetto: «troppo letterario, legato al dominio del sogno, dell'inconscio, della psicanalisi. Tutta roba accantonata dalla critica in quel momento»<sup>33</sup>. Di ritorno a Roma, Fabio Sargentini compra un volumetto edito da Skira con alcune riproduzioni di opere di Brauner e lo mostra al padre, nella speranza di convincerlo a cimentarsi con tali 'nuove' scommesse. Si trattava di un vero e proprio «balzo in avanti di mio padre, dalla scuola romana ed informale al surrealismo»<sup>34</sup>. Bruno accoglierà le proposte del figlio, stipulando un contratto di lavoro con Brauner e promuovendone alcune importanti mostre; durante alcune di queste, l'artista avrebbe effettuato occasionali soggiorni lunghi a Roma.

Nel legame tra L'Attico e il Surrealismo, sarà particolarmente determinante il ruolo di Alexander Iolas<sup>35</sup>, molto legato a Brauner, Magritte, de Chirico, con al contempo uno spiccato gusto per la contemporaneità; Fabio Sargentini, entrato in contatto con lui proprio a partire da Brauner, lo definisce come «il pioniere di quel che oggi è il modello della galleria internazionale. Aveva sedi a Ginevra, New York, Parigi, Milano...»<sup>36</sup>. Se Bruno riesce a tessere con Brauner e Matta dei legami intimi e autonomi, Magritte comunica per via epistolare l'obbligo contrattuale nei confronti di Iolas, intermediario per le prime personali dell'artista a Milano e Roma (Galleria Schwarz, 1962; L'Attico, 1963). La personale romana di Magritte<sup>37</sup> è ricordata da Sargentini come «poderosa»<sup>38</sup>, grazie agli splendidi pezzi posseduti da Iolas. Magritte sarebbe rimasto per Sargentini un riferimento imprescindibile durante il corso degli anni, come testimoniano ad esempio la scelta di *Le mouvement perpétuel*, su cui il gallerista applica ironicamente un fotomontaggio del proprio volto, per l'invito di *Ginnastica mentale* (1968) (Fig. 8), o il dibattito tra critici e psicanalisti organizzato nel 1977 a partire da *L'esprit de géométrie*, una 'natività rovesciata' di Magritte illuminata da un riflettore in una stanza buia della galleria romana<sup>39</sup>. Il Surrealismo costituisce dunque un appiglio, da Fabio condiviso col padre, che riemerge in vari momenti della sua carriera: se l'amore di Bruno per Fautrier rappresenta una vena caduca che non ha più possibilità negli anni Sessanta, la portata del Surrealismo è recepita dal figlio e avallata, forse inconsapevolmente, dalla riabilitazione effettuata da critici come Crispolti.

<sup>32</sup> Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.

<sup>33</sup> Ivi.

<sup>34</sup> Ivi.

<sup>35</sup> A proposito di Iolas, pur non esistendo ancora uno studio globale ed esaustivo della sua figura e attività, si rimanda a NAHON 1998, pp. 252-256; ALEXANDER THE GREAT 2014; CASA IOLAS 2020.

<sup>36</sup> Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.

<sup>37</sup> MAGRITTE 1963.

<sup>38</sup> Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.

<sup>39</sup> Il dipinto di Magritte è esposto in occasione dell'evento *René Magritte. Esprit de la géométrie (1932)*, tra fine dicembre 1976 e gennaio 1977. A partire dall'opera, il 16 gennaio 1977 si tiene, sempre presso la sede di via del Paradiso, il dibattito tra critici d'arte e psicanalisti *Esprit de la géométrie*. Intervengono Maurizio Calvesi, Paolo Perrotti, Ignacio Matte Blanco, Filiberto Menna, Francesco Salina, Fabio Sargentini.

Ma lo slancio surrealista viene recepito anche dai giovani artisti<sup>40</sup> coetanei di Fabio, sia per suggestioni iconografiche che a un livello più profondo di 'ginnastica mentale': basti pensare agli omaggi di Giulio Paolini o Tano Festa a *Les promenades d'Euclide*, o alle dichiarazioni di Mattiacci che definisce la *Sostituzione rituale* (Fig. 9), presentata alla Iolas-Jackson Gallery di New York nel 1974, un tributo a Max Ernst e Magritte<sup>41</sup>. Proprio Iolas, mercante e rappresentante di Brauner e Magritte nel mondo che in quegli anni espone tre artisti di punta de L'Attico come Pascali, Kounellis e Mattiacci, rappresenta una chiave d'accesso diretto all'opera di questi maestri. Il primo artista promosso da Sargentini ad attirare l'attenzione di Alexander Iolas è Pino Pascali. Iolas viene a conoscenza del lavoro dell'artista quando Sargentini gli invia una copia del catalogo *Nuove sculture* (1966); l'energia e la presenza scenica sprigionata dalle opere, nonché da Pascali stesso, convincono Iolas ad avviare una collaborazione. Se la prima esposizione riservata a Pascali avrà luogo nella sede milanese di Iolas nel 1967, l'anno successivo *Les sculptures blanches* e *Les éléments de la nature* rappresenteranno un doppio appuntamento parigino fondamentale per la ricezione dell'artista in Francia, nonché un'occasione per rivalutarne la produzione slegandola dalle etichette pop a favore di una interpretazione più libera, che lo avrebbe avvicinato ai concetti di happening e teatralità da un punto di vista spaziale e scenico, così come a una poetica rappresentazione della natura e del mondo. Stando alle testimonianze di Sargentini, Iolas avrebbe previsto per Pascali una personale anche a New York, sfumata a causa della sua prematura scomparsa<sup>42</sup>. Sarebbe poi stata la volta di Jannis Kounellis, nel maggio 1969, mentre Eliseo Mattiacci sarebbe stato presentato in una doppia personale durante il corso dell'autunno, collaborazione rinnovatasi nel 1973, tra Milano e Parigi, e nel 1974 a New York. Una volta introdotti gli artisti, Sargentini li avrebbe lasciati liberi di organizzare le loro mostre con Iolas, senza alcun vincolo contrattuale e rinunciando a qualunque forma di remunerazione; in cambio, Iolas gli avrebbe permesso di esporre a Roma alcuni artisti della propria galleria: se le trattative per Takis si sarebbero improvvisamente arenate, a Iolas si deve la mostra romana delle sculture in movimento di Jean Tinguely, tenutasi nel garage di via Beccaria nell'ottobre del 1970. La personale di Tinguely avrebbe attirato l'attenzione di Palma Bucarelli, che in quell'occasione acquista per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna *Baluba bye bye*. Sargentini ricorda che «si prestava molto un garage così, a queste macchine in moto, con la ferraglia che muovendosi faceva casino»<sup>43</sup>.

Il rapporto con Iolas, filtrato prima da Bruno e divenuto a partire dal 1966 autonomo, conferiva un certo prestigio alla galleria di Fabio Sargentini, permettendo di inserirla a pieno titolo entro un panorama internazionale che includeva sia Parigi che New York: se Gian Enzo Sperone poteva contare su Ileana Sonnabend, il gallerista romano poteva contare su Alexander Iolas. Era questo un modo per ricalibrare il bilanciamento tra le giovani proposte di Roma e Torino in ambito internazionale. In relazione a Kounellis e a una mancata mostra personale a New York – l'artista, forse proprio per queste ragioni, si affilierà durante il corso degli anni Settanta alla Galerie Sonnabend – Sargentini dichiara che «sebbene entrambi provenienti dalla Grecia, Iolas non amerà particolarmente Kounellis, più introverso di Pino ed Eliseo. Una personalità trascinate costituiva per lui un elemento fondamentale, al pari della qualità del lavoro prodotto dagli artisti sponsorizzati. Non a caso, Gianni non avrà una personale a New York da Iolas, al contrario di Eliseo»<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> È attualmente al lavoro su tematiche affini Giorgio Di Domenico, per la sua tesi di perfezionamento alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Si coglie qui l'occasione per ringraziarlo per i numerosi momenti di confronto intercorsi durante gli ultimi anni.

<sup>41</sup> CELANT 2013, p. 146.

<sup>42</sup> Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.

<sup>43</sup> Ivi.

<sup>44</sup> Ivi.

La fascinazione esercitata sui tre giovani dal Surrealismo e dall'opera di alcuni grandi maestri della pittura troverà una figura trainante proprio in Iolas, più che in Sargentini in prima persona, e il lavoro di Kounellis ne recherà forse in maniera più costante l'influsso, almeno a un livello iconografico (Figg. 10-11): in un testo del 1976 l'artista cita implicitamente – e piuttosto cripticamente – il gallerista conterraneo in relazione alla comune passione per Giorgio de Chirico, riletta attraverso il filtro di un immaginario infantile, in cui il trenino dechirichiano diveniva una macchina dello zucchero filato, legandosi oniricamente alla biografia di Iolas<sup>45</sup>.

### 3. Tra geometrie, movimento e spazio da esperire

Anche le esperienze optical, cinetico-programmate, e più generalmente geometriche, venivano rielaborate nella seconda metà degli anni Sessanta: mostre fondative come *The Responsive Eye* (1965) del MoMA<sup>46</sup> o il premio di Julio Le Parc alla Biennale di Venezia del 1966<sup>47</sup> avevano suscitato clamore, influenzando sulla scelta di Fabio Sargentini di dedicare, tra il 1966 e il 1967, delle mostre personali a Vasarely (Figg. 12-13) e Josef Albers<sup>48</sup>. Si trattava di due esposizioni organizzate cavalcando l'onda di successo commerciale del momento; eppure, dietro le 'ragioni alimentari' si celava un intento più profondo, ovvero la possibilità di un dialogo, su registri di superamento, tra i due maestri e i giovani artisti difesi da Sargentini:

Feci la mostra di Vasarely ed anche quella di Albers come una coppia di maestri geometrici, in contrasto con le mostre dei giovani artisti che trattavo come Pascali e Kounellis, volti all'Arte Povera. La mostra di Albers però era con dei quadri veri [quella di Vasarely con dei multipli, definiti da Sargentini "di splendida fattura"]. Entrambe furono presentate da Argan, che era il critico giusto<sup>49</sup>.

Le ricerche gravitanti attorno allo spettro di tendenze genericamente incluse entro l'astrazione geometrica e l'arte cinetica erano spesso esposte e sponsorizzate dalle gallerie italiane in quegli anni. Le reazioni dei giovani della generazione successiva, che stavano interrogandosi sulla processualità insita nel fare artistico, tengono conto di tali premesse non necessariamente in accezione negativa: come racconta Boatto,

ciò che si andava delineando, nel gioco decisivo dell'arte, era un allargamento di prospettive, un rimescolamento, più che una contrapposizione frontale: natura e tecnologia; piante e animali e immagini e oggetti moltiplicati; vivente e creaturale e programmato; movimento organico e ritmo meccanico; elementare e artificiale. Proprio nella linea di demarcazione tra i due imperi, la tradizione mediterranea, che sembrava estromessa per sempre, riaffiorava con forza [...]<sup>50</sup>.

Ad esempio, ai rilievi luminosi di Heinz Mack che animavano il dispositivo-quadro alla Galleria L'Obelisco nel 1965<sup>51</sup> (Fig. 14), Kounellis avrebbe presto sostituito un vero

<sup>45</sup> «Un amico gallerista di Parigi, nato in Alessandria d'Egitto, amico di Kavafis, mi raccontava che il trenino di De Chirico che attraversava la piazza di Torino, non era altro che la macchina dello zucchero filato della sua infanzia» (KOUNELLIS 1993, p. 43).

<sup>46</sup> SEITZ 1965.

<sup>47</sup> XXXIII<sup>E</sup> BIENNALE DE VENISE 1966.

<sup>48</sup> VICTOR VASARELY 1966; JOSEF ALBERS 1967. Vanno segnalate ulteriori significative occasioni d'incontro promosse dalla galleria con il lavoro di artisti affini, come l'importante mostra personale di Lucio Fontana, con presentazione di Crispolti, risalente al lontano 1959, e quella successiva di Gianni Colombo, del 1968.

<sup>49</sup> Conversazione epistolare con Fabio Sargentini, Torino-Roma, 27 gennaio 2022.

<sup>50</sup> BOATTO 1987, p. 71.

<sup>51</sup> PERPETUUM MOBILE 1965, pp. 46-47.

pappagallo variopinto (Fig. 15), il cui movimento imprevedibile avrebbe tracciato una nuova relazione tra spazio del quadro (la lastra metallica affissa al muro) e spazio dell'esistenza. Inoltre, non è forse una coincidenza se i *Bacchi da setola* di Pascali, dagli stessi colori sgargianti e altamente contrastati delle opere di Vasarely, giochino sulla modularità delle setole in nylon per comporre una forma articolata che esce dal quadro invadendo lo spazio e mimando una presenza biologica. Poco dopo una prima apparizione da Sargentini<sup>52</sup>, i *Bacchi* sarebbero stati esposti anche a Parigi da Iolas (1968), consolidando un meccanismo di scambio tra le due gallerie già ben rodato. Per l'occasione il lavoro dell'artista veniva presentato da Argan, che aveva introdotto anche le opere dei 'maestri geometrici' presso L'Attico.

Di Pascali, Argan coglieva differenti sfumature: sebbene «ribelle alle regole della fabbrica»<sup>53</sup>, l'artista veniva definito 'designer' e, pur riconoscendo che, «alimentando la fantasia di materiali artificiali per fabbricare la natura, Pascali dirotta e compromette il normale consumo, che infatti richiede e provoca il blocco della fantasia»<sup>54</sup>, il critico rifletteva in particolare sui *Bacchi da setola* conducendo una lettura formalista che non lasciava spazio a divagazioni fantastiche, né tanto meno a valutazioni simboliche<sup>55</sup>. Secondo Argan, le spazzole in plastica colorata erano assunte «in quanto forma o struttura» al fine di evidenziare «la spazialità intrinseca dell'oggetto»<sup>56</sup>. La descrizione delle setole impiegate da Pascali risentiva per certi versi dell'influsso delle opere di arte ottico-cinetica, di cui Argan era sempre stato accanito sostenitore: il critico si esprimeva in termini di «cercine formato dalle setole artificiali irradiate», «punteggiato luministico dei vertici trasparenti», «profondità colorata che si addentra nel lotto», «elasticità» e «possibilità di movimento dei segmenti di materia traslucida», in un *tour de force* culminante in «una spazialità minima ma espansiva» in cui la natura oggettiva era mantenuta e traslata a livello spaziale<sup>57</sup>.

La rigorosa analisi arganiana, formalmente ineccepibile, rischiava di lasciare in ombra i significati intrinseci dell'arte di Pascali, che non poteva essere ridotta a sole questioni di pura forma, e che avrebbe trovato nei contributi di Alberto Boatto che accompagnavano le mostre romane un più attento esegeta. Ad ogni modo, tale interpretazione offre l'occasione di tratteggiare un'affascinante lettura: considerando i *Bacchi* nella loro strutturazione, ovvero in quanto moduli circolari dai colori vivi che ripetendosi conquistano uno spazio condiviso con l'osservatore, uno spazio dunque sia fisico sia percettivo, si potrebbe avanzare un'analisi incrociata con opere di artisti come Vasarely (Figg. 16-17). Nella mostra romana del dicembre 1966 erano esposte delle opere acquistate in blocco da Sargentini da un non meglio precisato mercante tedesco<sup>58</sup>.

Argan avrebbe in quel caso parlato di «superficie [...] elastica, deformata dai diversi modi con cui si configura, illusivamente, la successione dei tondi. Questi sono di fatto allineati come le palline di un pallottoliere; ma è un'uniformità provocatoria, fatta apposta per sollecitare l'occhio di chi guarda a compiere certe operazioni»<sup>59</sup>. Pur nella sostanziale e innegabile frattura che intercorre tra la produzione dei due artisti, è possibile che Pascali, in quegli anni particolarmente vicino a Fabio Sargentini, fosse stato sollecitato dalla mostra del maestro, alla quale avrebbe risposto traslando l'universo formale e cromatico originatosi dagli effetti di movimento e tridimensionalità di quelle opere – attivi soltanto illusoriamente, nella percezione di chi le esperiva con lo sguardo, eppure capaci di creare «una meravigliosa e

---

<sup>52</sup> PINO PASCALI 1968.

<sup>53</sup> ARGAN 1968, p.n.n. Si ringrazia Antonio Frugis, della Fondazione Pino Pascali, per l'invio di alcuni preziosi materiali relativi alla mostra.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.

<sup>59</sup> ARGAN 1966.

diffusa illusione di tridimensionalità di forme e colori che invadeva lo spazio espositivo»<sup>60</sup> – attraverso una reale invasione spaziale di variopinti moduli puntiformi e circolari.

Un indizio che avallerebbe tale ipotesi potrebbe risiedere in special modo nelle cromie scelte da Pascali, che con i *Bacchi da setola* arricchiva considerevolmente una tavolozza precedentemente tendente al monocromo o comunque limitata: per l'esordio romano, le spazzole scelte dall'artista puntavano su stridenti contrasti tra verde, rosso, blu, coincidendo con la tavolozza di alcuni coevi dipinti ottici di Vasarely. Lavorando parallelamente per pubblicità e mondo del design, ambiti in quegli anni particolarmente attenti a simili ricerche, Pascali avrebbe potuto facilmente essere stato sollecitato dalle interferenze tra ripetizione di una stessa forma e contrasti di luce e colore che davano origine al movimento simulato. A tal proposito, va ricordato che il manifesto di presentazione dei *Bacchi* concepito dall'artista per la mostra romana costruiva la forma delle sculture a partire da un tracciato puntinato, lasciando intendere un'idea di partenza che, dall'unità grafica minima del punto, approdava a un risultato di conquista tridimensionale dello spazio attraverso il succedersi di forme circolari allineate diagonalmente<sup>61</sup>. In tale processo, veniva definitivamente oltrepassato il dispositivo del quadro: le spazzole dei *Bacchi* non occupavano più le pareti come i precedenti *Trofei*, ma proliferavano sul pavimento della galleria in cui venivano mostrate, venendo all'occorrenza fotografate dall'artista su un prato all'aria aperta, a ribadire l'inscindibilità tra propensione spaziale e azione performativa.

Immedesimandosi ulteriormente nello sguardo dei giovani artisti che visitavano le mostre proposte in galleria, anche gli *Omaggi al quadrato* di Albers potrebbero aver sortito domande e reazioni di portata non indifferente. Nel dicembre 1967 venivano esposti alcuni oli e intagli afferenti alla serie<sup>62</sup>, che rifletteva sulle variazioni percettive scaturite dalla dialettica tra fissità della forma – il quadrato, per l'appunto – e differenti combinazioni cromatiche. Argan si riferiva alla prospettiva cromatica di Albers come a un espediente che connetteva spazio del quadro e spazio reale, in chiave esperienziale, ossia come a «un modo razionale o geometrico di vivere l'esperienza dello spazio reale. Dalla progressione all'espansione, alla concezione di uno spazio non più cavo e capiente, ma invadente, in dilatazione continua»<sup>63</sup>. Si trattava dunque di un procedimento non chiuso in sé stesso, ma che immetteva l'opera all'interno di un circuito aperto legato alla percezione e al vissuto, dalle molteplici possibilità: «Albers si guarda bene dal proiettare una struttura concettuale, geometrica, sulla realtà dell'esperienza per chiudervela come in una gabbia di ferro. Esperienza e concetto crescono insieme, si compenetrano, si costituiscono nella medesima realtà formale»<sup>64</sup>.

L'opera di artisti anche fotografi e registi come Luca Patella, che univa agli aspetti teorici del vedere e del percepire una nuova attenzione al dato naturale e socio-antropologico, avrebbe potuto costituirsi anche a partire da simili premesse. In particolare, una poesia di Albers inclusa nel catalogo dell'esposizione risulta parlante circa il passaggio di testimone in atto all'altezza del 1967-1968: *Seeing art*<sup>65</sup> (Figg. 18-19). Il componimento spiega cosa significhi vedere l'arte, percepirla, esperirla; un'arte non da guardare, ma che ci guarda; un'arte che non può esser giudicata con parametri oggettivi; un'arte che non sia oggetto ma esperienza da accogliere: «Art is not to be looked at / Art is looking at us; [...] What was art to me / or was not some time ago / might have lost that value / or gained it in the meantime / and maybe again [...] Thus art is not an object / but experience / to be able to perceive it / we need to

<sup>60</sup> Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.

<sup>61</sup> PINO PASCALI 1968.

<sup>62</sup> JOSEF ALBERS 1967.

<sup>63</sup> ARGAN 1967, p.n.n.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> ALBERS 1967.

be receptive»<sup>66</sup>. Tali riflessioni del maestro tedesco sembrano riverberarsi idealmente in alcune immagini e scritte proiettate dalle *Sfere naturali* di Patella, esposte nel garage di Sargentini nel maggio 1969, attraverso le quali era possibile leggere, tra luci e colori in continuo mutamento: «UOMO CAPIRE SENTIRE FARE!»<sup>67</sup>, una catena semantica esemplare della disposizione inclusiva che caratterizza la giovane generazione, cui non si addice una prospettiva da *tabula rasa*, tipica di una linea d'avanguardia autoreferenziale e stagnante, completamente ripiegata su sé stessa, ma piuttosto una lettura in continuità con tutto ciò che l'ha preceduta e da cui si è inevitabilmente originata.

---

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Una fotografia dell'esposizione è riprodotta in *L'ATTICO 1957-1987* 1987. Si rimanda inoltre a PATELLA 1978.



Fig. 1: Manifesto della mostra inaugurale del garage di via Beccaria con il *Senza titolo (dodici cavalli)* di Jannis Kounellis, 1969, 64x98 cm. Foto: Claudio Abate. Courtesy Giorgio Maffei



Fig. 2: Veduta d'allestimento della mostra Mario Merz, *Che fare?*, 1969, 29x39,5 cm. Foto: Claudio Abate. Courtesy Giorgio Maffei

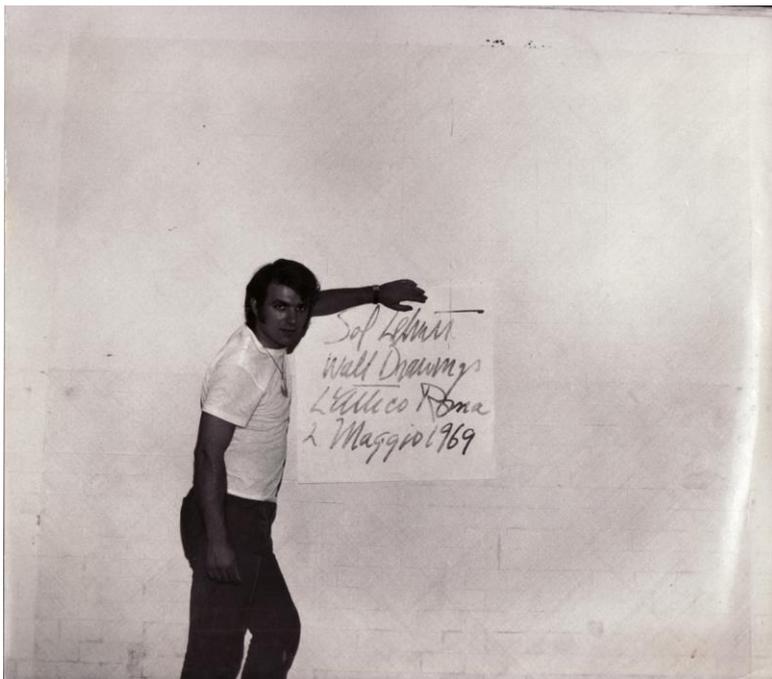


Fig. 3: Fabio Sargentini fotografato durante l'allestimento della prima mostra *Sol LeWitt. Wall Drawings* al garage di via Beccaria, 1969, 24x24 cm. Courtesy Giorgio Maffei



Fig. 4: Veduta d'allestimento della mostra *Sol LeWitt. Wall Drawings and Structures* in via del Paradiso, 1973. Foto: Giorgio Piredda



Fig. 5: Hervé Télémaque, *Présent, où es-tu?* (particolare), 1965, 150x250 cm, tecnica mista su tela, in *HERVÉ TÉLÉMAQUE* 1965

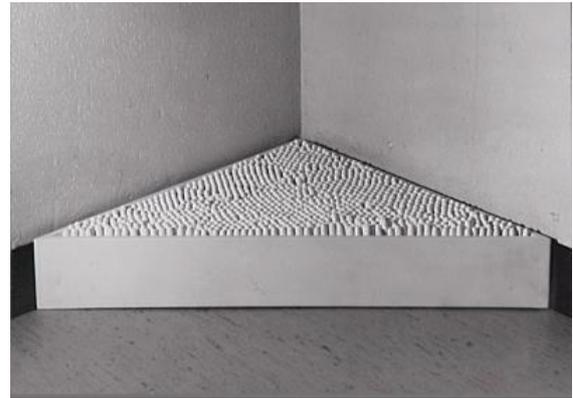


Fig. 6: Hervé Télémaque, *Paillason d'angle*, 1968, 11x75x38 cm, tecnica mista (legno e gesso). Villeneuve-d'Ascq, Musée d'Art Moderne. Courtesy Adagp, Parigi



Fig. 7: Pascoli. *Nuove sculture*, catalogo della mostra, 1966, copertina



Fig. 8: Pagina estratta da *Ginnastica mentale*, catalogo della mostra, 1968, con presentazione di Fabio Sargentini e fotomontaggio del volto del gallerista su *Le mouvement perpétuel* di René Magritte



Fig. 9: Eliseo Mattiacci, *Sostituzione rituale*, azione, 1974

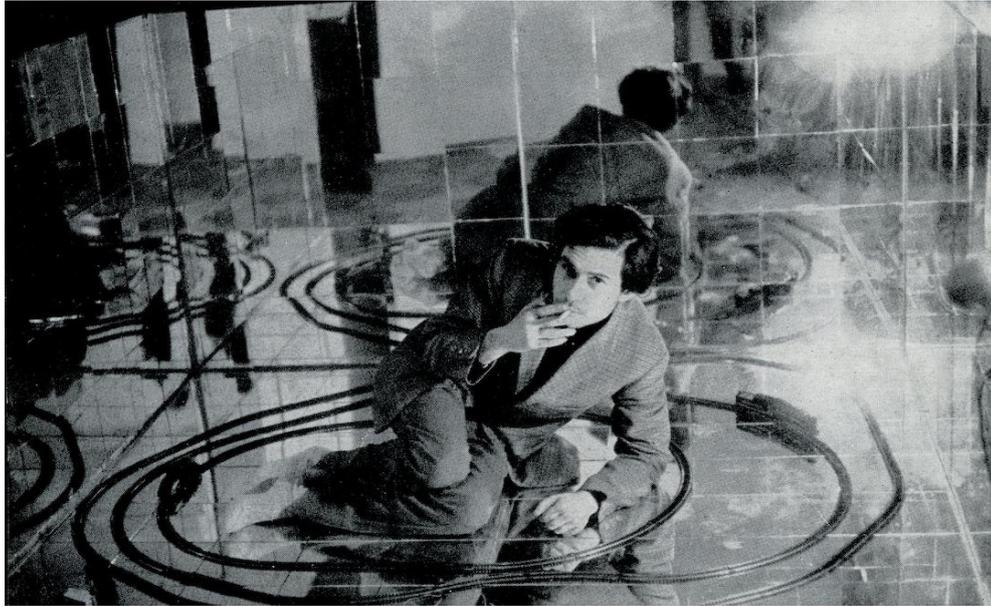


Fig. 10: Pagina estratta da *Kounellis. Il giardino. I giochi*, catalogo della mostra, 1967

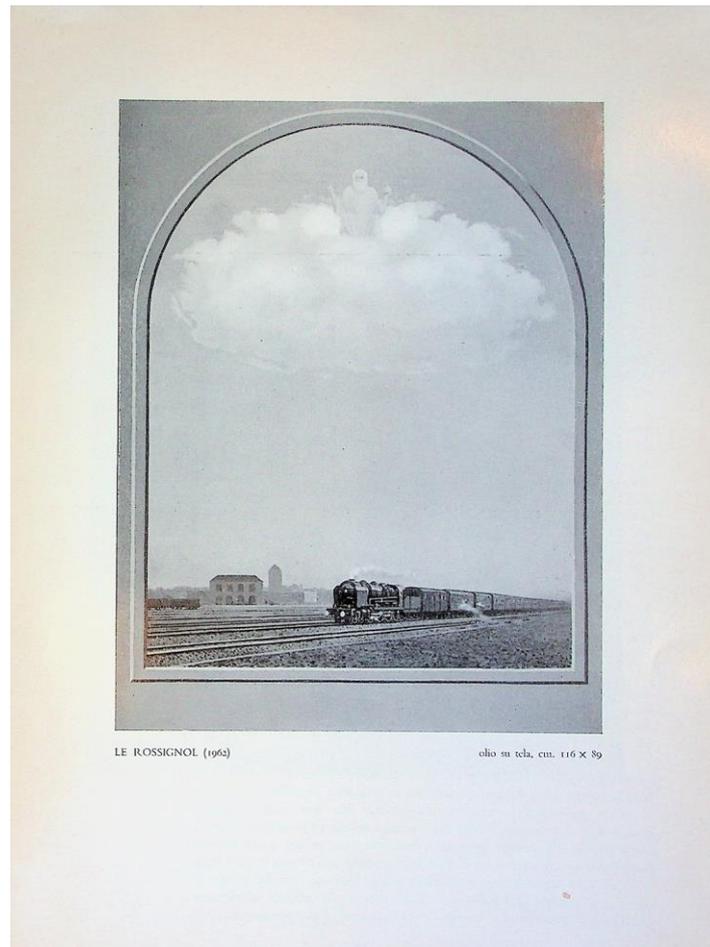


Fig. 11: René Magritte, *Le rossignol*, 1962, 116x89 cm, olio su tela (esposto e riprodotto in *MAGRITTE* 1963)



Figg. 12-13: *Vasarely*, catalogo della mostra, 1966, copertina e presentazione di Giulio Carlo Argan

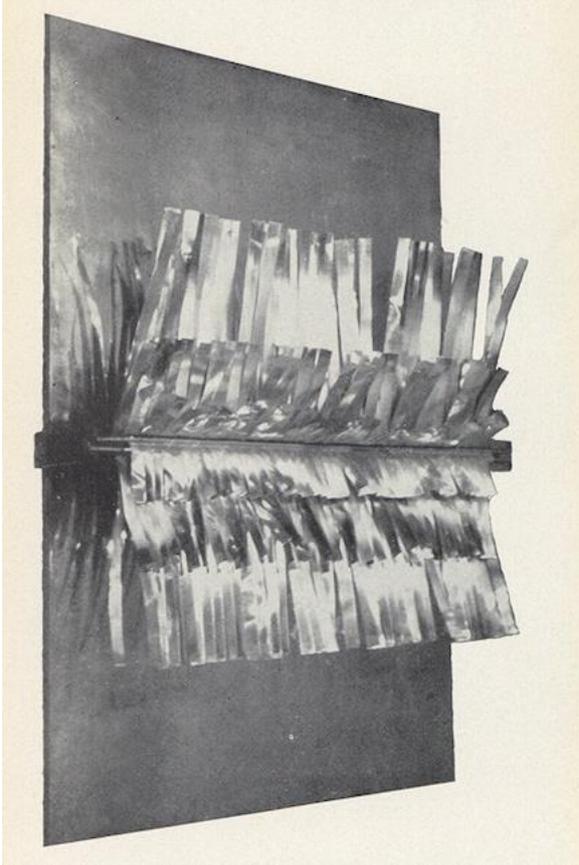


Fig. 14: Heinz Mack, *Rilievi luminosi*, 1961, 76x54 cm, alluminio (esposto e riprodotto in *PERPETUUM MOBILE* 1965)

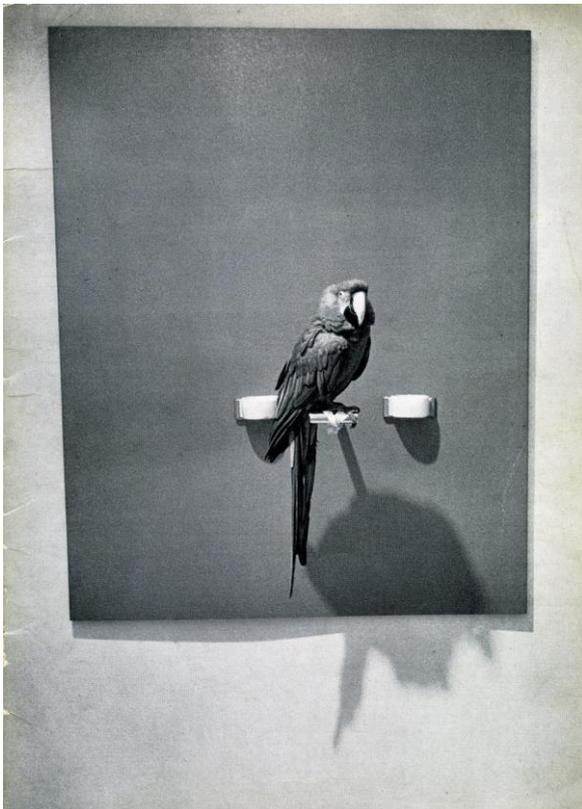


Fig. 15: Jannis Kounellis, *Senza titolo (pappagallo)*, 1967 (esposto in occasione della seconda personale dell'artista presso L'Attico, 1967, e riprodotto in catalogo, copertina). Foto: Claudio Abate

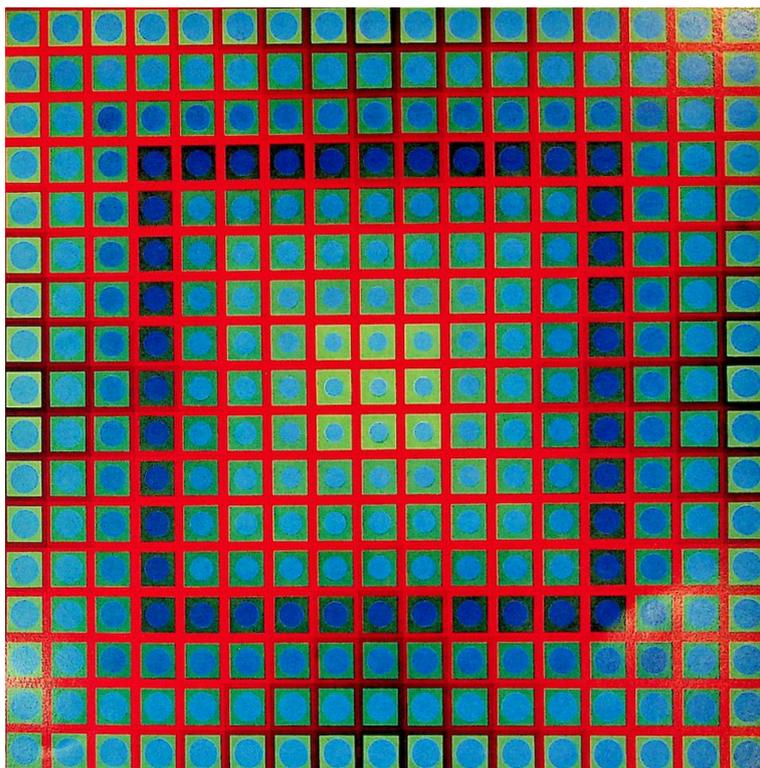
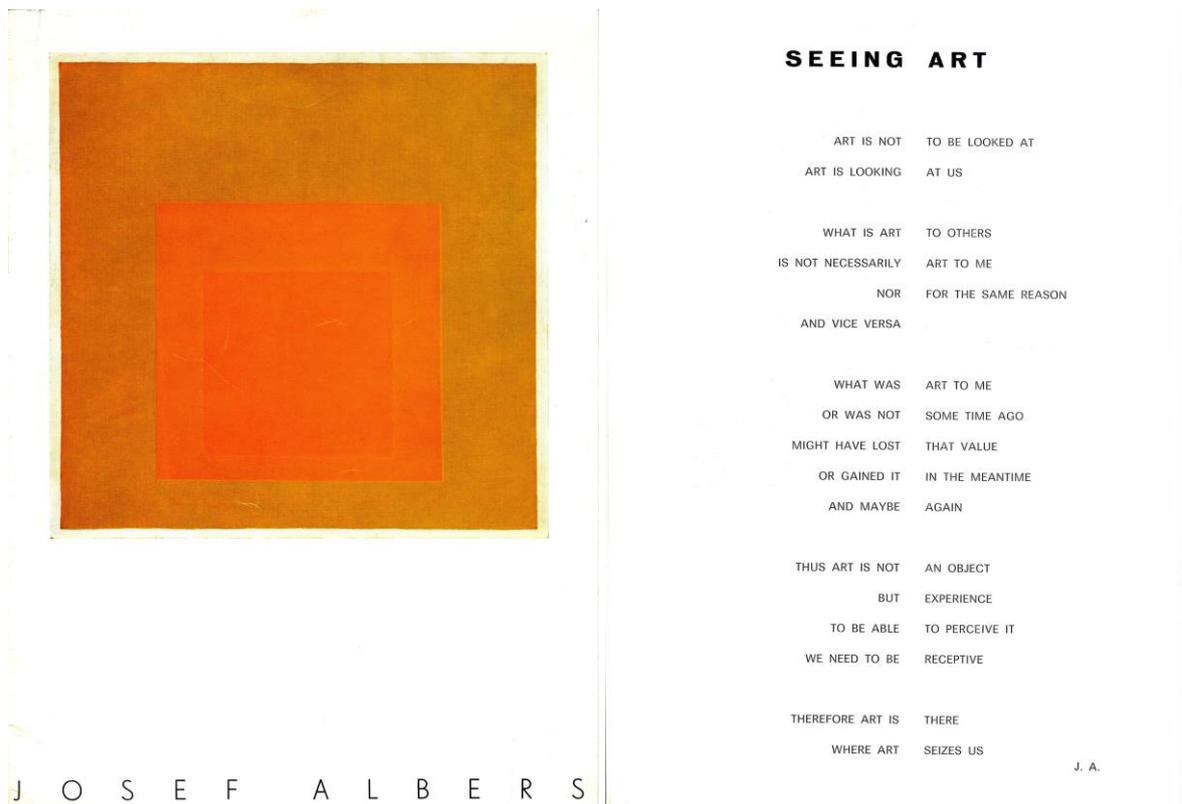


Fig. 16: Vasarely, *0636 Kedzi*, 1966, 80x80 cm, tempera indelebile



Fig. 17: Pino Pascali, *Pino Pascali. Bachi da setola ed altri lavori in corso*, manifesto della mostra, 1968, 94x68 cm, stampa offset su carta serigrafata. Courtesy Giorgio Maffei



Figg. 18-19: Pagine estratte da *Josef Albers*, catalogo della mostra, 1967, con uno degli *Omaggi al quadrato* esposti (copertina) e il componimento poetico d'artista *Seeing art*

## BIBLIOGRAFIA

XXXIII<sup>e</sup> BIENNALE DE VENISE 1966

XXXIII<sup>e</sup> Biennale de Venise 1966. *Le Parc représente la République Argentine*, catalogo della mostra, Parigi 1966.

ALBERS 1967

J. ALBERS, *Seeing art*, in *JOSEF ALBERS 1967*, p.n.n.

ALEXANDER THE GREAT 2014

*Alexander the Great. The Iolas Gallery 1955-1987*, catalogo della mostra, a cura di A. Dannatt, V. Fremont, introduzione di B. Colacello, New York 2014.

ANNI 70. ARTE A ROMA 2013

*Anni 70. Arte a Roma*, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 2013.

ARGAN 1966

G.C. ARGAN, [Senza titolo], in *VICTOR VASARELY 1966*, p.n.n.

ARGAN 1967

G.C. ARGAN, [Senza titolo], in *JOSEF ALBERS 1967*, pp.n.nn.

ARGAN 1968

G.C. ARGAN, [Senza titolo], poster stampato in occasione della mostra di Pino Pascali alla Galerie Iolas, Parigi 1968.

BARILLI 1987

R. BARILLI, *Una galleria inimitabile*, in *L'ATTICO 1957-1987 1987*, pp. 69-70.

BOATTO 1965

A. BOATTO, *La pittura di Télémaque*, in *HERVÉ TÉLÉMAQUE 1965*, pp.n.nn.

BOATTO 1967

A. BOATTO, *Pop Art in U.S.A.*, Milano 1967.

BOATTO 1987

A. BOATTO, *L'ultima avanguardia*, in *L'ATTICO 1957-1987 1987*, pp. 70-71.

BONITO OLIVA 2010

A. BONITO OLIVA, *Intervista a Sol LeWitt*, in *MACRORADICI DEL CONTEMPORANEO 2010*, pp. 146-155 (maggio 1969, edizione originale in *Album 9/68-2/71*, a cura di F. Sargentini, Roma 1971, pp.n.nn.).

BRUNO SARGENTINI AL FLANCO DEGLI ARTISTI 2006

*Bruno Sargentini al fianco degli artisti. La donazione Fabio e Grazia Sargentini*, con un testo di F. Sargentini, Roma 2006.

CALVESI 1987

M. CALVESI, *Galleria L'Attico. Una storia che attraversa le nuove avanguardie*, in *L'ATTICO 1957-1987* 1987, pp. 73-74.

CASA IOLAS 2020

*Casa Iolas. Citofonare Vezzoli*, catalogo della mostra, a cura di F. Vezzoli, T. Calabro, Milano 2020.

CELANT 2013

G. CELANT, *Eliseo Mattiacci*, con un'intervista di F. Cattoi, Milano 2013.

CRISPOLTI 1960

E. CRISPOLTI, *Una possibilità di relazione?*, in *POSSIBILITÀ DI RELAZIONE* 1960, pp.n.nn.

FABIO SARGENTINI 1990

*Fabio Sargentini*, intervista di G. Politi, Milano 1990.

FUOCO IMMAGINE ACQUA TERRA 1967

*Fuoco Immagine Acqua Terra*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, 8 giugno 1967), testi di A. Boatto, M. Calvesi, Roma 1967.

GUZZETTI 2019

F. GUZZETTI, *L'Attico and Other Galleries in Rome*, in *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, catalogo della mostra, a cura di N. Bätzner, M. Disch *et alii*, Colonia 2019, pp. 346-353.

HERVÉ TÉLÉMAQUE 1965

*Hervé Télémaque*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, 27 novembre 1965), testi di A. Boatto, J. Pierre, Roma 1965.

JOSEF ALBERS 1967

*Josef Albers*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, dicembre 1967), testi di G.C. Argan, J. Albers, Roma 1967.

KOUNELLIS 1993

J. KOUNELLIS, [Senza titolo], in *Jannis Kounellis. Odissea lagunare*, catalogo della mostra, a cura di M. Codognato, Palermo 1993, pp. 42-49 (edizione originale in «La Città di Riga», 1, 1976).

L'ATTICO 1957-1987 1987

*L'Attico 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, catalogo della mostra, a cura di F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Masina, Milano 1987.

L'ATTICO 2007

*L'Attico. Anni lunari*, catalogo della mostra, a cura di F. Sargentini, Roma 2007.

LIPPARD 1966

L.R. LIPPARD, *Pop Art*, con scritti di L. Alloway, N. Marmer, N. Calas, New York 1966.

MACRORADICI DEL CONTEMPORANEO 2010

*Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978 / Macroroots of the contemporary. Fabio Sargentini's "L'Attico" 1966-1978*, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, F. Pola, Milano 2010.

MAGRITTE 1963

*Magritte*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, 9 gennaio 1963), testo di E. Crispolti, Roma 1963.

MARANDEL 1970

J.P. MARANDEL, *Hervé Télémaque*, «Art International», 4, 1970, pp. 39-41.

NAHON 1998

P. NAHON, *Les marchands d'art en France. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*, Parigi 1998.

PATELLA 1978

L.M. PATELLA, *Prolegomeni allo Atlante speciale di Luca Patella. Emisfero Nord: protoesempi di un processo di semiologie totali in atto, per un'arte linguistica psicosociologica politica. Emisfero Sud: un lavoro complesso e trasformazionale, degli anni '70, realizzato negli anni '60... e così di seguito*, Torino 1978.

PERPETUUM MOBILE 1965

*Perpetuum mobile*, catalogo della mostra, testi di G.C. Argan, E. Battisti *et alii*, Roma 1965.

PINO PASCALI 1966

*Pino Pascali. Nuove sculture*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, 29 ottobre 1966), testi di M. Calvesi, A. Boatto, Roma 1966.

PINO PASCALI 1968

*Pino Pascali. Banchi da setola ed altri lavori in corso*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, marzo 1968), testo di P. Pascali, Roma 1968.

POLA 2010

F. POLA, *Spazi e azioni di una creatività veloce*, in *MACRORADICI DEL CONTEMPORANEO 2010*, pp. 101-144.

POSSIBILITÀ DI RELAZIONE 1960

*Possibilità di relazione*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, 25 maggio 1960), a cura di E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini, Roma 1960.

ROMA ANNI '60 1990

*Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, Roma 1990.

ROMA POP CITY 2016

*Roma Pop City 60-67*, catalogo della mostra, a cura di C. Crescentini, F. Pirani, Cesena 2016.

RUBIU 2010

V. RUBIU, *Musica e danza in USA. Intervista a Fabio Sargentini*, in *MACRORADICI DEL CONTEMPORANEO 2010*, pp. 173-191 (edizione originale in «DATA», 13, 1974, pp. 26-35).

SARGENTINI 2010a

F. SARGENTINI, *Avanguardia a Berna*, in *MACRORADICI DEL CONTEMPORANEO* 2010, pp. 73-81 (edizione originale in «Cartabianca», 5, 1969, pp. 12-20).

SARGENTINI 2010b

F. SARGENTINI, *Impressioni registrate di una settimana newyorkese*, in *MACRORADICI DEL CONTEMPORANEO* 2010, pp. 82-99 (edizione originale in «Cartabianca», 5, 1969, pp. 29-36).

SEITZ 1965

W.C. SEITZ, *The Responsive Eye*, catalogo della mostra, New York 1965.

SILIGATO 1990

R. SILIGATO, *Intervista a Fabio Sargentini*, in *ROMA ANNI '60* 1990, pp. 370-372.

TRONCHE 2003

A. TRONCHE, *Hervé Télémaque*, Parigi 2003.

VERLAINE 2016

J. VERLAINE, *Daniel Templon. Une histoire d'art contemporain*, Parigi 2016.

VICTOR VASARELY 1966

*Victor Vasarely*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, dicembre 1966), testo di G.C. Argan, Roma 1966.

VIVA 2017

D. VIVA, *Parallasse per una foto: i Dodici cavalli vivi di Jannis Kourellis su Cartabianca*, «Palinsesti», 6, 2017, pp. 56-76 (disponibile on-line <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/index>).

## ABSTRACT

Il presente contributo, concepito a partire da un intervento per il convegno *Le mostre d'arte moderna nelle gallerie private in Italia. I due decenni cruciali 1960-1980* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 9-10 dicembre 2021), è nato a seguito di un periodo di schedatura di alcuni materiali relativi alla galleria romana L'Attico, dalla storia lunga e complessa oltre che prestigiosa. Se tirare le somme di un'avventura avviata nel lontano 1957 da Bruno Sargentini e che prosegue ancora oggi con il più celebre figlio Fabio risulta quasi impossibile, il confronto con i cataloghi della galleria ha portato al profilarsi di numerosi interrogativi, alcuni dei quali ancora oggi non sviscerati appieno dagli studi esistenti. Nonostante i ben noti cambi di sede, gestione, programmazione e orientamento artistico, alcuni tasselli delle sfaccettate vicende de L'Attico hanno permesso, se riletti all'interno di un quadro globale meno frammentario, di tracciare alcune ipotesi circa le linee di rottura – spesso evidenziate – e di continuità – il più delle volte trascurate – che ne hanno caratterizzato l'evoluzione. Cercando di tenere insieme, per quanto possibile, gli anni di attività sia di Bruno che di Fabio Sargentini, si è scelto in particolare di soffermarsi sul passaggio che dal superamento dell'Informale vira verso un inatteso *revival* del Surrealismo, focalizzandosi su alcuni nodi cruciali che attraversano gli anni Sessanta (e non solo). È stato poi ritenuto opportuno suggerire alcuni *fil rouges* che potessero legare la generazione di artisti di ambito romano che si afferma a partire dal 1966 al lavoro di alcuni maestri, di ambiti diversi, nel tentativo di restituire alcuni punti di contatto fra tradizione e avanguardia, che avrebbero potuto transitare fra artisti di generazioni diverse, innescando confronti dialettici e non sempre di scissione, sia a partire dalla fruizione di quell'eterogeneo *corpus* di opere promosse in galleria, sia attraverso gli scritti teorico-critici contenuti all'interno dei cataloghi.

This paper was originally conceived as a speech for the conference *Le mostre d'arte moderna nelle gallerie private in Italia. I due decenni cruciali 1960-1980* (Pisa, Scuola Normale Superiore, December 9-10, 2021). The research is the result of a project aiming to collect and to analyze a wide range of exhibition catalogues relating to the art gallery L'Attico in Rome, which experienced a complex and prestigious history through the years. Founded by Bruno Sargentini in 1957, the gallery was then run by his son, Fabio Sargentini, who is still the owner at present. Bruno and Fabio's contributions to the gallery are often considered in contrast, favoring an oppositional interpretation, even though a dialogue between their choices, a sort of connection between father and son despite an undeniable generation gap, diverse cultural backgrounds and artistic tastes, is sometimes possible (through a shared passion for Surrealism, for instance). Working with catalogues and other items produced by the gallery in almost three decades of activity represented a chance to shed light on some crucial points of its history and legacy, identifying trends, levels of changes and continuity starting from the artworks exposed and collected by the gallerists. In doing so, it has been possible to underline some common threads which connect the work of some young artists operating in Rome starting from 1966 to some older ones, generating an original collision and an international melting pot between tradition and innovation.