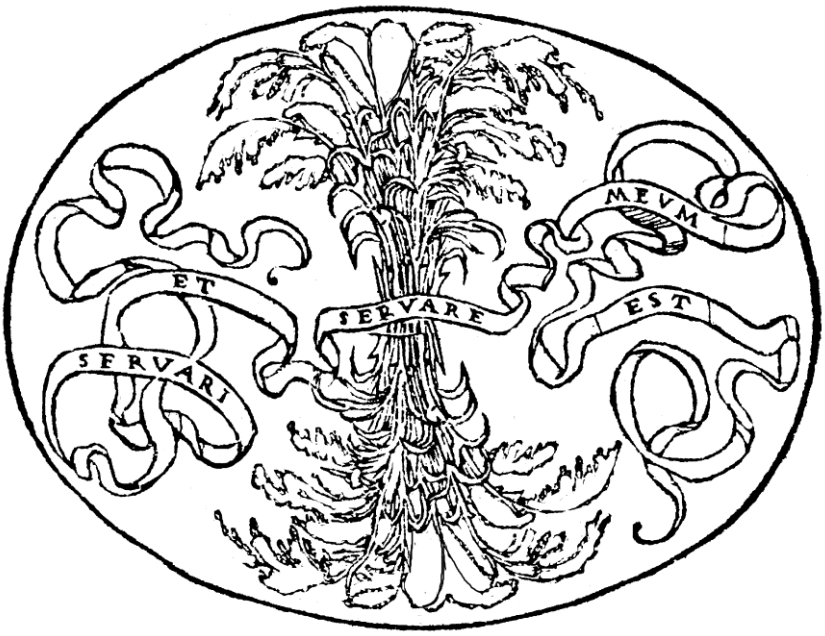
STUDI

DI

MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 28/2022



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

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

ISSN 2038-0488

INDICE

FLAVIO FERGONZI p. 1
Gallerie private d'arte moderna in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione

CHIARA PERIN p. 39
Mario Tazzoli e la Galleria Galatea

PAOLO CAMPIGLIO p. 75
Il Salone Annunciata di Carlo Grossetti: gli esordi (1958-1969)

LAURA CALVI
«Il libro è formidabile!». Alcuni progetti editoriali della Galleria Apollinaire 1960-1970 p. 104

ELISA FRANCESCONI p. 120
I documenti a stampa di galleria: La Tartaruga e il sistema romano

ANDREA LANZAFAME p. 155
Non solo Arte povera: riflessioni intorno alla Galleria L'Attico, tra Bruno e Fabio Sargentini

SONIA CHIANCHIANO p. 181
La sede di «QUI arte contemporanea» da Centro d'Arte a Galleria Editalia

DAVIDE COLOMBO p. 212
Prospezioni sullo Studio Santandrea attorno al 1969 attraverso gli archivi dei fotografi Enrico Cattaneo e Johnny Ricci

FRANCESCO GUZZETTI p. 243
«He was really into artists' books»: i libri d'artista della Galleria Sperone, 1970-1975

GALLERIE PRIVATE D'ARTE MODERNA IN ITALIA 1960-1980: STORIA E MATERIALI EDITORIALI. UN PUNTO CRITICO E BIBLIOGRAFICO DELLA SITUAZIONE

È di fatto impossibile studiare l'arte del secondo Ottocento e di tutto il Novecento senza incrociare, costantemente, il tema delle gallerie private a vocazione commerciale, che hanno dato un contributo determinante, economico e promozionale, al lavoro degli artisti, ma anche, e verrebbe da dire soprattutto, alla conoscenza e alla discussione critica sull'arte moderna, nonché alla formazione del gusto collezionistico.

L'interesse di questo tema di studio aumenta se si rivolge l'attenzione al secondo dopoguerra quando molte gallerie private si sono impegnate a sostenere in modo militante gruppi e tendenze: a queste gallerie, in Europa e in America, si associano vere e proprie linee di ricerca degli artisti. I loro proprietari hanno puntato su precise poetiche; le hanno promosse presso la propria clientela ma anche al dibattito critico coevo attraverso la loro politica espositiva; le hanno imposte all'attenzione delle mostre istituzionali e hanno, in questo modo, influenzato gli acquisti dei musei. Il ruolo di questi esercizi commerciali viene ormai comunemente riconosciuto nelle storie più aggiornate dell'arte moderna.

I contributi che seguono affrontano lo studio di alcune gallerie private italiane di Milano, Roma e Torino attive nel periodo dal 1960 al 1980.

Il ventennio in oggetto assume, dal punto di vista della storia del mercato e della promozione dell'arte moderna, un interesse speciale. Negli anni Sessanta e Settanta l'arte moltiplicata e programmata, la dematerializzazione dell'opera, la critica istituzionale condotta dagli artisti contro le logiche del mercato hanno minato alla base i fondamentali (unicità, materialità, valore simbolico) dell'oggetto artistico e dunque il senso stesso della transazione commerciale tra artista e acquirente di un bene di lusso quale è di fatto l'opera d'arte. Ma negli stessi anni si è assistito, nelle maggiori città italiane e poi a ricaduta in alcune città di provincia, a un inaspettato proliferare di esercizi commerciali il cui scopo era la vendita di lavori prodotti da artisti contemporanei.

Il caso di Milano, la città italiana di riferimento del gusto moderno, è, in questo senso, rivelatore. Lo spoglio di alcune riviste di settore («Metro», «D'Ars Agency», «Flash Art», «Data») e di un quotidiano, il «Corriere della Sera», che dà conto con puntualità settimanale dell'attività delle gallerie private di Milano, fornisce un risultato impressionante: dal 1960 al 1980 sono attive in città nel mercato dell'arte moderna poco meno di 350 gallerie. Alcune di queste vivono lungo l'intero ventennio, e hanno talvolta alle spalle una consolidata tradizione di attori del mercato italiano dell'arte; altre durano pochi anni, o addirittura pochi mesi; altre ancora, inaugurate negli anni Settanta, saranno determinanti per il sistema dell'arte del decennio successivo. I confini tra negozio e galleria si fanno, in qualche caso, labili. L'oggetto di design viene proposto accanto all'opera d'arte moltiplicata; alcune gallerie che nascono con l'offerta di quadri e sculture si trasformano progressivamente in negozi dove sono in vendita oggetti di artigianato orientale, stoffe e abbigliamento; il successo dei multipli, grafici ma anche scultorei, è verificabile con il diffondersi di gallerie che sono a questi esclusivamente dedicate. E l'offerta si moltiplica, apparentemente senza sosta, anche negli anni più cupi del terrorismo, quando le riviste di interni ci mostrano case sempre più spoglie di opere tradizionali: chissà se per adeguarsi a un diffuso sentimento antiborghese o nell'attesa, un po' spaventata, di una ventura palingenesi sociale.

Varrà la pena ricordare a seguito di quale occasione gli studi che seguono sono nati.

Nel dicembre del 2021 si è tenuto, presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, un convegno che ha concluso, con un ritardo di quasi due anni dovuto alla pausa pandemica, il progetto PRIN 2015 (2017-2020) intitolato *Le mostre d'arte moderna nelle gallerie private in Italia. I*

due decenni cruciali (1960-1980). L'esito maggiore di questo progetto, coordinato dalla Scuola Normale, dall'Università degli Studi di Milano e dall'Università Roma Tre, è stato il portale *MAConDA. Mostre di Arte Contemporanea Digital Archive* (https://www.maconda.it/). In questo portale sono resi disponibili, e interrogabili attraverso un database relazionale, i materiali a stampa (cataloghi, brochures, bollettini di galleria, pieghevoli, locandine, inviti) di 13 gallerie private di arte contemporanea in Italia nelle città maggiori e lungo l'intero ventennio 1960-1980. L'intento del progetto era di concentrarsi su questo tipo di documenti, che, specie quando non hanno lo statuto tradizionale del catalogo, sono reperibili con grande difficoltà nelle biblioteche pubbliche. E sono un vettore di informazioni, testuali e visive, imprescindibile per una corretta conoscenza del sistema dell'arte moderna.

Sapere quali opere di un artista fossero visibili, in una data precisa, in un luogo aperto al pubblico e caratterizzato da una continuativa proposta espositiva diventa fondamentale per operazioni di datazione e di seriazione delle opere; per una loro lettura contestuale (insieme a quali opere di quali altri artisti; all'interno di quale contenitore, tematico o occasionale, erano presentate); e, soprattutto, per una corretta collocazione storica dell'opera entro la coeva proposta artistica.

C'è poi una ragione più intrinseca allo specialissimo genere editoriale che si è deciso di valorizzare nel sito. In questi prodotti di editoria strumentale, e di incerto destino di conservazione, testi critici e immagini (di opere esposte, di allestimenti di galleria; ma anche immagini autonome, slegate dall'offerta espositiva) dialogano tra di loro potenziando a vicenda la loro forza comunicativa nella pagina: in una simile prospettiva non erano mai stati considerati nel loro complesso.

Anche grazie alla rinnovata disponibilità di questi materiali e delle suggestioni che essi hanno fornito si deve il punto di partenza dei contributi che seguono. L'orizzonte dei ricercatori non si è però fermato lì e questi studi sono stati l'occasione per indagini più mirate. È stata avvertita la necessità di una inedita attenzione biografica alle figure dei galleristi, un aspetto spesso sfuggito agli studi italiani (ma non a quelli di area anglo-americana) del settore: poco o nulla si sapeva, ad esempio, di Mario Tazzoli, la cui vicenda viene ripercorsa insieme a quella della sua riservatissima galleria, la Galatea, determinante per il mondo collezionistico torinese. Per capire la storia espositiva di una galleria non bastano i cataloghi delle mostre o i progetti editoriali a queste collegati: l'accesso agli archivi dei fotografi Enrico Cattaneo e Johnny Ricci ha permesso di ricostruire il contesto sociale e culturale che ruotava intorno alle inaugurazioni dello Studio Santandrea; e, grazie all'occhio di questi fotografi, possiamo avvicinarci alle modalità di lettura delle opere con l'occhio del tempo. La ricostruzione della storia di due gallerie abitualmente considerate non in prima linea per la proposta della modernità più avanzata (QUI arte contemporanea a Roma, l'Annunciata a Milano) ha evidenziato il loro stretto rapporto con i contesti ambientali e culturali entro cui operavano: che erano quelli delle scelte espositive della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma per QUI arte contemporanea o del dialogo con più generazioni di collezionisti della stessa città per l'Annunciata. L'analisi dei contatti in area francese di Fabio Sargentini restituisce le ragioni della sequenza delle mostre della romana Galleria L'Attico in uno snodo di profonda trasformazione, dal 1966 al 1970, quando convivono proposte surrealiste in parallelo alle istanze più rivoluzionarie dell'Arte povera e processuale. Un altro dialogo sull'asse Italia-Francia, quello tra Guido Le Noci e Pierre Restany, ha permesso di leggere in parallelo le iniziative editoriali e la politica espositiva della milanese Galleria Apollinaire. Lo sguardo complessivo sui prodotti editoriali di una galleria, La Tartaruga, confrontati con quelli di altre coeve gallerie romane, misura efficacemente la sua strategia di comunicazione rispetto a quella della concorrenza. Lo studio analitico dei venti libri d'artista pubblicati dalla galleria di Gian Enzo Sperone dal 1970 al 1975 si pone come un fondamentale contributo per la conoscenza della rete di relazioni intorno all'arte concettuale sull'asse Europa-Stati Uniti.

Questi studi continuano una tradizione che, per l'arte contemporanea, è tipicamente italiana. In essi, infatti, la mostra in galleria non è vista come il semplice esito del rapporto tra l'artista, il gallerista e il potenziale acquirente ma come un evento da collocare in un campo culturale più ramificato, che comprende i visitatori della mostra, specie se artisti o in altro modo protagonisti del sistema dell'arte (collezionisti, critici, fotografi); gli echi che la mostra ha nella stampa specialistica e non; il segno che la mostra ha lasciato nelle vicende successive dell'arte moderna.

Le mostre in galleria costituiscono così una componente indispensabile di quella cronologia del contemporaneo che, nella sua quasi autosufficienza, ha caratterizzato il modo di studiare l'arte del secondo Novecento in Italia. Che i cataloghi di *Due decenni di eventi artistici in Italia* di Pinto-De Marchis (1970) o di *Identité Italienne* di Germano Celant (1980) siano ancora oggi riconosciuti come strumenti fondativi di una storia documentaria dell'arte contemporanea qualcosa ci deve dire: la disposizione pazientemente diacronica degli eventi artistici, e, insieme, i tagli sincronici chiamati a verificare se storia politica e sociale, produzione letteraria, discussione ideologica si combinano con qualche significato con i primi, hanno creato una solida impalcatura per la narrazione storiografica con cui ancora oggi facciamo i conti (e dal cui determinismo cerchiamo, magari, di liberarci).

Si deve però ammettere, e con qualche amarezza, che i contributi italiani nel settore specifico della storia delle gallerie private sono, in larga parte, ancora caratterizzati da una dominante autocelebrativa. È spesso la galleria a raccontare la sua storia grazie ai fondi documentari e fotografici che possiede. Una lettura incrociata e pienamente storica del fenomeno, almeno per gli anni dopo il 1960, deve per l'Italia ancora venire.

Altre tradizioni di studi (quella tedesca, con gli indispensabili volumi del Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels; quella francese con le ricerche incrociate della scena parigina di Julie Verlaine; quella anglo-americana, con il volume dedicato da Sophie Richard al network di esposizioni dell'arte concettuale, per fare solo qualche esempio) hanno affrontato con sguardo più allargato, oltre che con maggiore attenzione documentaria, le dinamiche di mercato e dei rapporti tra galleristi e galleristi e fra galleristi e pubblico, facendo della storia della galleria privata un episodio culturalmente rilevante della storia dell'arte contemporanea. Ne dà conto, almeno nei suoi esiti maggiori, la bibliografia ragionata che segue: pensata non come una sequenza di titoli, ma come uno strumento per orientarsi, su base geografica, in un campo di studi dai contenuti ancora molto dispersi.

Questa bibliografia ordina, a mia conoscenza per la prima volta, una parte rilevante della strumentazione, a stampa o telematica, oggi accessibile a chi voglia approfondire lo studio delle gallerie private d'arte moderna negli anni Sessanta e Settanta. L'attenzione si è specialmente concentrata sulle gallerie delle tre città italiane (Milano, Roma, Torino) oggetto d'indagine del progetto www.maconda.it. Ma è sembrato opportuno premettere una sezione più generale dedicata al ruolo delle gallerie private nel sistema (mercato, collezionismo, sociologia dei processi culturali) dell'arte contemporanea; e allargare poi lo sguardo alle altre situazioni italiane e internazionali maggiori e meglio indagate. Alcune scelte, specie per le città italiane, sono necessariamente arbitrarie: Brescia, Modena, Pescara, Bari compaiono perché hanno ospitato gallerie che hanno lasciato il segno al di fuori della realtà locale (Minini e Multimedia a Brescia; Mazzoli a Modena; De Domizio e Pieroni a Pescara; Bonomo a Bari); ma un lavoro di verifica su Bergamo, Verona, Padova, Trieste, Parma, Livorno, Palermo e altre città va ancora fatto. Per le gallerie genovesi e napoletane molti materiali mi sono stati segnalati da Sandro Morachioli. Per gli affondi sulle gallerie parigine, londinesi, tedesche e americane mi sono valso della preziosa collaborazione, rispettivamente, di Andrea Lanzafame, Duccio Nobili, Giacomo Biagi e Francesco Guzzetti. Altri aiuti mi sono venuti da Giovanni Bianchi, Silvia Bignami, Paolo Campiglio, Davide Colombo, Desdemona Ventroni e Giorgio Zanchetti.

Le voci bibliografiche considerano:
a. gli studi di letteratura secondaria sull'argomento;
b. i libri e i cataloghi che hanno offerto uno sguardo retrospettivo sulla storia delle singole gallerie;
c. le biografie dei galleristi;
d. i materiali accessibili on-line sull'attività delle gallerie, sui loro archivi e sulle loro pubblicazioni.

La scelta di escludere, tranne quando accessibili on-line, i cataloghi delle mostre tenute nelle gallerie in concomitanza dello svolgimento delle stesse e i bollettini periodici delle gallerie si deve alla dispersione di questi materiali, irrinunciabili documenti di prima mano che vanno in molti casi ancora pazientemente rintracciati e catalogati.

All'interno di ogni campo le gallerie sono ordinate alfabeticamente considerando il loro nome senza l'articolo e senza indicizzare i termini «galleria», «spazio», «centro», «studio», «cooperativa», «salone» e simili, nelle varie lingue; quando la galleria si intitola col nome del gallerista è indicizzato, di quest'ultimo, il cognome; le voci bibliografiche sono ordinate cronologicamente.

1. Sul ruolo delle gallerie private d'arte nel sistema dell'arte contemporanea: questioni generali e transnazionali

H.S. BECKER, *Art Worlds*, Berkeley 1982;
B. O'DOHERTY, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica 1986;
H.P. THURN, *Der Kunsthändler Wandlungen eines Berufes*, Monaco 1994;
H. VON ALEMAN, *Galerien als Gatekeeper des Kunstmarkts. Institutionelle Aspekte der Kunstvermittlung*, in *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, a cura di J. Gerhards, Opladen 1997;
R. MOULIN, *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Parigi 2003;
Insight inside. Galerien 1945 bis heute, a cura di U. Grosenick, R. Stange, Colonia 2005;
O. VELTHUIS, *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton-Oxford 2005;
C. HERSTATT, *Woman Gallerists in the 20th and 21st Centuries*, Ostfildern 2008;
S. RICHARD, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77: Dealers, Exhibitions and Public*, Londra 2010;
L. BUCHHOLZ, *The Global Rules of Art*, New York 2013;
N. HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Parigi 2014;
Cosmopolitan Canvases and Globalization of Markets for Contemporary Art, a cura di O. Velthuis, S. Baia Curioni, Oxford 2015;
D. CARRIER, D. JONES, *The Contemporary Art Gallery. Display, Power and Privilege*, Newcastle upon Tyne 2016;
A History of the Western Art Market. A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets, a cura di T. Hulst, Oakland 2017;
S. CRAS, *L'économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960*, Digione 2018;
M. GAUTIER, *Passion und Kalkül. Zur beruflichen Bewährung in der Galerie*, Francoforte 2019;
B. JOYEUX-PRUNEL, *Naissance de l'art contemporain. Une histoire mondiale | 1945-1970*, Parigi 2021.

2. Sulle gallerie private italiane d'arte moderna del periodo 1960-1980 in generale

M. MELOTTI, *Vicende dell'Arte in Italia dal Dopoguerra agli anni Duemila. Artisti, gallerie, mercato, collezionisti*, Milano 2017;
E. PRETE, *Incontenibili. Gallerie d'arte e nuove avanguardie tra Italia e Francia*, Treviso 2018.

3. Milano, Roma, Torino

3.1. Milano
3.1.1. Sulle gallerie private d'arte moderna attive a Milano dal 1960 al 1980 in generale

Miracoli a Milano 1955-1965. Artisti Gallerie Tendenze, catalogo della mostra, a cura di F. Gualdoni, S. Mascheroni, Milano 2000, con schede storiche, documenti, fotografie e cronologie fino al 1965 delle gallerie Apollinaire (pp. 185-198), Azimut (pp. 199-206), Bergamini (pp. 207-210), Blu (pp. 211-229), dell'Ariete (pp. 223-234), delle Ore (pp. 235-242), del Milione (pp. 243-254), del Naviglio (pp. 255-266), Lorenzelli (pp. 267-270), Salone Annunciata (pp. 271-278), Schwarz (pp. 279-286);
Milano città d'arte. Arte e società 1950-1970, a cura di M. Di Giovanni, Alessandria 2001;
I. CARAVITA, *Milano, 1967-1975: storie di gallerie che espongono fotografia*, tesi di Dottorato, Università Sapienza di Roma, Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo. Tutor: C. Zambianchi, I. Schiaffini, A.A. 2021-2022.

3.1.2. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Milano dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Galleria Annunciata e Salone Annunciata (1960-1980)

L'Annunciata ha 35 anni. Mostra anniversario, catalogo della mostra, a cura di B. Grossetti, «L'Annunciata. Bollettino della Galleria Annunciata», 6, 1975;
B. GROSSETTI, *Il mercante dell'Annunciata, confessioni e memorie*, Milano 1989;
G. CORICA, *L'attività della Galleria Annunciata dal 1939 al 1979*, tesi di Laurea specialistica, Università degli Studi di Milano. Relatore: G. Zanchetti, A.A. 2016-2017 (https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/v10-n1ns-2020);
P. CAMPIGLIO, *Il Salone Annunciata di Carlo Grossetti: gli esordi (1958-1969)*, «Studi di Memofonte», 28, 2022, pp. 75-103.
I cataloghi delle mostre della Galleria Annunciata sono digitalizzati e consultabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/Galleria+Annunciata/1/562/

- Galleria Apollinaire (1960-1970)

L. CARLUCCIO, *Guido Le Noci, la malinconia del successo*, «Bolaffi Arte», 5, 1970, pp. 43-47;
L. CALVI, *Guido Le Noci «capitano dei commandos delle arti belle»*, «L'uomo nero», n.s., fasc. 7-8, VIII, 2011, pp. 293-311;
L. CALVI, *«Il libro è formidabile!». Alcuni progetti editoriali della Galleria Apollinaire 1960-1970*, «Studi di Memofonte», 28, 2022, pp. 104-119;
La Galleria Apollinaire 1954-1970, a cura di L. Calvi, Milano (in corso di pubblicazione).

- Galleria dell'Ariete (1960-1979)

C. TOSCHI, *Ova in mostra alla Galleria dell'Ariete. La promozione di Beatrice Monti della Corte dell'opera di Lucio Fontana*, in *Lucio Fontana. Fine di Dio*, a cura di E. Crispolti, Firenze 2017, pp. 104-135;

C. TOSCHI, *Bobo Piccoli alla Galleria dell'Ariete*, in *Appunti per una ricerca su Bobo Piccoli*, a cura di C. Piccoli, E. Pontiggia, Milano 2021, pp. 70-79;
C. DURASTANTI, *Gli incontri eccezionali di Beatrice Monti von Rezzori*, «Rivista Studio», 17 gennaio 2021, consultabile on-line (https://www.rivistastudio.com/beatrice-monti-von-rezzori-intervista/);
E. PRETE, *Find some friend of Italian art in America. Le relazioni internazionali della Galleria dell'Ariete di Milano*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 45, 2021(2023) (in corso di stampa);
https://www.icamilano.it/it/progetti-speciali/galleria-dellariete-una-storia-documentaria-cura-di-caterina-toschi;
I cataloghi delle mostre della Galleria dell'Ariete sono digitalizzati e consultabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/Galleria+dell%27Ariete/1/1/

- Galleria Paolo Barozzi (1971-1978)

P. BAROZZI, *Il sogno americano*, Padova 1970;
O. PINARELLO, *Paolo Barozzi. Una passione per l'arte*, Grottaferrata 2011.

- Galleria dei Bibliofili (1971-1980)

A. BRACCO, *La Galleria dei Bibliofili: tra arte ed editoria (1971-1983)*, tesi di Laurea magistrale in Storia della critica d'arte, Università degli Studi di Milano. Relatore: P. Rusconi, A.A. 2018-2019.

- Galleria Blu (1960-1980)

L'impronta blu 1957-1987, catalogo della mostra, a cura di F. Battino, Milano 1987;
Burri & Palazzoli: la santa alleanza, catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia, Gorgonzola 2001;
I cataloghi delle mostre della Galleria Blu sono digitalizzati e interrogabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/Galleria+Blu/1/563/

- Galleria Cairola (1960-1973)

L'indice dell'archivio di Stefano Cairola, oggi depositato presso i Fondi Archivistici dell'Università degli Studi di Siena, è consultabile on-line:
http://www.sba.unisi.it/baums/fondi-archivistici/archivio-stefano-cairola

- Studio Cannaviello, sede di Milano (1977-1980)

Cannaviello 68/98, a cura di I. Ventriglia, Napoli 1998;
50 Studio d'arte Cannaviello: 1968-2018, Milano 2018;
I. CHIRCO, *L'attività espositiva dello Studio d'Arte Cannaviello a Milano (1977-1991)*, tesi di Laurea magistrale, Università degli Studi di Milano. Relatore: D. Colombo, A.A. 2020-2021.

- Galleria Maddalena Carioni (1972-1973)

L'elenco delle mostre e altri materiali documentari e fotografici sono consultabili on-line:
https://www.studiomaddalenacarioni.com/

- Galleria Cortina (1962-1980)

La Galleria Cortina. 40 anni di arte e cultura a Milano, 1962-2002, a cura di A. Madesani, S. Cortina, Milano 2002;
50 e oltre. Storia di una galleria d'arte: la Galleria Cortina 1962-2013, a cura di S. Capolongo, Milano 2013.

- Bruno Danese

Informazioni sull'attività espositiva del negozio-galleria Danese in:
S. CASCIANI, *Arte industriale. Gioco oggetto pensiero: Danese e la sua produzione*, Milano 1988.

- Galleria Il Diaframma (1967-1980)

L'occhio di Colombo. Il Diaframma, Milano 1967-1972, a cura di L. Erba, R. Mutti, Verona 1997.

- Galleria Gian Ferrari (1960-1980)

T. ROTA, *La galleria Gian Ferrari 1936-1996. 60 anni di storia dell'arte contemporanea nel lavoro di due protagonisti*, Milano 1996;
Collezionare il Novecento. Claudia Gian Ferrari gallerista, collezionista e storica dell'arte, Milano 2012;
R. PINI, *Riordinare il Novecento. Immagini dal fondo Ettore e Claudia Gian Ferrari*, tesi della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia. Relatore: A. Zanni, A.A. 2015-2016.

- Galleria Iolas, sede di Milano (1967-1976)

P. NAHON, *Alexandre Iolas*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 252-256;
Alexander the Great. The Iolas Gallery 1955-1987, catalogo della mostra, a cura di A. Dannat, V. Fremont, introduzione di B. Colacello, New York 2014;
Iolas. The Legacy, catalogo della mostra, a cura di T. Misirloglou, Tessalonica 2020;
Casa Iolas. Citofonare Vezzoli, catalogo della mostra, a cura di T. Calabro, F. Vezzoli, Milano 2020;
E. COUTSOUDIS-IOLAS, *Ο θείος μου Αλέξανδρος Ιόλας. Ο άνθρωπος πίσω από τον μύθο*, Atene 2021.

- Studio Marconi (1966-1980)

Studio Marconi 1966-76. Dieci anni in Italia, Milano 1976;
Marconi anni 60. Nascita di una galleria d'arte contemporanea, a cura di G. Marconi, Milano 1996;
Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992, Milano 2004;
A. PIZZATI, *Le mostre dello Studio Marconi dal 1977 al 1985. Artisti della galleria e nuovi contesti*, tesi di Laurea magistrale, Università degli Studi di Milano. Relatore: G. Zanchetti, A.A. 2019-2020;
Enrico Cattaneo. Studio Marconi 1968-78, a cura di G. Marconi, A. Salvadori, Milano 2021.

- Mercato del Sale (1974-1980)

E. SPERONI, *Le mostre e le attività del Mercato del Sale di Ugo Carrega a Milano*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano. Relatore: A. Negri, A.A. 2001-2002.

- Galleria Milano (1964-1980)

Io sono Carla Pellegrini. Storia della Galleria Milano e di tutto quello che mi è piaciuto fare, a cura di E. Grazioli, Milano 2018;
B. TREVISAN, *Una storia, molte storie. La Galleria Milano negli anni Sessanta e Settanta attraverso il suo archivio*, «Teca», n.s., 1, 2020, pp. 248-262 (https://teca.unibo.it/article/view/11696/11734).

- Galleria del Milione (1960-1980)

I bollettini con l'attività della galleria sono consultabili on-line:
https://galleriailmilione.it/

- Galleria Massimo Minini, sede di Milano (1980)

M. MININI, *Quarant'anni: 1973-2013*, Milano 2013;

I. BOYER, *Massimo Minini gallerista (1973-1983)*, tesi di Specializzazione, Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici, Università degli Studi di Milano. Tutor: G. Zanchetti, S. Bignami, A.A. 2016-2017.
L'elenco delle mostre è consultabile on-line:
https://www.galleriaminini.it/

- Galleria del Naviglio (1960-1980)

Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, Milano 2008.
I cataloghi del periodo 1960-1972 sono consultabili on-line:
https://archivi.cini.it/storiaarte/archive/IT-SDA-GUI001-000036/fondo-cardazzo.html
L'elenco di tutte le mostre tenute dal 1960 al 1980 è consultabile on-line:
http://www.galleriadelnaviglio.com/Mostre/Database/database.htm

- Galleria Numero, sede di Milano (1962-1967)

Fiamma Vigo e «Numero». Una vita per l'arte, catalogo della mostra, a cura di R. Manno Tolu, M.G. Messina, A. Lenzi, Firenze 2003;
Fiamma Vigo e «Numero». Una vita per l'arte. «Numero» (1949-1953) e «Documenti di Numero» (1965-1966), edizione digitale delle riviste a cura di F. Klein, Firenze 2003.

- Galleria delle Ore (1960-1970)

1945-1970 Il disegno tra periferie e città. La Galleria delle Ore. Fumagalli, Meloni, Viviani, a cura di M. Sironi, S. Zatti, Busto Arsizio 2020.

- Galleria Pagani del Grattacielo (1960-1980)

Omaggio a Enzo Pagani, a cura di G. D'Ilario, C. Motta, Bollate 1994.

- Studio Santandrea (1968-1980)

G. BELLORA, *Il Santandrea*, Milano 1971;
G. ZANCHETTI, *La conclusione incerta. Gianfranco Bellora testimone e promotore delle ricerche verbovisuali in Italia*, in *Poesia Visiva. What to Do with Poetry. La collezione Bellora al Mart*, catalogo della mostra, a cura di G. Zanchetti, D. Ferrari, Cinisello Balsamo 2010, pp. 14-19;
La donazione Spagna Bellora. Le opere e l'Archivio al Museo del Novecento di Milano, catalogo della mostra, a cura di G. Zanchetti, S. Colombo, Cinisello Balsamo 2013;
D. COLOMBO, *Prospezioni sullo Studio Santandrea attorno al 1969 attraverso gli archivi dei fotografi Enrico Cattaneo e Johnny Ricci*, «Studi di Memofonte», 28, 2022, pp. 212-242.

- Galleria Schubert, Studio Schubert, Alberto Schubert (1969-1980)

L'elenco incompleto delle mostre e le riproduzioni dei relativi cataloghi sono consultabili on-line:
https://www.schubert.it/storia.html

- Galleria Schwarz (1960-1975)

Arturo Schwarz. La galleria 1954-1975, a cura di A. Giulivi, R. Trani, Milano 1995;
Arturo Schwarz. La poesia prima di tutto / Poetry above All, a cura di A. Jones, Venezia 2012;
L. DE DOMIZIO DURINI, *Arturo Schwarz, il coraggio della verità. Correlazioni empatiche*, Torino 2015.

- Studio Soldano (1972-1980)

Nino Soldano. Vite da gallerista, a cura di M. Meneguzzo, Cinisello Balsamo 2011.

- Galleria Daniel Templon, sede di Milano (1971-1976)

40 ans. Galerie Daniel Templon, a cura di A. Hindry, Parigi 2006;
J. VERLAINE, *Daniel Templon. Une histoire d'art contemporain*, Parigi 2016.
Alcune immagini delle mostre della sede milanese della Galerie Daniel Templon sono visibili on-line:
https://www.templon.com/new/past.php?la=fr&place=6&seeyear=0

- Centro Tool (1971-1973)

D. DOGHERIA, *Ricerche sulla parola, al di là della parola: il Centro Tool di Milano (1971-1973)*, «Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico / culturali», dossier 4, 2018, pp. 127-138 (https://www.ricerchedisconfine.info/dossier-4/dossier4-2018.pdf);
D. DOGHERIA, *Un'euforia costante: gli artist-run spaces di Ugo Carrega attraverso le fonti d'archivio*, «piano b», 2, 2020, pp. 37-57 (https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/12703).

- Galleria Toselli; Galleria de Nieubourg (1967-1980)

+ *Spazi. Le gallerie Toselli*, a cura di G. Celant, Monza 2019.

- Galleria Vismara (1965-1980)

Vismara arte 21 anni: 1965-1986, a cura di L. Caramel, Milano 1986.

- Galleria d'Arte Ada Zunino (1975-1980)

Foto con dedica. Ada Zunino, gli artisti, gli amici, Milano 1983;
Galleria d'arte di Ada Zunino. 10 anni di attività, catalogo della mostra, Milano 1985;
Ada Zunino. Una storia per immagini e parole, Milano 2008.

3.2. Roma

3.2.1. Sulle gallerie private d'arte moderna attive a Roma dal 1960 al 1980 in generale

Il testo di riferimento è:
Spazi d'arte a Roma (1940-1990). Documenti dal Centro ricerca e documentazione arti visive, a cura di A. Cappella, C. Crescentini, D. Vasta, Roma 2019, con accurate schede storiche e bibliografia delle seguenti gallerie: Cooperativa Alzaia (M. Crescentini, *Alzaia*, pp. 73-75), Arco d'Alibert, poi Mara Coccia (R. Perfetti, *Arco d'Alibert di Mara Coccia*, pp. 80-83), Galleria Artivisive (S. Franchi, *Galleria Artivisive*, pp. 84-85), Galleria L'Attico (M.V. Mancinelli, *L'Attico*, pp. 86-92), Galleria La Barcaccia (A. Angelelli, *La Barcaccia*, pp. 93-95), Cooperativa Beato Angelico (Y. Di Blasio, *Cooperativa Beato Angelico*, pp. 96-98), Il Bilico (E. Ronchini, *Il Bilico*, pp. 98-100), Studio d'Arte Cannaviello (G. Boldorini, *Studio d'Arte Cannaviello*, pp. 104-108), Editalia-QUI arte contemporanea (R. Perfetti, *Editalia*, pp. 115-118), Galleria Al Ferro di Cavallo (G. Boldorini, *Al ferro di cavallo*, pp. 118-121), Galleria d'Arte Permanente (G. Boldorini, *GAP*, pp. 121-123), Jartrakor. Spazio Sperimentale e Centro Studi sui problemi dell'Arte (D. Vasta, *Jartrakor*, pp. 127-129), Lavatoio Contumaciale (D. Vasta, *Lavatoio contumaciale*, pp. 129-132), Marlborough Galleria d'Arte SpA (R. Perfetti, *Marlborough*, pp. 136-139), La Medusa. Studio d'Arte Contemporanea (S. Vacanti, *La Medusa*, pp. 139-145), Galleria La Nuova Pesa (D. Vasta, *La Nuova Pesa*, pp. 145-147), Galleria L'Obelisco (F. Pesci, *L'Obelisco*, pp. 148-151), Libreria-Galleria dell'Oca (R. Perfetti, *Libreria-Galleria dell'Oca*, pp. 151-154), Galleria Pieroni (G. Baldorini, *Galleria Pieroni*, pp. 158-161), Galleria Primo Piano (G. Boldorini, *Galleria Primo Piano*, pp. 161-164), Galleria d'Arte Russo (F.R. Morelli, *Galleria d'Arte Russo*, pp. 171-175), Sala 1 (F. Capriccoli, *Sala 1*, pp. 175-178), Galleria La Salita (S. Baroni, *La Salita*, pp. 179-182), Galleria Il Segno (S. Baroni, *Il Segno*, pp. 183-187), Galleria Selecta (S. Vacanti, *Selecta*, pp. 187-

192), Spazio Alternativo (G. Boldorini, *Spazio Alternativo*, pp. 192-195), La Stanza (D. Vasta, *La Stanza*, pp. 195-196), Galleria La Tartaruga (D. Lancioni, *La Tartaruga*, pp. 196-201), Galleria Trastevere (F. Lombardi, *Galleria Trastevere*, pp. 202-207).
Interviste e notizie per il periodo 1960-1969 si trovano in:
Roma anni '60. Al di là della pittura, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, Roma 1990, con interviste a Mara Coccia (di L. Cherubini, pp. 329-331), Plinio De Martiis (di F. Pirani, pp. 339-341), Gian Tommaso Liverani (di M. Di Capua, pp. 353-355), Luciano Pistoi (di B. Tosi, pp. 360-361), Fabio Sargentini (di R. Siligato, pp. 370-372), Gian Enzo Sperone (di M. Apa, pp. 373-375); un regesto delle mostre 1960-1969 in *Cronologia delle mostre e antologia critica*, a cura di A.M. Di Stefano, C. Salvi (pp. 390-457).

Altre notizie in:
Galleristi a Palazzo, a cura di I. Mussa, A. Romani, Roma 1988;
Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti, a cura di D. Lancioni, Roma 1995;
G. TULINO, *Roma attraverso le gallerie: una panoramica del contesto artistico romano dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta*, in *Colore, immagine, segno, oggetto, comportamento. Il secondo Novecento a Roma nella Collezione Jacorossi*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Roma 2018, pp. 26-42.

3.2.2. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Roma dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Galleria L'Alzaia, Cooperativa Alzaia (1968-1980)

M.G. COSTA, *Cooperativa Alzaia. Esperienze d'arte a Roma 1968-1986*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano. Relatore: A. Negri, A.A. 1996-1997.

- Galleria Appia Antica (1960)

G. GASTALDON, *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»*, «Studi di Memofonte», 13, 2014, pp. 245-261;
Un Atlante di Arte Nuova. Emilio Villa e l'Appia Antica, a cura di N. Giustozzi, Milano 2021.

- Studio d'Arte Arco d'Alibert (1963-1970; 1975-1980)

M.F. BONETTI, *Il percorso di Mario Cresci allo Studio Arco d'Alibert*, Roma 22 marzo 1968;
2 dicembre 1963: nasce una nuova galleria. Opere e testimonianze, a cura di T. Giovannetti, Roma 2006;
Origini, funzioni, significati di una sequenza fotografica, dall'Archivio al Museo, in *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare*, a cura di B. Cinelli, A. Frongia, Milano 2019, pp. 185-209;
Le opere e gli archivi. Mara Coccia. Daniela Ferraria, a cura di F. Gallo, I. Bernardi, Roma-Cinisello Balsamo 2020.

- Galleria Artivisive (1969-1980)

Artivisive in progress Roma. 1969-2021, a cura di S. Franchi, Roma 2021.
Notizie e materiale iconografico consultabili on-line:
http://www.associazioneartivisive.com/

- Galleria L'Attico (1960-1980)

Dal 1948 al 1978. Scelte senza pregiudizi, catalogo della mostra, a cura di B. Sargentini, Roma 1978;

L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978, a cura di E. Coen, R.G. Lambarelli, Roma 1984;
L'Attico 1957-1988, 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video, catalogo della mostra, a cura di F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Masina, Milano 1987;
G. POLITI, *Fabio Sargentini*, Milano 1990;
F. SARGENTINI, *Bruno Sargentini al fianco degli artisti. La donazione Fabio e Grazia Sargentini*, Roma 2006;
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;
Inventario del Fondo Galleria L'Attico 1949-1984, a cura di L.R. Petese, Roma 2019;
A. LANZAFAME, *Non solo Arte povera: riflessioni intorno alla Galleria L'Attico, tra Bruno e Fabio Sargentini*, «Studi di Memofonte», 28, 2022, pp. 155-180.
I cataloghi delle mostre sono digitalizzati e interrogabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/L%27Attico/1/546/
Immagini di allestimenti di mostre del periodo 1960-1980 sono consultabili on-line:
https://www.fabiosargentini.it/oldsite/mostre.html

- Cooperativa Beato Angelico (1976-1978)

K. ALMERINI, *Women Art Spaces. Two Mediterranean Case Studies*, in *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*, a cura di A. Jakubowska, K. Deepwell, Liverpool 2028, pp. 189-208.
Una sintesi dell'attività espositiva è consultabile on-line:
https://www.herstory.it/cooperativa-beato-angelico

- Galleria Il Bilico (1962-1968)

N. MAGLIETTA, *La gallerite*, Roma 1970;
Sperimentale P. 1963-1968. Lia Drei e Francesco Guerrieri, catalogo della mostra, Roma 2007.

- Cannaviello Studio d'Arte, sede di Roma; Seconda Scala (1972-1978)

Cannaviello 68/98, a cura di I. Ventriglia, Napoli 1998;
50 Studio d'arte Cannaviello: 1968-2018, Milano 2018;
E. LI CAUSI, *Roma 1972-78. Artisti e contesti attorno alla Galleria di Enzo Cannaviello*, tesi di Laurea magistrale, Università Sapienza di Roma, Relatore: C. Zambianchi, A.A. 2018-2019.

- Galleria Editalia; QUI arte contemporanea (1966-1977)

G. CARANDENTE, *Una rivista, una galleria 1966-1976*, in *Qui arte contemporanea. Dieci anni* […], catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 1976, pp.n.nn.;
QUI arte contemporanea 1966-1977, a cura di M. Margozzi, R. Bozzini, P. Martore, numero speciale di «QUI arte contemporanea» pubblicato in occasione della omonima mostra, 18, 2012;
S. CHIANCHIANO, *La sede di «QUI arte contemporanea» da Centro d'Arte a Galleria Editalia*, «Studi di Memofonte», 28, 2022, pp. 181-211.
I cataloghi delle mostre sono digitalizzati e interrogabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/Editalia+QUI+arte+contemporanea/1/552/
L'elenco completo delle mostre è consultabile on-line:
https://www.galleriaedieuropa.it/mostre-per-anno/

- Galleria Al Ferro di Cavallo (1960-1980)

A. DE DONATO, *Via Ripetta 67*, Bari 2005;

G. BOLDORINI, *L'archivio della libreria-galleria Al Ferro di Cavallo, 1957-1968. Fotografia, letteratura, arte*, in *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare*, a cura di B. Cinelli, A. Frongia, Milano 2019, pp. 135-149.

- Lavatoio Contumaciale (1974-1980)

Lavatoio contumaciale. I venti anni del centro 1974-1994, Roma 1994;
D. VASTA, *Lavatoio contumaciale*, in *Documenti dal Centro ricerca e documentazione arti visive*, a cura di A. Cappella, C. Crescentini, D. Vasta, Roma 2019, pp. 129-132.

- Marlborough Galleria d'Arte SpA (1962-1977)

I cataloghi delle mostre della galleria sono digitalizzati e interrogabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/Marlborough+-+Roma/1/548/

- Galleria La Medusa. Studio d'Arte Contemporanea (1960-1980)

La Medusa Studio d'Arte: 25° Anniversario 1953-1978, catalogo della mostra, con testi di C. Bruni Sakraischik, M. Praz, Roma 1978;
I cataloghi delle mostre della galleria sono digitalizzati e interrogabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/La+Medusa/1/549/

- Galleria Numero, sede di Roma; poi Galleria Fiamma Vigo; poi Galleria Studio Oltre (1961-1975)

Fiamma Vigo e «Numero». Una vita per l'arte, catalogo della mostra, a cura di R. Manno Tolu, M.G. Messina, A. Lenzi, Firenze 2003;
Fiamma Vigo e «Numero». Una vita per l'arte. «Numero» (1949-1953) e «Documenti di Numero» (1965-1966), edizione digitale delle riviste a cura di F. Klein, Firenze 2003.

- Galleria La Nuova Pesa (1960-1976)

La Nuova Pesa, a cura di G. Appella, Roma 2010;
Una storia nell'arte. I Marchini, tra impegno e passione, a cura di F. Benzi, A. Colasanti, G. Dessì, F. Matitti, I. Tomassoni, Roma 2022.

- Galleria L'Obelisco (1960-1978)

Fondi Storici della Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Inventario esaustivo del patrimonio conservato nel Fondo Irene Brin, Gaspero Del Corso e L'Obelisco, a cura di C. Palma, S. Pandolfi, I-II, Roma 2012 (https://ufficignam.beniculturali.it/it/75/pubblicazioni/311/);
C. FUSANI, *Mille Mariù. La vita di Irene Brin*, Roma 2013;
G. DIGILIO, *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria dell'Obelisco*, «Strenna dei Romanisti», LXXV, 2014, pp. 187-201;
Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco, a cura di V.C. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi, Roma 2018;
I. SCHIAFFINI, *La fotografia alla Galleria L'Obelisco: documentazione, comunicazione, esposizione*, in *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare*, a cura di B. Cinelli, A. Frongia, Milano 2019, pp. 113-134.
I cataloghi delle mostre della galleria sono digitalizzati e interrogabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/L%27Obelisco/1/566/

- Libreria-Galleria dell'Oca (1965-1980)

G. LOTTI, *Galleria dell'Oca. Cronologia*, in *Mario Merz. Balla, Carrà, de Chirico, de Pisis, Morandi, Savinio, Severini. Roma 1978*, catalogo della mostra a cura di D. Lancioni, Roma 2022, pp. 98-116.

L. PRATESI, *L'intervista. Luisa Laureati* (I-II) (https://www.exibart.com/personaggi/lintervista-luisa-laureati-1/; https://www.exibart.com/personaggi/lintervista-luisa-laureati-2/).

- Galleria Pieroni, sede di Roma (1979-1980)

Galleria Pieroni 1970-1992, a cura di M. Pieroni, D. Stiefelmeier, Roma 2016.
I cataloghi della galleria e le recensioni a stampa delle mostre sono consultabili on-line: https://www.radioartemobile.it/galleria-pieroni/

- Galleria Primo Piano (1972-1980)

S. ANTONACCI, *Resistenze concettuali nella Roma degli anni Ottanta. Primo Piano di Maria Colao*, «unclosed - art & beyond / arte e oltre», 23, 2019 (https://www.unclosed.eu/rubriche/amnesia/amnesia-artisti-memorie-cancellazioni/281-resistenze-concettuali-nella-roma-degli-anni-ottanta.html).

- Galleria d'Arte Russo (1960-1980)

F.R. MORELLI, *La chiusura del cerchio. Oltre un secolo di storia della Galleria Russo*, Imola 2022.

- Galleria Sala 1 (1970-1980)

Mémoires. Cronistorie d'arte contemporanea 1967-2007. Sala 1, a cura di F. Capriccioli, M.A. Schroth, Roma 2008.

- Galleria La Salita (1960-1980)

Galleria La Salita 1957-1983. Un disegno dell'arte, a cura di G.T. Liverani, S. Luz, Roma 1983;
G.T. LIVERANI, *Un disegno dell'arte. La Galleria La Salita dal 1957 al 1998*, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Torino 1998;
Collezione Liverani. Galleria La Salita, Roma, catalogo della mostra, a cura di B. Corà, Milano 2001;
Omaggio a Gian Tomaso Liverani, gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Torino 2002;
E. FRANCESCONI, *Due volte la stessa mostra: «5 Pittori-Roma 60». Bilancio e sviluppi di un decennio. Roma, Galleria La Salita, 1960, Torino, Galleria Christian Stein, 1969*, «Predella», 37, 2015, pp. 63-77.

- Galleria Il Segno (1964-1994)

Il Segno settembre 1964-dicembre 1994. Tent'anni: cronologia delle mostre, aneddoti, testimonianze, ricordi raccolti e raccontati da Angelica Savinio, Roma 1995.

- Galleria Selecta (1960)

C. CARDAZZO, V. DEL GAIZO, *Galleria Selecta. Mostre 1955-1960*, Roma 1960;
Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte, a cura di L.M. Barbero, Venezia 2008.

- Galleria La Stanza (1976-1977)

R. BORNORONI, *La Stanza 1976-77*, Roma 1977.

- Galleria La Tartaruga (1960-1980)

Gli anni originali, a cura di P. De Martiis, «La Tartaruga. Quaderni d'arte e di letteratura», 5-6, 1989;
L'arte e la Tartaruga. Omaggio a Plinio De Martiis: da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano, catalogo della mostra, a cura di S. Pegoraro, Milano 2007;

E. FRANCESCONI, *«Io ero un pilota d'aereo ma lui era un pilota d'alto mare»: Giorgio Franchetti e Plinio De Martiis*, in *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' D'Oro*, catalogo della mostra, a cura di C. Cremonini, F. Fergonzi, Roma 2013, pp. 48-59;
I. BERNARDI, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Roma 2018;
E. FRANCESCONI, *Da "Catalogo" all'archivio. Le fotografie dell'archivio de La Tartaruga nelle pagine della rivista "Catalogo"*, in *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare*, a cura di B. Cinelli, A. Frongia, Milano 2019, pp. 85-111;
E. FRANCESCONI, *I documenti a stampa di galleria: La Tartaruga e il sistema romano*, «Studi di Memofonte», 28, 2022, pp. 120-154.
L'indice dell'archivio della galleria è consultabile on-line:
http://www.archiviodistatolatina.beniculturali.it/index.php?it/186/archivio-galleria

- Galleria Trastevere (1960-1964)

Topazia Alliata. Una vita per l'arte, catalogo della mostra, a cura di A.M. Ruta, F. Miceli, Palermo 2016;
Artisti sul Tevere fra Emilio Villa e Topazia Alliata, catalogo della mostra, a cura di M. Barrese, Roma 2018.

3.3. Torino

3.3.1. Sulle gallerie private d'arte moderna attive a Torino dal 1960 al 1980 in generale

Fisionomia delle gallerie torinesi, catalogo della mostra, Torino 1969, pp.n.nn.;
Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli, Milano 1993, con il testo di M. BOUREL, *Le gallerie d'arte a Torino, 1950-1970: nascita di una capitale artistica* (pp. 122-127), interviste a Giuseppe Bertasso (Galleria La Bussola), pp. 154-157, Luciano Pistoi (Galleria Notizie), pp. 165-168, Gian Enzo Sperone e Pier Luigi Pero (Galleria Gian Enzo Sperone), pp. 169-173, e brevi schede delle gallerie La Bussola, Galatea, Gissi, Il Fauno, LP220, Martano, Narciso, Notizie, Il Punto, Gian Enzo Sperone, pp. 351-354;
Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia, a cura di L.M. Barbero, Torino 2010, con cronologia delle mostre torinesi 1960-1969 e interviste a Liliana Dematteis (Galleria Martano), pp. 163-184, e Franz Paludetto (Galleria FranzP e LP220), pp. 479-491.

3.3.2. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Torino dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Galleria La Bussola (1960-1980)

Le introduzioni ai cataloghi firmate da Luigi Carluccio in:
https://www.luigicarluccio.it/mostre/la-bussola

- Deposito d'Arte Presente (1967-1969)

R. LUMLEY, *Arte Povera a Torino. L'intrigante caso del Deposito d'Arte Presente*, in *Marcello Levi. Ritratto di un collezionista dal Futurismo all'Arte Povera*, a cura di F. Manacorda, R. Lumley, Torino 2005, pp. 19-38;
A. MORETTO, *DDP Deposito d'Arte Presente, Torino 1967-1969*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Storia e tutela del patrimonio archeologico e storico-artistico. Relatore: F. Rovati, A.A. 2009-2010;

I. CAVARERO, *Il Deposito d'Arte Presente a Torino*, «Quaderni di scultura contemporanea», 9, 2010, pp. 55-66.

- Galleria Il Fauno (1968-1975)

Un profilo del gallerista Luciano Anselmino in A. DEL PUPPO, *Pasolini Warhol 1975*, Milano-Udine 2019, pp.n.nn.

- Galleria FranzP; poi Galleria LP 220 (1968-1980)

Intervista a Franz Paludetto in:
https://www.artribune.com/attualita/2014/07/di-franz-paludetto-un-gallerista-dalta-quota/
Alcuni cataloghi e altri materiali editoriali in:
https://castellodirivara.it/tag/galleria-lp220/

- Galleria Galatea (1960-1975)

Perché sono passato dal moderno all'antico. Intervista con Mario Tazzoli, «Il Giornale dell'Arte», 6, 1983, pp. 31-32;
A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Mario Tazzoli (1921-1990)*, in *Persona e maschera. Collezionisti, antiquari, storici dell'arte*, Milano 2014, pp. 173-174;
C. PERIN, *Mario Tazzoli e la Galleria Galatea*, «Studi di Memofonte», 28, 2022, pp. 39-74.
Cataloghi e altri materiali editoriali delle mostre della Galleria Galatea sono digitalizzati e consultabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/Galleria+Galatea/1/558/

- Galleria Gissi (1961-1980)

A. REDAELLI, *Il grande Novecento nel salotto buono di Piazza Solferino*, «Arte», 287, 1997, pp. 100-103.

- Galleria Martano (1966-1980)

G. MAFFEI, L. DEMATTEIS, *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, Torino 1998;
Carte in tavola. Per un archivio della Galleria Martano, catalogo della mostra, a cura di M.T. Roberto, Torino 2017;
Cataloghi e altri materiali editoriali delle mostre della Galleria Martano sono digitalizzati e interrogabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/Galleria+Martano/1/564/

- Galleria Multipli (1970-1975)

Immagini dei materiali editoriali e degli allestimenti delle mostre della Galleria Multipli in:
https://www.icamilano.it/it/progetti-speciali/arte-povera-e-multipli-torino-1970-1975-cura-di-elena-re

- Galleria Narciso (1960-1980)

Storia e alcuni materiali editoriali in:
http://www.gallerianarciso.com/la-nostra-storia/

- Galleria Notizie (1960-1975)

L. PISTOI, *Il mercante d'arte è consigliere del principe. Conversazione con Franco Fanelli*, Torino 2005;
M. BANDINI, M.C. MUNDICI, M.T. ROBERTO, *Luciano Pistoi: «Inseguo un mio disegno»*, Torino 2008.

Cataloghi e altri materiali editoriali delle mostre della Galleria Notizie sono digitalizzati e consultabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/Galleria+Notizie/1/557/

- Galleria Giorgio Persano (1976-1980)

F. ARENSI, *Sostenere la propria linea. La parola al gallerista Giorgio Persano*, «Arte», 436, 2012, pp. 18-19.
Elenco delle mostre e fotografie degli allestimenti della Galleria Persano consultabile on-line:
https://www.giorgiopersano.org/

- Galleria Il Punto (1962-1974)

Cataloghi e altri materiali editoriali delle mostre della Galleria Il Punto sono digitalizzati e consultabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/Il+Punto/1/547/

- Galleria Gian Enzo Sperone (1964-1980)

La metafora trovata. 30 anni Galleria Sperone, catalogo della mostra, con testi di G.E. Sperone, A. Bonito Oliva, Roma 1994;
C. CRITICOS, *La Galerie Gian Enzo Sperone. Notes pour un historique*, «Ligeia. Dossiers sur l'art», 25-28, 1998-1999, pp. 147-160;
A. MINOLA, M.C. MUNDICI *ET ALII*, *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, Torino 2000;
V. D'URSO, *Parigi-Torino. Le mostre e gli artisti della Galleria Sonnabend e della Galleria Sperone dal 1962 al 1964*, «L'uomo nero», 4-5, 2006, pp. 395-427;
Gian Enzo Sperone Dealer/Collector. From 350 BC to Last Week / Gian Enzo Sperone mercante/collezionista. Dal 350 A.C. alla settimana corsa, a cura di L. Trezzani, Torino 2019;
F. GUZZETTI, *«He was really into artists' books»: i libri d'artista della Galleria Sperone, 1970-1975*, «Studi di Memofonte», 28, 2022, pp. 243-302.
Cataloghi e altri materiali editoriali delle mostre della Galleria Gian Enzo Sperone sono digitalizzati e interrogabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/Galleria+Gian+Enzo+Sperone/1/556/

- Galleria Christian Stein (1966-1980)

Christian Stein 1966-1972, catalogo della mostra, a cura di P. Fossati, Torino 1972;
La collection Christian Stein. Un regard sur l'art italien, catalogo della mostra, a cura di C. Francblin, Villeurbanne 1992;
Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana / A History of Italian Art, catalogo della mostra, a cura di B. Della Casa, Milano 2010.
Cataloghi e altri materiali editoriali delle mostre della Galleria Christian Stein sono digitalizzati e interrogabili on-line:
https://www.maconda.it/galleria/it/Galleria+Christian+Stein/1/565/

- Studio Tucci Russo (1975-1980)

R. LAMBARELLI, *Lo spazio come pensiero. Intervista a Tucci Russo*, «Arte e Critica», 39, 2004, pp. 18-25;
I. BERNARDI, *Un percorso fatto insieme agli artisti. I 40 anni di Tucci Russo Studio per l'arte contemporanea*, «Arte e Critica», 83, 2015, pp. 70-71.
Elenco delle mostre e fotografie degli allestimenti sono consultabili on-line:
https://tuccirusso.com/it/elenco-exhibition

4. Altre città italiane

4.1. Genova
4.1.1. Sulle gallerie private d'arte moderna attive a Genova dal 1960 al 1980 in generale

Percorsi dell'arte contemporanea. Gallerie in Liguria, catalogo della mostra, a cura di G. Stirone, Genova 1989;
Le gallerie genovesi. Quaderni dell'Archivio d'arte contemporanea di Villa Croce, Genova 1993;
F. SBORGI, A. LERCARI, *Genova in mostra. Esposizioni pubbliche e private dal dopoguerra ad oggi*, Genova 2004;
Attraversare Genova: percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70, catalogo della mostra, a cura di S. Solimano, Milano 2004;
Pensare pittura. Una linea internazionale di ricerca negli anni settanta, catalogo della mostra, a cura di S. Solimano, Cinisello Balsamo 2009;
L. LECCI, *Protagonisti e luoghi dell'arte a Genova negli anni sessanta*, in *Genova Sessanta. Arti visive, architettura e società*, catalogo della mostra, a cura di A. Guerrini, L. Leoncini, Cinisello Balsamo 2022, pp. 70-87.
Un'utile antologia di materiali nel sito *Materiali sulle arti a Genova 1960-2018*, a cura di S. Ricaldone:
http://artegenova.altervista.org/

4.1.2. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Genova dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Galleria La Carabaga (1963-1968)

L. TOLA, R. VITONE, *Una stagione dissipata. Poesia visiva a Genova tra gli anni Sessanta e Settanta*, Genova 1995;
M. STARNINI, *Una galleria a Genova negli anni Sessanta: La Carabaga*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Genova. Relatore: F. Sborgi, A.A. 2003-2004.

- Galleria del Deposito (1963-1968)

P. MINETTI, *Galleria del Deposito 1963-1968. Galleriaforma 1972/1982*, Genova 1989;
I fabbricanti di immagini. La Galleria del Deposito: un'esperienza d'avanguardia nella Genova degli anni '60, catalogo della mostra, a cura di S. Solimano, Genova 2003;
P.P. RINALDI, *Un altro domani: Paolo Minetti*, «La Casana», 3, 2019, pp. 48-51.

- Galleriaforma (1972-1980)

P. MINETTI, *Galleria del Deposito 1963-1968. Galleriaforma 1972/1982*, Genova 1989.

- Galleria La Polena (1963-1980)

Pistoletto. In occasione dei venti anni di attività della Galleria, con testo di E. Battisti, Genova 1983;
S. BRAGA, *Genova in mostra: esposizioni pubbliche e private dal dopoguerra a oggi. Anni Ottanta*, Alessandria 2014 (sul direttore della galleria E. Manzoni, pp. 58-65).
P. VALENTI, *«Un ambiente dove l'avanguardia si senta a casa propria»: la Galleria La Polena di Genova e il progetto di AG Fronzoni*, in *Parola, immagine e cultura editoriale*, a cura di V. Pozzoli, P. Rusconi, Milano-Mantova 2022, pp. 67-79.

- Galleria Unimedia (1970-1980)

C. GUALCO, *Lo spazio, le stagioni, le opere*, Genova 1983.

4.2. Brescia
4.2.1. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Brescia dal 1960 al 1980

- Galleria Banco; poi Banco Massimo Minini (1973-1980)

M. MININI, *Quarantanni, 1973-2013*, Milano 2013;
M. TEATINI, *Massimo Minini. The Story of a Gallerist*, Galleria Massimo Minini, Italia 2019 (documentario, 66').

- Galleria Multimedia (1976-1980)

R. PERNA, *Romana Loda e l'arte delle donne*, Brescia 2020.

4.3. Venezia
4.3.1. Sulle gallerie private d'arte moderna attive a Venezia dal 1960 al 1980 in generale

S. PORTINARI, *Istituzioni e movimenti artistici, collezionismo e gallerie nel Veneto negli anni Settanta del Novecento*, tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia. Tutor: N. Stringa, A.A. 2005-2006;
A. CASTELLANI, *Venezia 1948-1968. Politiche espositive tra pubblico e privato*, Padova 2006;
G. BIANCHI, *Gallerie, mercato, collezionismo. Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, II, Milano 2008, pp. 537-554;
E. PRETE, *Gallerie e occasioni espositive a Venezia negli anni Sessanta*, in *Arte al bivio. Venezia negli anni Sessanta*, catalogo della mostra, a cura di N. Stringa, Venezia 2008, pp. 29-36.
E. PRETE, *Spazi espositivi e gallerie d'arte contemporanea a Venezia: gli anni Sessanta e le nuove avanguardie*, «Ateneo Veneto», s. 3, fasc. 1, XII, 2013, pp. 627-650.

4.3.2. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Venezia dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Galleria Paolo Barozzi (1966-1980)

P. BAROZZI, *Il sogno americano*, Venezia 1970;
O. PINARELLO, *Paolo Barozzi. Una passione per l'arte*, Grottaferrata 2011.

- Galleria del Cavallino (1960-1963; poi 1966-1980)

M. PEGORARO, *La Galleria «Il Cavallino» di Carlo Cardazzo 1945-1963: un viaggio tra mercato e cultura*, tesi di Laurea, Università Ca' Foscari di Venezia. Relatore: D. Marangon, A.A. 2000-2001;
G. BIANCHI, *Un Cavallino come logo*, Venezia 2006;
G. BIANCHI, *Il Cavallino, «vibrante centro veneziano di arte moderna»*, in *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, Milano 2008, pp. 119-163;
La Galleria del Cavallino. Vetrina e officina 1966-2003, a cura di S. Cecchetto, Crocetta del Montello 2019;
L. PAROLO, *Video arte in Italia negli anni Settanta. La produzione della Galleria del Cavallino*, Roma 2019;
L. PAROLO, *La fotografia come opera e/o documento delle pratiche artistiche degli anni Settanta. L'archivio della Galleria del Cavallino di Venezia*, in *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare*, a cura di B. Cinelli, A. Frongia, Milano 2019, pp. 211-225.

- Ikona Photo Gallery (1979-1980)

Memory for the Future. 40 anni di Ikona Gallery a Venezia, catalogo della mostra, a cura di G. Busetto, Ž. Kraus, Venezia 2019.

- Galleria Numero, sede di Venezia (1962-1977)

G. BIANCHI, *La galleria «Numero» a Venezia*, in *Fiamma Vigo e «Numero». Una vita per l'arte*, catalogo della mostra, a cura di R. Manno Tolu, M.G. Messina, A. Lenzi, Firenze 2003, pp. 108-120.

- Galleria Santo Stefano (1960-1980)

P. RIZZI, *Trent'anni di storia della galleria Santo Stefano*, Venezia 1978.

4.4. Modena

4.4.1. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Modena dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Galleria Mazzoli (1977-1980)

A. REDAELLI, *Mazzoli, lo scattista*, «Arte», 321, 2000, pp. 136-141;
F. ARENSI, *Gallerista e talent scout. La parola a Emilio Mazzoli*, «Arte», 460, 2011, pp. 26-27;
A. POLETTI, *L'attività espositiva della Galleria Mazzoli di Modena, 1977-2019*, tesi di Laurea, magistrale Università Ca' Foscari Venezia. Relatore: N. Stringa, A.A. 2018-2019;
A. FERRI, *Basquiat. Viaggio in Italia di un formidabile genio*, Reggio Emilia 2021.

4.5. Bologna

4.5.1. Sulle gallerie private d'arte moderna attive a Bologna dal 1960 al 1980 in generale

Not so Private. Gallerie e storie dell'arte a Bologna, catalogo della mostra, Ferrara 2009.

4.5.2. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Bologna dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Galleria d'Arte 2000 (1962-1980)

I 20 anni della Galleria d'Arte 2000, Bologna 1981.

- Studio Bentivoglio (1965-1974)

P. FAMELI, *Fatti dello Studio Bentivoglio*, «Intrecci d'Arte», 4, 2015, pp. 74-88.

- Galleria de' Foscherari (1962-1980)

La Galleria de' Foscherari, 1962-2018, catalogo della mostra, Bologna 2019;
Il notiziario della Galleria de' Foscherari 1965-1989. Un mitico dibattito sull'arte contemporanea diretto da Pietro Bonfiglioli, a cura di V. Boarini, Bologna 2019.

- Galleria La Loggia (1960-1980)

Storia della Galleria d'arte La Loggia. Una pagina di cultura a Bologna fra tradizione e sperimentazione, a cura di P. Nanni, P. Paglioriti, Bologna 2016.

- Galleria Studio G7 (1973-1980)

My Way, A modo mio. Ginevra Grigolo e lo Studio G7: 44 anni tra attualità e ricerca, catalogo della mostra, Mantova 2017.

4.6. Firenze

4.6.1. Sulle gallerie private d'arte moderna attive a Firenze dal 1960 al 1980 in generale

M. POLI, *Mappa*, in *Economia domestica: album 1994-1995*, Prato-Firenze 1996, pp. 40-48;
Percorsi della contemporaneità. Arti visive in Toscana 1945/2000, CDrom a cura di M.G. Messina, A. M. Amonaci, G. Uzzani, S. Ragionieri, Firenze 2001;
Continuità. Arte in Toscana 1945-1967, a cura di A. Boatto, Pistoia 2002;
Continuità. Arte in Toscana 1968-1989, a cura di D. Soutif, Pistoia 2002;
Continuità. Magnete: presenze artistiche straniere in Toscana nella seconda metà del XX secolo, a cura di A. Vettese, Pistoia 2002;
Continuità. Arte in Toscana 1945-2000. Regesto Generale, con un testo introduttivo di L.V. Masini, Pistoia 2002;
Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva, a cura di A. Acocella, C. Toschi, Macerata 2016.

4.6.2. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Firenze dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Art/tapes/22 (1973-1976)

M.G. BICOCCHI, *Tra Firenze e Santa Teresa dentro le quinte dell'arte ('73/'87). Art/tapes/22*, Venezia 2003;
C. SABA, *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC-La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, Venezia-Cinisello Balsamo 2007;
Art/tapes/22, con testi di M.G. Bicocchi, A. Hutchison, A. Bonito Oliva, D.A. Ross, B. Viola, Long Beach 2009;
L. BIGAZZI, *Art/tapes/22: ricordi, riflessioni ed eredità. Conversazione con Maria Gloria Bicocchi*, in *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, a cura di A. Acocella, C. Toschi, Macerata 2016, pp. 121-131;
G. MELOTTI, *Art tapes 22*, a cura di M.M. Tozzi, Firenze 2017;
Art/tapes/22. Le origini della videoarte, a cura di A. Mazzanti, Cinisello Balsamo 2017;
L'avventura dell'arte nuova | anni 70-80: Gianni Melotti, a cura di P.E. Antognoli, Lucca 2020;
A. MAZZANTI, *Da art/tapes/22 alla Biennale (1973-1977): i laboratori sperimentali di Maria Gloria Bicocchi fra promozione e militanza*, in *Videoarte in Italia. Il video rende felice*, a cura di C. Saba, V. Valentini, Roma 2022, pp. 154-169.

- Galleria Il Fiore (1960-1974)

V. CORTI, *«Il fiore» di Corrado Del Conte*, in *Arti visive. Documenti ed esperienze dal dopoguerra ad oggi*, Firenze 1982, pp. 42-104;
C. FANETTI, *La Galleria Il Fiore (1942-1950), storia di una galleria d'arte moderna a Firenze*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Firenze. Relatore: M.G. Messina, A.A. 1998-1999;
L'inventario dell'archivio di Corrado Del Conte, depositato presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze, è consultabile on-line:
https://www.vieusseux.it/archivio-contemporaneo/elenco-dei-fondi/corrado-del-conte.html

- Galleria Fiori

Serafino Flori. Storia di una galleria, a cura di L. Saccà, Milano 2010.

- Studio d'arte Il Moro (1970-1980)

U. BARLOZZETTI, *Studio d'Arte Il Moro. Attività dal 1971 ad oggi*, in *Firenze/Ricerca. Documenti dal dopoguerra ad oggi*, a cura di F. Gori, M. Bini, Firenze 1985, pp. 207-247;
E. FRANCIOLI, *L'arte come strumento di partecipazione alla realtà: l'attività dello Studio d'Arte Il Moro nella Firenze degli anni Settanta*, in *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, a cura di A. Acocella, C. Toschi, Macerata 2016, pp. 139-155.

- Galleria Numero (1960-1970)

Fiamma Vigo, la Galleria Numero e la promozione della cultura artistica a Firenze 1949-1967, catalogo della mostra, a cura di A. Lenzi, Firenze 2000;
Fiamma Vigo e «Numero». Una vita per l'arte, catalogo della mostra, a cura di R. Manno Tolu, M.G. Messina, A. Lenzi, Firenze 2003;
Fiamma Vigo e «Numero». Una vita per l'arte. «Numero» (1949-1953) e «Documenti di Numero» (1965-1966), edizione digitale delle riviste a cura di F. Klein, Firenze 2003;
C. TOSCHI, *La promozione di Fiamma Vigo: presenze e assenze toscane alla Biennale di Venezia (1951-1970)*, in *Presenze toscane alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, a cura di F. Fergonzi, Milano 2017, pp. 105-131.
L'inventario dell'archivio di Fiamma Vigo, depositato presso l'Archivio di Stato di Firenze, è consultabile on-line:
https://www.archiviodistato.firenze.it/inventari/f/fiammavigo/

- Galleria Quadrante (1961-1964)

S. RAGIONIERI, *Quadrante: attraverso l'informale. Firenze 1961-1964*, Firenze 2003.

- Galleria Schema (1972-1980)

P. BORTOLOTTI, *Schema. Un artista, una galleria, un'autobiografia*, in *Alberto Moretti. Autobiografia*, a cura di P. Bortolotti, C. Sisi, Firenze 1999, pp. 51-65;
D. VOSO, *Zona, non-profit art space. Un esempio di spazio espositivo gestito da artisti nella Firenze degli anni Settanta*, «Luxflux», 15, 2005 (http://www.luxflux.net/luoghi-dellarte-in-progress-teresa-2/);
D. VENTRONI, *La Galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)*, «Ricerche di storia dell'arte», 98, 2009, pp. 37-48;
D. VENTRONI, *Salvaguardia di un archivio d'arte contemporanea. Dalla Galleria Schema allo spazio d'arte Alberto Moretti/Schema Polis*, tesi di Dottorato, IMT Lucca. Tutor: M.G. Messina, A.A. 2010;
D. VENTRONI, *Firenze e… La Galleria Schema, crocevia delle neoavanguardie internazionali attraverso il bollettino «Schema Informazione»*, in *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, a cura di A. Acocella, C. Toschi, Macerata 2016, pp. 21-37;
D. VENTRONI (prima redazione), *Galleria Schema*, gennaio 2018, (https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=511417);
Schema. Una galleria tra le neoavanguardie 1972-1994, a cura di D. Ventroni, S. Pezzato, Prato 2023 (in corso di pubblicazione).

- Zona Nonprofit Art Space (1974-1980)

M. NANNUCCI, *Zona, Nonprofit Art Space and Zona Archives in Florence*, in *Artist-Run Spaces*, a cura di G. Detterer, M. Nannucci, Digione 2012, pp. 270-271;

C. TOSCHI, *Lo spazio Zona e la scena internazionale degli artist-run spaces: l'orizzontalità della gestione dell'arte e l'archiviazione dell'effimero (1974-1985)*, in *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, a cura di A. Acocella, C. Toschi, Macerata 2016, pp. 39-62;
Firenze sperimentale. Gli anni settanta attraverso le testimonianze di Bruno Corà, Lapo Binazzi e Paolo Masi, in *Art/tapes/22. Le origini della videoarte*, a cura di A. Mazzanti, Milano 2017, pp. 44-48.

4.7. Pescara
4.7.1. Sulle gallerie private d'arte moderna attive a Pescara dal 1960 al 1980 in generale

A. ZIMARINO, *Un segno rosso. Pescara 1960-1981. L'arte contemporanea di ricerca e le sue relazioni italiane*, Pescara-Ortona 2020.

4.7.2. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Pescara dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Studio L.D.; poi Galleria Lucrezia De Domizio (1969-1980)

L. DE DOMIZIO DURINI, *Perché. Le sfide di una donna oltre l'arte*, Milano 2013;
P. TEDESCHI, *Metamorfosi di una vita. Lucrezia De Domizio Durini. Arte, cultura, società internazionale dagli anni 70 a oggi*, Milano 2017.

- Galleria Mario Pieroni, sede di Pescara (1975-1979)

M. PIERONI, D. STIEFELMEIER, *Galleria Pieroni 1970-1992*, Roma 2016.
I cataloghi della galleria e le recensioni a stampa delle mostre sono consultabili on-line:
https://www.radioartemobile.it/galleria-pieroni/

4.8. Napoli
4.8.1. Sulle gallerie private d'arte moderna attive a Napoli dal 1960 al 1980 in generale

K. FIORENTINO, *Gli spazi dell'espressione. Napoli dal '45 al '65*, in *Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa, P. Belfiore, K. Fiorentino, M. Picone, A. Tecce, Napoli 1991, pp. 107-118;
A. TRIMARCO, *Napoli un racconto d'arte 1954/2000*, Roma 2002;
Mediterraneo. Le gallerie d'arte moderna e contemporanea in Campania, Napoli 2008;
R. DE FUSCO, *Arti e altro a Napoli dal dopoguerra al 2000*, Napoli 2009;
Atlante dell'arte contemporanea a Napoli e in Campania, a cura di V. Trione, Milano 2016;
Arte in movimento. Gli anni Settanta in Campania, a cura di L. Palermo, Milano 2018.

4.8.2. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Napoli dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Galleria Il Centro (1960-1980)

Il Centro 1960-2005. Storie ed eredità di una galleria d'arte, a cura di S. Zuliani, Napoli 2006.

- Galleria Diagramma 32 (1970-1980)

Il Diagramma 32. Bagattelle di una storia per Napoli 1970-1990, Napoli 1990.

- Libreria Guida (1960-1974)

M. DE VIVO, *La saletta rossa 1963-1974*, Napoli 2008.

- Galleria Inesistente (1969-1974)

L. BERTI, *La Galleria Inesistente. Pratiche artistiche di un gruppo anonimo tra gli anni '60 e '70*, Milano 2015.

- Galleria Mediterranea (1960-1980)

M. PICONE PETRUSA, *Intervista a Nello e Saverio Ammendola*, in M. Picone Petrusa, *Ottocento e Novecento. Due secoli di pittura a Napoli*, Napoli 1999, pp. 35-49.
Un elenco delle mostre 1960-1980 è consultabile on-line:
www.mediterranea-arte.com

- Modern Art Agency (1965-1980)

Omaggio a Lucio Amelio, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, E. Cicelyn, Milano 2004;
Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus (1965-1982). Documenti, opere, una storia…, catalogo della mostra, a cura di A. Viliani, Milano 2015.

- Studio Morra (1974-1980)

L.E. BERARDINELLI, *Lo Studio Morra tra body art e nuove esperienze artistiche a Napoli negli anni Settanta*, tesi di Laurea, Università di Bologna. Relatore: A. Serra, A.A. 1999-2000.
www.fondazionemorra.org.

- Lia Rumma. Studio d'Arte (1971-1980)

Lia Rumma 50 anni, a cura di F. Gallo, G. Guercio, Milano 2021.

- Galleria San Carlo (1960-1980)

Avanguardia a Napoli dalla Galleria San Carlo all'Internazionale Madi: Alberto Lombardi, Enea Mancino, Renato Milo, Antonio Perrottelli, catalogo della mostra, a cura di L.P. Finzio, Napoli 2016.

- Studio Trisorio (1974-1980)

Studio Trisorio. Una storia d'arte 1974-2019, Milano 2019.

4.9. Bari

4.9.1. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Bari dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Galleria Bonomo (1971-1980)

G. GUGLIELMINO, L. CHERUBINI, …*but, where is Bari? Percorso nell'arte contemporanea. La Galleria Bonomo dal 1971 / A Journey in contemporary art. The Bonomo Gallery since 1971*, Torino 2010.

5. La situazione internazionale

5.1. Parigi e la Francia
5.1.1. Sulle gallerie attive a Parigi e in Francia dal 1960 al 1980 in generale

1er Salon international de Galeries pilotes: artistes et découvreurs de notre temps, catalogo della mostra, a cura di R. Berger, Losanna 1963;
Miroir et mémoire du premier Salon international de Galeries pilotes, Losanna 1964;
2e Salon international de Galeriers pilotes: artistes et découvreurs de notre temps, catalogo della mostra, a cura di R. Berger, Losanna 1966;
3e Salon international de Galeries pilotes: artistes et découvreurs de notre temps, catalogo della mostra, a cura di R. Berger, Losanna 1970;
Enquête sur l'art contemporain, a cura di J.M. Poinsot, Parigi 1973;
Focus 78. Foire-Exposition d'art actuel, catalogo della mostra, Parigi 1978;
R. MOULIN, *Le Marché de la peinture en France*, Parigi 1989;
A. BARAK, *La figure du marchand contemporain*, in *Le Commerce de l'art de la Reinassance à nos jours*, a cura di L. Bertrand Dorléac, Besançon 1992, pp. 289-322;
P. NAHON, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998;
F. BENHAMOU, N. MOUREAU, D. SAGOT-DUVAUROUX, *Les Galeries d'art contemporain en France. Portrait et enjeu dans un marché mondialisé*, Parigi 2001;
Inside the sixties: g.p. 1-2-3. Le Salon international de Galeries pilotes à Lausanne 1963, 1966, 1970, Losanna 2002;
A. QUEMIN, *L'Art contemporain international: entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Nîmes 2002;
J. VERLAINE, *Soirs de vernissage. Pratiques et publics et autour de l'art contemporain à Paris, de la Libération à la fin des années soixante*, «Hypothèses», XII, 2009, pp. 285-294;
J. VERLAINE, *Engagement esthétique, discours publicitaire, critique d'art? Les ambiguïtés des bulletins des galeries (Paris, 1945-1970)*, in *Les Revues d'art. Formes, strategies et reseaux au XXe siècle*, a cura di R. Froissart Pezone, Y. Chevrefils Desbiolles, Rennes 2011, pp. 307-318;
J. VERLAINE, *Rive droite, rive gauche. Centres et périphéries artistiques à Paris, 1945-1975*, in *Grenzen der Zentralität*, a cura di M. Geiser, D. Rademacher, L. Taieb, Berlino 2011, pp. 179-200;
A. TRONCHE, *L'art des années 1960. Chroniques d'une scène parisienne*, Vanves 2012;
J. VERLAINE, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes*, Parigi 2014;
Le Comité professionnel des galeries d'art, soixante-dix ans d'histoire (1947-2017), a cura di J. Verlaine, Parigi 2017;
E. PRETE, *Incontenibili. Gallerie d'arte e nuove avanguardie tra Italia e Francia*, Treviso 2018;
J. VERLAINE, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Parigi 2019;
20 galeries du 20e siècle. France 1905-1970, a cura di C. Briend, numero speciale di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», settembre 2020;
Le marché de l'art parisien (1944-1969). Présentation de quelques galeries historiques, database on-line, a cura di J. Verlaine (https://envers.pagesperso-orange.fr/jverlaine/listegaleries).

5.1.2. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Parigi e in Francia dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Galerie Ariel, Parigi (1960-1980)

G. BOUDAILLE, *Jean Pollac*, «Cimaise», 71, 1964-1965, pp. 12-20;
P.G. PERSIN, *Galerie Ariel. 50 ans*, Parigi 2002;

50 ans de peinture en France. Une galerie, une collection, catalogo della mostra, Cahors 2005.

- Galerie Arnaud e il bollettino «Cimaise», Parigi (1960-1980)

H. BELLET, *Cimaise 1952-1963*, tesi di Laurea, Université Paris I. Direzione: F. Roche, A.A. 1986;
P. NAHON, *Jean-Robert Arnaud*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 261-267;
C. GIRIEUD, *Cimaise 1952-1963. Une revue dans une période de transition, du monopole parisien à la suprématie newyorkaise*, tesi di Laurea, Université Paris I. Direzione: P. Dagen, A.A. 2001.

- Galerie Jean Bucher, Parigi (1960-1980)

Passion de l'art. Galerie Jeanne Bucher Jaeger, depuis 1925, prefazione di B. Ely, Parigi 2017.

- Galerie Louis Carré, Parigi (1960-1966; 1978-1980)

P. NAHON, *Louis Carré*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 144-149;
Galerie Louis Carré. Histoire et actualité, catalogo della mostra, prefazione di A. Terrasse, L'Isle-sur-la-Sorgue 2000;
C. BRIEND, *Galerie Louis Carré, 1941-1966, 10 avenue de Messine, Paris 8e*, in *20 galeries du 20e siècle. France 1905-1970*, a cura di C. Briend, numero speciale di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», settembre 2020, pp. 41-44.

- Galerie Chave, Vence (1960-1975); poi Galerie Pierre Chave (1975-1980)

A. COULONDRE, *Galerie Les Mages, 1947-1959; Galerie Chave, 1959, 13 rue Isnard, Vence, Alpes-Maritimes*, in *20 galeries du 20e siècle. France 1905-1970*, a cura di C. Briend, numero speciale di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», settembre 2020, pp. 68-71.
La cronologia delle esposizioni è consultabile on-line:
http://www.galeriechave.com/historique.html

- Galerie Iris Clert, Parigi (1960-1980)

Hommage à Iris Clert, catalogo della mostra, Parigi 1988;
P. NAHON, *Iris Clert*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 257-260;
Iris Clert: microspective, catalogo della mostra, testi di S. Airaud, V. Clert, Strasburgo 2003;
I. CLERT, *Iris-Time (L'Artventure)*, Parigi 2003;
C. DIRIE, *La galerie Iris Clert, 1956-1961: se lancer et s'affirmer dans le monde de l'art*, «Histoire de l'art», 58, 2006, pp. 145-155;
S. BERGERET, *Iris Clert (1918-1986). Une galeriste singulière*, tesi di Dottorato, Université Bourgnogne Franche-Comté. Direzione: B. Tillier, V. Dupont, A.A. 2017;
C. AGOSTINELLI, *Galerie Iris Clert, 1956-1961 3 rue des Beaux-Arts, Paris, 6e; 1961-1971 28 rue du faubourg Saint-Honoré, Paris, 8e; 1971-1979 3 rue Duphot, Paris, 1er; 1980-1986 Le C.A.R.A.T., 19 rue Madeleine Michelis, Neuilly-sur-Seine*, in *20 galeries du 20e siècle. France 1905-1970*, a cura di C. Briend, numero speciale di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», settembre 2020, pp. 92-95;
S. BERGERET, *Les* Micro-Salons *de la Galerie Iris Clert entre 1957 et 1980*, in *Jeux de formats (1) / Playing with Format (1)*, «Interfaces. Image Texte Language», 45, a cura di S. Aymes, C. Lemaire, V. Morisson, 2021, pp. 175-193 (https://journals.openedition.org/interfaces/2630).

- Galerie Daniel Cordier, Parigi (1960-1964)

P. NAHON, *Daniel Cordier*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 221-228;
Hommage à Daniel Cordier, catalogo della mostra, con un testo di E. Jaguer, Basilea 1998;
Daniel Cordier. Le régard d'un amateur. Donations Daniel Cordier dans les collections du Centre Pompidou-Musée national d'Art moderne, a cura di B. Ajac, Parigi 2005;
D. CORDIER, *Alias Caracalla*, Parigi 2009;
B. AJAC, *Galerie Daniel Cordier, 1956-1959, 8 rue de Duras, Paris, 8e; 1959-1964, 8 rue de Miromesnil, Paris,* 8e, in *20 galeries du 20e siècle. France 1905-1970*, a cura di C. Briend, numero speciale di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», settembre 2020, pp. 88-91.

- Galerie La Demeure, Parigi (1960-1980)

J.-J. LEVEQUE, *Galerie La Demeure*, «Cimaise», 88, 1967, pp. 65-77;
O. CONTAMIN, *La Galerie La Demeure 1945-1979*, tesi di D.E.A., Université de Toulouse. Direzione: Y. Bruand, A.A. 1990;
G. DENIZEAU, *Denise Majorel, une vie pour la tapisserie*, Aubusson 2007.

- Galerie Drouin, Parigi (1960-1962)

P. NAHON, *René Drouin*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 166-172;
René Drouin galeriste et éditeur d'art visionnaire. Le spectateur des arts 1932-1962, catalogo della mostra, Les Sables d'Olonnes 2001;
J. VERLAINE, *Parole d'amateur contre parole d'expert? Artistes, critiques et écrivains à la galerie René Drouin (1939-1962)*, in *L'Écrivain et le Spécialiste: écrire sur les art plastiques au XIXe et au XXe siècle*, a cura di I. Riallande, D. Vaugeois, Parigi 2010, pp. 99-115.

- Galerie Durand-Dessert, Parigi (1975-1980)

P. NAHON, *Michel et Liliane Durand-Dessert*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 308-315;
L'art au futur antérieur: Liliane et Michel Durand-Dessert. L'engagement d'une galerie 1975-2004, catalogo della mostra, con un'intervista di G. Tosatto, Arles 2004;
Fragments du vivant. Sculptures africaines dans la collection Liliane et Michel Durand-Dessert, catalogo della mostra, Milano 2008.

- Studio Facchetti, Parigi (1960-1979)

J.-J. LEVEQUE, *Galerie Paul Facchetti*, «Cimaise», 87, 1968, pp. 12-24;
P. NAHON, *Paul Facchetti*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 229-232;
B. PIETRZAK, F. VILLEMUR, *Paul Facchetti. Le Studio. Art informel et abstraction lyrique*, Arles 2004;
C. BRIEND, *Studio Paul Facchetti, 1951-1974, 17 rue de Lille, Paris, 7e; 1974-1979 6 rue des Saints-Pères, Paris, 7e*, in *20 galeries du 20e siècle. France 1905-1970*, a cura di C. Briend, numero speciale di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», settembre 2020, pp. 72-76.

- Galerie Mathias Fels&Cie, Parigi (1960-1980)

T. LAURENT, *Entretien avec Mathias Fels. Souvenir d'un marchand de tableaux: «Quelle vie merveilleuse j'ai eu!»* (http://www.visuelimage.com/ch/fels/index.htm).

- Galerie Flinker, Parigi (1960-1967; 1972-1980)

Martin et Karl Flinker. De Vienne à Paris, catalogo della mostra, a cura di I. Pleskoff, Parigi 2001.

- Galerie Jean Fournier, Parigi (1964-1980)

P. NAHON, *Jean Fournier*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 280-284;
La Couleur toujours recommencée. Hommage à Jean Fournier, marchand à Paris (1922-2006), Montpellier 2007;
C. FRANCBLIN, *Jean Fournier. Un galeriste amoureux de la couleur*, Parigi 2018.

- Galerie de France, Parigi (1960-1980)

M.A. LEVIN, *La Galerie de France*, «Cimaise», 73, 1965, pp. 11-23;
P. NAHON, *Myriam Prévot et Gildo Caputo - Galerie de France*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 214-220;
C. BRIEND, *Galerie De France, 1942-1981, 3 rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris, 8e*, in *20 galeries du 20e siècle. France 1905-1970*, a cura di C. Briend, numero speciale di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», settembre 2020, pp. 45-49.

- Galerie Claude Givaudan, Parigi (1967-1970)

M. GHERGHESCU, P.H. MICHAUD, *Galerie et éditions Claude Givaudan, 1967-1970, 201 boulevard Saint-Germain, Paris, 7e*, in *20 galeries du 20e siècle. France 1905-1970*, a cura di C. Briend, numero speciale di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», settembre 2020, pp. 100-103;
A. LÉGER, *Claude Givaudan (1938-1988): portrait d'un (anti)galeriste*, «Journal de l'université d'été de la Bibliothèque Kandinsky», 6-7, 2021, pp. 67-72.

- Galerie La Hune, Parigi (1960-1980)

G. BOUDAILLE, *La Hune*, «Cimaise», 78, 1966, pp. 38-50;
B. GHEERBRANT, *À La Hune. Histoire d'une librairie-galerie à Saint-Germain-des-Près*, Parigi 1988.

- Galerie Alexandre Iolas, Parigi (1964-1976)

P. NAHON, *Alexandre Iolas*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 252-256;
Alexander the Great. The Iolas Gallery 1955-1987, catalogo della mostra, a cura di V. Fremont, A. Dannat, New York 2014;
Casa Iolas. Citofonare Vezzoli, catalogo della mostra, a cura di F. Vezzoli, T. Calabro, Milano 2020;
Iolas. The Legacy, catalogo della mostra, a cura di T. Misirloglou, Tessalonica 2020;
E. COUTSOUDIS-IOLAS, *Ο θείος μου Αλέξανδρος Ιόλας. Ο άνθρωπος πίσω από τον μύθο*, Atene 2021.

- Galerie J, Parigi (1961-1966)

P. RESTANY, *Une vie dans l'art. Entretiens avec Jean-François Bory*, Neuchâtel 1983;
P. NAHON, *Galerie J*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 239-242;
E.M.W. LAWSON, *Pierre Restany, Jeannine de Goldschmidt and the Gallery J (1961-1966): The Art of Marketing Nouveau Réalisme*, dissertazione presso il Courtauld Institute, Londra 2002.

- Galerie Yvon Lambert, Parigi (1966-1980)

Yvon Lambert collectionne, catalogo della mostra, con un'intervista di J. Pijaudier, Villeneuve d'Ascq-Gent 1992;
La collection Yvon Lambert. Dialogue avec des artistes contemporains. Œuvres sur papier et photographies, catalogo della mostra, Yokohama-Parigi 1998;

P. NAHON, *Yvon Lambert*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 285-291;
Le Grand Tour. La collection Lambert à la Villa Medicis, catalogo della mostra, a cura di E. Mezil, Milano 2008.
Per la storia del gallerista Yvon Lambert e della sua collezione:
https://collectionlambert.com/la-collection/un-collectionneur/

- Galerie Louise Leiris, Parigi (1960-1980)

P. ASSOULINE, *L'Homme de l'art: D.-H. Kahnweiler*, Parigi 1988;
F. CRÉMIEUX, *D.H. Kahnweiler, Mes galleries et mes peintres. Entretiens*, Parigi 1998.

- Galerie des Locataires, Parigi (1972-1980)

I. BIARD, *La Galerie des Locataires et French Window ou ces aspects du travail des artistes aujourd'hui*, tesi di Laurea, Université Paris I. Direzione: B. Teyssedre, A.A. 1974;
La Galerie des locataires: 1972 - …, catalogo della mostra, con testi di B. Parent, I. Biard *et alii*, Roma 1989;
I. BIARD, G. TORTOSA, G. TRBULJAK, *La galerie des locataires*, registrazione audio, 1 h 19′ 21″, Parigi 2010 (https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/nnKG7Ve).
Documenti per la storia della galleria consultabili on-line:
http://galeriedeslocataires.free.fr/

- Galerie Édourad Loeb; S.A.S.G.P. (Société d'Art de Saint-Germain-des-Près), Parigi (1960-1980)

É. LOEB, *Mon siècle sur un fil. Souvenirs*, Parigi 1982;
Il y a cent ans, Pierre et Edouard Loeb naissaient le 24 septembre 1897. Leur histoire à travers des documents, des écrits et des photographies, catalogo della mostra, Parigi 1997.

- Galerie Maeght, Parigi (1960-1980)

L'Univers d'Aimé et Marguerite Maeght, catalogo della mostra, Saint-Paul-de-Vence 1982;
À proximité des poètes et des peintres. Quarante ans d'Éditions Maeght, Parigi-Tours 1986;
A. e M. LE GALL, *Maeght le Magnifique: une biographie*, Parigi 1992;
P. NAHON, *Aimé Maeght*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 186-195;
Le Noir est une couleur. Hommage vivant à Aimé Maeght, catalogo della mostra, Saint-Paul-de-Vence 2006;
A. COULONDRE, *Galerie Maeght, 1945-1981 13 rue de Téhéran, Paris, 8e; 1956- 42 rue du Bac, Paris, 7e*, in *20 galeries du 20e siècle. France 1905-1970*, a cura di C. Briend, numero speciale di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», settembre 2020, pp. 55-59.
Una cronologia delle esposizioni nelle varie sedi (Parigi e Saint-Paul-de-Vence) è consultabile on-line:
https://www.fondation-maeght.com/past-exhibitions/

- Galerie Malaval, Lione (1960-1980)

S. COUVRA, *Malaval: une galerie d'art contemporain à Lyon (1911-1990)*, «Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de Lyon», 15, 1992, pp. 147-151.

- Galerie Pierre, Parigi (1960-1964)

J.-J. LEVEQUE, *Pierre Loeb*, «Cimaise», 82, 1967, pp. 11-24;
L'Aventure de Pierre Loeb. La galerie Pierre, Paris, 1924-1964, catalogo della mostra, Parigi 1979;

Il y a cent ans, Pierre et Edouard Loeb naissaient le 24 septembre 1897. Leur histoire à travers des documents, des écrits et des photographies, catalogo della mostra, Parigi 1997;
P. NAHON, *Pierre Loeb*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 157-165;
C. BRIEND, *Galerie Pierre, 1924-1927 13 rue Bonaparte, Paris, 6e; 1927-1964 2 rue des Beaux-Arts, Paris, 6e*, in *20 galeries du 20e siècle. France 1905-1970*, a cura di C. Briend, numero speciale di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», settembre 2020, pp. 28-31.

- Galerie Denise René, Parigi (1960-1980)

J.-J. LEVEQUE, *Galerie Denise René*, «Cimaise», 76, 1966, pp. 35-47;
C. MILLET, *Conversations avec Denise René*, Parigi 1991;
P. NAHON, *Denise René*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 198-203;
Denise René l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978, catalogo della mostra, a cura di J.-P. Ameline, Parigi 2001;
N. ERNOULT, *Galerie Denise René, 1944-1977, 124 rue de la Boétie, Paris, 8e*, in *20 galeries du 20e siècle. France 1905-1970*, a cura di C. Briend, numero speciale di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», settembre 2020, pp. 50-54;
La cronologia delle esposizioni è consultabile on-line:
https://www.deniserene.fr/expositions-pass%C3%A9es/expositions-%C3%A0-partir-1944/

- Galerie Rive Droite, Parigi (1960-1962), e Galerie Jean Larcade, Parigi (1965-1979)

P. NAHON, *Jean Larcade et Sami Tarica*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 243-251.

- Galerie Le Soleil dans la tête, Parigi (1960-1980)

Galerie Le Soleil dans la tête, catalogo della mostra, Saint-Étienne 1976.

- Galerie Ileana Sonnabend, Parigi (1962-1980)

G. MÜLLER, *La Galerie Ileana Sonnabend*, «Cimaise», 90, 1969, pp. 26-38;
Collection Sonnabend. 25 années de choix et d'activités d'Ileana et Michael Sonnabend, catalogo della mostra, Bordeaux 1988;
A View from the Sixties. Selections from the Leo Castelli Collection and the Michael and Ileana Sonnabend Collection, catalogo della mostra, a cura di S. Hunter, East Hampton 1991;
P. NAHON, *Galerie Sonnabend*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 275-279;
M. GANDINI, *Ileana Sonnabend. «The Queen of Art»*, Roma 2008;
Ileana Sonnabend. Un ritratto italiano, catalogo della mostra, a cura di A. Homem, P. Rylands, Verona 2011;
Ileana Sonnabend. Ambassador for the New, catalogo della mostra, a cura di A. Temkin, C. Lehmann, New York 2013;
Attorno alla Pop Art nella Sonnabend Collection. Da Johns e Rauschenberg a Warhol e Lichtenstein e a Koons, catalogo della mostra, a cura di A. Homem, Venezia 2017;
Ileana Sonnabend and Arte Povera, a cura di G. Celant, New York 2017.

- Galerie Stadler, Parigi (1960-1980)

J.P. MOULIN, *Galerie Stadler*, «Cimaise», 77, 1966, pp. 30-42;
Galerie Stadler. 30 ans de rencontres, de recherches, de partis pris, 1955-1985, catalogo della mostra, a cura di M. Cohen, R. Stadler, con un'intervista di M. Cohen, Parigi 1985;

P. NAHON, *Rodolphe Stadler*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 268-274;
S. DUPLAIX, *Galerie Stadler, 1955-1999, 51 rue de Seine, Paris, 6e*, in *20 galeries du 20e siècle. France 1905-1970*, a cura di C. Briend, numero speciale di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», settembre 2020, pp. 82-87.

- Galerie Daniel Templon, Parigi (1972-1980), prima Galerie Cimaise Bonaparte, Parigi (1966-1972)

Daniel Templon. Dix ans, catalogo della mostra, Parigi 1978;
P. NAHON, *Daniel Templon*, in P. Nahon, *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles*, Parigi 1998, pp. 292-307;
40 ans. Galerie Daniel Templon, a cura di A. Hindry, Parigi 2006;
J. VERLAINE, *Daniel Templon. Une histoire d'art contemporain*, Parigi 2016.

- Galerie XXe Siècle, Parigi (1960-1974)

San Lazzaro et ses amis. Hommage au fondateur de la revue XXe siècle, Parigi 1975;
G. DI SAN LAZZARO, *Parigi era viva. La capitale dell'arte nel ventesimo secolo*, a cura di L.P. Nicoletti, Firenze 2011;
Il "XXe Siècle" di Gualtieri di San Lazzaro, catalogo della mostra, a cura di L.P. Nicoletti, L. Sansone, Milano 2012 (http://www.orenda-art.com/galerie-XXesiecle-galerie-orenda/Il%20XXe%20Si%C3%A8cle%20di%20Gualtieri%20di%20San%20Lazzaro.%20Gennaio%202012.pdf);
La rivista «XXe Siècle», edita dalla galleria, è consultabile on-line:
https://collezioni.unimi.it/xxsiecle/

5.2. Londra
5.2.1. Sulle gallerie attive a Londra dal 1960 al 1980 in generale

B. ROBERTSON, J. RUSSEL, J. SNOWDON, *Private View: The Lively World of British Art*, Londra 1965;
L. TICKNER, *London's New Scene. Art and Culture in the 1960s*, Londra 2020.

5.2.2. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a Londra dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Arcade Gallery (1960-1980)

Brave New Visions. The Émigrés Who Transformed the British Art World, a cura di S. Grayson, C. Summers, Londra 2019, pp. 10-11.

- Crane Kalman Gallery (1960-1980)

Brave New Visions. The Émigrés Who Transformed the British Art World, a cura di S. Grayson, C. Summers, Londra 2019, pp. 12-13, 36-37.
Le esposizioni della galleria sono consultabili on-line:
https://www.cranekalman.com/about/history/

- Robert Fraser Gallery (1962-1969)

B. CLARKE, H. VYNER, *A Strong Sweet Smell of Incense: A Portrait of Robert Fraser*, Londra 2015;
H. VYNER. *Groovy Bob: The Life and Times of Robert Fraser*, Londra 2016.

- Gimpel Fils Gallery (1960-1980)

A. CORREIA, *Barbara Hepworth and Gimpel Fils: The Rise and Fall of an Artist-Dealer Relationship*, «Tate papers», 22, 2014 (https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/barbara-hepworth-and-gimpel-fils-the-rise-and-fall-of-an-artist-dealer-relationship);
Brave New Visions. The Émigrés Who Transformed the British Art World, a cura di S. Grayson, C. Summers, Londra 2019, pp. 16-17.

- Grabowski Gallery (1960-1975)

I. DYMARCZYK, *A Polish Pharmacist, Mateusz Bronisław Grabowski as the Owner of an Art Gallery in London (1959-1975)*, in *'People and Places'. 37th International Congress for the History of Pharmacy*, Edimburgo 2005 (http://www.histpharm.org/37ishp_review2005.pdf);
Swingujący Londyn-kolekcja Grabowskiego / Swinging London-Collection of Grabowski, a cura di K. Adams, A. Saciuk-Gąsowska, P. Kurc, Paulina, A. Grochulska, Łódź 2007.

- Nigel Greenwood Inc. Ltd. (1970-1980)

Informazioni sull'attività della galleria in:
https://www.artsy.net/show/chelsea-space-nigel-greenwood-inc-ltd-running-a-picture-gallery

- Grosvenor Gallery (1960-1980)

The New Grosvenor Gallery. Portrait of a Dealer [Eric Estorick], «Studio International», 852, 1964, pp. 154-156;
S. MELIKIAN, *Eric Estorick: The Making of an Art Collector*, «The New York Times», 15 febbraio 2008.
I cataloghi delle esposizioni 1960-1980 sono consultabili on-line:
https://www.grosvenorgallery.com/exhibitions/

- Hanover Gallery (1960-1973)

J.-Y. MOCK, *Erica Brausen. Premier marchand de Francis Bacon*, Parigi 1996;
C. SUMMERS, *Erica Brausen & The Hanover Gallery (1948-1973)*, Master of Letters Thesis, St. Andrews University, 2018.

- Indica Gallery (1966-1967)

Riflemaker Becomes Indica, a cura di T. Taylor, Londra 2006.

- Kasmin Gallery (1963-1972)

P. KASMIN, *Kasmin's Sixties*, New York 2001;
L. TICKNER, *The Kasmin Gallery*, «Oxford Art Journal», 2, 2007, pp. 233-268.

- Leicester Gallery (1960-1980)

E. SILBER, *The Leicester Galleries and the Promotion of Modernist Sculpture in London 1902-1975*, «Sculpture Journal», 2, 2012, pp. 131-144.
La storia e l'elenco delle esposizioni sono consultabili on-line:
https://www.leicestergalleries.com/view-exhibitions

- Lisson Gallery (1967-1980)

L'elenco delle esposizioni è consultabile on-line:
https://www.lissongallery.com/exhibitions

- Marlborough Fine Art e Marlborough New London (1960-1980)

J. PETERSON, *The Barons of Bond Street*, «Sunday Times Magazine», 17 marzo 1963, pp. 18-24;
Brave New Visions. The Émigrés Who Transformed the British Art World, a cura di S. Grayson, C. Summers, Londra 2019, pp. 20-21.
L'elenco delle esposizioni è consultabile on-line:
https://www.marlboroughgallerylondon.com/history

- Molton Gallery; poi Hamilton Gallery; poi Annely Juda Fine Art (1960-1963)

P. CARTER, *Juda, Anneliese Emily [Annely] (1914–2006)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford 2010
(https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-97358);
Brave New Visions. The Émigrés Who Transformed the British Art World, a cura di S. Grayson, C. Summers, Londra 2019, pp. 24-25.

- Gallery One (1960-1963)

Gallery One. Ten Year, Londra 1963;
S.V. TURNER, *Gallery One: Victor Musgrave's 'stable' of artists* (https://www.bl.uk/voices-of-art/articles/sarah-victoria-turner-gallery-one-victor-musgraves-stable-of-artists).

- Redfern Gallery (1960-1980)

M. GLAZEBROOK, K. SZEKESSY, *The Redfern Gallery - Artists and Friends*, Londra 2006.

- Roland, Browse & Delbanco Gallery (1960-1977)

W. BARON, *Obituary: Lillian Browse (1906-2005)*, «The Burlington Magazine», 1237, 2006, p. 277;
Brave New Visions. The Émigrés Who Transformed the British Art World, a cura di S. Grayson, C. Summers, Londra 2019, pp. 26-27.

- Signals Gallery London (1964-1966)

Signals Magazine 1964-1966, a cura di D. Medalla, Londra 1995.

- Waddington Gallery (1960-1980)

La storia e l'elenco delle esposizioni sono consultabili on-line:
https://www.waddingtoncustot.com/about/

- Jack Wendler Gallery (1971-1974)

S. RICHARD, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-1977: Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Londra 2009, pp. 132-134;
Chelsea Space n. 26. Dematerialised: Jack Wendler Gallery 1971 to 1974, catalogo della mostra a cura di T. Gleadowe, Londra 2009 (https://www.chelseaspace.org/archive/jackwendler-pr.html).

5.3. La Germania

5.3.1. Sulle gallerie attive in Germania dal 1960 al 1980 in generale

Zwanzig Kölner Galerien zeigen Kunst von 1939 bis heute, catalogo della mostra, a cura di R. Zwirner, Colonia 1981;

Die 60er Jahre, Kölns Weg zur Kunstmetropole – Vom Happening zum Kunstmarkt, catalogo della mostra, a cura di W. Herzogenrath, A. Lueg, Colonia 1986;
20 Jahre Kunstmarkt 1967-1986, a cura di V. Rattemeyer, R. Penzinger, Colonia 1986;
Kunstwerte – Markt und Methoden, numero speciale di «Kunstforum International», 104, 1989;
Kunst = Kapital. Der Capital Kunstcompass von 1970 bis heute, a cura di L. Rohr-Bongard, Colonia 2001;
Wolf Vostell auf Straßen und Plätzen… durch die Galerien, «Sediment», 14, a cura di G. Herzog, 2007;
Joseph Beuys. Wir betreten den Kunstmarkt, «Sediment», 16, a cura di R. Block, G. Herzog, 2009;
Am Anfang war das Informel, «Sediment», 18, a cura di G. Herzog, H. Holtmann, 2010;
Nie wieder störungsfrei! Aachen Avantgarde seit 1964, catalogo della mostra, a cura di B. Franzen, Bielefeld 2011;
A. WILMES, *Wettbewerb um die Moderne. Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945*, Berlino 2012;
Y. FIEDLER, *Kunst im Korridor. Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität*, Berlino 2013;
Zur Geschichte des Düsseldorfer Kunsthandels, a cura di N. Oberste-Hetbleck, Düsseldorf 2014;
H. BEHN, *Art Cologne 1967-2016: die Erste aller Kunstmessen*, Colonia 2016;
I. BRUNZLOW, *Aufbruch oder Krise? Private Kunstgalerien in West-Berlin zwischen Kriegsende und Mauerbau (1945-1961)*, Amburgo 2021.
Materiali, documenti e immagini sul mercato tedesco dell'arte 1960-1980 sono consultabili nel sito dello ZADIK-Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung: https://zadik.phil-fak.uni-koeln.de/

5.3.2. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive in Germania dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Galerie René Block, Berlino (1964-1979)

René Block. Ich kenne kein Weekend. Aus René Blocks Archiv und Sammlung, catalogo della mostra, a cura di M. Babias, A. Lütgens, Colonia 2015.

- Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf (1967-1980)

Ausstellungen bei Konrad Fischer. Düsseldorf Oktober 1967 – Oktober 1992, a cura di K. Fischer, Bielefeld 1993;
Okey dokey Konrad Fischer, a cura di B. Kölle, Colonia 2007.

- Galerie Heiner Friedrich, Monaco, Colonia, New York (1963-1980)

Galerie Heiner Friedrich. München, Köln, New York 1963-1980, «Sediment», 21-22, a cura di H. Holtmann, G. Herzog, 2013;
Ich will nichts über mich sagen. Es geht um die Kunst. Heiner Friedrich im Gespräch mit Corinna Thierolf: eine Würdigung zu seinem 80. Geburtstag am 14 April 2018, a cura di F.H. von Bayern, Monaco 2018.

- Galerie Dorothea Loehr, Francoforte sul Meno (1960-1980)

Galerie Dorothea Loehr, Frankfurt am Main, 1960-1993. Eine Dokumentation, a cura di D. Loehr, A. Kießling, Francoforte 1999.

- Galerie Paul Maenz, Colonia (1970-1980)

Paul Maenz Köln 1970-1975, a cura di P. Maenz, Colonia 1975;

G. DE VRIES, *Eine Avantgarde Galerie und die Kunst unserer Zeit. Paul Maenz Köln 1970-1980-1990*, Colonia 1991;
Neues Museum Weimar. Die Sammlung Paul Maenz, catalogo della mostra, a cura di G. De Vries, H. Dickel, I-III, Ostfildern-Ruit 1998-2001.
Gli archivi della galleria, depositati al Getty Research Institute di Los Angeles, sono indicizzati on-line:
http://archives2.getty.edu:8082/xtf/view?docId=ead/910066/910066.xml;query=;brand=default

- Galerie Rolf Ricke, Kassel, Colonia (1964-1980)

Einfach Kunst. Sammlung Rolf Ricke, catalogo della mostra, a cura di L. Grisebach, Norimberga 2002;
Sammlung Rolf Ricke. Ein Zeitdokument, catalogo della mostra, a cura di C. Meyer-Stoll, Ostfildern 2008.

- Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf (1960-1980)

K. RUHRBERG, *Alfred Schmela. Galerist, Wegbereiter der Avantgarde*, Colonia 1996;
L. BRÜNING, *Die Galerie Schmela: Amerikanisch-deutscher Kunsttransfer und die Entwicklung des internationalen Kunstmarktes in den 1960er Jahren*, Berlino-Boston 2002;
J.C. PARADISE, *Alfred Schmela, Impassioned Gallerist*, «The Getty Research Journal», 1, 2009, pp. 197-204;
Alfred Schmela zum 100. Geburtstag Alfred Schmela. A Centenary Exhibition, catalogo della mostra, a cura di S. Gaenheimer, D. Krystof *et alii*, Bielefeld 2019.
Gli archivi della galleria, depositati al Getty Research Institute di Los Angeles, sono indicizzati on-line:
http://archives2.getty.edu:8082/xtf/view?docId=ead/2007.M.17/2007.M.17.xml;query=;brand=default

- Fernsehgalerie Gerry Schum (1969-1970) e Videogalerie Schum, Düsseldorf (1971-1973)

C. FRICKE, *«Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören». Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968–1970 und die Produktionen der 'videogalerie schum' 1970–1973*, Francoforte 1996;
Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum, catalogo della mostra, a cura di U. Groos, B. Hess, U. Wevers, Colonia 2003;
P.-A. MICHAUD, *Prendre-place: Gerry Schum et l'histoire de la Fernsehgalerie*, «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou», 108, 2009, pp. 68-85.

- Galerie Springer, Berlino (1960-1980)

Hommage à Rudolf Springer oder Bilanz einer Aktualität, a cura di J. Gachnang, R.E. Wolfowski, Berna 1999;
Galerie Springer. Berlin 1948-1998, a cura di G. Herzog, K. Gerrit Friese, «Sediment», 27, 2017;
N. OBERSTE-HETBLECK, *Über Grenzbereiche der Kunstgeschichte und den Kunsthandel in Deutschland nach 1945 am Beispiel der Galerie Rudolf Springer und ihrer Zusammenarbeit mit Friedrich Schröder Sonnenstern und Agatha Wojciechowsky*, in *Outsider Art. History, Present & Perspective. Tagungsband zum Symposium Outsider Art. History, Present & Perpective*, Düsseldorf 2021, pp. 72-87.

- Galerie Rudolf Zwirner, Colonia (1962-1980)

R. ZWIRNER, *Ich wollte immer Gegenwart. Rudolf Zwirner Autobiografie*, Colonia 2019;

A.L. FRIEDRICHSON, *Galerieraum, Galerieszene und die Erweiterung des Kunstbegriffs. Rudolf Zwirner und die Rezeption der amerikanischen zeitgenössischen Kunst in den 1960er – und 1970er – Jahren in Westdeutschland*, tesi di Dottorato, Philipps-Universität Marburg. Tutor: H. Locher, A.A. 2022.

5.4. New York e gli Stati Uniti d'America

5.4.1. Sulle gallerie attive a New York e negli Stati Uniti d'America dal 1960 al 1980 in generale

The New York Art Review. The Illustrated Art Explorer's Guide to the City's Museums and Galleries, a cura di L. Krantz, New York 1982;
American Art Galleries. The Illustrated Guide to Their Art and Artists, a cura di L. Krantz, New York 1985;
The New York Art Review. An Illustrated Survey of the City's Museums, Galleries, and Leading Artists, a cura di L. Krantz, Chicago 1988;
M. GOLDSTEIN, *Landscape with Figures. A History of Art Dealing in the United States*, Londra-New York 2000;
M. EICHHORN, *The Artist's Contract. Interviews with Carl Andre, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*, a cura di G. Fietzek, Colonia 2009.
Importanti informazioni sulle gallerie americane del periodo 1960-1980 sono consultabili on-line:
Archives Directory for the History of Collecting in America, Frick Collection Research Center
https://research.frick.org/directory
Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.
https://www.aaa.si.edu/
Oral History Project, with Transcripts, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.
https://www.aaa.si.edu/search/collections?edan_fq%5B0%5D=online_media_type%3A%22Transcripts%22
Getty Research Institute, Archives
http://archives2.getty.edu:8082/xtf/search?browse-creator=first;sort=creator

5.4.2. Sulle singole gallerie private d'arte moderna attive a New York e negli Stati Uniti dal 1960 al 1980 (tra parentesi gli anni di attività nel periodo esaminato)

- Bykert Gallery, New York (1966-1975)

K. KERTESS, *Seen, Written. Selected Essays*, New York 2010.

- Leo Castelli Gallery, New York (1960-1980)

Leo Castelli: Ten Years, a cura di Whitney, New York 1967;
Leo Castelli: Twenty Years, a cura di S. Brundage, J. Reiring, New York 1977;
Claude Berri rencontre Leo Castelli / Claude Berri Meets Leo Castelli, a cura di A. Hindry, Parigi 1990;
Nassos Daphnis: 30 Years with Leo Castelli, New York 1990;
A View from the Sixties. Selections from the Leo Castelli Collection and the Michael and Ileana Sonnabend Collection, catalogo della mostra, a cura di S. Hunter, East Hampton 1991;
Jasper Johns: 35 Years, Leo Castelli, a cura di S. Brundage, New York 1993;
Bruce Nauman: 25 Years, Leo Castelli, a cura di S. Brundage, New York 1994;
James Rosenquist, the Big Paintings: Thirty Years, Leo Castelli, a cura di S. Brundage, New York 1994;

M. GOLDSTEIN, *Landscape with Figures: A History of Art Dealing in the United States*, Londra-New York 2000;
A. COHEN-SOLAL, *Leo and His Circle: The Life of Leo Castelli*, New York 2010.

- Dwan Gallery, Los Angeles e New York (1960-1971)

Virginia Dwan and Dwan Gallery, a cura di G. Celant, Milano 2016;
Los Angeles to New York: Dwan Gallery 1959-1971, catalogo della mostra, a cura di J. Meyer, Washington D.C.-Chicago-Londra 2016.

- Ferus Gallery, Los Angeles (1960-1966)

W. HOPPS, *The Dream Colony. A Life in Art*, a cura di D. Treisman, New York 2017.

- Marian Goodman Gallery, New York (1977-1980)

30/40: A Selection of Forty Artists from Thirty Years at Marian Goodman Gallery, catalogo della mostra, a cura di B.H.D. Buchloh, New York 2007;
Multiples, Inc.: 1965-1992. Marian Goodman Gallery, a cura di D. Schwarz, New York-Colonia 2021.

- Green Gallery, New York (1960-1965)

Richard Smith. The Green Gallery Years 1960-1963, catalogo della mostra, a cura di F.L. Beatty, S. Lorin Turner, New York 1992;
Dan Flavin: The 1964 Green Gallery Exhibition, catalogo della mostra, a cura di K. Bell, G. Lulay, A. Whitney, New York-Gottinga 2008;
E. LA PRADE, *Breaking Through. Richard Bellamy and the Green Gallery 1960-1965. Twenty-Three Interviews*, New York 2010;
J.E. STEIN, *Eye of the Sixties. Richard Bellamy and the Transformation of Modern Art*, New York 2016.

- Martha Jackson Gallery, New York (1960-1979)

The Private Collection of Martha Jackson, catalogo della mostra, a cura di E.H. Varian, New York 1973;
Selections from the Martha Jackson Gallery Collection, catalogo della mostra, introduzione di J. Hoos, Minneapolis 1975;
The Martha Jackson Memorial Collection, catalogo della mostra, a cura di H. Rand, Washington D.C. 1985;
Martha Jackson Gallery 1953 to 1979, catalogo della mostra, New York 1994;
Wild and Brilliant. The Martha Jackson Gallery and Post War Art, catalogo della mostra, introduzione di K. Komaroff Goodman, New York 2021.

- Sidney Janis Gallery, New York (1960-1980)

The Sidney Janis Painters: Albers, Baziotes, Gorky, Gottlieb, Guston, Kline, De Kooning, Motherwell, Pollock, Rothko, catalogo della mostra, a cura di K. Donahue, Sarasota 1961;
25 Years of Janis: 25th Anniversary Exhibition, catalogo della mostra, New York 1973;
Seven Decades of Twentieth-Century Art. From the Sidney and Harriet Janis Collection of the Museum of Modern Art and the Sidney Janis Gallery Collection, catalogo della mostra, a cura di W. Rubin, M. Burleigh-Moitley, La Jolla-Santa Barbara 1980.

- Just Above Midtown (JAM) Gallery, New York (1974-1980)

Just Above Midtown. Changing Spaces, catalogo della mostra, a cura di T.J. Lax e L. Rocio Taboada, New York 2022.

- Pierre Matisse Gallery, New York (1960-1980)

Dation Pierre Matisse, a cura di I. Monod-Fontaine, C. Laugier, Parigi 1992;
J. RUSSELL, *Matisse: Father & Son*, New York 1999;
Pierre Matisse and His Artists, catalogo della mostra, a cura di W.M. Griswold, J. Tonkovich, New York 2002;
Pierre Matisse, passeur passionné. Un marchand d'art et ses artistes, catalogo della mostra, a cura di P. Schneider, Parigi 2005;
Pierre Matisse. Un marchand d'art à New York, catalogo della mostra, a cura di C. Grammont, Parigi 2021.

- Annina Nosei Gallery, New York (1980)

Annina Nosei. The Difference is Woman, a cura di G. Menolascina, Roma 2021.

- O.K. Harris Gallery, New York (1969-1980)

45 Years at O.K. Harris, a cura di R. Weis, New York 2015.

- Betty Parsons Gallery, New York (1960-1980)

Betty Parsons' Private Collection, catalogo della mostra, a cura di E.H. Varian, New York 1968;
L. HALL, *Betty Parsons: Artist, Dealer, Collector*, New York 1991;
Shaping a Generation: The Art and Artists of Betty Parsons, catalogo della mostra, a cura di A. Cohen DePietro, Huntington 1999.

- Holly Solomon Gallery, New York (1975-1980)

Holly Solomon Gallery: The First Two Years, New York 1977;
Holly Solomon Gallery: Three More, New York 1980;
H. SOLOMON, A. ANDERSON-SPIVY, *Living with Art*, New York 1988;
Hooray for Hollywood! Celebrating Holly Solomon, catalogo della mostra, a cura di H. Bhandari, S. Sergiovanni, P. Zoubok, New York 2014.

- Sonnabend Gallery, New York (1970-1980)

Selections from the Ileana and Michael Sonnabend Collection: Works from the 1950s and 1960s, catalogo della mostra, a cura di S. Hunter, Princeton 1985;
Collection Sonnabend: 25 années de choix et d'activités d'Ileana et Michael Sonnabend, catalogo della mostra, Bordeaux 1988;
La collezione Sonnabend. Dalla Pop Art in poi, catalogo della mostra, Milano 1989;
Amerika Europa. Sammlung Sonnabend, catalogo della mostra, a cura di C. Schulz-Hoffmann, C. Thierolf, Monaco di Baviera 1996;
Sammlung Sonnabend. Von der Pop-art bis heute amerikanische und europäische Kunst seit 1954, catalogo della mostra, a cura di Z. Felix, Stoccarda 1996;
Arte Povera. Selections from the Sonnabend Collection, catalogo della mostra, a cura di C. Gilman, New York 2001;
From Pop to Now: Selections from the Sonnabend Collection, catalogo della mostra, a cura di N. Sundell, Saratoga Springs-New York 2002;

Visions of America. Zeitgenössische Kunst aus der Sammlung Essl und der Sonnabend Collection, New York / Contemporary Art from the Essl Collection and the Sonnabend Collection, New York, catalogo della mostra, a cura di B. Steffen, Klosterneuburg 2004;
M. GANDINI, *Ileana Sonnabend. «The Queen of Art»*, Roma 2008;
Warhol from the Sonnabend Collection, catalogo della mostra, New York 2009;
Ileana Sonnabend: Ambassador for the New, catalogo della mostra, a cura di A. Temkin, C. Lehmann, New York 2013;
A coleção Sonnabend: meio século de arte europeia e americana / The Sonnabend Collection: Half a Century of European and American Art, a cura di A. Homem, Porto 2016;
Attorno alla Pop Art nella Sonnabend Collection. Da Johns e Rauschenberg a Warhol e Lichtenstein e a Koons, catalogo della mostra, a cura di A. Homem, Venezia 2017;
Ileana Sonnabend and Arte Povera, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, New York 2017;
The Sonnabend Collection, catalogo della mostra, a cura di R. La Marre, Saskatoon 2019.

- Stable Gallery, New York (1960-1970)

A Contemporary Collection of Painting and Sculpture Selected from the Collection of Eleanor Ward, catalogo della mostra, introduzione di D. Ashton, New London 1965.

- World House Galleries, New York (1960-1980)

Modernism at the Fringes: Herbert Mayer and the World House Galleries, catalogo della mostra, a cura di M.A. Calo, Hamilton 2011.

MARIO TAZZOLI E LA GALLERIA GALATEA

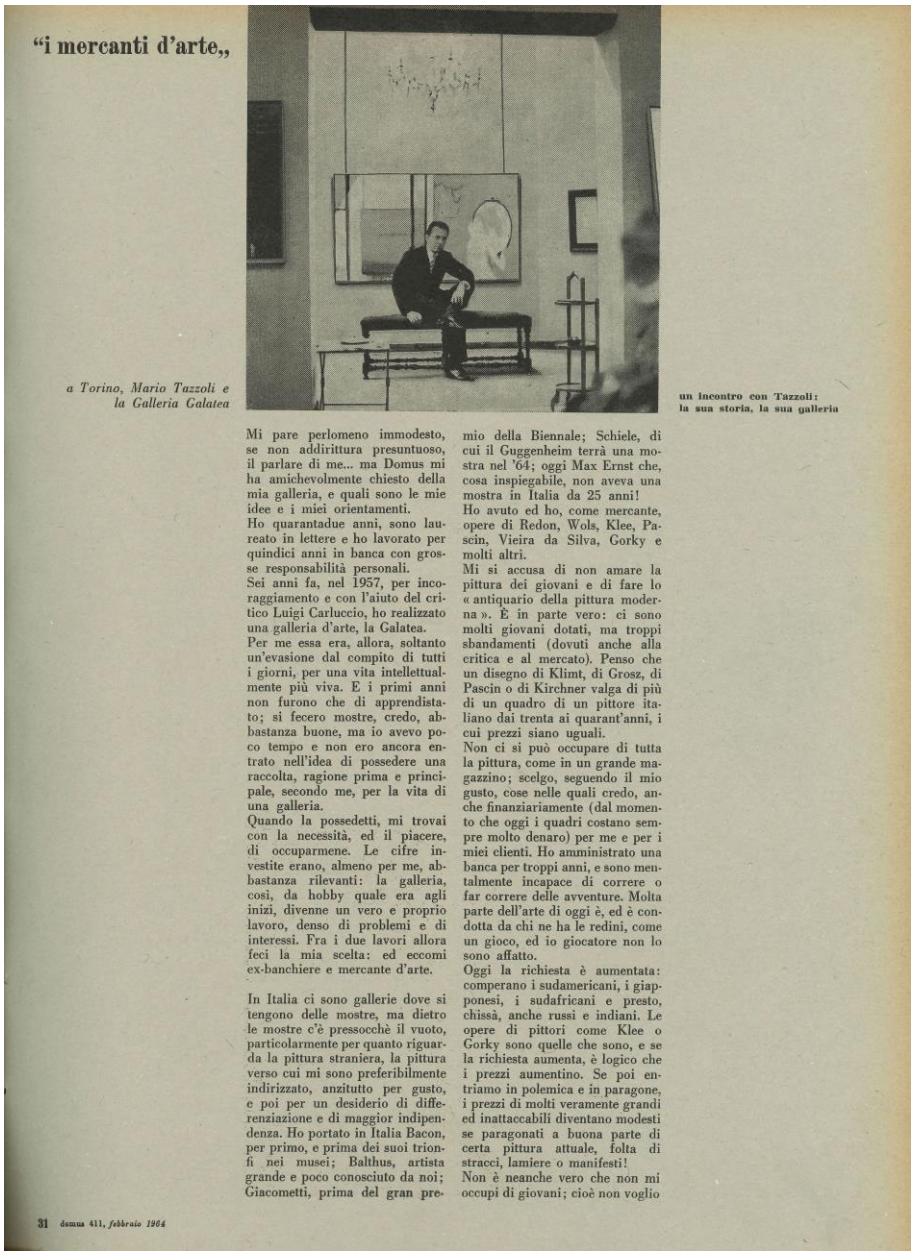
«Un antiquario della pittura moderna»

Tra l'ottobre 1962 e il febbraio 1964 «Domus» promosse la rubrica *I mercanti d'arte*, dove galleristi italiani e internazionali raccontavano a turno la loro storia: più o meno recente, ma sempre segnata dal successo[1]. A Mario Tazzoli, titolare della Galatea nel centro storico di Torino, era rivolta la decima e ultima intervista (Fig. 1). Egli rievocava l'incoraggiamento del critico Luigi Carluccio al momento dell'apertura nel 1957. Ammetteva la volontà di distinguersi dai colleghi esponendo figure ancora poco note in Italia, come Bacon, Balthus, Giacometti, Ernst, Sutherland. Inoltre dichiarava le predilezioni per Klimt, Schiele, Grosz, Klee, dei quali aveva già presentato le opere in personali e collettive. La nomea di «antiquario della pittura moderna», visto lo scarso interesse per i giovani, non sembrava dispiacergli. Anzi le sue parole tradivano tutta la perplessità verso le ultime ricerche, al punto da riconoscere come pura speculazione il collezionismo della «pittura attuale, folta di stracci, lamiere o manifesti»[2]. Scelte così orientate rispondevano a questioni di gusto, ma trovavano ragione anche nei trascorsi professionali di Tazzoli. Egli stesso infatti confessava che l'attività finanziaria svolta in gioventù manteneva un ruolo decisivo nel tutelare i clienti da investimenti poco sicuri.

Lungo ben sei pagine tra testo e immagini, quell'articolo su una rivista prestigiosa e per giunta accanto a nomi esemplari per «la continuità e la serietà del loro impegno nella complessa vicenda dell'arte contemporanea»[3] era molto più di un segno di stima: equivaleva a una consacrazione. Esso dava conto di una fama precocemente guadagnata, che peraltro avrebbe accompagnato la galleria sino alla chiusura nel 1975. Per tutto quel tempo le mostre ordinate sono state un centinaio, sempre corredate da cataloghi illustrati. Le succursali aperte a Milano e Roma, per quanto di breve durata, confermano invece l'impegno di Tazzoli nei suoi diciotto anni di attività. I ricordi dei visitatori, specie dei torinesi, avrebbero poi restituito l'immagine di un luogo dai tratti esclusivi. «La Galatea faceva mostre di Giacometti e di Bacon, come di Magritte. Nella sua eccentricità dava la sensazione di un panorama più vasto rispetto alle discordie tra Spazzapan e Casorati» (Michelangelo Pistoletto)[4]. «Rappresentava Bacon e Max Ernst, tutti grandi nomi di valore economico, una gioielleria dove bisognava suonare per farsi aprire ed essere accolti» (Mario Merz)[5]. Era «una di quelle gallerie che maggiormente hanno contribuito alla educazione artistica dei torinesi» (Angelo Dragone)[6]. Verso il proprietario le testimonianze sarebbero state ancora più lusinghiere. In occasione della scomparsa il 18 gennaio 1990, Luisa Laureati Briganti ha ricordato Tazzoli come «una sorta di

Questo articolo deve molte delle informazioni sulle vicende umane e professionali di Mario Tazzoli ai ricordi di Umberto Allemandi, Sabina Carluccio, Jeannot Cerutti, Francesco De Bartolomeis, Liliana Dematteis, Raimondo Garau, Gaetano Giacomelli, Alvar González-Palacios, Luisa Laureati Briganti, Gregorio Mazzonis, Marzia Orlandi Ruggerini, Gabriella Pelissero, Gian Enzo Sperone, Gianni Tinto: a loro va la mia sincera riconoscenza. Per i confronti e i suggerimenti ringrazio inoltre Fabio Belloni, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi.

[1] Nella rubrica *I mercanti d'arte* intervenivano: Carlo Cardazzo, Guido Le Noci, Beatrice Monti della Corte, Peppino Palazzoli, Sidney Janis, Irene Brin e Gaspero del Corso, Leo Castelli, Romeo Toninelli, Erica Brausen, Mario Tazzoli. Seguì un omaggio retrospettivo a Gino Ghiringhelli: BALLO 1965.
[2] M. Tazzoli, in *A TORINO* 1964, p. 31.
[3] Nota redazionale, in *I MERCANTI D'ARTE* 1962, p. 29.
[4] M. Pistoletto, in *PISTOLETTO* 1984, p. 15.
[5] M. Merz, in *MARIO MERZ* 1983, p. 33. Recentemente anche Gilberto Zorio ha ammesso l'importanza della Galatea per la propria formazione, in CHRISTOV-BAKARGIEV 2017, p. 75.
[6] DRAGONE 1980, p. 677.



"i mercanti d'arte,,

a Torino, Mario Tazzoli e la Galleria Galatea

un incontro con Tazzoli: la sua storia, la sua galleria

Mi pare perlomeno immodesto, se non addirittura presuntuoso, il parlare di me... ma Domus mi ha amichevolmente chiesto della mia galleria, e quali sono le mie idee e i miei orientamenti.
Ho quarantadue anni, sono laureato in lettere e ho lavorato per quindici anni in banca con grosse responsabilità personali.
Sei anni fa, nel 1957, per incoraggiamento e con l'aiuto del critico Luigi Carluccio, ho realizzato una galleria d'arte, la Galatea.
Per me essa era, allora, soltanto un'evasione dal compito di tutti i giorni, per una vita intellettualmente più viva. E i primi anni non furono che di apprendistato; si fecero mostre, credo, abbastanza buone, ma io avevo poco tempo e non ero ancora entrato nell'idea di possedere una raccolta, ragione prima e principale, secondo me, per la vita di una galleria.
Quando la possedetti, mi trovai con la necessità, ed il piacere, di occuparmene. Le cifre investite erano, almeno per me, abbastanza rilevanti: la galleria, così, da hobby quale era agli inizi, divenne un vero e proprio lavoro, denso di problemi e di interessi. Fra i due lavori allora feci la mia scelta: ed eccomi ex-banchiere e mercante d'arte.

In Italia ci sono gallerie dove si tengono delle mostre, ma dietro le mostre c'è pressocchè il vuoto, particolarmente per quanto riguarda la pittura straniera, la pittura verso cui mi sono preferibilmente indirizzato, anzitutto per gusto, e poi per un desiderio di differenziazione e di maggior indipendenza. Ho portato in Italia Bacon, per primo, e prima dei suoi trionfi nei musei; Balthus, artista grande e poco conosciuto da noi; Giacometti, prima del gran premio della Biennale; Schiele, di cui il Guggenheim terrà una mostra nel '64; oggi Max Ernst che, cosa inspiegabile, non aveva una mostra in Italia da 25 anni!
Ho avuto ed ho, come mercante, opere di Redon, Wols, Klee, Pascin, Vieira da Silva, Gorky e molti altri.
Mi si accusa di non amare la pittura dei giovani e di fare lo « antiquario della pittura moderna ». È in parte vero: ci sono molti giovani dotati, ma troppi sbandamenti (dovuti anche alla critica e al mercato). Penso che un disegno di Klimt, di Grosz, di Pascin o di Kirchner valga di più di un quadro di un pittore italiano dai trenta ai quarant'anni, i cui prezzi siano uguali.
Non ci si può occupare di tutta la pittura, come in un grande magazzino; scelgo, seguendo il mio gusto, cose nelle quali credo, anche finanziariamente (dal momento che oggi i quadri costano sempre molto denaro) per me e per i miei clienti. Ho amministrato una banca per troppi anni, e sono mentalmente incapace di correre o far correre delle avventure. Molta parte dell'arte di oggi è, ed è condotta da chi ne ha le redini, come un gioco, ed io giocatore non lo sono affatto.
Oggi la richiesta è aumentata: comperano i sudamericani, i giapponesi, i sudafricani e presto, chissà, anche russi e indiani. Le opere di pittori come Klee o Gorky sono quelle che sono, e se la richiesta aumenta, è logico che i prezzi aumentino. Se poi entriamo in polemica e in paragone, i prezzi di molti veramente grandi ed inattaccabili diventano modesti se paragonati a buona parte di certa pittura attuale, folta di stracci, lamiere o manifesti!
Non è neanche vero che non mi occupi di giovani; cioè non voglio

31 domus 411, *febbraio 1964*

Fig. 1: *A Torino, Mario Tazzoli e la Galleria Galatea*, «Domus», 411, 1964, p. 31

mito»[7]. Alvar González-Palacios gli ha riconosciuto un «istinto infallibile per capire ciò che differenzia un'opera magnifica da un capolavoro»[8]. Corrado Levi ha visto in lui «il sapere professionale»[9]. Anche Gian Enzo Sperone, che proprio alla Galatea compì il suo apprendistato, ha speso parole di riconoscenza: «A Tazzoli, il più speciale (e insopportabile) mercante-collezionista devo parecchio; da lui ho visto i quadri più formativi per il mio gusto»[10].

[7] LAUREATI BRIGANTI 1990.
[8] GONZÁLEZ-PALACIOS 1990, in gran parte ripubblicato in 2014, pp. 173-174.
[9] C. Levi, in *UN'AVVENTURA INTERNAZIONALE* 1993, pp. 158-159.
[10] G.E. Sperone, in APA 1990, p. 373. Altri ricordi si leggono in *GIANENZO SPERONE* 1983 e *UN'AVVENTURA INTERNAZIONALE* 1993, p. 169.

Nonostante i numerosi atti di stima, è finora mancato uno studio sulla Galatea. Con ogni probabilità ciò è dipeso dall'assenza di un archivio come di eredi. Sono scarne pure le informazioni oggi recuperabili su Tazzoli. Sappiamo che nacque a Roma il 16 gennaio 1921 dal musicista Alfredo e Fernanda Besozzi. Diplomatosi all'Istituto paritario Rosmini di Torino[11], nel 1940 si iscrisse a Lettere presso la Regia Università di Roma. Per «affari di famiglia»[12] e le difficoltà belliche terminò gli studi a Torino, discutendo la tesi *Alcuni aspetti dell'opera di Prosper Mérimée* con Ferdinando Neri[13]. Per quindici anni, sino all'apertura della Galatea, diresse la banca privata San Gaetano di cui i genitori erano i principali azionisti. Anche il carattere riservato al limite della segretezza con cui ha gestito l'immagine della galleria rende difficile ripercorrerne la storia. Scattata a fine 1963 durante la personale di Leonardo Cremonini, quella su «Domus» rimane tra le pochissime foto di Tazzoli e della Galatea. Al contrario di quanto accadeva per l'Ariete, il Cavallino o La Salita, gli interni della galleria non apparivano in articoli o inserti commerciali. La sua frequentazione, inoltre, era riservata a un pubblico elitario del quale si tutelava l'anonimato.

Dopo la visibilità offerta da «Domus» e dalle coeve rassegne mercantili[14], all'apice della carriera Tazzoli scelse il silenzio. Trascorsero ben vent'anni prima della successiva intervista, stavolta su «Il Giornale dell'Arte»[15]. Nel novembre 1983 le circostanze erano però diverse: chiusa da tempo la Galatea, egli non discuteva del passato ma del suo attuale ruolo di consulente per collezionisti di arte antica e moderna. L'apertura a nuovi progetti è in effetti una qualità che ancora oggi evocano quanti con lui strinsero legami professionali o di amicizia. I loro ricordi delineano sempre lo stesso ritratto: quello di una personalità discreta e insieme risoluta, appartata pur rimanendo al centro dei più vitali scambi internazionali, di un'eleganza rara non priva di atteggiamenti snob.

L'esordio in via Viotti e gli apporti di Luigi Carluccio

Il 9 maggio 1957 la Galatea inaugurò con una personale di Giorgio Morandi[16] le «due nitide salette di via Viotti»[17] che Tazzoli aveva appena rilevato dall'omonimo antiquario[18]. Lo stesso giorno anche Filippo Scroppo diede avvio al Prisma ospitando le ultime sculture di Sandro Cherchi. Distanti pochi metri l'una dall'altra, le due gallerie promettevano di «trasformare i portici della via Viotti in un attraente itinerario artistico cittadino»[19], come annunciò Luciano Pistoi su «l'Unità» (Fig. 2). Coincidenze a parte, però, Galatea e Prisma

[11] Archivio Storico dell'Università di Torino (d'ora in poi ASUniTO), registro carriera 3936, Mario Tazzoli, matricola 10-1782.
[12] Lettera di Mario Tazzoli al Magnifico Rettore dell'Università di Torino, Torino, 29 dicembre 1943 (ASUniTO, r.c. 3936, matricola 10-1782).
[13] Tazzoli discusse la tesi di laurea in letteratura francese il 21 novembre 1946 ricevendo anche la lode (ASUniTO, Verbale di laurea dal 6 marzo 1943 al 26 giugno 1947, n. 4000, p. 245).
[14] Nello stesso 1964, lo scritto su «Domus» venne rielaborato in occasione della *Mostra Mercato Nazionale d'Arte Contemporanea 2* di Firenze. Cfr. TAZZOLI 1964. L'anno dopo il gallerista firmò la presentazione per nove giovani. Cfr. TAZZOLI 1965. L'attività della Galatea venne inoltre documentata in *FISIONOMIA DELLE GALLERIE TORINESI* 1969, pp.n.nn.
[15] *PERCHÉ SONO PASSATO DAL MODERNO ALL'ANTICO* 1983.
[16] Erano esposte quarantacinque acqueforti dal 1913 al 1956 insieme a dodici dipinti provenienti dalle collezioni dell'ingegner Gallo, del dottor Leumann, dell'avvocato Rossini e da un'altra mantenuta anonima. L'attività della galleria è oggi consultabile sul database MAConDA: https://www.maconda.it/ <10 novembre 2022>.
[17] BER. 1957.
[18] L'archivio della Camera di Commercio di Torino non conserva documenti sul passaggio di proprietà. Sulla vendita delle rimanenze della gestione precedente, si rimanda all'annuncio in «La Nuova Stampa», 23 aprile 1957, p. 2: «La Galatea via Viotti 8 continua la liquidazione totale a prezzi di inventario di tutto il patrimonio artistico: mobili, porcellane, quadri, argenterie, cristalli, oggetti di decorazione e arredamento. Ultimi giorni».
[19] PISTOI 1957a.

adottarono strategie tra loro antitetiche[20]. Scroppo condivideva il programma all'insegna dell'«informale torinese» che Pistoi aveva da poco lanciato sulla rubrica *Cronache d'arte* del quotidiano comunista[21]. I due diressero insieme la galleria sino a novembre con mostre su Asger Jorn, Lucio Fontana, Enrico Baj, Arnaldo Pomodoro. Dopo la lunga militanza nelle fila realiste, ora Pistoi si rivolgeva al secondo futurismo quanto a una pittura dominata da gesto, materia e «scarica emotiva»[22]. E proprio queste esperienze sarebbero state al centro della sua Notizie.

CRONACHE D'ARTE

ATTUALITA'

Galatea e Prisma due nuove gallerie

Fig. 2: L. Pistoi, *Galatea e Prisma due nuove gallerie*, «l'Unità», 1° maggio 1957, p. 3

[20] Sulla Torino dell'epoca, si vedano almeno GALVANO 1960; MUNARI 1960; *ARTE A TORINO* 1983; *UN'AVVENTURA INTERNAZIONALE* 1993; *TORINO SPERIMENTALE* 2010.

[21] In febbraio, Pistoi individuò proprio in Cherchi un esponente di spicco della corrente (PISTOI 1957e). L'articolo venne ripreso nella presentazione della mostra al Prisma (PISTOI 1957b).

[22] PISTOI 1957c. A Pistoi si deve la riscoperta di Mino Rosso, nel febbraio 1958 presentato con altri pittori e scultori torinesi alla galleria Notizie. Si veda inoltre PISTOI 1957d.

Tazzoli invece volle porsi in controtendenza sin dall'inizio. Agli esordienti preferiva artisti storicizzati, di norma figurativi e attivi in ambito pittorico o grafico. Diversamente da molti colleghi torinesi, inoltre, egli non guardava alla scena locale. Di Casorati e Spazzapan ebbe quadri importanti senza organizzarne personali, le quali erano semmai riservate a giovani (Michelangelo Pistoletto, Beppe Devalle) e personalità note ma estranee ai dibattiti in corso (Nicola Galante, Daphne Casorati Maugham). Il legame con la città affiorava grazie ad associazioni meno esplicite: come nel caso delle acqueforti morandiane appena pubblicate in un sontuoso volume Einaudi[23]. Nel gennaio 1958 la prima personale italiana di Francis Bacon precisò l'identità della Galatea. Essa si riconosceva in figure eccentriche, votate alla dimensione introspettiva e che insistevano sugli aspetti più ambigui e oscuri dell'esistenza. Pur alternati a minori, furono infatti Balthus, Graham Sutherland, Alberto Giacometti, Odilon Redon, Gustav Klimt, René Magritte a primeggiare nelle sale di via Viotti. Contando sul capitale garantito da due illustri finanziatori – il conte Cicogna Mozzoni, Umberto Agnelli – e l'apporto dell'avvocato fiorentino Tempestini[24], Tazzoli puntava su nomi ancora da riscoprire o già riconosciuti come maestri.

Se il palinsesto della Galatea appare tanto connotato e coerente fu anche grazie alla vicinanza di Luigi Carluccio, che oltre a essere il critico preminente in città aveva diretto la Bussola per un decennio[25]. Il legame con Tazzoli, forse mediato dal comune amico Enrico Colombotto Rosso[26], si esprimeva soprattutto in termini di gusto. Avverso in pari misura all'astrazione e al realismo di matrice politica[27], Carluccio sposava l'esistenzialismo come attitudine spirituale piuttosto che come corrente filosofica. I suoi interessi riflettevano il dramma della prigionia subita in veste di tenente di artiglieria dall'armistizio alla primavera 1945. Sul piano estetico voleva dire schierarsi con la linea individuata dalla mostra newyorkese *New Images of Man* senza tuttavia condividerne gli aspetti più truculenti e patetici. Carluccio preferiva il raccoglimento domestico di Gianfranco Ferroni alla visceralità di Sergio Vacchi, l'intimismo di Giannetto Fieschi alla vena aggressiva di Giuseppe Guerreschi; soprattutto le atmosfere sognanti e pervase di memoria che spesso accomunavano le opere della tendenza. «Angoscia», «fragilità», «solitudine», «malinconia», «mistero» erano d'altra parte termini ricorrenti nelle sue presentazioni per la Galatea[28].

La collaborazione quasi esclusiva che Carluccio mantenne con la galleria sino al 1968 non implicava una perfetta coincidenza di vedute. Tazzoli trovava respingenti Gianni Dova, Ferroni o Bepi Romagnoni[29], mentre sosteneva le rassegne *Mitologie del nostro tempo* e *Le muse inquietanti. Maestri del Surrealismo* con le quali Carluccio esaltava la continuità della pittura

[23] VITALI 1957. Il legame venne notato anche da BER. 1957.

[24] Testimonianza di Gian Enzo Sperone all'autrice, Torino, 19 novembre 2021. Il conte Cicogna Mozzoni aveva fornito un prestito senza interessi riservandosi il diritto di acquistare le opere della Galatea al prezzo pagato da Tazzoli stesso. L'avvocato Tempestini procurava invece i dipinti di Savinio e de Pisis.

[25] Nato a Lecce nel 1911 ma trasferitosi dodicenne con la famiglia a Torino, Carluccio studiò con Anna Maria Brizio e intraprese l'attività di critico d'arte sin dagli anni Trenta. Al ritorno dal fronte, diresse la Bussola dal 1946 al 1955, collaborando anche con le istituzioni pubbliche cittadine. Sulla sua biografia si veda RONCHETTI 1998. Sul ruolo di Carluccio e la sua attività per la Galatea, anche i contributi di Emily Braun e Fabio Cafagna in *LA COLLEZIONE CERRUTI* 2021, pp. 78-89, 90-103.

[26] Amico e dipendente di Tazzoli alla banca San Gaetano, Colombotto Rosso aveva esordito nel 1953 trovando proprio in Carluccio uno dei suoi più convinti sostenitori. In merito, si veda lo sprezzante PISTOI 1958, p. 28.

[27] Definiti «due atteggiamenti inequivocabilmente storicistici» (CARLUCCIO 1961a, p.n.n.).

[28] Si vedano per esempio CARLUCCIO 1958a, p.n.n.; 1958b, p.n.n.; 1960b, p.n.n.; 1961a, p.n.n.; 1961b, p.n.n. I contributi per la Galatea sono stati in gran parte ripubblicati in CARLUCCIO/TASSI 1983 e sono consultabili al sito https://www.luigicarluccio.it/ <10 novembre 2022>.

[29] Testimonianza di Gian Enzo Sperone all'autrice, Torino, 19 novembre 2021.

immaginifica da Füssli al presente[30]. Nei pochi giovani a cui prestava attenzione, anche Tazzoli cercava risonanze di un passato più o meno lontano. Egli cioè condivideva a tal punto l'approccio di Carluccio da farlo proprio. In Pistoletto entrambi riconoscevano le figure tormentate di Bacon, in Devalle le stilizzazioni di Klee, in Cremonini le atmosfere crepuscolari di inizio secolo, in Gnoli le visioni surrealiste di Magritte. Oltre all'affinità con i maestri, la decisione di esporre i quattro artisti era favorita dal comune ricorso a tecniche tradizionali. Nel febbraio 1965, due anni dopo l'incomprensione dei rivoluzionari quadri specchianti di Pistoletto[31], Tazzoli ammise infatti la profonda diffidenza verso le ultime sperimentazioni. Egli prediligeva i quadri di Bertholo, Colombotto Rosso, Lebenstein, McGarrell, Petlin, Rosofsky, Saroni, Segui, Unsworth rispetto all'«arte da capire prima, per sperare di amare poi»[32]. Che solo nel 1983 abbia confessato di aver inteso tardi Alberto Burri rende ancora più chiare le sue idiosincrasie.

La riscoperta del moderno

Dopo cinque anni in pieno centro storico, il 25 settembre 1962 Tazzoli trasferì l'attività nel quartiere Crocetta, al piano rialzato di un villino distante appena qualche centinaio di metri dalla Galleria Civica d'Arte Moderna. La nuova Galatea era stata costituita la settimana prima da Anita Cerruti Dolza e Sergio Jontof Hutter sotto forma di società a responsabilità limitata[33]. Tazzoli ne diventò amministratore unico solo dall'estate successiva, assegnando alla signora Cerruti il ruolo di segretaria (Fig. 3)[34]. La scelta di affidarsi alla moglie di Francesco Dolza e a Jontof Hutter, architetti giovani ma già affermati[35], ribadisce una volta di più l'ambiente frequentato da Tazzoli. Un riflesso della sua estrazione si coglie anche dall'allestimento noto grazie a una serie di fotografie scattate durante la personale di Max Ernst del novembre 1963 (Figg. 4-6)[36]. Nelle tre sale, le opere di un'intera carriera – dai primi esiti cubisti sino ai paesaggi dello stesso anno – convivono con l'arredo di un appartamento dell'alta borghesia torinese. Mancano le vetrine del Cavallino o del Milione che invitavano il passante a entrare, come pure i faretti e i pannelli mobili ai quali avevano abituato L'Attico o la Galleria Blu. La Galatea immergeva le opere in una dimensione domestica che prefigurava il luogo destinato a ospitarle. Il possibile acquirente, insomma, le ammirava come se già si trovassero nel salotto di casa.

---

[30] Le due mostre si tennero rispettivamente ad Arezzo nel 1963 e a Torino nel 1967. In entrambe le occasioni Tazzoli prestò numerose opere della propria collezione.

[31] In retrospettiva, l'artista descrisse così la freddezza mostrata dal gallerista durante la sua seconda personale alla Galatea: «Tazzoli un po' si vergognava e a certi clienti diceva che per contratto era costretto a fare questa mostra, ma per fortuna ho incontrato una Sonnabend che ha comprato tutta la mostra in blocco» (PISTOLETTO 1976). Il ricordo verrà ribadito in *PISTOLETTO* 1984 e PISTOLETTO–ELKANN 2013, pp. 66-70, 79-85.

[32] TAZZOLI 1965, p.n.n.

[33] Anita Cerruti Dolza e Sergio Jontof Hutter costituirono la società a responsabilità limitata il 17 settembre 1962 dinnanzi al notaio Alessandro Ravinetto (Archivio della Camera di Commercio di Torino (d'ora in poi ACCTo), n. 338444, 1° dicembre 1962).

[34] Il 15 giugno 1963 l'Assemblea ordinaria della Galatea presieduta da Anita Cerruti Dolza accettò le dimissioni della stessa assegnando l'incarico a Tazzoli (ACCTo, n. 338444, 12 luglio 1963).

[35] Sui due architetti si vedano rispettivamente GIBELLO–SUDANO 2002 e MONTANARI 2004.

[36] Sei foto degli interni sono conservate presso l'Archivio storico «Domus», Galleria Galatea, buste 2-5, S_GGAL_001_0001-0006. Vi compare anche il ritratto di Tazzoli a corredo dell'articolo del febbraio 1964. Un video dell'Archivio Luce riprende inoltre la galleria durante la personale di Manzù del novembre 1964-gennaio 1965: https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000050038/2/italia-mostra-quadri-giacomo-manzu-galleria-torinese.html <9 luglio 2022>.

Fig. 3: I collaboratori di Tazzoli Enrico Colombotto Rosso e Anita Cerruti Dolza alla Galatea durante *Selezione 4*, dal 26 settembre 1962. Alle loro spalle si riconosce Felice Casorati, *Nudo di ragazza*, 1913. Foto: Romana Rossini. © Archivio Domus - Editoriale Domus S.p.A.

Fig. 4: Interni della Galleria Galatea durante la personale di Max Ernst, novembre 1963. Laboratorio fotografico Rampazzi. © Archivio Domus - Editoriale Domus S.p.A.

Fig. 5: Interni della Galleria Galatea durante la personale di Max Ernst, novembre 1963. Laboratorio fotografico Rampazzi. © Archivio Domus - Editoriale Domus S.p.A.

Fig. 6: Interni della Galleria Galatea durante la personale di Max Ernst, novembre 1963. Laboratorio fotografico Rampazzi. © Archivio Domus - Editoriale Domus S.p.A.

I locali di via Vela 8 vennero inaugurati da una mostra «ricca di richiami o di contrasti», come si affrettò a scrivere Angelo Dragone[37]. *La Speranza I* di Klimt dialogava col *Nudo di ragazza* di Casorati, il ritratto di Brancusi con le figure-manichino di Schlemmer e de Chirico, la forma turrita di Dalí con la gabbia del *Lottatore* di Bacon, gli aculei di Germaine Richier con quelli di Sutherland[38]. Realizzati tra 1903 e 1959, i ventidue lavori lì radunati colpiscono per la qualità che ne fece confluire svariati in musei europei e americani. Ma nella storia della Galatea *Selezione 4* non rappresentò un unicum. Essa apparteneva a una serie di dodici esposizioni che pur senza cadenza regolare si susseguirono dal maggio 1960 al giugno 1975. Mentre il titolo sottolinea la natura elitaria molto diversa dalle tradizionali collettive, la numerazione progressiva suggerisce come l'unità delle *Selezioni* stia nella decisione oculata – nella selezione, appunto – delle opere da far convivere l'una accanto all'altra. L'assenza di presentazioni rimarca poi come la loro riuscita dipendesse proprio dalla capacità di rivelare «affinità e assonanze»[39] tra dipinti e sculture: ovvero i loro legami formali, iconografici o temporali.

Nel complesso le *Selezioni* acquistano però un ulteriore significato. In ciascuna di esse interagivano opere di inizio secolo con altre recenti. I maestri (Klimt, Ensor, Klee, Kandinskij, Kirchner, Magritte, de Chirico, Savinio) fronteggiavano i contemporanei che ne continuavano la linea (Bacon, Sutherland, Giacometti, Gorky, Tobey, Vieira da Silva) istituendo una doppia

[37] DRA. 1962.
[38] *SELEZIONE* 1962.
[39] CARLUCCIO 1960a.

via di promozione. Anche altre gallerie adottavano un approccio simile. Al Cavallino come al Naviglio gli spazialisti erano alternati alle avanguardie astratte[40]. Insieme a Burri e agli informali, la Blu prediligeva gli esponenti del futurismo[41]. Alla Tartaruga si avvicendavano generazioni di romani[42]. E dopo le polemiche seguite alla Biennale del 1954 il surrealismo entrò nei programmi di tanti mercanti: oltre a L'Obelisco che da sempre promuoveva una linea fantastica, dagli anni Sessanta anche l'Attico, Schwarz e Notizie si impegnarono a valorizzarne i protagonisti[43]. Nel caso della Galatea, tuttavia, epoche e stili all'apparenza inconciliabili tra loro convivevano nella stessa occasione. Proprio come avveniva per i più giovani, Tazzoli curava le *Selezioni* col proposito di affacciarsi al presente mantenendo lo sguardo al passato. Il recupero delle avanguardie storiche indicava quindi una linea di gusto e insieme di dipendenza culturale.

Letta a distanza, la personale di Egon Schiele dell'estate 1963 spiega l'attitudine di Tazzoli verso la modernità. Eccetto i cinque lavori presentati a inizio anno dallo Studio d'arte di Luca Scacchi Gracco[44], erano trascorsi ormai dieci anni dall'ultima presenza istituzionale dell'artista in Italia[45]. L'ampia antologica ordinata alla Galatea ebbe quindi il merito di rilanciare il nome di Schiele[46], offrendo al contempo indicazioni sul suo promotore. Colombotto Rosso ha raccontato che nel 1962 si recò a New York con Tazzoli: «Ricordo che nella 42th strada c'era una galleria che aveva dei disegni di Schiele a cinquanta dollari l'uno, che non era niente. Li abbiamo comperati, ma come galleria»[47]. Molte opere provenivano infatti da Otto Kallir, emigrato austriaco che nel 1939 aveva aperto la Saint Etienne Gallery diventando il principale mercante e interprete di Schiele sino ad accreditarne l'immagine negli Stati Uniti proprio intorno agli anni Sessanta[48]. Altri fogli erano invece appartenuti a Wolfgang Gurlitt, mercante e direttore del nuovo museo di Linz a cui negli stessi anni stava donando parte della collezione. Da anticipatore, Tazzoli seppe cogliere quegli umori internazionali dandone conto per primo in Italia.

Anche le mostre di Klimt (novembre-dicembre 1962 nella sede di Milano), Grosz (novembre-dicembre 1962), Kirchner (marzo 1964), Klee (giugno-luglio 1966), de Chirico (ottobre-novembre 1967) confermavano l'ambizione da pioniere, dal momento che furono eventi importanti ma isolati. Tazzoli infatti difficilmente riproponeva uno stesso autore o movimento: una volta esaurito un lotto passava al successivo, nella ricerca, a tratti smaniosa, di primati professionali. E proprio il rifiuto a specializzarsi in un singolo ambito distinse Tazzoli da quanti subito dopo di lui avviarono il recupero delle stesse epoche. Due esempi per contrasto – uno a Milano, l'altro a Roma – lasciano intendere meglio questa peculiarità.

---

[40] Sulle gallerie dei fratelli Cardazzo si vedano l'intervista a Carlo in *I MERCANTI D'ARTE* 1962, pp. 29-34 e *CARLO CARDAZZO* 2008.

[41] A proposito, si rimanda a *I MERCANTI D'ARTE* 1963 e *L'IMPRONTA BLU* 1987.

[42] Sulla galleria, si vedano *L'ARTE E LA TARTARUGA* 2007 e BERNARDI 2018.

[43] Su L'Obelisco: *IRENE BRIN E GASPERO DEL CORSO, ROMA* 1963; CARLUCCIO 1970; *IRENE BRIN, GASPERO DEL CORSO E LA GALLERIA L'OBELISCO* 2018. Sull'Attico: *L'ATTICO* 1987; *FABIO SARGENTINI* 1990; *MACRORADICI DEL CONTEMPORANEO* 2010. Sulla libreria-galleria Schwarz: *ARTURO SCHWARZ* 1995. Su Notizie: PISTOI 2005; BANDINI–MUNDICI–ROBERTO 2008.

[44] Nel gennaio-febbraio 1963, lo Studio d'arte Luca Scacchi Gracco presentava *Due ragazzi*, 1916; *Passeggiata*, 1914; *Figura*, 1917; *Figura in piedi*, 1916; *Ragazze sedute*, 1917. Cfr. *GIANNI DOVA, BACON, MOORE, VALMIER* 1963, nn. 38-42.

[45] Ci si riferisce al gruppo di dipinti e trentadue disegni esposti alla Biennale del 1948 e ai quattro disegni della mostra sulla grafica austriaca svoltasi a Milano e Roma nel 1954. Si vedano rispettivamente *XXIV BIENNALE DI VENEZIA* 1948, pp. 223-226 e *MOSTRA DI DISEGNI E INCISIONI AUSTRIACHE MODERNE* 1954, p. 13.

[46] *EGON SCHIELE* 1963. Nell'ottobre 1964, le quarantasette opere tra matite e acquerelli confluirono in larga parte nella antologica della Marlborough Gallery di Londra. Cfr. *EGON SCHIELE* 1964.

[47] COLOMBOTTO ROSSO 2009, p. 74.

[48] Sul trascorso di Otto Kallir, si vedano PRICE 2005 e KALLIR 2005. Le provenienze sono riscontrabili in *EGON SCHIELE* 1990.

Pur con aperture significative verso il simbolismo e i nabis, l'architetto Emilio Bertonati fece del Levante l'avamposto italiano della Nuova oggettività[49]. Claudio Alberico Bruni Sakraischik ordinava invece mostre su Giorgio de Chirico alla Medusa procedendo di pari passo alla redazione del suo catalogo generale[50]. Ecco dunque la seconda differenza di Tazzoli rispetto ai colleghi. Mentre Bertonati e Bruni Sakraischik affiancavano all'immagine di mercanti quella di studiosi, egli si tenne lontano dalla scrittura di saggi o ricerche. Ad avvalorare ogni volta le sue convinzioni estetiche erano i professionisti del campo: Carluccio, Russoli, Testori, Barilli per il moderno; Zevi e González-Palacios per l'antico.

Una rete internazionale

Durante la prima stagione della Galatea, Carluccio suggerì il nome di Bacon di cui aveva ammirato la «lucidità perversa»[51] alla XXVII Biennale. Spinse Tazzoli agli artisti della secessione dopo che nel 1959 era naufragata la proposta di inaugurare la GAM con una retrospettiva su Klimt[52]. Propose una personale di Giacometti chiedendo allo scultore e compagno di prigionia Mario Negri i disegni della sua collezione[53]. Carluccio, insomma, contribuiva all'agenda espositiva avanzando ambiziosi progetti dal respiro internazionale, ma ardui da realizzare senza l'aiuto del gallerista. Tazzoli possedeva infatti un cospicuo capitale, conosceva le lingue e sapeva muoversi negli ambienti aristocratici: qualità che lo favorirono soprattutto all'estero. «I miei contatti con il mercato straniero – dichiarò lui stesso su «Domus» – sono ottimi, anche se non condivido l'atteggiamento di segretezza e mistero dei mercanti parigini. Amo trattare con i mercanti di Londra e New York»[54].

Tra i galleristi con cui Tazzoli stabilì rapporti, occupa un posto privilegiato Erica Brausen, la direttrice della Hanover Gallery che trattava in esclusiva Bacon e Sutherland. Nel novembre 1957 i due accordarono una personale di Bacon proprio mentre Beatrice Monti della Corte si rivolgeva per l'identico scopo al critico inglese Toni del Renzio[55]. Il 20 dicembre otto dipinti erano già in viaggio verso Torino con la promessa di inviarli poi all'Ariete[56]. Risale invece a febbraio la decisione di trasferirli a L'Obelisco[57]. La vendita complessiva di cinque lavori inaugurò il successo commerciale di Bacon in Italia[58]. E anche per la Galatea la mostra

[49] Si veda per esempio *ASPETTI DELLA «NUOVA OGGETTIVITÀ»* 1968. Inoltre le mostre su Grosz (1963), Kirchner e Dix (1964), Radziwill (1969), Schad (1970). Sulla figura del gallerista si vedano BERTONATI 1977; PONTIGGIA 2000; *SIMBOLISMO E NUOVA OGGETTIVITÀ* 2022.

[50] Sull'attività della Medusa si veda *LA MEDUSA STUDIO D'ARTE* 1978.

[51] CARLUCCIO 1954a. In precedenza, 1954b.

[52] Una lettera di Vittorio Viale a Giovanni Carandente del 19 dicembre 1960 attesta che l'idea della retrospettiva su Klimt proveniva da Carluccio (Torino, Archivio Musei Civici (d'ora in poi ASGAM), CAA 1070).

[53] Lettera di Luigi Carluccio a Mario Negri, Torino, 14 novembre 1960 (Milano, Archivio Mario Negri, cartella Galatea).

[54] M. Tazzoli, in *A TORINO* 1964, p. 32.

[55] «La situazione in rispetto alla mostra di Bacon sta confusa. Un aiuto della Brausen mi ha detto che c'è un'altra galleria a Milano [sic] cercando di fare una mostra dei quadri di Bacon […]» (lettera di Toni del Renzio a Beatrice Monti della Corte, Londra, 9 dicembre 1957. Los Angeles, Getty Research Insitute, Galleria dell'Ariete (d'ora in poi GRI, Ariete), Series I. Correspondence, Europe, 1955-1979, b. 18). Ringrazio Tracey Schuster per l'aiuto e la disponibilità.

[56] «Le cose sono andato [sic] per bene. Lei avrà la mostra di Bacon. Ieri si ha [sic] spedito 8 dipinti – prima a Torino poi a Lei […]» (lettera di Toni del Renzio a Beatrice Monti della Corte, Londra, 20 dicembre 1957. GRI, Ariete, Correspondence, Europe, 1955-1979, b. 18).

[57] Una lettera della signora Cerruti a Beatrice Monti del 23 gennaio 1958 fa comprendere come la trasferta romana fosse ancora incerta. Le opere vennero spedite il 7 marzo 1958 (GRI, Ariete, Correspondence, Europe, 1955-1979, b. 8; b. 15).

[58] La Galatea trattenne tre tele oggi note come: *Study for a Portrait I*, 1953; *Study for Portrait X*, 1957; *Study for Figure II*, 1953. L'Ariete vendette invece *Man in Blue VI* (*Uomo in blu sdraiato*), 1954, e *Study for a Portrait of P.L. No. 1*,

del gennaio 1958 segnò un punto d'avvio: dopo i *businessmen* e i personaggi urlanti, lì si ammirarono quasi al completo il ciclo sui Papi degli anni Sessanta, gli studi da Muybridge e i ritratti di Henrietta Moraes.

Provenivano sempre dalla Hanover Gallery i Sutherland presentati nel gennaio 1961 alla prima personale italiana. E a fronte del cospicuo numero di guazzi e oli che la Galatea espose sino a metà decennio, Sutherland divenne – al pari di Bacon – un nome di punta della galleria. Tazzoli, in altre parole, si impose come referente italiano per entrambi gli artisti anche quando a occuparsene era ormai la Marlborough. Le opere nelle disponibilità della Galatea figurarono infatti nelle antologiche su Bacon e Sutherland ordinate alla GAM rispettivamente nel 1962 e 1965. Ma a Tazzoli si rivolsero anche colleghi italiani: Bruni Sakraischik per organizzare *Paragone: Inghilterra-Stati Uniti* alla Medusa nel giugno 1961[59], i direttori de La Loggia di Bologna, Il Centro di Napoli[60], Il Fante di Spade di Roma, la Mutina di Modena[61] e la Galleria Toninelli di Milano[62] per analoghe iniziative. Ancora nel 1977 il corrispondente di «Bolaffi Arte» Luigi Moreno segnalava la presenza di Tazzoli alla retrospettiva di Bacon presso la Galerie Claude Bernard di Parigi lasciandone intendere la reputazione[63]. «Bacon è l'artista vivente che forse amo di più», avrebbe confessato l'interessato molti anni dopo[64].

Se per Bacon e Sutherland giocò un ruolo essenziale Erica Brausen, i dipinti di Balthus esposti nel 1958 e in altre cinque collettive vennero acquistati dalla Galerie Henriette Gomès e dalla Pierre Matisse Gallery (Fig. 7)[65]. Tazzoli recuperava le opere all'estero per reimmetterle nel mercato insieme ad altre provenienti dal collezionismo privato. Il confronto con la mostra *De Metaphisica* allestita dal ginevrino Jan Krugier nel maggio-giugno 1965 diventa eloquente. Stavolta Tazzoli agì da intermediario per lavori già esposti alla Galatea come *Caffè di sobborgo* (1914) di Carlo Carrà, *Famiglia metafisica* (1926) e *I bagni misteriosi* (1928) di Giorgio de Chirico. Di rimando entrò probabilmente in possesso de *La partenza degli argonauti* (1922) e del trofeo *La femme à tiroirs* (1926) dello stesso de Chirico. La sintonia con chi si dichiarava «contro il modernismo non contro il moderno»[66] era quanto mai marcata. E infatti nel 1965 i due galleristi firmarono anche un comune contratto per rappresentare Domenico Gnoli. Sebbene dalla durata effimera[67], quell'atto designava il giovane artista erede delle avanguardie – metafisica e surrealismo – patrocinate da entrambi.

1957. Tutte rispettivamente in *FRANCIS BACON* 2016, II, n. 53-07, pp. 324-325; n. 57-06, pp. 490-491; n. 53-19, pp. 348-349; n. 54-10, pp. 396-397; n. 57-19, pp. 518-519. Sulle reazioni alla triplice esposizione, si vedano almeno DRAGONE 1958, VALSECCHI 1958 e il più critico MICACCHI 1958.

[59] *PARAGONE: INGHILTERRA-STATI UNITI* 1961. Provenivano dalla Galatea: Francis Bacon, *Ritratto*; Henry Moore, *Figure con fondo rosso*, 1955; Graham Sutherland, *Thorn Cross*, 1953; *Thorn Trees*, 1952; *Thistles and Thorns on Pink*, 1944; *Banana Leaves and Viaduct*, 1947; Arshile Gorky, *Study for the Limit*, 1946; *Study for Agony*; *Composizione*; *Garden*; Jackson Pollock, *Grande disegno*, 1944; Mark Tobey, *Cosmic Tension*, 1959; *Dragon*, 1954.

[60] *BACON-SUTHERLAND* 1963a e 1963b. Tutte le otto opere di Bacon erano state esposte nel 1962 nella sede milanese della Galatea. Sempre grazie a Tazzoli nell'inverno 1962 si svolse al Centro *FILIPPO DE PISIS* 1962.

[61] *GRAHAM SUTHERLAND* 1964a e 1964b; *FRANCIS BACON* 1965. Le gallerie Il Fante di Spade e la Mutina erano dirette da Mario Roncaglia (1928-1979).

[62] *FRANCIS BACON* 1966.

[63] MARINO 1977.

[64] *PERCHÉ SONO PASSATO DAL MODERNO ALL'ANTICO* 1983, p. 31.

[65] A proposito si veda MONNIER–CLAIR 1999. La vedova Balthus ricorda che Tazzoli acquistava le opere del marito principalmente da collezionisti privati e dalla Pierre Matisse Gallery. Ringrazio Setsuko Klossowska de Rola e Yves Guignard per la gentilezza e la disponibilità.

[66] *QUATTRO DOMANDE A JAN KRUGIER* 1967.

[67] Nel 1968 Gnoli ruppe il contratto con Tazzoli e Krugier a vantaggio di Sindney Janis. Sull'episodio, si rimanda alle lettere inviate dall'artista a Ted Riley (Deyà, 7 febbraio 1965) e alla madre (Deyà, 1966) in GNOLI/GUADAGNINI 2004, pp. 52, 56-57. Inoltre, si veda la sezione documentaria in *DOMENICO GNOLI* 2021, pp. 192, 294.

Fig. 7: Mario Tazzoli nella sua casa torinese, luglio 1957. Alle spalle: *Studio per le tre sorelle* di Balthus. Archivio Colombotto Rosso, Camino Monferrato

Talvolta però le parti si rovesciavano, e l'apporto proveniva dai colleghi romani o milanesi. Nel primo quadriennio la Galatea mostrò infatti una profonda vicinanza a L'Obelisco[68]. E anche in seguito occorsero tangenze significative: René Magritte, Yves Tanguy, Leonardo Cremonini, Arshile Gorky, Domenico Gnoli vennero lanciati in Italia dai coniugi del Corso prima ancora che da Tazzoli. Con lo Studio d'arte di Scacchi Gracco la Galatea condivideva invece l'attrazione per un modernismo eclettico, capace di accostare dipinti di Bacon e Klee, Sutherland e Nicholson, Magritte e Moore[69]. Era proprio il gallerista e artista milanese, d'altra parte, che in giro per il mondo procurava a Tazzoli opere secessioniste e delle avanguardie storiche[70].

[68] Tra gli artisti comuni: Leonor Fini, Enrico Colombotto Rosso, Balthus, Fabrizio Clerici, Stanislao Lepri, Eugène Berman, Enrico d'Assia. Sulla pittura visionaria promossa dai coniugi del Corso, si veda TULINO 2020. Inoltre, sulla promozione di Leonor Fini, NIGRO 2021.

[69] *BACON, SUTHERLAND, HILTON, WYNTER, PIPER, MACKENZIE, DAVIE, NICHOLSON* 1961. Tenutasi in estate, la collettiva presso lo Studio d'arte Luca Scacchi Gracco includeva *Tuscany* di Ben Nicholson e il disegno a olio di Bellmer esposti a *Selezione 3* nel dicembre 1961-gennaio 1962.

[70] Testimonianza di Gian Enzo Sperone all'autrice, Torino, 19 novembre 2021. Sperone, in particolare, ricorda quando Scacchi Gracco portò in automobile una tela dal formato verticale di Klimt: si trattava con ogni probabilità della *Speranza I* presentata a *Selezione 4* nel settembre 1962. Ringrazio inoltre Greta e Sarah Georgette Scacchi Gracco per le informazioni sul padre.

Il trasloco della Galatea in via Vela corrispose a una fase di espansione su scala italiana e internazionale. Nell'ottobre 1962 Tazzoli inaugurò una succursale milanese in via Sant'Andrea 11, dinnanzi a Palazzo Morando. Quella «specie di agenzia della Galatea di Torino»[71] subentrava all'antiquario Pasquale Falanga dopo un anno di collaborazione. Lì infatti i due avevano progettato la mostra *Tra l'antico e il moderno*: Tazzoli mettendo a disposizione opere che andavano da *Deux nus* di Picasso a *Il porto di Cassis* di Wols; Falanga arredi e suppellettili in stile Luigi XV, porcellane di Capodimonte, terrecotte greche (Fig. 8). Oltre a testimoniare la possibile «coesistenza ambientale»[72] di oggetti tra loro tanto diversi, l'evento faceva conoscere Tazzoli anche a Milano. Nella primavera successiva, la personale di Magritte[73] chiariva invece la vocazione alle avanguardie storiche. Oltre a quella inaugurale su Bacon, oggi si conoscono altre sette mostre della Galatea milanese[74]: riguardavano in prevalenza artisti già ospitati a Torino, ma nelle loro presentazioni Carluccio era spesso sostituito da Franco Russoli, Marco Valsecchi ed Emilio Tadini, firme che esercitavano sicura presa sul pubblico cittadino (Fig. 9).

Fig. 8: C. Cam., *"Tra l'antico e il moderno". Una galleria milanese ha allestito tre interessanti esposizioni in una*, «Le Arti», 3-4, 1961, pp. 38-39

[71] M. Tazzoli, in *A TORINO* 1964, p. 32. La mostra di Bacon si tenne dal 10 ottobre al 6 novembre 1962.
[72] CARLUCCIO 1961c. Sulla fortuna critica dell'esposizione si veda MILAN 2015, pp. 256-259.
[73] *MAGRITTE* 1962. La mostra da Falanga si svolse dal 22 maggio al 22 giugno e, rispetto a quella ordinata alla Galatea in febbraio, sostituiva a *Les rêveries du promeneur solitaire* (1925-1926) e un collage senza titolo dello stesso anno altri due collage. Inoltre aggiungeva il disegno *The Secret of Trees* e l'olio *Le sommet du regard* (1926), lì titolato *Finestra con birillo*.
[74] Si tratta di *Gustav Klimt*, 15 novembre - 10 dicembre 1962; *Aspetti del surrealismo*, 17 gennaio - 12 febbraio 1963; *Guido Somaré*, 14 febbraio - 7 marzo 1963; *Graham Sutherland*, 10 aprile - 4 maggio 1963; *Renato Guttuso*, 14 maggio - 12 giugno 1963; *Egon Schiele*, novembre 1963; *Piccoli*, 6-25 febbraio 1964.

Fig. 9: La sede milanese della Galatea. Alla parete *Summer Snow*, 1944, di Arshile Gorky. Tra i visitatori si riconoscono Emilio Tadini, Irving Petlin e Valerio Adami. © Archivio Domus - Editoriale Domus S.p.A.

A Milano Tazzoli consolidò legami professionali con Giovanni Testori, Giorgio Soavi, Casimiro Porro. Inoltre conobbe Alexander Iolas che lo aiutò ad allestire le personali di Max Ernst (ottobre-novembre 1963), Luis Fernández (aprile-maggio 1965) e Pablo Picasso (gennaio-febbraio 1966). Da allora i due mercanti avviarono una collaborazione imperniata sul comune interesse per il surrealismo storico e le sue tante declinazioni. Nell'aprile 1967 l'intesa sfociò nell'inaugurazione della romana Iolas-Galatea con trenta dipinti di Max Ernst[75]. Quel sodalizio poggiava su interessi reciproci poiché a Iolas permetteva di aprire l'ennesima succursale europea esportando gli autori che lo avevano imposto come il principale gallerista del surrealismo del dopoguerra[76], a Tazzoli di guadagnare prestigio fuori Torino. Tuttavia la Iolas-Galatea ebbe vita breve: la direzione di Mara Chiaretti non riuscì a colmare le divergenze tra i due soci e lo spazio chiuse nella primavera 1970. Istrionico ed eccentrico fino all'eccesso, Iolas differiva da Tazzoli anche nel modo di accostarsi all'attualità. A Roma egli ammirò Pino

[75] L'attività proseguì con mostre su Klee, de Chirico, Fini, Colombotto Rosso, Varlin, Clerici, Brauner, Bacon, Nevelson, Fernandez.

[76] Dopo la direzione della Hugo Gallery, nel 1955 Iolas aveva avviato sempre a New York la Jackson-Iolas Gallery con l'amico ballerino Jackson Brooks, mentre dieci anni dopo la greca Iolas-Zoumboulakis. Anche in Italia egli aveva stabilito contatti sin dall'immediato dopoguerra: grazie ai coniugi del Corso portò in America le opere di Fini e Clerici; l'Obelisco, in compenso, nel 1953 ospitò l'esordio italiano di Magritte. Sul gallerista si vedano *«SCUSI, CHE COS'È UN DE CHIRICO?»* 1987; *ALEXANDER THE GREAT* 2014; *ALEXANDRE IOLAS* 2019; *CASA IOLAS* 2020.

Pascali, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci esponendoli però solo a Milano, Parigi e New York. Già legati ad altre gallerie, artisti del genere erano estranei a Tazzoli che al massimo si spinse alle serigrafie su tela di Andy Warhol[77]. Anche per questo col nuovo decennio Iolas appoggiò un altro collega torinese interessato al surrealismo, Luciano Anselmino, nel diventare il rappresentante italiano di Man Ray e Warhol[78].

La rete commerciale stabilita da Tazzoli negli anni Sessanta contava sulla prosperità attraversata dal mercato italiano almeno sino alla crisi petrolifera del 1973[79]. L'inflazione di richieste sollecitò le iniziative più varie. Rotocalchi e periodici specializzati interpellarono i mercanti su come orientare in sicurezza le collezioni[80]. Nel 1961 Brera Arte e Finarte tennero le prime aste pubbliche a Milano. Dall'anno dopo Bolaffi editò i cataloghi *Il collezionista d'arte moderna* per offrire le ultime quotazioni. In tutta Italia si svolsero fiere con le gallerie più rinomate. Anche Tazzoli comprese l'utilità di simili iniziative per promuovere la Galatea e vendere le opere in giacenza. Nel marzo 1961 si rividero infatti alla Galleria Brera *Façades* di Vieira da Silva, *Le Dragon* di Tobey, *Der Wind strent Damen* di Klee, un disegno colorato di Pollock e il guazzo *The Origin of the Land* di Sutherland[81]. Con Finarte il legame fu ancora più saldo perché contava sul tramite di Carluccio e Valsecchi, grazie ai quali il responsabile Casimiro Porro si era avvicinato all'arte moderna[82]. Sfogliando i cataloghi della casa d'aste, da quello della prima mostra all'Angelicum sino ai successivi con Norbert Ketterer, si rimane impressionati dalla quantità di corrispondenze. Anche a ragione dei prezzi onerosi, tutti verificabili sui cataloghi Bolaffi, gran parte degli artisti passati alla Galatea trovarono seconda casa in Finarte. E mentre alla *Mostra Mercato Nazionale d'Arte Contemporanea* del 1964 Tazzoli riproponeva i nomi che ormai identificavano la galleria, nel 1970 suggeriva a chi disponeva di due milioni per avviare una collezione un acquerello di Sutherland o un olio di José Jardiel[83].

Oltre ai galleristi, anche le istituzioni pubbliche beneficiarono dei prestiti di Tazzoli. Il suo contributo fu essenziale per il buon esito di *Da Boldini a Pollock* organizzata a Torino per il centenario dell'Unità[84], come pure per le mostre fiorentine sull'espressionismo[85] e sull'arte moderna italiana[86]. Tra i musei ai quali la Galatea fornì il proprio apporto spicca invece la Galleria Civica d'Arte Moderna. Le antologiche di Bacon (1962), Vieira da Silva (1964), Sutherland (1965), Nevelson (1970), al pari delle rassegne storiche volute dagli Amici torinesi dell'arte contemporanea[87], denotano affinità tra l'agenda dell'ente pubblico e del privato. Anzi, talvolta la programmazione museale appariva addirittura come un ricalco perché Tazzoli aveva anticipato le decisioni dei direttori Vittorio Viale e Luigi Mallé. In realtà fu Carluccio a

[77] *ANDY WARHOL* 1972.

[78] Sul tema si veda DEL PUPPO 2020, pp.n.nn.

[79] Per un primo bilancio, si rimanda a DENTICE 1964. Per una lettura retrospettiva: FRATELLI–RUSCONI 1993; MILAN 2015, pp. 145-278; BELLONI 2022, pp. 27-32.

[80] Sul tema si veda CINELLI 2013. Più in generale *ARTE MOLTIPLICATA* 2013.

[81] *250 OPERE DI MAESTRI CONTEMPORANEI* 1961, nn. 175, 184, 193, 194, 214.

[82] VAGHEGGI 1999, p. 63. Sull'attività di Finarte, si veda anche PORRO 2019.

[83] Nel 1964 a Firenze la Galatea esponeva: Bacon, Giacometti, Ernst, Cremonini, Tanguy, Balthus, Petlin, Colombotto Rosso, Manzù, Sutherland. Il successivo consiglio in *SE AVETE DUE MILIONI* 1970, p. 60.

[84] *DA BOLDINI A POLLOCK* 1961. Indicandole con proprietà «Torino, coll. Dott. Mario Tazzoli», egli prestò: Wassily Kandinskij, *L'addio*; Leonor Fini, *La pensierosa*; George Grosz, *Scena di strada*; Graham Sutherland, *Feticcio*; Alberto Giacometti, *Figura*; Alberto Giacometti, *Figurina in piedi*; Balthus, *Ragazze sul divano*; Henry Moore, *Donna contro un muro*; Jean Dubuffet, *Minerva*. Che Tazzoli possedesse lo studio per *Le tre sorelle* di Balthus almeno dal luglio 1957 si desume da una fotografia oggi conservata presso l'Archivio Colombotto Rosso: egli ha infatti tra le mani il numero della rivista «Bizarre» risalente a quel mese (Fig. 7).

[85] Tazzoli prestò tre opere di Schiele: *Figura femminile in nero*, 1911; *Amanti*, 1913; *Nudi abbracciati*, 1917. In *L'ESPRESSIONISMO* 1964, nn. 509, 513, 515, pp. 184-185.

[86] Apparvero come di proprietà Tazzoli *Il marinaio francese* di de Pisis e due dipinti di Morandi. In *ARTE MODERNA IN ITALIA* 1967, nn. 1007, 1205, 1206. Era in mostra anche il casoratiano *Nudo di ragazza* del 1913 presentato in *Selezione 4* ma nel 1967 proprietà del milanese Daniele Pescali.

[87] In merito si veda *AMICI TORINESI DELL'ARTE CONTEMPORANEA* 2008.

orientare entrambe le gallerie sfruttando il ruolo di consulente della Galatea e di membro nel Consiglio direttivo della GAM. Data la sua professione, del resto, Tazzoli non partecipava in via diretta alla gestazione degli eventi ma in veste di prestatore o facendosi intermediario con i collezionisti[88]. A parte si apriva invece la partita delle vendite. Dalla Galatea provengono tre dipinti e un'incisione di Rufino Tamayo, un'incisione di Yozo Hamaguchi, la Bozza di manifesto e il collage *Un peu malade de cheval* di Ernst. Dopo la trattativa condotta dal giugno 1958 al dicembre 1960 e il lungo deposito in GAM, sfumò invece l'acquisto di *Study for Portrait X* di Bacon[89]. La ragione va individuata nelle polemiche emerse sulla stampa locale circa l'acquisto di opere in esercizi commerciali[90], nel rincaro del prezzo[91] e nelle incomprensioni tra Tazzoli e Viale[92].

Tazzoli e i suoi clienti

Quando il 10 giugno 1969 *Selezione 9* inaugurò la terza sede della Galatea dopo un anno di pausa, Tazzoli imputò la lunga interruzione al protrarsi della ristrutturazione in via Vela[93]. Egli aveva incaricato l'architetto torinese Toni Cordero e il suo assistente Jeannot Cerutti di trasformare il seminterrato del villino in galleria e adibire il piano rialzato ad abitazione principale[94]. Alla fine però non ci fu distinzione tra gli ambienti: come testimonia un ampio servizio fotografico su «Bolaffi Arte» del giugno 1971, la Galatea divenne uno dei primi esempi italiani di casa-galleria (Fig. 10)[95]. In quella sede «più piccola e razionale», Tazzoli si impegnava sin dall'apertura a mantenere «gli stessi indirizzi e le stesse scelte precedenti»[96]. Rimase perciò immutato l'orientamento verso autori surrealisti (Yves Tanguy, Joseph Cornell, Arshile Gorky) insieme ad altri dalla vena intimista (Gianfranco Ferroni, Antonio López García). Si verificarono tuttavia anche alcune aperture: la presenza di Böcklin e Füssli nella collettiva inaugurale così come la mostra *Del simbolismo* nell'autunno 1970 aderivano al rinnovato interesse sul periodo al quale *Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti* aveva dato

[88] In occasione della antologica di Sutherland, Tazzoli segnalò per esempio i recapiti di Loredana Balboni Pellizzari, Carlo Ponti, Attilio Turati, Renato Zevi, Attilio Rambaldi, Ferruccio Giordano Ducrey.

[89] Nelle carte dell'Archivio è erroneamente indicato come *Study for Portrait of P.L. n. 1*, allora appena acquistato da Carlo Monzino e come tale riprodotto in AYNARD-PUTMAN 1961, p. 67. L'equivoco era già presente in una lettera di Anita Cerruti Dolza a Beatrice Monti, dove la tela *Study for Portrait of P.L. n. 1* era indicata con «fondo verde» (GRI, Ariete, Correspondence, Europe, 1955-1979, b. 8). L'opera venne pubblicata con lo stesso titolo in *A TORINO* 1964, p. 33.

[90] Lettera di Mario Tazzoli a Vittorio Viale, Torino, 7 febbraio 1960. Tazzoli lamentava di non aver più ricevuto notizie in merito all'acquisto dell'opera, chiedendo anche la restituzione del dipinto in deposito alla GAM (ASGAM, Arte moderna, acquisti, 1960).

[91] Il prezzo richiesto il 7 aprile 1959 era di 1.118.000 lire. Nella primavera 1960 la Marlborough Gallery di Londra, nel frattempo diventata detentrice dei diritti di Bacon, stabilì però il valore commerciale tra 2.500.000 e 3.000.000. Il 23 giugno Tazzoli propose a Viale di acquistare il dipinto a 2.000.000 entro il 15 luglio. L'impossibilità da parte del Museo di recuperare una cifra tanto cospicua obbligò a dilazionare il pagamento in due saldi: il primo in estate e il secondo entro ottobre (ASGAM, Arte moderna, acquisti, 1960).

[92] Non avendo ancora ricevuto il pagamento, il 27 dicembre 1960 Tazzoli comunicò a Viale il ritiro dell'opera. La risposta in giornata palesa l'equivoco: «forse stavolta c'è stata da parte mia un malinteso. Quando nella vicenda si è interposto il dott. Carluccio, io non ho compreso che dovessi versare subito la somma di L. 1.200.000 che, come le scrissi e dissi, io sono disposto a corrisponderle nel termine di pochi giorni. […] Certo è che mi addolorerebbe molto se dovessi chiudere questo 1960, che è il centesimo anno di vita della Galleria e del Museo, con la perdita invece che con l'acquisto di un'opera, e soprattutto del Bacon. Veda di non darmi proprio lei questo dispiacere» (ASGAM, Arte moderna, acquisti, 1960).

[93] Nota redazionale, in *SELEZIONE* 1969, p.n.n.

[94] Testimonianza di Gabriella Pelissero all'autrice, giugno 2019; inoltre di Jeannot Cerutti, 19 novembre 2021. Sull'architetto si veda *TONI CORDERO* 1993.

[95] MARINI 1971.

[96] Nota redazionale, in *SELEZIONE* 1969, p.n.n.

BOLAFFICASA: ARREDAMENTO

Dai Preraffaelliti all'Art Déco,
ovvero le giuste scelte nell'appartamento-galleria di
UN COLLEZIONISTA D'ARTE

ARREDAMENTO DI ARTURO FERRANTE
FOTOGRAFIE DI EMMETT BRIGHT

Tra i particolari di questo arredamento si vedono due libri dei quali è possibile leggere il titolo, conoscere l'argomento: *A. Böcklin*, una raccolta di disegni del pittore svizzero-tedesco, che de Chirico ha esaltato come il maggiore artista dell'800 e *The Edwardians* di Priestley. Il gusto che li ha depositati là dove noi li ritroviamo nelle immagini fotografiche può essere stato occasionale, ma è pur sempre possibile pensare che quel gesto appartiene alla zona dell'inconscio che regola la minuta "psicopatia della vita quotidiana" che perciò i due volumi forniscono una preziosa indicazione sugli umori del padrone di casa e condensano, meglio di ogni altro elemento visibile, il carattere di fondo dell'arredamento evidentemente elaborato per esprimere la personalità di chi lo abita: un giovane e famoso collezionista e mercante d'arte. Interpretando il linguaggio delle cose, la vita, in questo spazio sapientemente distillato, appare condizionata da un atteggiamento visionario, immaginifico, incline al mito, e da una ricerca formale squisita, sostenuta da una profonda esigenza di superare l'etichetta, per mezzo di sottili e raffinate 'eccezioni alla regola'.
Rigore e bizzarria, o persino stravaganza, sono gli elementi sui quali si costituisce l'equilibrio visivo e sensazionale di questi ambienti aperti l'uno sull'altro; sui quali, anzi, si fonda la

Nel soggiorno: un lampadario a cristalli neogotici; sul fondo due poltrone in bronzo dorato, d'epoca Borvale, a fianco di un tavolino impero in marmo e bronzi. Sulla parete un rilievo dipinto di Antonio Lopez-Garcia. In primo piano sulla scrivania dello studio una lampada Art Nouveau e un calamaio vittoriano.

Lo studio visto dal soggiorno: biblioteca laccata a profilature in acciaio e ottone, disegnata da Arturo Ferrante: scrivania Carlo X; sul caminetto un pastello di Giorgio de Chirico. In primo piano il tavolino in acciaio, ottone e cristallo, disegnato pure da A. Ferrante. Ai muri, seta color arancio, come in tutto il soggiorno; a pavimento un tappeto a grosso punto del XIX secolo.

82 | BOLAFFIARTE

Fig. 10: G.L. Marini, *Dai Preraffaelliti all'Art Déco, ovvero le giuste scelte nell'appartamento-galleria di un collezionista d'arte*, «Bolaffi Arte», 11, 1971, pp. 82-83

l'impulso maggiore[97]; mentre le personali su Fausto Melotti e Andy Warhol mostravano una inaspettata sintonia con le gallerie più giovani[98].

Programma a parte, fu proprio il rinnovamento della sede a segnare l'ultima stagione della Galatea. Entrare nella nuova galleria di via Vela diventava un atto tutt'altro che spontaneo. Suonare il campanello ed essere accolti in un'anticamera domestica lo accomunava all'adesione a una confraternita. La discesa in galleria e la sua disposizione longitudinale a guisa di corridoio assumevano poi il valore di un percorso iniziatico per pochi e selezionatissimi eletti. Anche il principio eclettico con cui erano disposti quadri e arredi rendeva il luogo qualcosa a sé. Alle pareti, preraffaelliti e avanguardie di inizio secolo convivevano con i contemporanei Bacon e López García. Lo studiolo disegnato dall'arredatore Antonio Ferrante ospitava una scrivania Carlo X insieme alla *lounge chair* di Charles Eames. Vasi Gallé e suppellettili déco stazionavano a poca distanza dalla lampada pipistrello di Gae Aulenti. Solo talvolta, come nel caso del *Nudino* di de Pisis appena sopra *Donna sdraiata in giallo* di Schiele, i dipinti erano accostati secondo sintonie formali e cromatiche. Più in generale quell'allestimento sovraccarico sembrava stabilire una linea di demarcazione rispetto al mondo esterno. Sembrava cioè rispondere al desiderio di Tazzoli di

[97] Nella primavera 1967 già *Selezione 8* presentava opere di Beardsley e Kubin. Cfr. *IL SACRO E IL PROFANO NELL'ARTE DEI SIMBOLISTI* 1969. Dopo la mostra torinese il più grande evento organizzato sul periodo fu la rassegna itinerante *LE SYMBOLISME EN EUROPE* 1976. Sulle tante iniziative del periodo, si vedano SPENCER 1972 e FRONGIA 1977.

[98] Nel marzo 1971 la mostra di Melotti alla Galatea (*FAUSTO MELOTTI* 1971a) si tenne contemporaneamente a quella presso la Galleria Martano (1971b). Organizzata con la collaborazione di Gian Enzo Sperone, la mostra di Andy Warhol alla Galatea si svolse in due fasi tra il novembre 1972 e il febbraio 1973 (*ANDY WARHOL* 1972). Fu proprio Sperone a prestare le opere a Tazzoli, il quale accolse con favore l'iniziativa. Testimonianza di Gian Enzo Sperone all'autrice, Torino, 19 novembre 2021.

circondarsi di quanto, indipendentemente dall'epoca, generava in lui un processo di identificazione. Gli abbinamenti più improbabili erano la sua cifra. E infatti, alla soglia dei sessant'anni, egli recuperò con lo stesso gusto una chiesa sconsacrata nel quartiere londinese di Carlton Hill. Sempre Cordero e Cerutti trasformarono la navata centrale alta oltre dieci metri nel cuore della casa. Grazie a una serie di terrazze e passerelle sospese si ammiravano contemporaneamente marmi antichi già appartenuti a Raniero Gnoli, un *Autoritratto* di Bacon, dipinti di de Pisis, Clerici e Grosz, mobili italiani del Sette e Ottocento (Fig. 11)[99].

Agli occhi dei visitatori, la casa-galleria sembrava «uno straordinario piccolo museo di arte contemporanea»[100]. Tazzoli riusciva a impressionare una clientela esigente: che pretendeva la firma importante, duratura nel tempo e da esibire nel palazzo storico o nell'attico avveniristico. A lui si rivolgevano potenti colleghi stranieri (Ernst Beyeler, Jan Krugier), ricchi industriali (Gianni e Umberto Agnelli, Pietro Barilla, Ennio Brion, Aldo Zegna), professionisti affermati (Carlo Ponti, Remo Morone, Attilio Dore Rambaldi, Carlo Tivioli, Francesco Federico Cerruti), membri di antiche casate (Ferruccio Giordano Ducrey, Cesare Cicogna Mozzoni, Loredana Balboni). Erano figure distinte, estranee alle cronache mondane e abituate al riserbo. In alcuni casi però le loro raccolte apparvero su periodici di moda e architettura diventando un modello per i lettori[101]: confrontarle può aiutare a comprendere meglio come Tazzoli orientò le scelte della facoltosa società del dopoguerra italiano.

L'amicizia di Tazzoli con i fratelli Agnelli è risaputa. Per il coetaneo Gianni e il più giovane Umberto fu quindi naturale consultare il proprietario della Galatea per incrementare le proprie raccolte. Dagli anni Sessanta, nella storica casa di famiglia in Corso Matteotti entrarono il *Lottatore* e *Study for a Pope III* di Bacon[102]. Nel salotto vetrato di Villa Bona, la residenza sulla collina torinese che Gianni e Marella avevano commissionato all'architetto Amedeo Albertini, campeggiava *The Apple Orchard* di Gorky esposto alle prime due Selezioni (Fig. 12)[103]. Ristrutturato nel 1969 da Gae Aulenti, il loro appartamento a Brera ospitava il baconiano *Study for Portrait X* accanto alle opere pop e oggettuali verso le quali si era nel frattempo orientato il gusto internazionale (Fig. 13)[104]. La casa milanese di Umberto sfoggiava lo *Studio per le tre sorelle* di Balthus, *Les amants* di Joan Miró e *Le balcon de Manet* di Magritte (Fig. 14)[105]. Sempre per Magritte si affidarono a Tazzoli Carlo Ponti e Sophia Loren, che nella loro villa settecentesca a Marino gli dedicarono un'intera parete (Fig. 15)[106]. E se a posteriori il consulente di Pietro Barilla, Giorgio Soavi, lamentò di non aver compreso che «per costituire una formidabile collezione di opere d'arte del nostro tempo, sarebbe bastato dire a Tazzoli: molto bene caro amico, prendo tutto e subito»[107], comunque negli anni l'imprenditore parmense acquistò parecchi pezzi, come l'Ensor e il Bacon presentati in *Selezione 9*, l'Edward Burne-Jones della mostra *Del simbolismo*, due Savinio, due Ernst, un Magritte[108]. Dopo aver

[99] Sul tema si vedano GONZÁLEZ-PALACIOS 1999, pp. 339-340 e *TONI CORDERO* 1993, cap. V. *Recupero*. Per un'analisi tecnica del progetto e le fotografie degli ambienti, si veda T.–J. CERUTTI 1984.
[100] SOAVI 1993, p. 13.
[101] Sulle opere d'arte nei servizi fotografici d'interni, si veda FERGONZI 2013. Ringrazio l'autore per il materiale fotografico gentilmente condiviso.
[102] Oggi visibili in AGNELLI–CARACCIOLO CHIA 2014, pp. 90-92. *Lottatore* apparve in *Selezione 4* nel settembre-ottobre 1962, *Study for a Pope III* durante la personale di Bacon del marzo-aprile 1970.
[103] ALBERTINI 1961.
[104] AULENTI 1970. *Study for Portrait X* venne presentato alla personale di Bacon del 1958.
[105] *UNA CASA FATTA PER LA PITTURA LA SCULTURA LA MUSICA* 1972. L'appartenenza a Umberto Agnelli e Antonella Bechi Piaggio si desume dalla proprietà del Magritte originariamente esposto in *Selezione 7* nel marzo-aprile 1965. L'opera di Miró fu probabilmente acquistata a *Selezione 9* nel giugno 1969.
[106] *A MARINO* 1971. I Magritte di proprietà Ponti-Loren provenivano dalla personale ordinata alla Galatea nel 1962. Erano: *Le buste impassible*, 1926; *La femme du fantôme*, 1927; *Le corps humain*, 1928.
[107] SOAVI 1993, p. 13.
[108] Più precisamente: Edward Burne-Jones, *Studio per Garland Weavers*, 1866; James Ensor, *Coquillages et draperie bleue*; Alberto Savinio, *L'ira di Achille*, 1930; Alberto Savinio, *Le départ de la colombe*, 1930; Max Ernst, *Divinité*,

collezionato minimalisti e concettuali, grazie a Tazzoli lo stilista Carlo Tivioli rimase invece «fulminato» da Dante Gabriel Rossetti e dalle statue Gandara al punto da trasformarli nel fulcro della sua collezione[109].

A inizio anni Settanta, quando Barilla e Tivioli interpellarono Tazzoli per l'acquisto dei preraffaelliti, la Galatea era nella sua stagione finale. Dopo diciotto anni, nel giugno 1975 *Selezione 12* segnò infatti la chiusura della galleria. Tazzoli non terminò il proprio lavoro sul campo, ma si trasferì a Milano dove proseguì l'attività dedicandosi soprattutto alla riscoperta dell'arte tantrica e orientale[110]. La successiva decisione di dismettere i panni di mercante per quelli del consulente era invece dovuta all'incremento esponenziale delle quotazioni d'arte moderna. Nel 1983 egli giustificò così la partenza da Torino: «Milano è una città più viva, più europea. […] c'è una maggior quantità di persone che si interessano a cose che interessano a me: ci sono più architetti, più case editrici, un mondo di cultura più numeroso»[111]. In retrospettiva, però, quell'abbandono risulta anche una difesa rispetto all'intorpidirsi del clima che stava provocando la diaspora di artisti e galleristi[112]. Tazzoli aveva avviato il distacco dalla città già con la ristrutturazione di via Vela. Gli ambienti a tratti inibitori della casa-galleria tradivano il crepuscolo della Galatea. Dopo l'espansione e i riconoscimenti pubblici, nel 1969 era iniziato il raccoglimento. O, per l'esattezza, il ripiegamento su sé stessa.

1940; Max Ernst, *Le romantisme*, 1960; René Magritte, *La belle captive II*, 1935; Francis Bacon, *Two Americans*, 1954.

[109] BERNASCONI 1978, p. 206. Carlo Tivioli era ritratto accanto a Dante Gabriel Rossetti, *Sweet Tooth*, 1859, esposto nella collettiva *Del simbolismo* nell'ottobre-novembre 1970 e pubblicato in MARINI 1971, p. 86.

[110] Dopo Gian Enzo Sperone e Massimo Martino, adesso era Michelangelo Mellino ad assisterlo. La collaborazione con Mellino è in realtà attestata già nel 1963, quando in veste di segretario di Tazzoli firmò alcune carte per la rendicontazione delle sculture di Mario Negri (Milano, Archivio Mario Negri, cartella Galatea). È però solo a Milano che Mellino contribuì al programma della galleria firmando testi per *Arte tantra*, ottobre-novembre 1972; *Scultura orientale*, aprile-maggio 1974; *Bob Cato. Tempere, pastelli, collage*, maggio-giugno 1974; *Paolo Colombo*, novembre-dicembre 1974.

[111] M. Tazzoli, in *PERCHÉ SONO PASSATO DAL MODERNO ALL'ANTICO* 1983, p. 31.

[112] Alcune testimonianze in merito: L. Anselmino, in DONAGGIO 1974 e *PERCHÉ DICO NO A TORINO* 1975; *ALIGHIERO BOETTI* 2009, I, p. 33; L. Pistoi, in MALATESTA 1993.

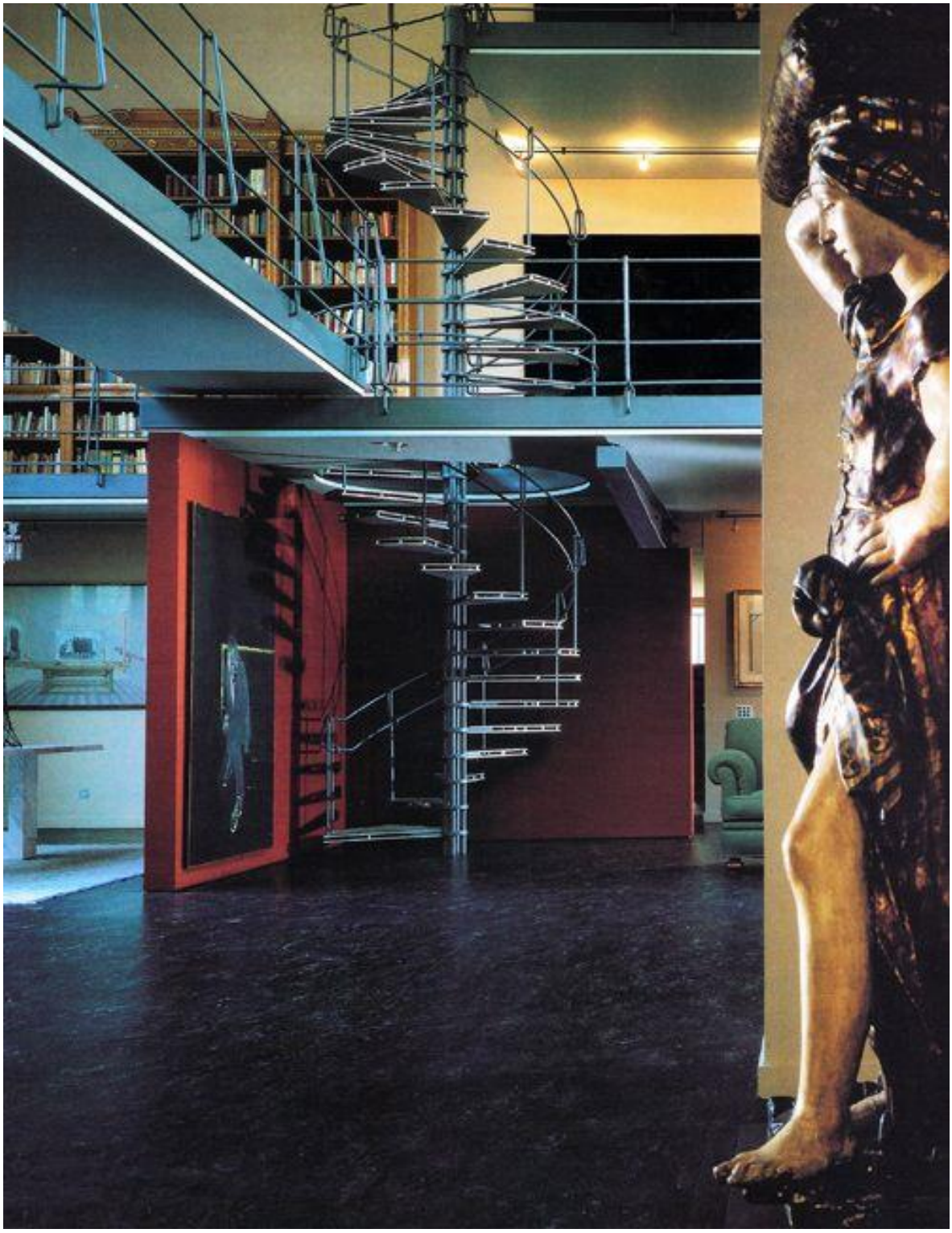


Fig. 11: Casa Tazzoli a Londra. Ristrutturazione di Toni Cordero e Jeannot Cerutti, 1980-1982

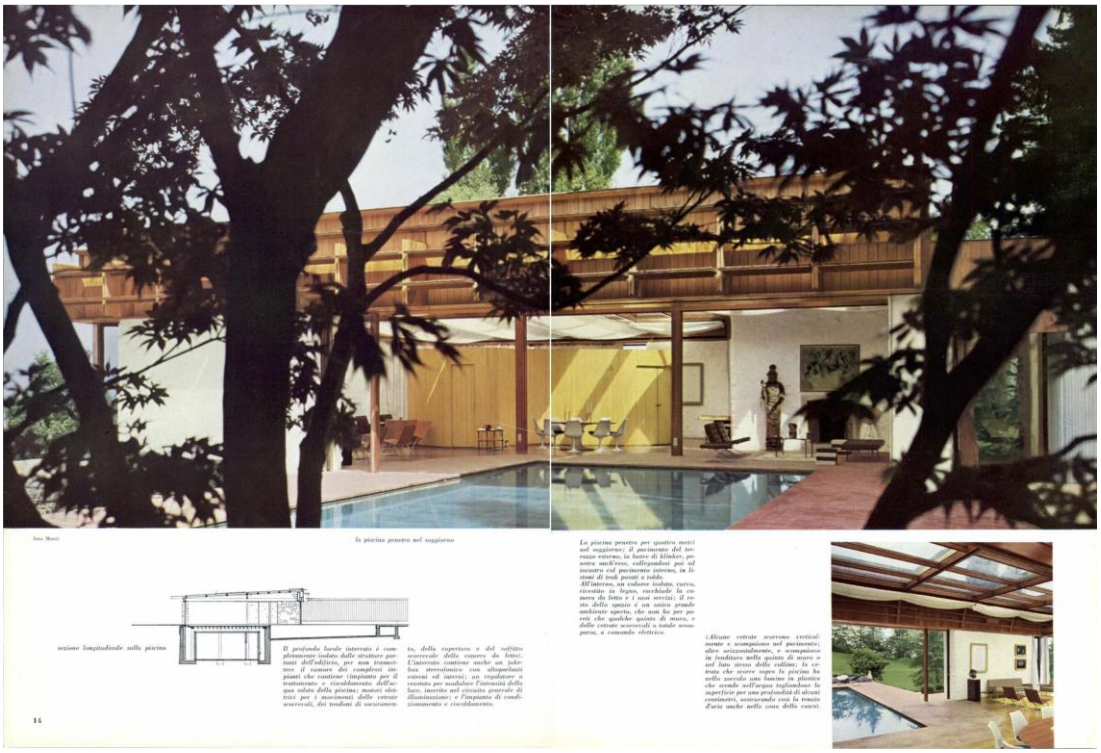


Fig. 12: A. Albertini, *Soggiorno in un parco sulla collina torinese*, «Domus», 383, 1961, pp. 14-15

Fig. 13: G. Aulenti, *Il luogo di una collezione*, «Domus», 482, 1970, p. 41

Fig. 14: *Una casa fatta per la pittura la scultura la musica*, «Vogue», 251, 1972, p. 313

In alto, a sinistra: il salotto bianco o "stanza dei giochi" di Sophia. Questo salone è arredato con pezzi scelti di illustri maestri, raffiguranti tutti un soggetto muliebre. Il paravento è della Gontcharova.

Qui sopra, a colori, una parete dello stesso salotto: in alto a sinistra, un collage-giornale acquerellato di Picasso del 1916; al centro, Brancusi, "Portrait de M.lle Pogany" (1914); in alto a destra, Balla, "Ritratto della marchesa Casati"; in basso, due figure femminili e una terracotta di Renoir.

ai lati una fanciulla-mostro di Picasso e una marchesa Casati di Balla, fra gialli e rosa a ventaglio, come un *liberty* nobilitato nel dinamismo plastico.
La terza "guancia" di questo volto femminile fatto con opere d'arte, è tutta di Magritte (che con Bacon, Morlotti e Moore è maestro presente a Marino in un gran numero di pezzi eccellenti) nelle cui pitture si assiste all'apparizione di fanciulle problematiche, d'ogni probanza e assurdità, d'ogni compromissione e contestazione col museo.
Non v'è alcuna ambizione di fare un discorso critico o tanto meno organico e monografico dell'arte di un secolo attraverso motivi femminili, però questo *refrain* non disturba, anzi, sottolinea nella tematica comune la grande varietà delle interpretazioni, delle ipotesi di giudizio. Se è la "stanza dei giochi" di Sophia, non c'è dubbio che questo gioco si serve di un pensiero molto

In alto, a destra: la parete dei Magritte; le tre cornici più piccole in alto ospitano disegni di Modigliani, Moore e de Chirico.

Qui sopra, a colori, la parete dei Modigliani.

50 | BOLAFFIARTE

Fig. 15: *A Marino, la casa e la collezione di Carlo Ponti e Sophia Loren*, a cura di M. Gefter Wondrich, testo di M. Venturoli, fotografie di E. Bright, «Bolaffi Arte», 12, 1971, p. 50

BIBLIOGRAFIA

XXIV BIENNALE DI VENEZIA 1948
XXIV Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1948.

250 OPERE DI MAESTRI CONTEMPORANEI 1961
250 opere di maestri contemporanei in vendita, catalogo dell'asta, Milano 1961.

AGNELLI–CARACCIOLO CHIA 2014
M. AGNELLI, M. CARACCIOLO CHIA, *Ho coltivato il mio giardino*, Milano 2014.

ALBERTINI 1961
A. ALBERTINI, *Soggiorno in un parco sulla collina torinese*, «Domus», 383, 1961, pp. 11-18.

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.

ALEXANDRE IOLAS 2019
Alexandre Iolas, in A. Jones, L. De Coppet, *I galleristi di New York. Dietro le quinte del mondo dell'arte*, Roma 2019, pp. 37-42.

ALIGHIERO BOETTI 2009-2015
Alighiero Boetti. Catalogo generale, a cura di J.-C. Ammann, I-III, Milano 2009-2015.

A MARINO 1971
A Marino, la casa e la collezione di Carlo Ponti e Sophia Loren, a cura di M. Gefter Wondrich, testo di M. Venturoli, fotografie di E. Bright, «Bolaffi Arte», 12, 1971, pp. 45-53.

AMICI TORINESI DELL'ARTE CONTEMPORANEA 2008
Amici torinesi dell'arte contemporanea. Quarantanni, a cura di G. Mazzonis, M. Verdun di Cantogno, Torino 2008.

ANDY WARHOL 1972
Andy Warhol, catalogo della mostra (Torino, Galleria Galatea, 20 novembre 1972 - 10 febbraio 1973), testo di T. Chiaretti, Torino 1972.

APA 1990
M. APA, *Intervista a Gian Enzo Sperone*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, Roma 1990, pp. 373-375.

ARTE A TORINO 1983
Arte a Torino 1946/1953, catalogo della mostra, a cura di M. Bandini, G. Mantovani, F. Poli, premessa di G.C. Argan, Torino 1983.

ARTE MODERNA IN ITALIA 1967
Arte moderna in Italia 1915-1935, catalogo della mostra, presentazione di C.L. Ragghianti, Firenze 1967.

ARTE MOLTIPLICATA 2013
Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi *et alii*, Milano 2013.

ARTURO SCHWARZ 1995
Arturo Schwarz. La galleria 1954-1974, a cura di A. Giulivi, R. Trani, Milano 1995.

ASPETTI DELLA «NUOVA OGGETTIVITÀ» 1968
Aspetti della «Nuova Oggettività» / Aspekte der «Neuen Sachlichkeit», catalogo della mostra, a cura di E. Bertonati, Firenze 1968.

A TORINO 1964
A Torino, Mario Tazzoli e la Galleria Galatea, «Domus», 411, 1964, pp. 31-36.

AULENTI 1970
G. AULENTI, *Il luogo di una collezione*, «Domus», 482, 1970, pp. 38-45.

AYNARD-PUTMAN 1961
A. AYNARD-PUTMAN, *Deux collectionneurs milanais*, «l'Œil», 73, 1961, pp. 62-68.

BACON-SUTHERLAND 1963a
Bacon-Sutherland, catalogo della mostra, lettera di G. Ruggeri a M. Pederzini, Bologna 1963.

BACON-SUTHERLAND 1963b
Bacon-Sutherland, catalogo della mostra, testo di L. Carluccio, Napoli 1963.

BACON, SUTHERLAND, HILTON, WYNTER, PIPER, MACKENZIE, DAVIE, NICHOLSON 1961
Bacon, Sutherland, Hilton, Wynter, Piper, Mackenzie, Davie, Nicholson, catalogo della mostra, Milano 1961.

BALLO 1965
G. BALLO, *La galleria del Milione e il primo astrattismo italiano*, «Domus», 424, 1965, pp. 49-54.

BANDINI–MUNDICI–ROBERTO 2008
M. BANDINI, M.C. MUNDICI, M.T. ROBERTO, *Luciano Pistoi. "Inseguo un mio disegno"*, Torino 2008.

BELLONI 2022
F. BELLONI, *Entre le vacarme et le silence. Trois thèmes du débat artistique en Italie 1968-1973*, in *L'espace des images. Art et culture visuelle en Italie 1960-1975*, atti della conferenza (Roma 25 giugno 2019; Parigi 8 novembre 2019), a cura di S. Chiodi, V. Da Costa, Parigi 2022, pp. 19-35.

BER. 1957
MAR. BER. [M. BERNARDI], *Una mostra di Morandi*, «La Nuova Stampa», 9 maggio 1957, p. 4.

BERNARDI 2018
I. BERNARDI, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Milano 2018.

BERNASCONI 1978
S. BERNASCONI, *I collezionisti della moda*, «Vogue», 12, 1978, pp. 206-211.

BERTONATI 1977
E. BERTONATI, *Difendo il mercato: cosa farebbero i critici senza le gallerie?*, a cura di P. Levi, «Bolaffi Arte», 73, 1977, p. 65.

CAM. 1961
C. CAM., *"Tra l'antico e il moderno". Una galleria milanese ha allestito tre interessanti esposizioni in una*, «Le Arti», 3-4, 1961, pp. 38-39.

CARLO CARDAZZO 2008
Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, Milano 2008.

CARLUCCIO 1954a
L. CARLUCCIO, *Il mito americano dipinto da un russo*, «Gazzetta del Popolo», 19 settembre 1954, p. 3.

CARLUCCIO 1954b
L. CARLUCCIO, *L'apocalittico Bacon*, «Gazzetta Sera», 8-9 luglio 1954, p. 3.

CARLUCCIO 1958a
L. CARLUCCIO, [Presentazione], in *Balthus*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Galatea, 10-30 aprile 1958), Torino 1958, pp.n.nn.

CARLUCCIO 1958b
L. CARLUCCIO, [Presentazione], in *Francis Bacon*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Galatea, 23 gennaio - 10 febbraio 1958), Torino 1958, pp.n.nn.

CARLUCCIO 1960a
L. CARLUCCIO, *Americani ed Europei alla Galleria Galatea*, «Gazzetta del Popolo», 14 maggio 1960, p. 3.

CARLUCCIO 1960b
L. CARLUCCIO, [Presentazione], in *Prima mostra personale del pittore Michelangelo Olivero Pistoletto*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Galatea, 30 marzo - 15 aprile 1960), Torino 1960, pp.n.nn.

CARLUCCIO 1961a
L. CARLUCCIO, [Presentazione], in *Alberto Giacometti*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Galatea, 29 settembre - 25 ottobre 1961), Torino 1961, pp.n.nn.

CARLUCCIO 1961b
L. CARLUCCIO, [Presentazione], in *Graham Sutherland*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Galatea, 13 gennaio - 2 febbraio 1961), Torino 1961, pp.n.nn.

CARLUCCIO 1961c
L. CARLUCCIO, [Introduzione], in *Tra l'antico e il moderno*, catalogo della mostra, Milano 1961, pp.n.nn.

CARLUCCIO 1970
L. CARLUCCIO, *A Roma, L'Obelisco di Gaspero del Corso*, «Bolaffi Arte», 1, 1970, pp. 64-67.

CARLUCCIO/TASSI 1983
L. CARLUCCIO, *La faccia nascosta della luna. Scritti scelti*, a cura di R. TASSI, Torino 1983.

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

CHRISTOV-BAKARGIEV 2017
C. CHRISTOV-BAKARGIEV, *Gilberto Zorio: prima che le parole brucino. Una conversazione*, in *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra, a cura di M. Beccaria, Milano 2017, pp. 72-83.

CINELLI 2013
B. CINELLI, *Artisti, mercanti, falsari. L'arte contemporanea e tre rotocalchi: «Epoca», «Europeo», «Espresso», 1960-1979*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 195-214.

COLOMBOTTO ROSSO 2009
E. COLOMBOTTO ROSSO, *«Il sano delirio dell'immaginazione»*, in *Vite in mostra. Venti maestri piemontesi si raccontano per i dieci anni di sala Bolaffi (1998-2008)*, catalogo della mostra, a cura di F. Faloppa, Torino 2009, pp. 69-79.

DA BOLDINI A POLLOCK 1961
Da Boldini a Pollock. Pittura e scultura del XX secolo, catalogo della mostra, a cura di F. Russoli *et alii*, Torino 1961.

DEL PUPPO 2020
A. DEL PUPPO, *Pasolini Warhol 1975*, Milano-Udine 2020.

DENTICE 1964
F. DENTICE, *Denaro al muro*, Milano 1964.

DOMENICO GNOLI 2021
Domenico Gnoli, catalogo della mostra, concepito da G. Celant, Milano 2021.

DONAGGIO 1974
E. DONAGGIO, *Anche le mogli sono contro l'arte moderna. «Confessioni» di un ex mercante*, «Stampa Sera», 9 dicembre 1974, p. 5.

DRA. 1962
AN. DRA. [A. DRAGONE], *Morandi e parecchi altri per la nuova sede della Galatea*, «Stampa Sera», 25-26 settembre 1962, p. 11.

DRAGONE 1958
A. DRAGONE, *Francis Bacon*, «Il Popolo Nuovo», 21 febbraio 1958, p. 3.

DRAGONE 1980
A. DRAGONE, *Le arti visive*, in *Torino città viva. Da Capitale a metropoli 1880-1980. Cento anni di vita cittadina. Politica, economia, società, cultura*, I-II, Torino 1980, II, pp. 648-733.

EGON SCHIELE 1963
Egon Schiele, catalogo della mostra (Torino, Galleria Galatea, 8 giugno - 15 luglio 1963), testo di L. Carluccio, Torino 1963.

EGON SCHIELE 1964
Egon Schiele. Paintings, Watercolours and Drawings, catalogo della mostra, Londra 1964.

EGON SCHIELE 1990
Egon Schiele. The Complete Works Including a Biography and a Catalogue Raisonné, a cura di J. Kallir, New York-Milano 1990.

EGON SCHIELE 2005
Egon Schiele. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, catalogo della mostra, a cura di R. Price, New York-Monaco 2005.

FABIO SARGENTINI 1990
Fabio Sargentini, intervista di G. Politi, Milano 1990.

FAUSTO MELOTTI 1971a
Fausto Melotti, catalogo della mostra (Torino, Galleria Galatea, 2-29 marzo 1971), testo di R. Barilli, Torino 1971.

FAUSTO MELOTTI 1971b
Fausto Melotti. Progetti di sculture, catalogo della mostra, Torino 1971.

FERGONZI 2013
F. FERGONZI, *I quadri in casa d'altri. Sull'ambientazione delle opere moderne nelle riviste italiane di interni e di moda dagli anni Cinquanta ai Settanta*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 301-320.

FILIPPO DE PISIS 1962
Filippo De Pisis, catalogo della mostra, testo di C. Barbieri, Napoli 1962.

FISIONOMIA DELLE GALLERIE TORINESI 1969
Fisionomia delle gallerie torinesi, catalogo della mostra, prefazione di A. Passoni, Torino 1969.

FRANCIS BACON 1965
Francis Bacon, catalogo della mostra, introduzione di L. Carluccio, Roma 1965.

FRANCIS BACON 1966
Francis Bacon. Mostra di undici dipinti, catalogo della mostra, testo di L. Carluccio, Milano 1966.

FRANCIS BACON 2016
Francis Bacon. Catalogue Raisonné, a cura di M. Harrison, I-V, Londra 2016.

FRATELLI–RUSCONI 1993
M. FRATELLI, P. RUSCONI, *Il mercato*, in *La pittura in Italia. Il Novecento*, II. *1945-1990*, a cura di C. Pirovano, I-II, Milano 1993, pp. 592-598.

FRONGIA 1977
M.L. FRONGIA, *Dieci anni à rebus*, «QUI arte contemporanea», 17, 1977, p. 45.

GALVANO 1960
A. GALVANO, *La pittura a Torino dal '45 a oggi*, «Letteratura», 43-45, 1960, pp. 55-76.

GIANENZO SPERONE 1983
Gianenzo Sperone, selfportrait, «Domus», 641, 1983, p. 69.

GIANNI DOVA, BACON, MOORE, VALMIER 1963
Gianni Dova, Bacon, Moore, Valmier, Lam, Sutherland, Severini, Balla, Saint Phalle, Schiele, catalogo della mostra, presentazione di M. De Micheli, Milano 1963.

GIBELLO–SUDANO 2002
L. GIBELLO, P.M. SUDANO, *Francesco Dolza. L'architetto e l'impresa*, Torino 2002.

GNOLI/GUADAGNINI 2004
D. GNOLI, *Lettere e scritti*, a cura di W. GUADAGNINI, Milano 2004.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1990
A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *L'istinto di distinguere un'opera magnifica da un capolavoro. Mario Tazzoli (1921-1990)*, «Il Giornale dell'Arte», 76, 1990, p. 3.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1999
A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Le tre età*, Milano 1999.

GONZÁLEZ-PALACIOS 2014
A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Persona e maschera. Collezionisti, antiquari, storici dell'arte*, Milano 2014.

GRAHAM SUTHERLAND 1964a
Graham Sutherland. Acquarelli e olii dal 1942 al 1962, catalogo della mostra, testo di L. Carluccio, Roma 1964.

GRAHAM SUTHERLAND 1964b
Graham Sutherland. Acquarelli e olii dal 1942 al 1962, catalogo della mostra, testo di L. Carluccio, Modena 1964.

IL SACRO E IL PROFANO NELL'ARTE DEI SIMBOLISTI 1969
Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti, catalogo della mostra, a cura di L. Carluccio, presentazione di L. Mallé, Torino 1969.

I MERCANTI D'ARTE 1962
I mercanti d'arte. L'opinione di Carlo Cardazzo in un'intervista; Guido Le Noci: notizie e opinioni, «Domus», 395, 1962, pp. 29-40.

I MERCANTI D'ARTE 1963
I mercanti d'arte. Da un'intervista col dottor Palazzoli, «Domus», 398, 1963, pp. 35-40.

IRENE BRIN E GASPERO DEL CORSO, ROMA 1963
Irene Brin e Gaspero del Corso, Roma. Un'intervista all'Obelisco, «Domus», 403, 1963, pp. 47-52.

IRENE BRIN, GASPERO DEL CORSO E LA GALLERIA L'OBELISCO 2018
Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco, a cura di V.C. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi, Roma 2018.

KALLIR 2005
J. KALLIR, *Otto Kallir and Egon Schiele*, in *EGON SCHIELE* 2005, pp. 47-65.

LA COLLEZIONE CERRUTI 2021
La collezione Cerruti. Catalogo generale, I. *Manoscritti, libri e legature. Pittura, scultura e opere su carta dal Trecento all'Ottocento*, a cura di C. Christov-Bakargiev, I-II, Torino 2021.

LA MEDUSA STUDIO D'ARTE 1978
La Medusa Studio d'Arte. 25° Anniversario 1953-1978, catalogo della mostra, introduzione di C. Bruni Sakraischik, presentazione di M. Praz, Roma 1978.

L'ARTE E LA TARTARUGA 2007
L'Arte e la Tartaruga. Omaggio a Plinio De Martiis. Da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano, catalogo della mostra, a cura di S. Pegoraro, Milano 2007.

L'ATTICO 1987
L'Attico 1957-1988, 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video, catalogo della mostra, a cura di F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Masina, Milano 1987.

LAUREATI BRIGANTI 1990
L. LAUREATI BRIGANTI, *Ciao Tazzoli re di quadri*, «Mercurio», 10 febbraio 1990.

L'ESPRESSIONISMO 1964
L'Espressionismo. Pittura scultura architettura, catalogo della mostra, a cura di M. Volpi, G.K. Köning, Firenze 1964.

LE SYMBOLISME EN EUROPE 1976
Le Symbolisme en Europe, catalogo della mostra, Parigi 1976.

L'IMPRONTA BLU 1987
L'impronta blu 1957-1987, catalogo della mostra, a cura di F. Battino, Milano 1987.

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 1962
Magritte, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pasquale Falanga in collaborazione con la Galleria Galatea, 22 maggio - 22 giugno 1962), testo di M. Valsecchi, Milano 1962.

MALATESTA 1993
S. MALATESTA, *Quell'avanguardia sul Po. Intervista a Luciano Pistoi*, «La Repubblica», 4 febbraio 1993.

MARINI 1971
G.L. MARINI, *Dai Preraffaelliti all'Art Déco, ovvero le giuste scelte nell'appartamento-galleria di un collezionista d'arte*, «Bolaffi Arte», 11, 1971, pp. 82-91.

MARINO 1977
L. MARINO, *5000 persone a Parigi per vedere il Bacon da 400 milioni*, «Bolaffi Arte», 67, 1977, pp. 56-57.

MARIO MERZ 1983
Mario Merz, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 1983.

MICACCHI 1958
D. MICACCHI, *Bacon all'Obelisco*, «l'Unità», 21 marzo 1958, p. 3.

MILAN 2015
M. MILAN, *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-1964*, Macerata 2015.

MONNIER–CLAIR 1999
V. MONNIER, J. CLAIR, *Balthus. Catalogue Raisonné of the Complete Works*, Parigi 1999.

MONTANARI 2004
G. MONTANARI, *Architettura tra ricostruzione e transizione. Progetti e realizzazioni di Sergio J. Hutter / Architecture between Reconstruction and Transition. Projects and Works by Sergio J. Hutter*, Milano 2004.

MOSTRA DI DISEGNI E INCISIONI AUSTRIACHE MODERNE 1954
Mostra di disegni e incisioni austriache moderne, catalogo della mostra, a cura dell'Istituto austriaco di cultura in Roma e dell'Albertina di Vienna, Roma 1954.

MUNARI 1960
C. MUNARI, *Artisti e mostre*, in *Torino 1961. Ritratto della città e della regione*, a cura di E. Caballo, Torino 1960, pp. 300-305.

NIGRO 2021
A. NIGRO, *Collecting Leonor Fini in 1950s and 1960s Italy: Notes for a Portrait of Renato Wild*, in *Geographies of Surrealism. The Internationalization of the Movement: United States and Italy*, a cura di A. Nigro, I. Schiaffini, numero monografico di «Mélusine Numérique», 3, 2021, pp. 153-185.

PARAGONE: INGHILTERRA-STATI UNITI 1961
Paragone: Inghilterra-Stati Uniti. F. Bacon, H. Moore, B. Nicholson, G. Sutherland, A. Calder, S. Francis, A. Gorky, Matta, J. Pollock, M. Tobey, catalogo della mostra, numero monografico di «Notiziario La Medusa Studio d'Arte Contemporanea», 28, 1961.

PERCHÉ DICO NO A TORINO 1975
Perché dico no a Torino. Intervista a Luciano Anselmino, «Bolaffi Arte», 46, 1975, p. 65.

PERCHÉ SONO PASSATO DAL MODERNO ALL'ANTICO 1983
Perché sono passato dal moderno all'antico. Intervista con Mario Tazzoli, «Il Giornale dell'Arte», 6, 1983, pp. 31-32.

PISTOI 1957a
L. PISTOI, *Galatea e Prisma due nuove gallerie*, «l'Unità», 1° maggio 1957, p. 3.

PISTOI 1957b
L. PISTOI, [Presentazione], in *Sculture e disegni di Sandro Cherchi*, catalogo della mostra, Torino 1957, p.n.n.

PISTOI 1957c
L. PISTOI, *Tre nuovi pittori aformali*, «Notizie. Arti Figurative», 1, 1957, pp.n.nn.

PISTOI 1957d
L. PISTOI, *Tre sculture di Mino Rosso*, «l'Unità», 15 maggio 1957, p. 3.

PISTOI 1957e
L. PISTOI, *Uno scultore: Sandro Cherchi*, «l'Unità», 27 febbraio 1957, p. 3.

PISTOI 1958
L. PISTOI, *Circolazione*, «Notizie. Arti Figurative», 3-4, 1958, pp. 27-28.

PISTOI 2005
L. PISTOI, *Il mercante d'arte è il consigliere del principe. Conversazione con Franco Fanelli*, Torino 2005.

PISTOLETTO 1976
M. PISTOLETTO, *Specchio delle mie brame (Chi è più reale del reale?)*, intervista a cura di U. Allemandi, «Bolaffi Arte», 57, 1976, p. 34.

PISTOLETTO 1984
Pistoletto, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Firenze 1984.

PISTOLETTO–ELKANN 2013
M. PISTOLETTO, A. ELKANN, *La voce di Pistoletto*, Milano 2013.

PONTIGGIA 2000
E. PONTIGGIA, *Omaggio a Emilio Bertonati*, in *La Nuova Oggettività e altre cose. Il mondo di Emilio Bertonati*, catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia, Milano 2000, pp. 11-13.

PORRO 2019
C. PORRO, *Per le strade dell'arte. Ricordi e riflessioni di un protagonista, tra mercato e istituzioni*, Milano 2019.

PRICE 2005
R. PRICE, *Egon Schiele and America*, in *EGON SCHIELE* 2005, pp. 15-31.

QUATTRO DOMANDE A JAN KRUGIER 1967
Quattro domande a Jan Krugier, «Marcatrè», 23-25, 1966, p. 167.

RONCHETTI 1998
G. RONCHETTI, *Luigi Carluccio (1911-1981). Un protagonista a Torino della critica d'arte contemporanea*, Aprilia 1998 (disponibile on-line https://www.luigicarluccio.it/scritti/tesi-di-laurea).

«SCUSI, CHE COS'È UN DE CHIRICO?» 1987
«Scusi, che cos'è un de Chirico?». La morte di Alexandre Iolas, a cura di A. Jones, L. De Coppet, «Bolaffi Arte», 47, 1987, pp. 57-58.

SE AVETE DUE MILIONI 1970
Se avete due milioni per iniziare una collezione, «Bolaffi Arte», 4, 1970, pp. 57-60.

SELEZIONE 1962
Selezione 4. Bacon, Brancusi, Casorati, Dalí, de Chirico, de Pisis, Ensor, Feininger, Giacometti, Klimt, Morandi, Richier, Sironi, Sutherland, Schlemmer, Tanguy, catalogo della mostra (Torino, Galleria Galatea, dal 26 settembre 1962), Torino 1962.

SELEZIONE 1969
Selezione 9, catalogo della mostra (Torino, Galleria Galatea, 10 giugno - 12 luglio 1969), Torino 1969.

SIMBOLISMO E NUOVA OGGETTIVITÀ 2022
Simbolismo e nuova oggettività. La Galleria del Levante, catalogo della mostra, a cura di A. Tiddia, Cinisello Balsamo 2022.

SOAVI 1993
G. SOAVI, *Un ritratto di Piero Barilla*, in *La Collezione Barilla di Arte Moderna*, catalogo della mostra, a cura di R. Tassi, con la collaborazione di S. Pizzetti, G. Soavi, Parma 1993, pp. 13-15.

SPENCER 1972
C. SPENCER, *I sogni del ‹Dandy›*, «Bolaffi Arte», 22, 1972, pp. 44-47.

TAZZOLI 1964
M. TAZZOLI, *Galleria Galatea*, in *Mostra Mercato Nazionale d'Arte Contemporanea 2*, catalogo della mostra, introduzione di L. Carluccio, Firenze 1964, pp. 71-76.

TAZZOLI 1965
M. TAZZOLI, [Presentazione], in *Bertholo, Colombotto Rosso, Lebenstein, McGarrell, Petlin, Rosofsky, Saroni, Segui, Unsworth*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Galatea, 8 febbraio - 3 marzo 1965), Torino 1965, pp.n.nn.

T.–J. CERUTTI 1984
T. CERUTTI, J. CERUTTI, *La casa delle cose. Il lecito e il proibito. La trasformazione di un luogo di culto in abitazione, a Londra*, «Gran Bazaar», 1, 1984, pp. 118-127.

TONI CORDERO 1993
Toni Cordero, a cura di S. San Pietro, introduzione di V. Pasca, postfazione T. Cordero, Milano 1993.

TORINO SPERIMENTALE 2010
Torino sperimentale 1959|1969. Una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, Torino 2010.

TULINO 2020
G. TULINO, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica (1943-1954)*, Roma 2020.

UNA CASA FATTA PER LA PITTURA LA SCULTURA LA MUSICA 1972
Una casa fatta per la pittura la scultura la musica, «Vogue», 251, 1972, pp. 310-315.

UN'AVVENTURA INTERNAZIONALE 1993
Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli, Milano-Firenze 1993.

VAGHEGGI 1999
P. VAGHEGGI, *Una vita in asta. Intervista con Casimiro Porro*, Milano 1999.

VALSECCHI 1958
M. VALSECCHI, *L'ossessivo Bacon*, «Il Tempo», 13 marzo 1958.

VITALI 1957
L. VITALI, *Giorgio Morandi. Opera grafica*, Torino 1957.

ABSTRACT

La Galleria Galatea inaugurò a Torino nel maggio 1957 distinguendosi da subito come uno spazio a sé nel già ricco panorama cittadino. Mario Tazzoli, il suo direttore, ordinò nei locali di via Viotti e poi di via Vela le prime personali in Italia di Francis Bacon, Balthus e Graham Sutherland. Proprio la diffusione di maestri internazionali, insieme al rilancio del surrealismo e della Secessione viennese, gli garantirono prestigio ben oltre la chiusura della galleria nel giugno 1975. Le succursali aperte a Milano e Roma, per quanto di breve durata, sono un'ulteriore prova dell'impegno di Tazzoli nei suoi diciotto anni di attività. Basandosi su documenti di prima mano e sulle testimonianze di quanti con lui strinsero legami professionali o d'amicizia, l'articolo affronta per la prima volta le vicende della Galatea. Sono indagati l'apporto del critico Luigi Carluccio nella linea espositiva della galleria, la rete internazionale stabilita dal proprietario e la sua capacità di orientare il gusto della facoltosa società del dopoguerra italiano.

Galatea Gallery opened in May 1957 and immediately became a renowned place in the rich context of Turin. Mario Tazzoli, its director, ordered the first Italian solo exhibitions of Francis Bacon, Balthus and Graham Sutherland in the spaces of Via Viotti and then Via Vela. It was precisely the dissemination of international masters, along with the revival of Surrealism and the Vienna Secession, that ensured his prestige long after the gallery closed in June 1975. In addition, the branches opened in Milan and Rome, although short-lived, testify to Tazzoli's commitment during its eighteen years of enterprise. Based on first-hand documents and the interviews of those who made professional or friendship bond with him, the article deals for the first time with the history of Galatea. It investigates the contribution of the critic Luigi Carluccio in the gallery's exhibition line, the international network established by the owner and his ability to guide the taste of wealthy postwar Italian society.

IL SALONE ANNUNCIATA DI CARLO GROSSETTI: GLI ESORDI (1958-1969)

Ancora oggi la Galleria Grossetti Arte, con sede in piazza XXV Aprile a Milano, diretta da Bruno Grossetti Junior, porta il nome di un'impresa familiare unica nel panorama delle gallerie d'arte milanesi. Dopo la morte del padre Carlo, nel 1997, il giovane ha accolto l'eredità dello storico Studio Carlo Grossetti di via dei Piatti n. 9 e del Salone Annunciata, proseguendo la tradizione della famiglia in parallelo allo zio Sergio, che ha condotto a sua volta la storica Galleria Annunciata per tutti gli anni Settanta e Ottanta fino all'ultima impresa dello Spazio Annunciata (lasciato per raggiunti limiti d'età nel 2019 ai propri figli).

Le diramate vicende delle differenti attività della famiglia Grossetti, con relativi spazi espositivi, in quanto frutto di iniziative tese a diversificare strategie culturali e proposte collezionistiche in un panorama che, soprattutto nel ventennio Sessanta-Settanta, è caratterizzato da un inedito dinamismo nel contesto milanese, hanno generato non pochi equivoci nello studio delle fonti e dei bollettini di galleria: sovente si è confusa la più antica Galleria Annunciata fondata dal capostipite Bruno Grossetti senior (1909-1991) alla fine del 1939 con il successivo Salone Annunciata del figlio Carlo (1933-1997), con l'aggravio di una conseguente carenza di studi specifici intorno a questa realtà[1]; non è mai stata chiarita sulle fonti, inoltre, la linea del figlio minore Sergio (1936) entro la galleria paterna negli anni Settanta e Ottanta, così come non è stato affrontato, se non parzialmente, il tema delle edizioni del Centro Annunciata e della Collana dell'Angelo della Galleria Annunciata negli anni Settanta. Questo panorama di scarsa attenzione storicistica, relativo soprattutto alla realtà del Salone Annunciata è stato aggravato da una recente inondazione dell'archivio cartaceo e fotografico di Carlo Grossetti, fino a qualche tempo fa conservato dal figlio negli spazi di piazza XXV Aprile, che ha reso ancora più ardua una ricostruzione analitica dell'attività espositiva del Salone con la compromissione di un gran numero di bollettini di galleria.

L'emersione fortuita dall'archivio citato di un documento autografo di Carlo, in cui il gallerista traccia schematicamente la storia della propria attività, permette una prima ricognizione, che meriterebbe tuttavia in futuro uno studio analitico suffragato da ulteriori spogli bibliografici[2].

Nei primi anni Settanta le imprese dei fratelli Carlo e Sergio, con il capostipite Bruno, furono parallele negli storici spazi di via Manzoni n. 46 al pianterreno col Salone Annunciata e al secondo piano con la Galleria Annunciata: Sergio attirando nella galleria paterna autori come Sergio Dangelo, Mario Raciti, Victor Vasarely, Gianni Bertini, tra gli altri, senza porsi in competizione con il fratello maggiore, né sovrapponendosi all'attività del padre che, nonostante l'età, proseguiva sui maestri storici del novecento. Questa convivenza durò fino al 1973, quando la storica Annunciata lasciò l'appartamento al secondo piano e si trasferì nell'attiguo palazzo di via Manzoni n. 44 negli spazi della ex Galleria Rota. Il Salone Annunciata diretto da Carlo proseguì l'attività di ricerca sempre nella sede principale: tra il 1970 e 1973, in particolare al gruppo definito della 'nuova pittura' o 'pittura analitica', di cui qui s'intende offrire qualche appiglio sugli esordi, si aggiunsero lo scultore Nicola Carrino, Roman Opalka, Maurizio Nannucci e Stanislav Kolibal. Coerentemente alla linea analitica

[1] I materiali editoriali inclusi nel progetto MAConDA (Mostre di Arte Contemporanea Digital Archive) hanno riguardato la storica Galleria Annunciata nel periodo compreso tra il 1959 e il 1980, sotto la direzione di Bruno Grossetti senior, affiancato dal figlio Sergio che la dirige a partire dal 1969. L'attività del Salone Annunciata (1958-1979) diretta dal primogenito Carlo, proprio perché rappresenta una storia parallela e in un certo senso alternativa a quella paterna e a quella del fratello minore, degna quindi di uno studio specifico, è stata intenzionalmente esclusa in questa fase.

[2] Ringrazio Bruno Grossetti junior per aver condiviso con chi scrive la nota dattiloscritta che riporta una schematica ricostruzione sulla storia della galleria redatta forse nel 1990. Sull'argomento si vedano *25 ANNI DI LAVORO DELL'ANNUNCIATA* 1965; *L'ANNUNCIATA HA 35 ANNI* 1975; *IL SISTEMA DELL'ARTE A MILANO* 1993.

Carlo rafforzò, inoltre, le retrospettive su maestri storici come Man Ray, Pietro Consagra, Antonio Calderara, quest'ultimo operante ormai da anni sullo *spazio luce* nell'ambito di una pittura distillata e portata «a quell'estremo limite di essenzialità nel quale finisce il ricordo per avere principio l'idea»[3].

Tra il 1974 e il 1977 il gallerista, affiancato dall'instancabile attività della moglie Nina Grossetti, recuperò e tese a valorizzare l'opera di alcuni protagonisti legati alle poetiche di azzeramento degli anni Sessanta come Jan Schoonhoven, e, coerentemente, fu il primo animatore culturale a curare una mostra retrospettiva su Dadamaino nel 1975, stabilendo con l'artista un rapporto fertile e vitale che perdurò nel tempo; inoltre, nella sua galleria diede spazio ai nuovi protagonisti della fotografia come Antonia Mulas.

Nel 1977, forte dell'esperienza ormai acquisita e accondiscendendo a un'esigenza sempre più viva delle nuove generazioni a 'uscire dall'opera', Carlo e Nina aprirono lo Studio Carlo Grossetti in via dei Piatti n. 9, uno spazio alternativo dedicato esplicitamente alle installazioni ambientali: una galleria gestita per due anni in parallelo al Salone, che coinvolse altri nuovi artisti come Lucio Pozzi, Gilberto Zorio in progetti installativi *site specific*.

Il notevole successo della nuova sede spinse i coniugi a chiudere definitivamente i battenti del Salone Annunciata nel 1979 trasferendo l'attività da via Manzoni a via dei Piatti: anche qui Grossetti confermò la sua proverbiale propensione alla promozione di nuove ricerche, tra cui ad esempio quella di Claudio Parmiggiani, parallelamente alla proposta di maestri storici come Lucio Fontana.

Appare chiaro che la linea analitica, in senso lato, promossa da Carlo Grossetti rappresenti nella sua fase matura una realtà di notevole impatto culturale, di profilo internazionale nell'ambito milanese, in grado di coinvolgere in modo trasversale differenti generazioni di artisti.

Per comprendere le ragioni di tali sviluppi, appare significativo, tuttavia, spostare l'attenzione sul decennio precedente, ovvero sugli anni Sessanta della nascita e del primo avvio del Salone, in attesa di successivi studi che ne traccino la vera e propria storia fino al 1979.

Obiettivi di questa ricognizione, una sorta di flashback sugli esordi del giovane mercante d'arte del Salone Annunciata, sono la verifica non solo di nuove strategie espositive, culturali, comunicative, frutto di differenti esigenze generazionali o di personali inclinazioni estetiche, ma anche la constatazione dell'apporto concreto offerto a una generazione di artisti che si trovava in una 'zona di sensibilità' intermedia, trasversale, alternativa all'informale ma neppure disponibile alle declinazioni radicali delle neo-avanguardie.

La nascita del Salone Annunciata

> Una nuova galleria? Sì e no. "Nuova" in quanto inizia un suo particolare programma di attività puntando sulla presentazione dei giovani artisti più interessanti e più validi. Ma allo stesso tempo, "non nuova", non nata ieri perché ha dietro di sé – preziosissimo bagaglio di orientamenti e di idee – l'esperienza della galleria Annunciata.

Con queste parole il giovane Carlo Grossetti, inaugurò il 30 ottobre 1958 sotto la propria direzione lo spazio del Salone Annunciata nato in seno alla nota galleria d'arte del padre Bruno, nell'intento di promuovere una programmazione espositiva divergente rispetto a quella tradizionale legata al Novecento.

Grossetti senior rappresentava il prototipo del *self-made man* che da corniciaio e gestore di un bar – latteria nella zona di Brera, nel corso degli anni Trenta, grazie alla quotidiana frequentazione di pittori e scultori era divenuto collezionista e mercante d'arte di grande

[3] CALDERARA 2004, p. 112.

intuito e gusto raffinato, aprendo un primo spazio in via dell'Annunciata n. 20 e via Fatebenefratelli n. 14. Negli anni Quaranta la galleria, che prendeva il nome dall'omonima via dell'Annunciata, divenne in breve tempo un vero centro culturale, nonostante le difficoltà dovute al conflitto, promuovendo il gruppo dei 'chiaristi' lombardi (Del Bon, Lilloni) e avvalendosi della collaborazione di Alfonso Gatto per la direzione della prima serie di bollettini (1942-1944): per qualche anno l'Annunciata fu persino un rifugio protetto per segrete riunioni antifasciste, data la fortunata posizione di rimpetto alla Questura.

Nel dopoguerra la galleria riaprì la sede di via Fatebenefratelli n. 14 aggregando dai primi anni Cinquanta il Bar dell'Annunciata con annessa Saletta dell'Elicottero, uno spazio soppalcato gestito da Bruno Munari dove ebbero luogo le principali iniziative espositive d'avanguardia del MAC. Grossetti, tuttavia, mentre concedeva alle bizzarre iniziative munariane rafforzava la sua clientela lavorando su alcuni protagonisti del Novecento, come de Pisis, Morandi, Carrà, Tosi, Tomea, Spazzapan.

Dal 1955, chiusa definitivamente l'esperienza del Bar, il mercante traslocò nella sede di via Manzoni n. 46, rafforzando l'attenzione crescente alla Scuola di Parigi, con maestri internazionali del calibro di Picasso, Bonnard, Modigliani, frutto dei suoi contatti d'oltralpe. I due figli Carlo e Sergio nacquero e si formarono entrambi nella galleria del padre, conoscendo collezionisti e artisti in prima persona, seguendo i saggi consigli, carpendo i segreti del mestiere e coadiuvandolo fin da ragazzi nella gestione della galleria.

Il primogenito, infatti, in quel discorso inaugurale del Salone si riprometteva di non tradire gli insegnamenti impartiti dal genitore e di proseguire, nonostante l'orientamento contemporaneo, la nomea di rinomata serietà e professionalità di un centro culturale unico nel panorama milanese. Ammetteva, infatti, in tutta onestà: «Il Salone che porta lo stesso nome ha, proprio per questa discendenza, un non facile compito da assolvere: mantenersi in linea con una tradizione di probità e serietà artistica cui la Galleria Annunciata non ha mai abdicato». Ma l'urgenza, per lui, era quella di avviare, su un binario parallelo, un serio programma di lavoro che puntasse all'«inserimento di nuove correnti, di promettenti esperienze nel mondo vivo della civiltà artistica contemporanea»[4].

Dal canto suo il 'mercante dell'Annunciata', come amava definirsi Bruno nel volume autobiografico di memorie edito nel 1988 che narra la storia della sua vita e dell'impresa familiare, giustificò quel momento cruciale di distacco come un'esigenza tipica delle nuove generazioni, e incoraggiò quel processo naturale, nonostante le implicite criticità. Ricordava, infatti, che in seguito al trasferimento della galleria storica da via Fatebenefratelli a via Manzoni: «Mio figlio Carlo aveva collaborato con me all'apertura […] e da allora mi affiancava nello svolgimento dell'attività; ma, in diverse occasioni, aveva dimostrato la sua insoddisfazione perché desiderava avere una propria sede, dove svolgere un lavoro indirizzato verso gli artisti suoi coetanei»[5]. Così nel 1958, quando si liberarono alcuni locali al secondo piano del medesimo palazzo, Bruno affittò per il figlio l'appartamento in cui avrebbe potuto svolgere la sua nuova attività; Sergio, invece, avrebbe preso il posto di Carlo affiancando più concretamente il padre nell'impegnativa gestione della sede storica.

Lo spazio diretto da Carlo era inizialmente un appartamento caratterizzato da un grande salone centrale, che offrì lo spunto per il nome alla galleria, con alcune stanze più piccole, mentre la sede storica era al pianterreno dello stesso stabile, con due vetrine e l'affaccio su strada.

La mostra inaugurale, dal 30 ottobre al 20 novembre 1958, fu dedicata al giovane protagonista di una figurazione surrealista, oggi poco noto, Raymond Georgein organizzata appositamente in contemporanea alla personale di un classico Mario Tozzi presso l'Annunciata, con un unico bollettino di galleria. Il giovane Carlo si ritagliò inizialmente uno

[4] GROSSETTI 1958.
[5] GROSSETTI 1988, p. 76.

spazio in quella pubblicazione in una sezione intitolata: «Salone Annunciata», iscritta nel logo razionale di un rettangolo nero, ispirato all'astrattismo di Munari, dai moderni caratteri tipografici (Figg. 1-3).

Nel 1958 a Milano il panorama delle gallerie d'arte che si proponevano di promuovere e supportare le nuove tendenze era piuttosto variegato. Accanto alla Galleria Apollinaire di Guido Le Noci, dove, ricordiamo, nel gennaio del 1957 ebbe luogo la personale di Yves Klein *Proposte monocrome. Epoca blu*, poi divenuta epocale per il contesto milanese in rivolta verso l'informale, la Galleria dell'Ariete di Beatrice Monti svolgeva un ruolo di promozione di nuovi artisti italiani insieme a quello di importazione delle recenti proposte internazionali come Fancis Bacon, Antoni Tàpies; la Galleria Blu di Peppino Palazzoli era sintonizzata sulle ricerche dei maestri dell'informale italiano e internazionale (Fontana, Vedova), come la Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo (Fontana, Burri, Poliakoff, tra gli altri); in zona Brera operavano la Galleria Pater di Mino Pater, dove Piero Manzoni allestì la sua prima personale di *Achrome* proprio nell'aprile 1958; la Galleria Totti, di Adriano Totti e Il Prisma, di Franco Brandeschi avevano da poco iniziato a promuovere i giovani talenti usciti dall'Accademia; la Galleria del Grattacielo di Enzo Pagani era particolarmente attenta alle proposte della scultura internazionale; eccentrica era la Montenapoleone; le gallerie storiche come la Galleria del Milione dei fratelli Ghiringhelli, grazie alla direzione di Marco Valsecchi, o la Galleria Bergamini si erano aperte alle tendenze pittoriche informali del cosiddetto 'nuovo naturalismo' o di figurazione lirica dalla metà degli anni Cinquanta[6].

La prima stagione al Salone Annunciata (1958-1959) evidenziò coerentemente agli assunti dichiarati, l'alterità rispetto ai modelli paterni: la mostra delle tempere e graffiti di Umberto Milani (6-19 dicembre 1958) benché rivelasse la continuità di uno scultore promosso e sostenuto fin dagli esordi dei primi anni Quaranta dal padre, era incentrata esclusivamente sull'inedita produzione pittorica concepita parallelamente alla plastica, che attestava una gestualità informale, segnica, nell'evidenza del colore e aveva avuto un ruolo non indifferente nel processo di maturazione della sua scultura[7] (Fig. 4).

L'opera scultorea di Milani era stata da poco esposta in una notevole sala personale allestita da Carlo Scarpa alla XXIX Biennale di Venezia (1958), con otto pezzi concepiti tra il 1953 e il 1958, e attestava la recente maturazione da una fase di astrattismo alla Arp, di volumi organici, a una declinazione segnica più marcata che trovava nel concetto di 'superficie' e in quello di 'parete' una risposta più efficace alle tensioni informali, bidimensionali, con il determinante ruolo della luce: aveva verificato queste posizioni già nella imponente *Plastica parietale* presentata alla X Triennale (1954), benché apparentemente più legata a un lessico astratto.

La presentazione di Franco Russoli fu stampata in un pieghevole autonomo che inaugurò la prima serie dei cataloghi del Salone. Di formato tascabile, dall'inconfondibile bicromia rossa e nera e dalla grafica munariana, che li distinguevano dall'impostazione 'a quaderno' dei classici bollettini dell'Annunciata, le brevi pubblicazioni si rivolgevano a un pubblico giovane, che non aveva pretese di particolari approfondimenti culturali, limitandosi alle informazioni essenziali[8].

L'approccio di Carlo, attento a una comunicazione contemporanea, era anche frutto delle sue frequentazioni abituali del cenacolo milanese del bar Giamaica: qui aveva scoperto e conosciuto fin da ragazzo generazioni di artisti a confronto, tra i già affermati Roberto Crippa e Gianni Dova, o i nucleari Enrico Baj e Sergio Dangelo, fino ai giovani della nuova

[6] CAMPIGLIO 2001; *IL SISTEMA DELL'ARTE A MILANO* 1993; *MILANO 1950-59* 1997; *MIRACOLI A MILANO* 2000.
[7] A sottolineare la divergente programmazione espositiva basti citare che, parallelamente a Milani, all'Annunciata si tiene la mostra dello scultore Bruno Calvani (13 dicembre 1958 - 8 gennaio 1959).
[8] RUSSOLI 1958; *UMBERTO MILANI* 1988; *UMBERTO MILANI* 1996; *UMBERTO MILANI* 2000.

figurazione 'esistenziale' come Giuseppe Guerreschi, Tino Vaglieri, Bepi Romagnoni, Valerio Adami, coi quali stabilì inizialmente un rapporto più stretto.

A Milano, sullo scrocio del 1958 e poi nel 1959, più esplicitamente che in altre realtà italiane, era in atto da parte delle generazioni ultime di artisti nati negli anni Trenta, un vivace processo di uscita e contestazione dell'informale, ritenuto ormai quasi una 'accademia della rivoluzione' ed emblema di una cultura della soggettività esistenziale che collideva con le esigenze di una società in continua evoluzione, con la nascente civiltà dell'immagine, con l'urgenza di una nuova 'comunicazione'[9]. Molti artisti cresciuti nell'alveo delle poetiche dell'*art autre*, ne tentavano gradualmente una via d'uscita, per strade diverse, spesso intorno alla cifra del segno e del colore, recuperando un nuovo rapporto con l'oggetto, con la realtà del paesaggio e sempre meno con la metafora della materia. La passione innata per la pittura che determinò le scelte iniziali di Grossetti, lo condusse a stringere rapporti più duraturi con alcuni artisti di ricerca della sua generazione, più schivi e appartati rispetto ai gruppi nascenti, come Rodolfo Aricò, Paolo Schiavocampo, Valentino Vago, Livio Marzot, Claudio Olivieri, Mario Nigro: il loro impegno aderiva, ciascuno in modi differenti e peculiari, a una linea di astrattismo, ancora d'impronta informale o concreta, da cui gradualmente tentava una via di uscita con un'insistenza particolare sui valori del segno e in larghe campiture di luce-colore, talvolta con inediti riferimenti oggettivi[10].

La mostra di Rodolfo Aricò (10-23 gennaio 1959) presentata da Roberto Sanesi, di fatto la sua prima personale, fu l'esordio di un artista che evadeva nel segno lirico, nel rapporto con gli elementi di natura, senza troppa preoccupazione per l'oggetto 'esistenziale', ma con un'attenzione precocemente strutturale, di linee e piani di colore. Se Schiavocampo (24 gennaio - 6 febbraio 1959), affrontava a fine decennio i temi del colore con un'impronta più chiaramente organica, il giovane bolognese Concetto Pozzati (2-15 maggio 1959), presentato da Renato Barilli, era un pittore ancora immerso in un informale derivato da Dubuffet, che presto supererà nel recupero di una figurazione; di intuizioni cromatiche, con espliciti riferimenti figurativi al paesaggio, era Livio Marzot (16-19 maggio 1959), autore di una pittura di immagine dai caratteri che Roberto Sanesi nella presentazione in catalogo definiva ambigui, in grado di «suggerire e rifiutare […] un certo naturalismo di fondo» lasciando intravedere «stimoli di tipo oggettivo piuttosto che assunzioni aprioristiche»[11] (Figg. 5-7).

La programmazione di Grossetti prevedeva fin dall'inizio, tuttavia, l'alternanza, tra giovani talenti italiani e maestri internazionali già noti come Ager Jorn e Hans Hartung, di cui presentava nel 1959 cartelle di litografie e opere pittoriche, nomi che intendevano avvicinare un collezionismo più dinamico rispetto al milieu culturale del padre.

Vale la pena di soffermarsi, inoltre, sulle giovani forze intellettuali coinvolte dal gallerista fin dalla prima stagione nelle presentazioni dei propri artisti, tra cui Franco Russoli, Roberto Sanesi, Emilio Tadini, Renato Barilli, Enrico Crispolti affiancati da una voce autorevole come Guido Ballo. Sanesi, Tadini e Crispolti, in particolare, erano i giovani critici e storici dell'arte nati intorno al 1930, come i coetanei pittori, che sentivano l'esigenza già dal 1959 di circoscrivere i contorni di una nuova tendenza identificandovi una linea di «nuove strutturazioni figurative»: essi saranno di lì a poco i protagonisti di un importante dibattito sull'eredità dell'informale e sul significato del suo superamento in una nuova 'relazione' con la società contemporanea, nella storica rassegna *Possibilità di relazione* organizzata nel maggio del

[9] DORFLES 1959, p.n.n.

[10] Nella citata nota dattiloscritta Carlo Grossetti ricorda: «1959-62: incontro con un gruppo di giovani artisti tra i quali Aricò, Romagnoni Adami, Olivieri, Marzot, Vaglieri, Vago etc. che vivacizzano l'attività di quegli anni con mostre personali e di gruppo. Personali di Emilio Vedova, Hans Hartung, Mario Nigro. Mostra omaggio a Filippo de Pisis intitolata "W. de Pisis"» (dattiloscritto inedito, Milano, Archivio Bruno Grossetti). Cfr. anche *NUOVE PROSPETTIVE* 1962.

[11] SANESI 1959, p.n.n. Si veda anche *LIVIO MARZOT* 2016.

1960 all'Attico di Roma, ma in gran parte preparata a Milano, nel confronto tra Crispolti e Romagnoni e in riunioni tenute nello stesso Salone Annunciata[12]. Sanesi nel testo introduttivo a Marzot del maggio del 1959 anticipava infatti alcune riflessioni, più compiutamente raccolte l'anno successivo, definendo con piena consapevolezza critica le due anime della pittura contemporanea italiana rispecchiate, dalle scelte del gallerista per il suo Salone.

Avvertiva Sanesi:

> da un lato ci troviamo di fronte a quella che può essere definita posizione "lirica", intendendo per "lirico" quell'atteggiamento emotivo, unicamente psicologico – e se si vuole astorico – che corrisponde a una certa compiacenza formale non necessaria, non derivante da un oggetto ma piuttosto da un suo riflesso già superato a priori come cosa ovvia; dall'altro si nota invece in una particolare zona che è quella mentale, razionale, lo sforzo sempre più evidente di giungere a una definizione della realtà che non sia coloristica, astratta, ma che prenda avvio da un oggetto e lo esprima poi con la volontà di tornarvi, di tornare precisamente a quell'oggetto e non ad altri: una situazione, insomma, dinamica, ben lontana dal realismo tradizionale […] a cui si potrebbe dare il nome di *figurazione totale* partendo dal concetto che è vero che se l'occhio non vede la ragione non si nutre, ma è altrettanto vero che l'occhio non vede dove la ragione non operi. Il che significa di converso che è possibile anche un'apprensione sensibile, emotiva della ragione[13].

È, appunto un''apprensione sensibile', ancora immersa in un clima di astrazione lirica, quella perseguita nel 1960 dal giovane Claudio Olivieri, di cui Grossetti presentava la prima personale a Milano nella stagione 1959-1960, già con una pittura di evanescenti campiture di colore-luce che sembrano alludere a vaghe presenze oggettive, ma aeree, e che presupponevano, pertanto, un rapporto con la visione, seppure mediato. Anche l'astrattismo iniziale di Valentino Vago, con la sua prima personale al Salone nel 1960 a cura di Guido Ballo, aveva ascendenze che trascorrevano dalle sagomature cromatiche di Serge Poliakoff – la cui eco a Milano dal 1957, fortemente promossa da Cardazzo della Galleria del Naviglio sembrava galvanizzare quella generazione di artisti che credeva ancora nella pittura – a certi esiti americani (e Ballo addirittura citava Rothko), guardati contemporaneamente anche da Olivieri, verso quel «liquefarsi […] della materia in una luminosità incorporea che assume diafane figurazioni»[14]. Premeva a questa nuova generazione di artisti italiani nati negli anni Trenta – ed era la qualità più apprezzata dal giovane gallerista – un discorso intimo di connotazione, per così dire, 'spirituale', appartata rispetto ai clamori delle tendenze contemporanee, che riconosceva nell'assunzione di una sorta di azzeramento, oltre la figurazione e la stessa astrazione, il modo comunicativo nuovo, mediante l'affidamento a quell''apprensione emotiva' della ragione. Era una via di uscita dall'informale che trovava le motivazioni nell'informale stesso, come presupposto, o nell'astrazione come atto del dipingere: il principio, allora del tutto germinale, che verrà a maturazione a fine decennio con la definizione di 'pittura analitica', è la referenzialità interna al dipingere, agli elementi stessi della pittura, in quanto consapevolezza del linguaggio ed esigenza comunicativa (Figg. 8-10).

Se a un'organizzazione razionale delle strutture visive rispondevano le astratte e lineari geometrie, dalle fughe sempre sfuggenti, del più maturo Mario Nigro, trasferito a Milano dal 1959, con cui Grossetti iniziò il suo sodalizio fin dalla prima personale del novembre-dicembre di quell'anno, la precoce presenza al Salone di Giambattista (Nanni) Valentini, con

[12] Vi espongono Valerio Adami, Rodolfo Aricò, Vasco Bendini, Mino Ceretti, Gianni Dova, Cesare Peverelli, Concetto Pozzati, Bepi Romagnoni, Piero Ruggeri, Emilio Scanavino, Sergio Vacchi e Tino Vaglieri. Cfr. CASERO 2012; *POSSIBILITÀ DI RELAZIONE* 1960; *POSSIBILITÀ DI RELAZIONE* 1970; *ASPETTI DEL 'RITORNO ALLE COSE STESSE'* 1966.

[13] SANESI 1959, p.n.n. Si veda anche *LA NUOVA FIGURA* 1992.

[14] BALLO 1960, p.n.n. Sull'influenza di Poliakoff in Italia si veda NICOLETTI 2013. Le prime personali di Claudio Olivieri e Valentino Vago sono organizzate al Salone Annunciata nel corso del 1960. Cfr. MARUSSI 1961; BISCOTTINI 2006; GUALDONI 2005.

pitture, tempere e disegni, dall'ottobre-novembre 1960, rispondeva alla poetica di quell'area espressiva che si andava consolidando nella neonata galleria milanese[15].

Gli anni Sessanta

Nel 1961-1962 la brochure edita da Grossetti per le mostre del Salone divenne di formato quadrato, sempre più essenziale nella grafica, rilegata con il punto metallico: la copertina munariana rossa e nera lasciò il posto a una carta uso mano più sobria, grigia o marrone, in cui campeggiava il nome dell'artista, mentre sulla quarta di copertina era riportato il logo della galleria. I testi di presentazione erano affidati ora a Ballo, Mario Carrieri, talvolta agli stessi artisti, raramente riprodotti da altri cataloghi, come, nel caso della mostra di Pozzati (4-17 gennaio 1962) gli estratti dei saggi di Crispolti e Barilli per la monografia sull'artista pubblicata per la collana *Alternative Attuali*[16].

Altro dato riscontrabile nelle prime stagioni di attività del Salone, oltre al consolidamento degli autori citati con nuove personali a cadenza quasi annuale, è l'attenzione a quella produzione intima, per così dire, da atelier, che è il disegno o la grafica, di cui il gallerista si fa paladino nell'organizzazione della cosiddetta Fiera del disegno, una rassegna annuale ideata già dal padre, tenuta a dicembre, in corrispondenza con il Natale, ed estesa talvolta alla collaborazione con altre gallerie milanesi: una kermesse allora aperta anche alla grafica dei più giovani pittori accostati ai classici come Modigliani, Sironi, Campigli, Lam (Fig. 11).

L'importante *focus* sulla produzione pittorica, a pastello e grafica di Wifredo Lam (3-23 novembre 1962), che comportò la pubblicazione di un volume in edizione limitata, esplicitamente dedicato alle acqueforti dell'artista, sembrò avviare un corso parallelo nella direzione della galleria milanese che caratterizzò l'attività nel 1963 e 1964: l'attenzione al Surrealismo internazionale con cui, del resto, l'impresa di Carlo aveva preso avvio. A Lam seguì la personale dedicata a Matta (5-31 ottobre 1963), a cura di Emilio Villa, quella su Victor Brauner (15 febbraio - 6 marzo 1964) e soprattutto la rassegna *8 pittori surrealisti: Brauner, Magritte, Dalì, Matta, Ernst, Picabia, Lam, Tanguy* (11 novembre - 1° dicembre 1964). È probabile che a questo nuovo corso – con l'adozione, dal gennaio 1963, di un catalogo di galleria di nuovo formato e d'impostazione grafica che riprendeva il bollettino dell'Annunciata, impreziosito di riproduzioni a colori – corrispondesse il trasferimento definitivo, dal febbraio 1963 del Salone al piano terreno, mentre la sede storica, gestita ormai dal solo Bruno, traslocò al secondo piano del palazzo. Nella nuova galleria, Carlo poteva mettere a frutto l'ampio spazio con l'affaccio su strada e soprattutto godere della maggiore visibilità offerta dalle vetrine: fu il padre ad accettare lo scambio riconoscendo che suo figlio aveva l'esigenza di costruirsi un collezionismo nuovo, presentava spesso artisti poco noti o alle loro prime esposizioni personali mentre egli conduceva la propria attività con una clientela ormai fidelizzata sul Novecento, a cui si addicevano comodamente le pareti dell'appartamento al secondo piano[17] (Figg. 11-12).

Non mancarono, tuttavia, episodi di collaborazione in famiglia come attesta la mostra *W de Pisis* (28 febbraio - 13 marzo 1962) tenuta al Salone ancora al secondo piano di via Manzoni, di taglio singolare, incentrata su un confronto tra poesia e pittura, con una scelta di liriche che

[15] *MARIO NIGRO* 2009. Valentini era allora noto come scultore ceramista, ma la sua produzione pittorica era inedita. Cfr. *OPERE DI GIOVAN BATTISTA VALENTINI* 1960; SCHÖNENBERGER 1967; *NANNI VALENTINI* 1992.
[16] BARILLI–CRISPOLTI 1961.
[17] Annota il gallerista stenograficamente nel citato dattiloscritto: «1963 – 66: personali di Lam, Brauner, Matta e gruppo surrealisti. Prima mostra di Spagnulo e Battaglia» (Milano, Archivio Bruno Grossetti). Cfr. poi *CARLO BATTAGLIA* 2001 e CORÀ 2013.

accompagnavano alcune celebri opere del maestro. Tra 1963 e 1964 si verificò, per breve tempo, l'affiancamento nella direzione del Salone anche del fratello minore, un dato che conferma ulteriormente il carattere tipicamente familiare dell'impresa fondata da Bruno, unica nel panorama milanese a garantire un clima di collaborazione e fertile scambio di esperienze, di condivisione di valori. Entrambi i fratelli, infatti, ciascuno con un proprio approccio derivante dalle personali passioni e gusti metteranno a frutto quell'eredità paterna.

Del gennaio 1965 fu la prima mostra di Giuseppe Spagnulo, lo scultore che, insieme ad Aricò, Olivieri, Vago e Valentini mantenne con Grossetti un rapporto pluriennale molto fertile, fino a stabilire con il gallerista milanese un vero e proprio sodalizio: come avvenne nel caso dei pittori – ed è emblematica in tal senso l'evoluzione 'minimalista' e strutturale di Aricò sullo scorcio del decennio – il gallerista seguì passo dopo passo la rivoluzione stilistica e poetica dello scultore nel corso degli anni Sessanta e Settanta: negli spazi del Salone inizialmente espose l'opzione materica di uno Spagnulo che non aveva del tutto rotto i ponti con la tradizione informale, per poi attestare, invece, gli esiti di grandi dimensioni della scultura in ferro saldato, come nella cruciale esposizione dell'aprile 1968 presentata, non a caso, da Emilio Vedova. Questi, notava, appunto come le 'strutture' di Spagnulo avessero più a che fare con dei gesti primari, con una personale resistenza alle pressioni della società consumistica, piuttosto che alle americane 'strutture primarie': «in una Milano pullulante di "industrial" ottimistico i tuoi "gigantones" a spauracchio – presenza, personaggi sommari e plebei montati da mano pesante in precari, minacciosi equilibri […]»[18] sembrano l'incarnazione di una «attenta coscienza di presenza sulle voci nuove di Vietnam»[19].

Nel 1966 al gruppo dei pittori si aggregò anche Carlo Battaglia (1933-2012), alle sue prime esperienze di pittura di luce che già si erano confrontate con gli esiti di Mark Rothko, da lui conosciuto a Roma con la compagna Carla Panicali, e di poco precedenti alla successiva evoluzione pittorica frutto del confronto diretto con la pittura di Ad Rehinard, Motherwell e ancora Rothko durante la residenza a New York del 1967[20].

Tra il 1967 e il 1970 gli interessi del gallerista si orientarono su altri artisti allora esordienti poi divenuti, soprattutto nel decennio Settanta, veri protagonisti delle tendenze in atto, al pari del citato gruppo dei pittori che verrà definito solo allora della 'nuova pittura' o 'pittura analitica', per la natura 'concettuale' dell'approccio alla pratica pittorica, tesa a riflettere sui processi del fare arte e sulle relazioni tra gli elementi del medium[21]. Se la mostra di dipinti e ceramiche dedicata a Nanni Valentini dell'aprile del 1967 rivelò le nuove suggestioni dell'artista nei confronti delle *shaped canvas*, ma in chiave ancora segnica e materica, degno di nota fu l'avvicinamento all'alternativa minimalista di Gianni Piacentino, in una mostra a cura del giovane Tommaso Trini (27 maggio 1968) e soprattutto l'apertura alle ipotesi di pittura su trasparente di Marco Gastini (20 febbraio - 11 marzo 1969) con trenta opere in vetro e alcune in *stock fiber* su vetril (Fig. 14).

Si tratta di autori che conducevano, in modi differenti, una ricerca sul valore dello spazio e il suo significato, riflettendo Piacentino una lettura autonoma, non dogmatica, delle americane *primaries structures*, Gastini operando sul rapporto tra flusso di pittura, sua ambientazione fisica e declinazione mentale, nella relazione concettuale che s'instaura tra l'artista e la tela.

A dimostrazione della continuità della tradizione familiare e forse dell'influenza di Carlo sulle scelte iniziali più giovane Sergio, che dal 1969 innestò una propria attività su artisti contemporanei nell'Annunciata dell'anziano padre, degna di nota fu la grande esposizione

[18] VEDOVA 1968, p.n.n.
[19] [N.D.R.] 1968, p. 150.
[20] *CARLO BATTAGLIA* 2001.
[21] SCHÖNENBERGER 1969; *PITTURA 70* 2004; *PITTURA ANALITICA* 2008.

dedicata a Valentino Vago (7-30 maggio 1969) organizzata dal più giovane negli spazi al secondo piano di via Manzoni, in occasione della presentazione della prima monografia sull'artista, a cura di Marco Valsecchi, edita da Scheiwiller nel 1969.

APPENDICE

Prima ricostruzione delle mostre del Salone Annunciata (1958-1969)

Raymond Georgein, 30 ottobre - 20 novembre 1958, in *Mario Tozzi in galleria. Raymond Georgein nel salone*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte L'Annunciata, 30 ottobre - 20 novembre 1958), «L'Annunciata. Bollettino della Galleria Annunciata», n.s., 38, 1958, pp.n.nn.

Umberto Milani, 6-19 dicembre 1958, catalogo rosso e nero, n. 1. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Franco Russoli, *Tempere di Umberto Milani*, 3 riproduzioni.

Friedrich Medina, 27 dicembre 1958 - 9 gennaio 1959, catalogo rosso e nero, n. 2. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Egon Vietta, *Dipinti di Friedrich Medina*, 4 riproduzioni.

Rodolfo Aricò, 10-23 gennaio 1959, catalogo rosso e nero, n. 3. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Roberto Sanesi, *Dipinti di Rodolfo Aricò*, 4 riproduzioni.

Paolo Schiavocampo, 24 gennaio - 6 febbraio 1959, catalogo rosso e nero, n. 4. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Mario Fin, *Opere recenti di Paolo Schiavocampo*, 5 riproduzioni.

Roberto Bertagnin, 7-20 febbraio 1959, catalogo rosso e nero, n. 5. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Franco Russoli, *Opere di Roberto Bertagnin*, 4 riproduzioni.

Opere grafiche. Schiavocampo, Francesconi, Vaglieri, Ceretti, Aricò, Romagnoni, Bellandi, 21 febbraio - 6 marzo 1959, catalogo rosso e nero, n. 6. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218.

Gian Carlo Francesconi, 7-20 marzo 1959, catalogo rosso e nero, n. 7. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Emilio Tadini, *Opere di Gian Carlo Francesconi*, 5 riproduzioni.

Collettiva. Milani, Fontana, Crippa, Dova, Scanavino, Vedova, Chighine, Corpora, Carmassi, Birolli, Cassinari, Morlotti, Ajmone, Meloni, Moreni, Romiti, Valenti, 28 marzo - 17 aprile 1959, catalogo rosso e nero, n. 8. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218.

Aldo Bergolli, 18 aprile - 1° maggio 1959, catalogo rosso e nero, n. 9. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Emilio Tadini, *Aldo Bergolli*, 4 riproduzioni. Elenco opere esposte.

Concetto Pozzati, 2-15 maggio 1959, catalogo rosso e nero, n. 10. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Renato Barilli, *Opere di Concetto Pozzati*, 4 riproduzioni.

Marzot, 16-29 maggio 1959, catalogo rosso e nero, n. 11. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Roberto Sanesi, *Opere di Livio Marzot*, 4 riproduzioni.

Ager Jorn. Litografie, maggio-giugno 1959, in *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo mostra, a cura di Flaminio Gualdoni, con la collaborazione di Paolo Campiglio, Ferrara 1997, p. 155.

Osvaldo Pivetta, 13-26 giugno 1959, catalogo rosso e nero, n. 13. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Franco Russoli, *Opere di Osvaldo Pivetta*, 4 riproduzioni.

Mino Ceretti. Tempere, 31 ottobre - 12 novembre 1959, in *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo mostra, a cura di Flaminio Gualdoni, con la collaborazione di Paolo Campiglio, Ferrara 1997, p. 155.

Mario Nigro, 28 novembre - 11 dicembre 1959, in *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo mostra, a cura di Flaminio Gualdoni, con la collaborazione di Paolo Campiglio, Ferrara 1997, p. 155.

Hans Hartung. Opera grafica, 19 dicembre 1959 - 8 gennaio 1960, in *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo mostra, a cura di Flaminio Gualdoni, con la collaborazione di Paolo Campiglio, Ferrara 1997, p. 155.

Opere di Mario Nanni, 1960, in *L'informale italiano, pittura di segno e di materia negli anni Cinquanta*, catalogo della mostra, a cura di R. Pasini, Parma 1997, p. 217.

Opere di Claudio Olivieri, 16-29 gennaio 1960, testo di Guido Ballo, in *Claudio Olivieri*, catalogo della mostra, a cura di Flaminio Gualdoni, Reggio Emilia 1999, p. 65.

Bepi Romagnoni. Tempere e disegni, 13 febbraio - 4 marzo 1960, in Enrico Crispolti, Giorgio Kaisserlian, Emilio Tadini, *Bepi Romagnoni. Un giovane maestro della pittura contemporanea*, Venezia 1966, p. 11.

Opere di Rinaldo Pigola, 5-18 marzo 1960, in Biblioteca Statale di Cremona.

Opere di Piero A. Cuniberti, 2-15 aprile 1960, catalogo carta uso mano, testo di Renato Barilli, in *Cuniberti*, catalogo della mostra, a cura di Claudio Cerritelli, Dario Trento, Milano 2003, p. 211.

Opere di Valentino Vago, 8-21 ottobre 1960, catalogo carta uso mano, testo di Guido Ballo, in Michela Beatrice, *Sacro Contemporaneo. Dialoghi sull'arte*, Milano 2016, p. 160.

Opere di Giovan Battista Valentini, 22 ottobre - 4 novembre 1960, a cura di Guido Ballo, Margherita Guidacci, in Gualtiero Schönenberger, *G.B. Valentini*, «D'Ars Agency», a. VIII, n. 35, 20 aprile - 30 maggio 1967, p. 128.

Livio Marzot, 1961, testo di Livio Marzot e una scelta dai *Cantos* pisani di Ezra Pound, in Paolo Tonini, *Sospendere il tempo / Suspending time*, in *Qualcosa di / Something by Livio Marzot*, (*Arte e ideologia*, a cura di Paolo Tonini; 4), pp. IV-V (disponibile on-line http://www.arengario.it/opera/qualcosa-di-something-by-livio-marzot/).

Alcune opere di Emilio Vedova 1942-1950, 28 gennaio - 17 febbraio 1961, a cura di Franco Russoli, in Archivio Lionello Venturi, Università di Roma, faldone XXXVII.

Berni, 15-28 aprile 1961, a cura di Aldo Cerchiari, in Biblioteca del Museo Morandi, Bologna.

Mario Nigro, 5-15 novembre 1961, a cura di Franco Russoli, con testo di Mario Nigro, in [n.d.r.], *Notiziario*, «D'Ars Agency», a. II, n. 4-5, 1961, p. 27.

Riccardo Licata, 16-29 novembre 1961, catalogo carta uso mano grigio e nero, n. 1. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Giuseppe Marchiori, *Opere di Riccardo Licata*, 4 riproduzioni.

Ugo Guarino, 30 novembre - 13 dicembre 1961, catalogo carta uso mano grigio e nero, n. 1. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Garibaldo Marussi, *Guarino*.

Vago, 14 dicembre 1961 - 3 gennaio 1962, catalogo carta uso mano crema e nero, n. 3. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Garibaldo Marussi, *Valentino Vago*, 5 riproduzioni.

Concetto Pozzati, 4-17 gennaio 1962, catalogo carta uso mano grigio e nero, n. 4. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti, via Manzoni n. 46 secondo piano tel. 794218. Testi di Enrico Crispolti e Renato Barilli su Concetto Pozzati tratti da *Alternative Attuali*, 4 riproduzioni.

Olivieri, dall'8 febbraio 1962, in *Claudio Olivieri*, catalogo della mostra, a cura di Flaminio Gualdoni, Reggio Emilia 1999, p. 65.

W de Pisis, 28 febbraio - 13 marzo 1962, catalogo carta uso mano marrone e nero, n. 7. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti via Manzoni 46 secondo piano tel. 794218. Filippo de Pisis, *Poesie*, 5 riproduzioni.

Livio Marzot, 14 marzo - 3 aprile 1962, catalogo carta uso mano marrone e nero, n. 8. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti via Manzoni 46 secondo piano tel. 794218. Mario Carrieri, *Marzot*, 5 riproduzioni.

Rodolfo Aricò. Disegni, 28 aprile - 11 maggio 1962, catalogo carta uso mano grigio e nero, n. 9. Salone Annunciata, galleria d'arte, direttore Carlo Grossetti via Manzoni 46 secondo piano tel. 794218. Testo di Guido Ballo e una lettera a Carlo Grossetti, 4 riproduzioni.

Bonfiglio, 19 maggio - 1° giugno 1962, n. 10, in Biblioteca della Galleria Nazionale di Roma.

Fausto Go, 1962, n. 11.

Lam. Dipinti, pastelli, acqueforti, 3-23 novembre 1962, catalogo giallo, presentazione a cura di Marco Valsecchi di un libro di pregio edito dal Salone Annunciata, acqueforti di Wifredo Lam.

Fiera del disegno, 26 gennaio - 22 febbraio 1963, catalogo giallo, 13 riproduzioni di disegni di vari autori, da Modigliani, Sironi a Campigli, Lam.

Quindici opere di Sironi, 2-22 marzo 1963, catalogo giallo, presentazione di Agnoldomenico Pica, 7 riproduzioni.

Una scelta (1963): Cavalli, Emma, Ferrari, Ghinzani, Marzot, Olivieri, Vago, Valentini, 28 marzo - 7 aprile 1963, catalogo giallo, senza presentazione, solo una citazione da *L'innominabile* di Samuel Beckett; 8 riproduzioni: Massimo Cavalli; Riccardo Emma; Renzo Ferrari; Alberto Ghinzani (testa, 1962); Livio Marzot; Claudio Olivieri (figure, 1962); Valentino Vago (gli spettri della solitudine, 1963); Giovan Battista Valentini (disegno teste, 1963).

Massimo Cavalli, 20 aprile - 8 maggio 1963, catalogo giallo, presentazione di Giorgio Orelli, 7 riproduzioni.

Matta, 5-31 ottobre 1963, catalogo giallo, presentazione di Emilio Villa dal catalogo L'Attico 1961, 13 riproduzioni di cui 3 a colori, opere dal 1957 al 1963.

André Cottavoz, 7-28 novembre 1963, catalogo giallo, testo di André Cottavoz, 7 riproduzioni.

Fiera del disegno, 30 novembre - 9 gennaio 1964, catalogo giallo, 28 riproduzioni in b/n di vari autori.

Livio Marzot, 18 gennaio - 7 febbraio 1964, catalogo giallo, testo di Livio Marzot, 8 riproduzioni.

Victor Brauner, 15 febbraio - 6 marzo 1964, «D'Ars Agency», a. V, n. 2, 28 febbraio - 30 aprile 1964, p. 159.

Riccardo Licata, 14 marzo - 3 aprile 1964, catalogo giallo, testo di Giuseppe Marchiori, 8 riproduzioni.

Dino Lanaro, 4-24 aprile 1964, catalogo giallo, testo di Giorgio Mascherpa, 8 riproduzioni.

Quattro pittori della seconda generazione: Birolli, Cassinari, Guttuso, Morlotti, 4-22 maggio 1964, catalogo giallo, testo di Guido Ballo, 9 riproduzioni.

Alberto Trazzi, 14-27 ottobre 1964, catalogo giallo, testo di Guido Ballo, 9 riproduzioni.

8 pittori surrealisti: Brauner, Magritte, Dalì, Matta, Ernst, Picabia, Lam, Tanguy, 11 novembre - 1° dicembre 1964, catalogo giallo, testo di Carlo Munari, 9 riproduzioni: Max Ernst, *Frottage*, 1925; Francis Picabia, *Zic - Zac*, 1926; Tanguy, *Composizione*, 1943; Salvador Dalì, *Composition surrealiste*, 1928; Victor Brauner, *Magie de nuit*, 1939; Magritte, *Illumination*, 1934; Wifredo Lam, *La forête*, 1944; Robert Matta, *Personaggio*, 1952.

4ª Fiera del disegno, dicembre 1964, catalogo giallo, 43 riproduzioni in b/n di vari autori.

Vago, 1965, a cura di Sergio Grossetti, n. 26, Archivio Sergio Grossetti.

Spagnulo, gennaio 1965, Archivio Giuseppe Spagnulo.

Birolli. Tempere disegni acquerelli e pastelli del periodo figurativo (1930-1943), 31 gennaio - 26 febbraio 1965, catalogo giallo, testo di Guido Ballo, 9 riproduzioni.

Adami, Aricò, Bellandi, Cordioli, Dangelo, Marzot, Olivieri, Vago, 28 febbraio - 12 marzo 1965, catalogo giallo, 9 riproduzioni.

Rognoni 4 opere per la Michelangelo, fino al 13 aprile 1965, catalogo giallo, 4 riproduzioni.

Spagnulo, 23 ottobre - 10 novembre 1965, «D'Ars Agency», a. VI, n. 4, 1965, foto Giuseppe Spagnulo e Paolo Schiavocampo.

Olivieri, 15 gennaio - 4 febbraio 1966, «D'Ars Agency», a. VI, n. 5, 1966, p. 149.

Aricò, 12 febbraio - 4 marzo 1966, «D'Ars Agency», a. VI, n. 5, 1966, p. 149.

Marzot, 12 marzo - 1° aprile 1966, «D'Ars Agency», a. VII, n. 1-2, 1966, p. 170.

Marcolino Gandini, 2-15 aprile 1966, a cura di Nello Ponente, «D'Ars Agency», a. VII, n. 1-2, 1966, p. 170.

Virgilio Guidi, 16 aprile - 6 maggio 1966, «D'Ars Agency», a. VII, n. 1-2, 1966, p. 170.

Claude Bellegarde, 7-27 maggio 1966, a cura di Gassiot Talabot, «D'Ars Agency», a. VII, n. 3-4, 1966, p. 206.

Edival Ramosa, 28 maggio - 17 giugno 1966, «D'Ars Agency», a. VII, n. 3-4, 1966, p. 206.

Carlo Battaglia, 12 novembre - 2 dicembre 1966, «D'Ars Agency», a. VII, n. 5, 1966, p. 213.

Sergio Dangelo, 1° gennaio 1967, «D'Ars Agency», a. VIII, n. 34, 1967, p. 101.

Tancredi, 7-24 febbraio 1967, testo di Guido Ballo, «D'Ars Agency», a. VIII, n. 34, 1967, p. 101.

Riccardo Emma, 25 febbraio - 17 marzo 1967, con una poesia di Luigi Pellisari, «D'Ars Agency», a. VIII, n. 34, 1967, p. 101.

Testimonianze psichedeliche: Emma, Marzot, Edival Ramosa, marzo-aprile 1967, «D'Ars Agency», a. VIII, n. 35, 20 aprile - 30 maggio 1967, p. 110.

Nanni Valentini. Dipinti e ceramiche, fine aprile 1967, «D'Ars Agency», a. VIII, n. 35, 20 aprile - 30 maggio 1967, p. 110, e Gualtiero Schönenberger, *G.B. Valentini*, ivi, p. 128.

Olivieri, Spagnulo, Vago, 1° maggio 1967, «D'Ars Agency», a. VIII, n. 35, 20 aprile - 30 maggio 1967, p. 110.

Giancarlo Ossola, 23 maggio - 15 giugno 1967, «D'Ars Agency», a. VIII, n. 35, 20 aprile - 30 maggio 1967, p. 110.

Aricò, Cordioli, Dangelo, Emma, Marzot, Olivieri, Ramosa, Spagnulo, Vago, 1° giugno 1967, «D'Ars Agency», a. VIII, n. 36-37, 30 maggio - 20 ottobre 1967, p. 214.

Livio Marzot, 18 ottobre - 7 novembre 1967, «D'Ars Agency», a. IX, n. 38-39, 20 ottobre 1967 - 10 febbraio 1968, p. 148.

«Che fare». Bollettino di critica d'avanguardia mostra mercato, prima metà di novembre 1967, «D'Ars Agency», a. IX, n. 38-39, 20 ottobre 1967 - 10 febbraio 1968, p. 148.

Claudio Olivieri. Sculture, prima metà di dicembre 1967, «D'Ars Agency», a. IX, n. 38-39, 20 ottobre 1967 - 10 febbraio 1968, p. 148.

Cordioli, 10-30 gennaio 1968, a cura di Tommaso Trini, «D'Ars Agency», a. IX, n. 40, 10 febbraio - 10 giugno 1968, p. 140.

Riccardo Emma, gennaio-febbraio 1968, presentato da Roberto Sanesi, «D'Ars Agency», a. IX, n. 40, 10 febbraio - 10 giugno 1968, p. 140.

Carlo Battaglia, febbraio [1968], «D'Ars Agency», a. IX, n. 40, 10 febbraio - 10 giugno 1968, p. 140.

Valentino Vago, marzo 1968, in concomitanza alla Galleria Morone 6, presentato da Marco Valsecchi, «D'Ars Agency», a. IX, n. 40, 10 febbraio - 10 giugno 1968, p. 140.

Spagnulo, 10-30 aprile 1968, «D'Ars Agency», a. IX, n. 40, 10 febbraio - 10 giugno 1968, p. 150.

Aricò, Battaglia, Cordioli, Del Ponte, Emma, Marzot, Ramosa, 7-23 maggio 1968, a cura di Gillo Dorfles, «D'Ars Agency», a. IX, n. 41-42, 10 giugno - 30 ottobre 1968, p. 226.

Gianni Piacentino, 27 maggio 1968, a cura di Tommaso Trini, «D'Ars Agency», a. IX, n. 41-42, 10 giugno - 30 ottobre 1968, p. 226.

Livio Marzot, giugno 1968, in Paolo Tonini, *Sospendere il tempo / Suspending time*, in *Qualcosa di / Something by Livio Marzot*, (*Arte e ideologia*, a cura di Paolo Tonini; 4), p. 16 (disponibile on-line http://www.arengario.it/opera/qualcosa-di-something-by-livio-marzot/).

Sergio Lombardo, 7-26 novembre 1968, a cura di Marisa Volpi, «D'Ars Agency», a. IX, n. 43-44, 30 ottobre 1968 - 10 marzo 1969, p. 216.

Collettiva. Aricò, Battaglia, Emma, Ramosa, Spagnulo, Vago, dicembre 1968, «D'Ars Agency», a. IX, n. 43-44, 30 ottobre 1968 - 10 marzo 1969, p. 216.

Uncini, 9-28 gennaio 1969, «D'Ars Agency», a. IX, n. 43-44, 30 ottobre 1968 - 10 marzo 1969, p. 216.

Aricò. Pondus, febbraio 1969, «D'Ars Agency», a. IX, n. 43-44, 30 ottobre 1968 - 10 marzo 1969, p. 216, con pubblicazione di un multiplo, 4 volumi neri e sei «lame metalliche».

Marco Gastini, 20 febbraio - 11 marzo 1969, «D'Ars Agency», a. IX, n. 45, marzo - luglio 1969, p. 249, 30 opere in vetro e alcune in stock fiber su vetril.

Edival Ramosa, marzo [1969], «D'Ars Agency», a. IX, n. 45, marzo-luglio 1969, p. 162.

Vincenzo Dazzi, 10-29 aprile 1969, «D'Ars Agency», a. IX, n. 45, marzo-luglio 1969, p. 162.

Aricò, Battaglia, Marzot, 26 aprile - 18 maggio 1969, in collaborazione con la Galerie Leger Malmo.

Valentino Vago (1959-1969) all'Annunciata, presentazione della monografia edita da Scheiwiller a cura di Marco Valsecchi, 7-30 maggio 1969, «D'Ars Agency», a. IX, n. 45, marzo-luglio 1969, p. 249.

Virginio Ferrari, 12-30 maggio 1969, «D'Ars Agency», a. IX, n. 45, marzo-luglio 1969, p. 249.

Livio Marzot/Larderello/J.'S Walk/L'Isola/Il percorso/Via Conchetta/La stanza e le urne, novembre 1969, con testo di Tommaso Trini.

Fig. 1: La Galleria Annunciata in via Manzoni n. 46 (tratto da B. Grossetti, *Il mercante dell'Annunciata. Confessioni e memorie*, Milano 1988, p. 72)

Fig. 2: Il Salone Annunciata al secondo piano di via Manzoni n. 46 nel 1963 (tratto da B. Grossetti, *Il mercante dell'Annunciata. Confessioni e memorie*, Milano 1988, p. 91)

salone
annunciata

Retour

grattacieli rispondono alle immagini che possiamo vedere in uno specchio deformante o da un immaginario aereoplano in volo: perfino i suoi titoli hanno un particolare sapore evocativo. Salde forme geometriche sono i primi elementi che compongono questi quadri, ai quali si aggiunge, con ritmica progressione, un colore che ne accentua l'essenza drammatica. L'equilibrio delle forme e dei toni è mantenuto: l'opera, pur sfiorando l'astrazione, raggiunge una sua propria integrale armonia ed una omogeneità di colori limpidi e calmi.

Fig. 3: Raymond Georgein, *Retour*, 1956, inserto del Salone Annunciata in *Mario Tozzi in galleria. Raymond Georgein nel salone*, catalogo della mostra, Galleria d'arte L'Annunciata, 30 ottobre - 20 novembre 1958, «L'Annunciata. Bollettino della Galleria Annunciata», n.s., 38, 1958, p.n.n.

Fig. 4: *Umberto Milani*, catalogo della mostra n. 1, Salone Annunciata, 6-19 dicembre 1958, a cura di F. Russoli

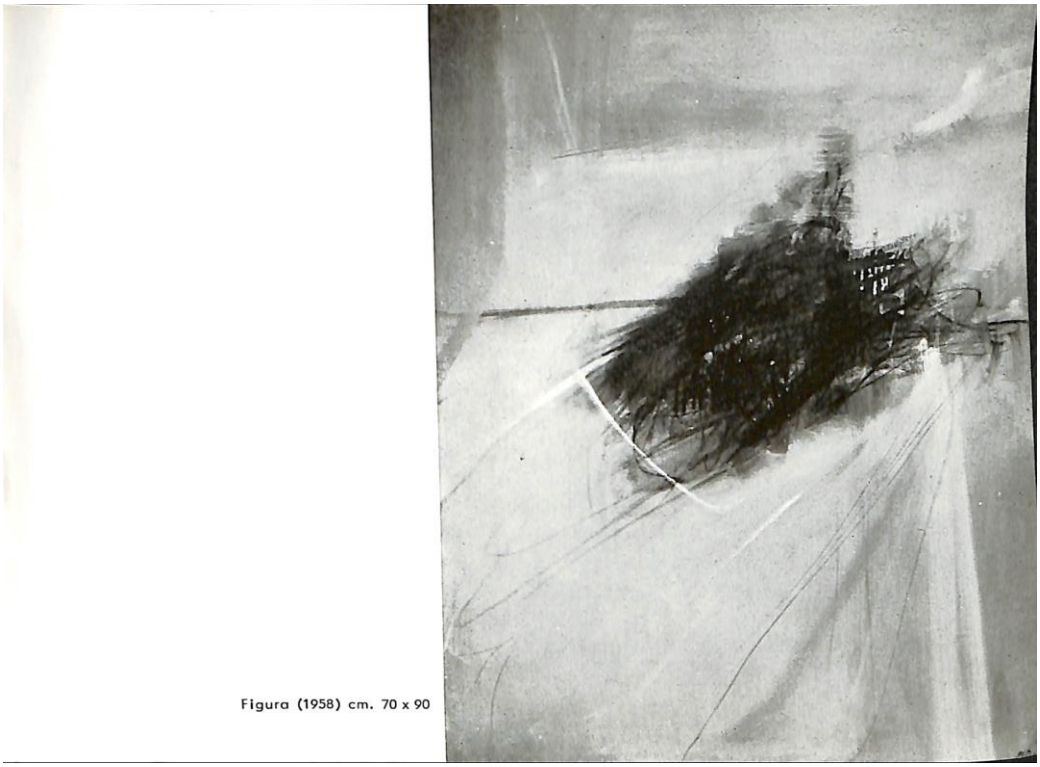


Fig. 5: Rodolfo Aricò, *Figura* (1958), dal catalogo della mostra n. 3, Salone Annunciata, 10-23 gennaio 1959, a cura di R. Sanesi

Fig. 6: Paolo Schiavocampo, *Fiori*, dal catalogo della mostra n. 4, Salone Annunciata, 24 gennaio - 6 febbraio 1959, a cura di M. Fin

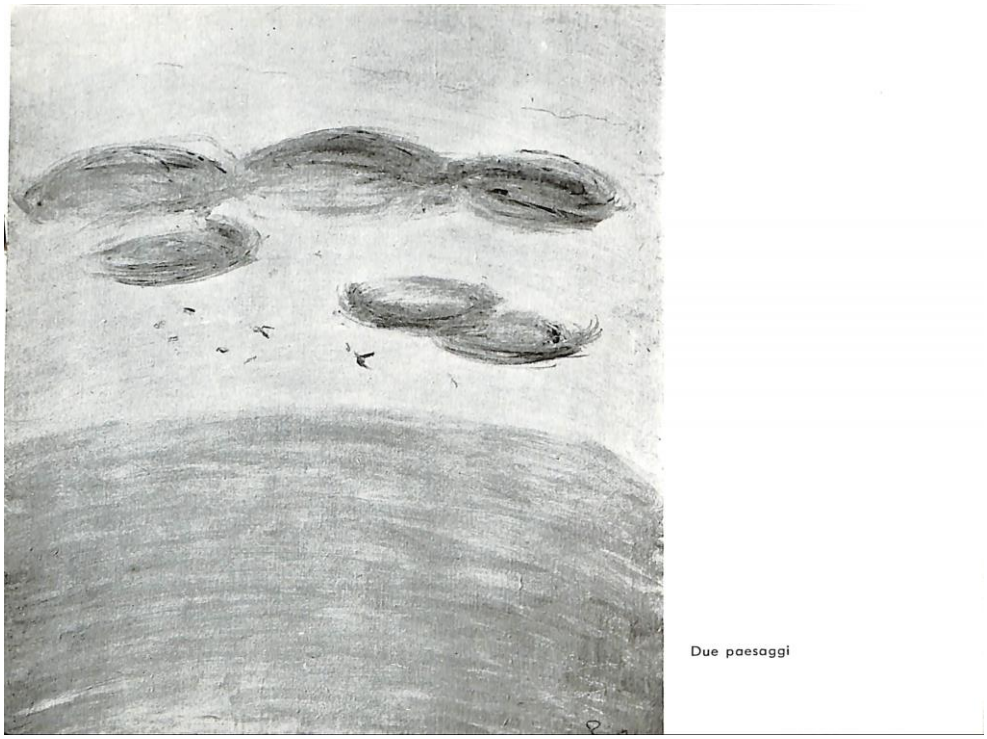


Fig. 7: Livio Marzot, *Paesaggio*, dal catalogo della mostra n. 11, Salone Annunciata, 16-29 maggio 1959, a cura di R. Sanesi

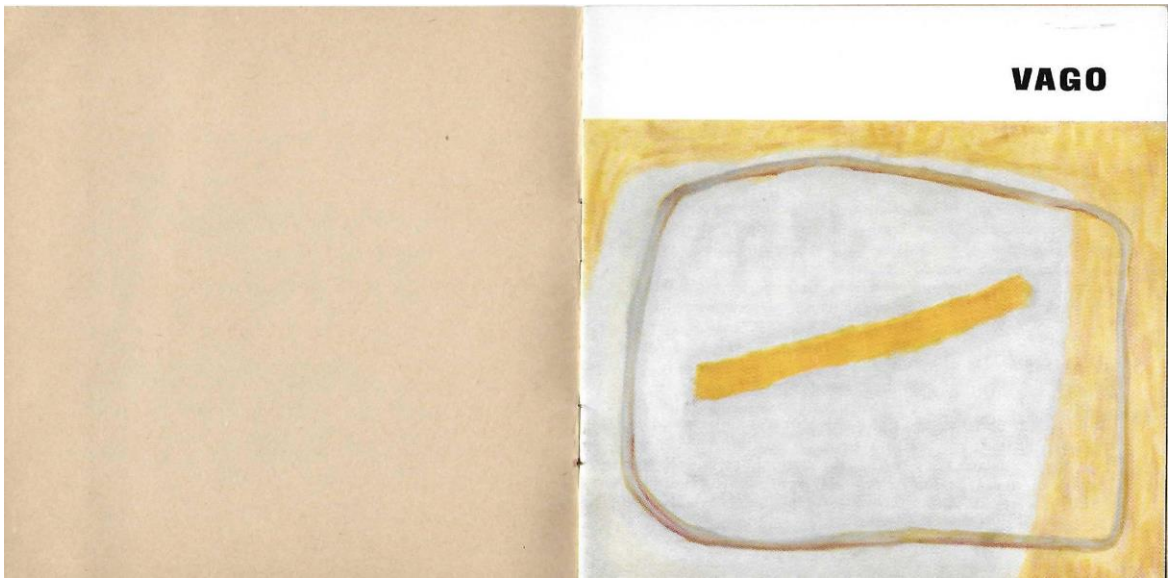
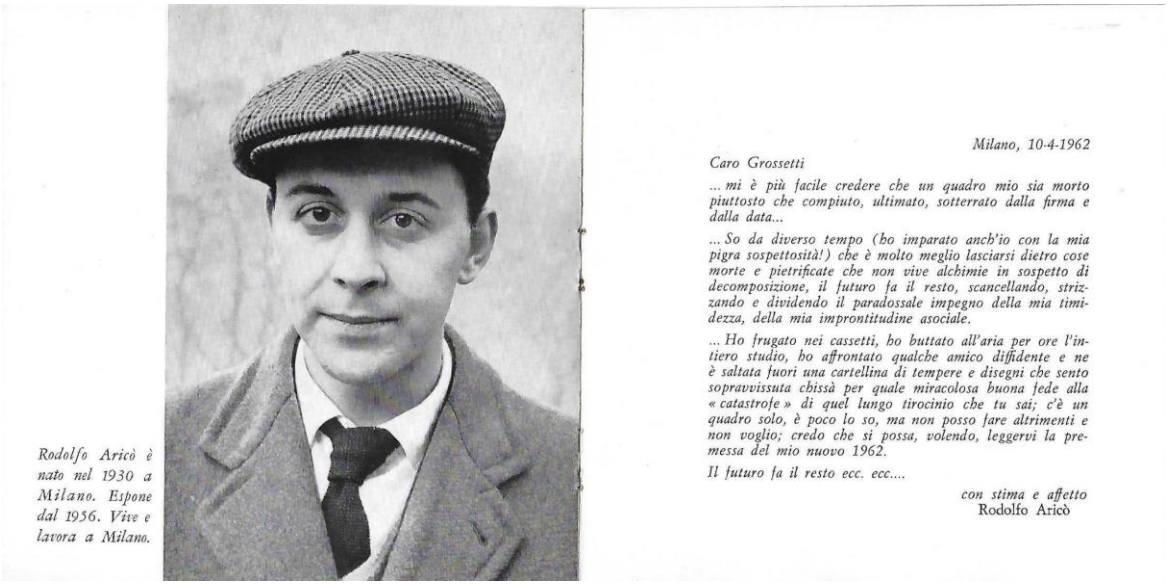


Fig. 8: *Vago*, catalogo della mostra n. 3, Salone Annunciata, 14 dicembre 1961 - 3 gennaio 1962, a cura di G. Marussi

Fig. 9: Valentino Vago, *Intensità di rapporti*, dal catalogo della mostra n. 3, Salone Annunciata, 14 dicembre 1961 - 3 gennaio 1962, a cura di G. Marussi

Fig. 10: Claudio Olivieri, *Luce-spazio*, 1959, 100x100 cm, olio su tela. Piacenza, collezione privata



Rodolfo Aricò è nato nel 1930 a Milano. Espone dal 1956. Vive e lavora a Milano.

Milano, 10-4-1962

Caro Grossetti

... mi è più facile credere che un quadro mio sia morto piuttosto che compiuto, ultimato, sotterrato dalla firma e dalla data...

... So da diverso tempo (ho imparato anch'io con la mia pigra sospettosità!) che è molto meglio lasciarsi dietro cose morte e pietrificate che non vive alchimie in sospetto di decomposizione, il futuro fa il resto, scancellando, strizzando e dividendo il paradossale impegno della mia timidezza, della mia improntitudine asociale.

... Ho frugato nei cassetti, ho buttato all'aria per ore l'intiero studio, ho affrontato qualche amico diffidente e ne è saltata fuori una cartellina di tempere e disegni che sento sopravvissuta chissà per quale miracolosa buona fede alla « catastrofe » di quel lungo tirocinio che tu sai; c'è un quadro solo, è poco lo so, ma non posso fare altrimenti e non voglio; credo che si possa, volendo, leggervi la premessa del mio nuovo 1962.

Il futuro fa il resto ecc. ecc....

con stima e affetto
Rodolfo Aricò

Fig. 11: *Aricò*, catalogo della mostra n. 9, Salone Annunciata, 28 aprile - 11 maggio 1962, a cura di G. Ballo

Fig. 12: Sergio (a sinistra) e Carlo Grossetti (a destra) all'inaugurazione della mostra di *Matta* al Salone Annunciata il 5 ottobre 1963. Sullo sfondo l'opera di Matta, *Le jour est d'astre*, 1958

Fig. 13: *Matta*, catalogo della mostra, Salone Annunciata, 5-31 ottobre 1963

Fig. 14: Gianni Piacentino, *Metalloid beige – gray shored-up door way*, 1967-1968, 200x100x60 cm, poliestere rivestito e legno dipinto, esposto alla mostra *Gianni Piacentino*, Salone Annunciata, maggio 1968, a cura di T. Trini

BIBLIOGRAFIA

25 ANNI DI LAVORO DELL'ANNUNCIATA 1965
25 anni di lavoro dell'Annunciata, catalogo della mostra (Milano, Galleria Annunciata, 23 gennaio - 22 febbraio 1965), con una nota di M. Carrà, «L'Annunciata. Bollettino della Galleria Annunciata», n.s., 80, 1965.

ASPETTI DEL 'RITORNO ALLE COSE STESSE' 1966
Aspetti del 'ritorno alle cose stesse'. RA 1. Prima rassegna nazionale di pittura, catalogo della mostra, testo di R. Barilli, Napoli 1966.

BALLO 1960
G. BALLO, *Vago*, in *Opere di Valentino Vago*, catalogo della mostra (Milano, Salone Annunciata, 8-21 ottobre 1960), con un testo di G. Ballo e una poesia di L. Berti, Milano 1960, pp.n.nn.

BARILLI–CRISPOLTI 1961
R. BARILLI, E. CRISPOLTI, *Concetto Pozzati*, (*Biblioteca di Alternative Attuali*; 4), Roma-Bologna 1961.

BISCOTTINI 2006
P. BISCOTTINI, *Claudio Olivieri. Con dieci scritti dell'artista*, ricerche e apparati a cura di C. Picozzi, Milano 2006.

CALDERARA 2004
A. CALDERARA, *Autobiografia*, in *Antonio Calderara. Dipinti 1926-1971*, catalogo della mostra, a cura di P. Weiermair, con la collaborazione di A. Andina, Milano 2004, pp. 111-113.

CAMPIGLIO 2001
P. CAMPIGLIO, *Foto ricordo. Attività di tre gallerie milanesi (1950-1955)*, in *Milano città d'arte. Arte e società 1950-1970*, a cura di M. Di Giovanni, Alessandria 2001, pp. 17-52.

CARLO BATTAGLIA 2001
Carlo Battaglia, a cura di F. Gualdoni, Roma 2001.

CASERO 2012
C. CASERO, *Nuove "possibilità di relazione": l'Informale oltre l'Informale*, «Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico / culturali», 1, 2012, pp. 45-52.

CORÀ 2013
B. CORÀ, *Giuseppe Spagnulo. Il fuoco, arte*, Pistoia 2013.

DORFLES 1959
G. DORFLES, *Comunicazione e consumo*, «Azimuth», I, settembre 1959, pp.n.nn.

GROSSETTI 1988
B. GROSSETTI, *Il mercante dell'Annunciata. Confessioni e memorie*, Milano 1988.

GROSSETTI 1958
C. GROSSETTI, *Raymond Georgein*, in *Mario Tozzi in galleria. Raymond Georgein nel salone*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte L'Annunciata, 30 ottobre - 20 novembre 1958), «L'Annunciata. Bollettino della Galleria Annunciata», n.s., 38, 1958, pp.n.nn.

GUALDONI 2005
F. GUALDONI, *Nanni Valentini*, Cinisello Balsamo 2005.

IL SISTEMA DELL'ARTE A MILANO 1993
Il sistema dell'arte a Milano dal 1945 al 1956. Gallerie ed esposizioni, a cura di A. Negri, ricerche di M. Fratelli, P. Rusconi, Cernusco Lombardone 1993.

L'ANNUNCIATA HA 35 ANNI 1975
L'Annunciata ha 35 anni. Mostra anniversario, catalogo della mostra (Milano, Galleria Annunciata, dal 15 novembre 1975), [a cura di] B. Grossetti, «L'Annunciata. Bollettino della Galleria Annunciata», n.s., 6, 1975.

LA NUOVA FIGURA 1992
La nuova figura. Artisti italiani 1960/1970 nella collezione della Banca Commerciale Italiana, testo di E. Crispolti, schede biocritiche di M. Crescentini, nota di G. Ferretti, Milano 1992.

LIVIO MARZOT 2016
Livio Marzot. Opere dal 1959 al 2015, catalogo della mostra, a cura di G. Ranzi, Milano 2016.

MARIO NIGRO 2009
Mario Nigro. Catalogo ragionato, a cura di G. Celant, Milano 2009.

MARUSSI 1961
G. MARUSSI, *Valentino Vago*, in *Vago*, catalogo della mostra (Milano, Salone Annunciata, 14 dicembre 1961 - 3 gennaio 1962; n. 3), [a cura di] G. Marussi, Milano 1961, pp.n.nn.

MILANO 1950-59 1997
Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia, catalogo mostra, a cura di F. Gualdoni, con la collaborazione di P. Campiglio, Ferrara 1997.

MIRACOLI A MILANO 2000
Miracoli a Milano 1955/1965. Artisti Gallerie Tendenze, catalogo della mostra, a cura di F. Gualdoni, S. Mascheroni, Milano 2000.

NANNI VALENTINI 1992
Nanni Valentini, numero monografico di «Riga», a cura di M. Belpoliti, E. Grazioli, 3, 1992.

[N.D.R.] 1968
[N.D.R.], *Giuseppe Spagnulo*, «D'Ars Agency», 40, 1968, pp. 150-151.

NICOLETTI 2013
L.P. NICOLETTI, *Serge Poliakoff in Italia: fra astrazione e "gusto dei primitivi"*, «L'uomo nero», n.s., fasc. 10, X, 2013, pp. 151-165.

NUOVE PROSPETTIVE 1962
Nuove prospettive della pittura italiana, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, M. Calvesi, presentazione di F. Arcangeli, Bologna 1962.

OPERE DI GIOVAN BATTISTA VALENTINI 1960
Opere di Giovan Battista Valentini, catalogo della mostra (Milano, Salone Annunciata, 22 ottobre - 4 novembre 1960), [a cura di] G. Ballo, M. Guidacci, Milano 1960.

PITTURA 70 2004
Pittura 70. Pittura pittura e astrazione analitica: Charlton, Cotani, Dolla, Erben, Gastini, Gaul, Geiger, Girke, Griffa, Guarneri, Morales, Olivieri, Pinelli, Pozzi, Rajlich, Verna, Viallat, Zappettini, Zeniuk, catalogo della mostra, [a cura di] G. Bonomi, introduzione di B. Corà, Chiavari 2004.

PITTURA ANALITICA 2008
Pittura analitica, catalogo della mostra, a cura di W. Feierabend, M. Meneguzzo, Cinisello Balsamo 2008.

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.

POSSIBILITÀ DI RELAZIONE 1970
Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo: Adami, Aricò, Ceretti, Dova, Peverelli, Pozzati, Romagnoni, Ruggeri, Scanavino, Strazza, Vacchi, Vaglieri, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini, Ferrara 1970.

RUSSOLI 1958
F. RUSSOLI, *Tempere di Umberto Milani*, in *Umberto Milani*, catalogo della mostra (Milano, Salone Annunciata, 6-19 dicembre 1958; n. 1), [a cura di] F. Russoli, Milano 1959, pp.n.nn.

SANESI 1959
R. SANESI, *Opere di Livio Marzot*, in *Marzot*, catalogo della mostra (Milano, Salone Annunciata, 16-29 maggio 1959; n. 11), [a cura di] R. Sanesi, Milano 1959, pp.n.nn.

SCHÖNENBERGER 1967
G. SCHÖNENBERGER, *G.B. Valentini*, «D'Ars Agency», 35, 1967, p. 128.

SCHÖNENBERGER 1969
G. SCHÖNENBERGER, *Un gruppo milanese. 7 artisti del Salone Annunciata*, «Art International», 6, 1969, pp. 21-23.

UMBERTO MILANI 1988
Umberto Milani, catalogo della mostra, [a cura di] F. Porzio, Milano 1988.

UMBERTO MILANI 1996
Umberto Milani, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, Roma 1996.

UMBERTO MILANI 2000
Umberto Milani. Opere 1933/1967, catalogo della mostra, a cura di S. Fontana, Milano 2000.

VEDOVA 1968
E. VEDOVA, *Spagnulo*, in *Spagnulo*, catalogo della mostra (Milano, Salone Annunciata, 10-30 aprile 1968), [a cura di] E. Vedova, Milano 1968, pp.n.nn.

ABSTRACT

L'analisi dell'attività del Salone Annunciata diretto da Carlo Grossetti, qui ricostruita nel decennio iniziale, permette di far luce su un'impresa a carattere familiare unica nel panorama milanese. Lo studio individua l'alterità della linea del figlio rispetto a quella classica della Galleria Annunciata fondata dal padre Bruno Grossetti, e pone in luce il lavoro di valorizzazione compiuto dal giovane gallerista nei confronti di una generazione di artisti italiani nati negli anni Trenta, suoi coetanei: in particolare, nelle scelte del direttore del Salone si avverte la predilezione per quella tendenza avviata al superamento dell'informale che sarà poi definita con l'etichetta di 'pittura analitica', in parallelo a un'attenzione alle nuove proposte della scultura contemporanea. Significativa è inoltre l'opzione, a partire dal 1963, per una vena surrealista, che con artisti come Robert Matta o Victor Brauner pone la galleria a un livello internazionale.

The analysis of the activity of Salone Annunciata (directed by Carlo Grossetti), here reconstructed in the initial decade, allows us to shed light on a unique family business in the Milanese panorama. The study identifies the otherness of the son's line compared to the classic one of Galleria Annunciata, founded by his father Bruno Grossetti, and highlights the work of exploitation carried out by the young gallery owner towards a generation of Italian artists born in the thirties, who were his peers: in particular, in the choices of the Salone Annunciata director there is a predilection for that tendency towards leaving behind the Informal which will be defined by the label 'analytical painting', in parallel to an attention for the new proposals of the contemporary sculpture. Also meaning is the option for a surrealist vein, starting from 1963, with the artists Robert Matta or Victor Brauner, which places the gallery on an international level.

«IL LIBRO È FORMIDABILE!». ALCUNI PROGETTI EDITORIALI DELLA GALLERIA APOLLINAIRE 1960-1970

Le Edizioni Apollinaire, ideate da Guido Le Noci, sono un 'universo parallelo' rispetto alla programmazione dell'omonima galleria: hanno spesso e con sistematicità intrecciato l'attività espositiva – accompagnando le mostre con piccoli cataloghi e talvolta con pubblicazioni più corpose – ma hanno anche perseguito una propria strada, tramandando le passioni letterarie e poetiche del proprio editore, lasciandone trasparire la visione intellettuale e raccontando in controluce le vicende avventurose di una delle gallerie più prolifere e anomale del secondo dopoguerra milanese.

La Galleria Apollinaire apre a Milano in via Brera n. 4 il 17 dicembre 1954. Guido Le Noci, nato nel 1904 a Martina Franca e arrivato a Milano nel 1925, approda a questa attività dopo varie esperienze come piccolo collezionista e gallerista: durante gli anni della guerra avvia il suo primo spazio espositivo, la Galleria Borromini, a Como, dove è sfollato, e la trasferirà poi a Milano in via Manzoni nel 1946. Le Noci chiude questa prima attività nel 1950 perché, come dichiarato anni dopo in una intervista, «strangolato dal fisco», e nel frattempo lavorerà per Bompiani[1] e la Galleria Schettini[2].

La mostra inaugurale della Galleria Apollinaire è *20 artisti italiani*, che riprende i nomi cari alla Borromini (Sironi, Funi, Modigliani, Savinio ad esempio) e li integra con alcuni delle nuove generazioni, come Gino Meloni[3]. Seguirà la prima personale italiana di Piero Dorazio[4]. Un breve reportage fotografico della mostra viene utilizzato da Vittoriano Viganò per presentare su «Domus» e «Aujourd'hui. Art et architecture» l'innovativo sistema di binari mobili fissati su pareti grezze di simil cemento che egli aveva ideato per l'Apollinaire[5]: una nuova architettura per una nuova pittura.

Il nome Apollinaire è un'invocazione al poeta francese: con intento programmatico Le Noci dichiara di voler fare arte d'avanguardia. Infatti, a pochi anni dall'apertura, nel 1957, recensendo *Proposizioni monocrome. Epoca blu di Yves Klein*, Dino Buzzati scriverà che la galleria di Le Noci è «il covo dell'avanguardia più oltranzista, la sala più polemica d'Italia» dove espongono «i fenomeni viventi, i pazzi, gli anarchici, i frenetici dell'avanscoperta»[6].

Ciò che distingue da subito l'Apollinaire nel circuito milanese è un legame speciale con il giovane critico francese Pierre Restany, che collaborerà anche con altre gallerie, ma che con Le Noci stringerà da subito un vero e proprio sodalizio, un lungo rapporto amicale e una proficua collaborazione. Sarà il tramite di Le Noci con Parigi: dal 1955 parteciperà alla stesura del

[1] Una delle poche fonti di prima mano di questo periodo è un documento protocollato dal Comune di Milano e prodotto dalle Civiche Raccolte d'Arte datato nella prima metà del 1951 (dal 24 gennaio al 18 aprile): Le Noci, in qualità di direttore della Galleria Bompiani di via Senato n. 16 aveva richiesto, su cauzione, uno spazio da adibire a deposito temporaneo per alcune opere d'arte. Archivio dei Musei, protocollo dei musei n. 40, 1951, altri protocolli: R.E. 275, Faldone 162. Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Casello Sforzesco, Milano. Si ringrazia la dott.ssa Danka Giacon (Museo del Novecento).

[2] Per uno studio sulla generale attività della Galleria Apollinaire si rimanda alla tesi di laurea magistrale di chi scrive, CALVI 2007-2008 (relatrice prof.ssa Silvia Bignami, correlatore prof. Giorgio Zanchetti), e il volume che ne è stato tratto ed è in corso di pubblicazione (*LA GALLERIA APOLLINAIRE* 2023). Tra le fonti coeve, si segnalano, in ordine cronologico: CARDAZZO–LE NOCI 1962; CARLUCCIO 1970. Si rammenta anche la scheda dedicata alla Galleria Apollinaire in *MIRACOLI A MILANO* 2000, pp. 185-198. Relativamente alla figura di Le Noci si vedano CALVI 2011a e 2011b.

[3] La mostra si intitola: *20 artisti italiani: Modigliani, De Pisis, De Chirico, Funi, Guidi, Meloni, Migneco, Morandi, Rosai, Savinio, Severini, Sironi*… e inaugura nel dicembre 1954.

[4] *PIERO DORAZIO* 1955.

[5] *MOSTRE D'ARTE* 1955; VIGANÒ 1955.

[6] *YVES KLEIN* 1957; BUZZATI 1957. Relativamente all'organizzazione di questa mostra si rimanda a CALVI 2014.

calendario espositivo, tessendo i rapporti con gli artisti – prima gli informali dell'École de Paris e, dopo il 1960, i nouveaux réalistes – e provvederà a molti dei testi critici dei cataloghi.

Data la frammentarietà dell'Archivio Le Noci e la letteratura pressoché assente circa l'attività dell'Apollinaire, il fitto carteggio tra i due, compreso tra il 1955 e il 1970, ha rappresentato la fonte primaria più completa da cui desumere informazioni sulla galleria, e non soltanto i dati della sua programmazione, ma anche il pensiero critico, gli obiettivi, le speranze di Le Noci e la sua grande passione per l'editoria[7].

Sin dall'apertura della galleria, alla fine degli anni Cinquanta, Le Noci pensa a collane editoriali in cui raggruppare i piccoli cataloghi che dedica alle mostre dei giovani artisti informali. Le Edizioni Apollinaire di questi anni, con un logo ideato da Paolo Garretto[8], propongono brochure per le mostre collettive, e piccoli cataloghi per le personali, con note biografiche dell'artista, un breve testo critico e alcune riproduzioni.

Mentre la programmazione sarà sempre ideata e discussa con Restany, il campo della produzione editoriale è appannaggio esclusivo di Le Noci dall'inizio e fino alla fine delle attività della galleria, e peculiari del suo lavoro editoriale saranno l'attenzione ai dettagli grafici, la ricerca filologica e l'oculata scelta degli autori.

Il piccolo catalogo dedicato alla mostra *Omaggio a Henri Gaudier-Brzeska*, prima monografica dell'artista in Italia, è l'elegante esito di una collaborazione con Vanni Scheiwiller, importante ed esperto editore milanese, con una tiratura limitata di 500 copie[9]. Si apre con un testo di Ezra Pound, al quale segue la riedizione del *Manifesto Vorticista*. Il volumetto è stampato su una carta spessa e raffinata, con in copertina un'incisione dell'artista, mentre all'interno una serie di riproduzioni e fotografie impreziosiscono l'impaginato, giocato sui contrasti di bianco e nero. Sul retro della copertina compare un ritratto di Ezra Pound, realizzato nel 1913[10].

La collaborazione con Scheiwiller si rinnova nel 1959 per un volumetto di litografie e componimenti poetici di Camille Bryen presentato da Jacques Audiberti[11]. Due anni prima era stato Pierre Restany a curare per l'Apollinaire una mostra di questo artista[12], e la riproposizione sottolineava, a breve distanza, la coesistenza nell'attività di Guido Le Noci tra il piano editoriale e quello, più noto, di gallerista. E anche l'abbinamento ora scelto conferma queste intenzioni: non più col futuro teorico del Nouveau Réalisme, ma con uno scrittore-poeta che con Bryen, e forse con Le Noci, condivideva un interesse preciso per gli intrecci tra immagine e parola.

La pubblicazione di dimensioni ridotte, parte di una particolare collana che Scheiwiller chiamava 'mignon', è dunque rappresentativa, insieme al precedente di Gaudier Brzeska, del proponimento di Le Noci di favorire il dialogo tra arte e letteratura, immagine e parola, dando seguito a una riflessione estremamente ricercata e sperimentale, che proseguirà parallela all'intera attività della Galleria Apollinaire, lungo tutti gli anni Sessanta e Settanta.

Sempre nello stesso anno, particolare attenzione viene riposta da Le Noci nella composizione del catalogo che accompagna la mostra di André Verdet – non a caso presentato come artista e poeta –, *Disegni pitture e arazzi del poeta A. Verdet*[13]. Le Noci nella sua presentazione si chiede, retoricamente:

[7] Il dossier Galerie Apollinaire, parte del Fond Pierre Restany, si conserva presso INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes (d'ora in poi solo INHA).
[8] Lettera di Guido Le Noci a Vanni Scheiwiller, 3 giugno 1966 (Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller, busta UA2530, fasc. «Lucio Fontana Manifesto»).
[9] POUND 1957. Si veda anche VERGINE 2005.
[10] Il ritratto è una china su carta, 26x38 cm, conservato al Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, a Parigi.
[11] AUDIBERTI 1959.
[12] *MOSTRA PERSONALE* 1957.
[13] *DISEGNI PITTURE E ARAZZI* 1959.

> che Verdet, questo poeta veggente dell'occulto della Natura come ce la va scoprendo e riscoprendo tutti i giorni la Scienza, stia tracciando un nuovo cammino dell'arte? Quel nuovo cammino che tanti, finora, inconsciamente, hanno tentato e tentano di cercare?[14]

Rende anche nota la sua collaborazione con la Matarasso Gallery di Nizza, l'anno precedente, dove aveva presentato una mostra di disegni dell'artista. Una lettera di Gualtieri di San Lazzaro all'artista e poeta, dal tono intimo e pacato, è dedicata all'analisi dei suoi paesaggi: «mi dicevano invece i tuoi quadri che non si vive di solo pane», scrive, «ed era bello sentirselo dire da un pittore e anche poeta»[15]. E all'interno viene infatti stampato, su due facciate, un paesaggio in bianco e nero; Verdet tratteggia montagne e astri, ed elementi segnici e ripetitivi vengono inseriti come alberi e radure. Seguono poi altri due testi: un commento di Alberto Magnelli, grande amico e collaboratore di Verdet, che sottolinea come la sua pittura «gli sgorga nel medesimo modo dei suoi versi e poemi»[16].

Una lunga pagina a firma di Le Noci conferma la grande partecipazione emotiva e intellettuale verso i lavori che egli presenta nella sua galleria, ma anche della costante riflessione di questi anni sull'intreccio di pittura e poesia, che innescano la ricerca di un significato sempre esistenziale, prima ancora che intellettuale. «Dove lo mettiamo Verdet con questi disegni?», si domanda Le Noci, «In quale categoria pittorica lo dobbiamo o lo possiamo collocare? È proprio il caso di dire che questi disegni sono un'altra cosa»[17].

Come se queste parole potessero riferirsi anche a lui stesso, Le Noci sembra voler così farci intravedere una estraneità verso l'establishment culturale del tempo, e quasi un disinteresse per l'inserimento della propria attività, pur pionieristica, all'interno di un 'sistema delle arti'. E proprio sul tema della rottura, piuttosto che sull'individuazione delle vie più battute verso il successo, Le Noci, che pure è un mercante emergente, costruirà la propria immagine, puntando anche sull'attività come editore.

Il 1960 è un anno di svolta internazionale, e anche la Galleria Apollinaire, con Le Noci e Pierre Restany, partecipa del nuovo clima determinato dalle riflessioni sugli esiti dell'Informale. Il gallerista è impegnato nella celebrazione del suo artista di punta, Jean Fautrier, di cui allestisce la sala personale alla XXX Biennale di Venezia, raccogliendo i frutti dell'impegno riversato nella promozione dell'*informel* negli ultimi anni Cinquanta[18]. Restany invece vuole dedicare un ultimo complessivo bilancio a quei linguaggi 'esistenziali' avvertendo come la nuova società di massa stia veicolando forme artistiche differenti. Propone così a Le Noci di pubblicare il primo manifesto del Nouveau Réalisme, il gruppo di artisti che ha riunito a Parigi all'inizio dell'anno, e di ospitare la loro prima collettiva nel mese di aprile.

Per operare questo passaggio sarebbe fondamentale per Restany pubblicare prima il volume a cui sta lavorando, *Lyrisme et abstraction*, una generale riflessione sull'Informale, dove egli ricostruisce la geografia della pittura astratta europea dalla fine degli anni Quaranta e per tutto il decennio successivo, per fare il punto su quella stagione che ormai sente avviata a conclusione.

A distanza di quasi un decennio da *Un art autre* di Michel Tapié (1952)[19] la visione di Restany appare più aperta nel riconoscere una continuità dello sviluppo dell'arte europea, intravedendone il futuro lungo il decennio successivo (Nouveau Réalisme, Mec-Art),

[14] *DISEGNI PITTURE E ARAZZI* 1959, p.n.n.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.
[18] Dal punto di vista editoriale, tale impegno è testimoniato dalla pubblicazione di due volumi dedicati all'artista: *TEMPERE, DISEGNI, LITOGRAFIE* 1958 e *CATALOGO DELLA MOSTRA DI JEAN FAUTRIER* 1958. Nel 1960 Palma Bucarelli dedica un volume all'artista (BUCARELLI 1960).
[19] TAPIÉ 1952.

ancorandola alle avanguardie storiche e sciogliendo il sistema di giustapposizioni sul quale si erano basati gli studi e le mostre di Tapié, che raffrontava artisti europei e d'oltreoceano.

Restany contesta la possibile natura comune tra l'action painting e l'informale individuata da Tapié, definendo tale sistema «un vero e proprio dispositivo culturale, una rete di contatti e scambi che egli manovra a suo piacimento»[20]; i due continenti hanno, secondo Restany, una specificità culturale che non si può trascendere: «l'action painting newyorkese […] è il primo stile americano al 100%, è la presa di coscienza da parte di tutta una generazione della nascita di una visione pittorica autonoma, commisurata a un proprio environment naturale»[21].

In tal modo il critico francese conferisce rilievo alla cultura visiva statunitense e più in generale alla Beat Generation[22], e sancisce sì una comune origine in una sorta di 'riempimento' di quella tabula rasa che aveva lasciato Dada, ma sottolineando poi la reciproca autonomia di Stati Uniti ed Europa: «La pittura gestuale che si fa a New York tra il 1945 e il 1955 è una pittura d'azione. La pittura gestuale che si fa a Parigi nello stesso momento, è una pittura di materia: i contenitori si assomigliano, il contenuto è diverso»[23].

La corrispondenza tra Le Noci e Restany restituisce l'idea che nella programmazione dell'Apollinaire il passaggio dalla ricerca legata alla pittura informale a quella dedicata al Nouveau Réalisme non sia avvenuta in modo lineare e sistematico. Nell'estate del 1959 Le Noci chiede insistentemente a Restany di sospendere la scrittura di *Lyrisme et abstraction* e dedicarsi a un nuovo volume su Fautrier: «lo scriverai tu mettendoti presto al lavoro», gli comunicherà[24]. Restany prende tempo e infine declina, Le Noci quindi commissionerà la curatela di *Fautrier. "Matière et Mémoire"* a Giulio Carlo Argan[25]. Solo dopo questo secondo volume dedicato al suo prediletto, Le Noci tornerà a lavorare al testo di Restany, e *Lyrisme et abstraction* verrà finalmente pubblicato nel mese di giugno del 1960[26]. Già nel mese di marzo egli aveva informato Restany che: «il primo libro che uscirà (maggio) sarà *Lyrisme et abstraction* di Pierre Restany, sei contento? Ma quando me le mandi le foto di Mathieu? Questo istrione che ha terrore della pittura di Fautrier come il diavolo dell'acqua santa?»[27].

La permeabilità delle idee e la sintonia con cui lavorano insieme Le Noci e Restany è ben chiara nelle lettere, e il gallerista affida all'amico la stesura della nota dell'editore quando, il 17 marzo, gli scrive:

> stasera, quando sei a letto, prima di addormentarti, pensa alla nota dell'editore e domani mattina, quando ti alzi, dopo che ti sei fatto la barba e hai preso per modo di dire il caffè, siediti al tavolo e scrivila, e poi mandamela. Sarà pubblicata in italiano e in francese[28].

La contemporaneità dell'uscita di questo compendio sulla pittura informale e la pubblicazione del primo manifesto del Nouveau Réalisme è carica di significato ed estremamente rilevante per il futuro della galleria. Inoltre, è davvero emblematica di quanto

[20] RESTANY 1979, p. 22.
[21] *Ibidem*.
[22] Ivi, pp. 20-22.
[23] Ivi, p. 22.
[24] Lettera di Guido Le Noci a Pierre Restany, s.d. [estate 1959] (INHA).
[25] ARGAN 1960.
[26] RESTANY 1960b. Solo nel maggio del 1961 verrà pubblicata una recensione del volume su «Domus» (*PIERRE RESTANY* 1961).
[27] Lettera di Guido Le Noci a Pierre Restany, 14 marzo 1960 (INHA). Il volume comprende una serie di tavole in bianco e nero, frutto della stampa di un assemblaggio manuale delle immagini e delle didascalie. Sul retro si legge «finito di stampare in giugno 1960. La stampa del presente volume è stata eseguita dalla S.A.E.S., con i caratteri della monotipia Ruggiero Olivieri e i clicheés della Zincotyp di Milano. L'impaginazione è stata curata da Fortunato Corrielli. Tiratura: mille copie. Edizioni Apollinaire, Milano» (RESTANY 1960b).
[28] Lettera di Guido Le Noci a Pierre Restany, 17 marzo 1960 (INHA).

complesso fosse il panorama artistico nazionale e internazionale in quell'anno così cruciale, quando nuove correnti artistiche, cesure col passato più recente e molteplici sviluppi non sono stati ancora del tutto metabolizzati ma sono già in pieno rodaggio.

Il 16 aprile 1960 la Galleria Apollinaire ospita la prima collettiva *Arman, Dufrêne, Hains, Yves le Monochrome, Villeglé, Tinguely. Le Nouveau Réalisme*[29] curata da Pierre Restany, che nel catalogo pubblica il Primo Manifesto del Nouveau Réalisme: «un nuovo avvicinarsi percettivo al reale»[30]. Da questo momento la ricerca intellettuale di Restany e Le Noci si sposta da un piano esistenziale – come poteva essere quello della pittura informale dell'immediato dopoguerra – a una nuova attenzione ai fenomeni sociali, all'interno della società di massa. Questa nuova società non crea solo nuovi materiali – industriali, plastici, di scarto – dai quali gli artisti attingono medium artistici, ma agisce profondamente sulla percezione di uno stato di crisi che da individuale diviene sempre più collettiva.

I primi anni Sessanta saranno dunque dedicati alla promozione di alcuni artisti del Nouveau Réalisme, e a progetti editoriali legati alle loro personali. Tuttavia, se questa rappresenterà la strada maestra che guiderà Le Noci a ridisegnare i confini della sua azione d'avanguardia e militante, dall'altra parte una serie di sentieri e piccole vie lo porteranno a perseguire progetti paralleli, talvolta ancora dedicati ai 'maestri' dell'*informel*, talvolta invece aperti al mondo della poesia e della letteratura.

In occasione della mostra dedicata alla produzione grafica di César allestita nel maggio 1962 – *César et le dessin. Les confidences d'un grand sculpteur* – Le Noci darà alle stampe l'omonimo catalogo, corredato da un testo di presentazione di Restany e da una serie di foto personali dell'artista, riproduzioni delle opere e apparati[31]. Le Noci è già al lavoro nel gennaio dello stesso anno. Poiché il testo di Restany risulta più corposo del previsto, il gallerista posticipa la pubblicazione del volume e ripensa interamente alla sua impostazione, come testimonia una missiva non datata del gennaio 1962, quando Le Noci scrive a Restany che «di fronte a un testo così ho dovuto cambiare tutta l'impostazione del catalogo, che non sarà più un semplice catalogo, ma quasi un opuscolo e in un certo senso sono più contento, anche se costerà tre volte di più»[32].

Il 17 aprile, quando il catalogo starà per essere stampato, il gallerista scrive all'amico «il catalogo è formidabile, sarà una novità, una sorpresa!»[33]. Nel suo testo Restany spiega che i disegni di uno scultore equivalgono alle sue confidenze, ai pensieri più intimi, e quindi Le Noci decide di dare ampio spazio alle riproduzioni delle carte esposte, ma anche alle foto familiari dell'artista, che ad esempio lo ritraevano in studio con la figlia piccola in braccio. Inoltre, nella nota in qualità di editore, sottolinea come venga presentato

> l'altro César, quello che ancora nessuno conosceva: parliamo dei suoi disegni. I disegni di César, conservando in pieno lo spazio organico della sua scultura, pur nella loro ambiguità se occorre, sono la parte più intima, più preziosa dell'artista, la parte diciamo delle sue confidenze: per cui, a un certo momento, scopriamo un César diverso: diverso ma sempre così vicino alla sua scultura che ce lo rendono ancora più importante di quanto credevamo[34].

La pubblicazione, così come la mostra, di César sono ancora una volta emblematiche di questo passaggio graduale e osmotico da un tipo di pittura e di grafica ancora legate al gesto e

[29] RESTANY 1960a.
[30] *Ibidem*.
[31] RESTANY 1962. Si veda anche l'articolo coevo F.M. 1962, del cui autore si conoscono solo le iniziali, presumibilmente riferibili a Fausto Melotti, allora collaboratore della rivista.
[32] Lettera di Guido Le Noci a Pierre Restany, s.d. [gennaio 1962] (INHA).
[33] Lettera di Guido Le Noci a Pierre Restany, 17 gennaio 1962 (INHA).
[34] LE NOCI 1962.

alla riflessione introspettiva, verso le nuove prospettive che ha aperto il Nouveau Réalisme, dove invece la pratica scultorea dell'artista trova maggior aderenza.

È particolarmente interessante la vicenda legata alla mostra *I pacchi di Christo*, allestita tra il mese di giugno e luglio 1963 alla Apollinaire[35]. Al posto della piccola brochure che solitamente Le Noci dedica ai giovani artisti, questa volta viene utilizzato un foglio stampato ripiegato in quattro che contiene un testo di Restany (pubblicato anche nel numero di maggio 1962 di «Domus»[36]) e ritagli stampa internazionali sulle recenti imprese dell'artista, il tutto assortito in una grafica lontana dal solito rigore. Un'altra novità legata a questa esposizione è la pubblicazione di un volantino dal tono programmatico e militante scritto da Le Noci in difesa dell'opera di Christo dalle feroci recensioni di Marco Valsecchi, uscite su «Il Giorno»[37]. Le Noci rivendica il suo ruolo di gallerista di avanguardia, lontano dalle logiche di mercato e attento solo a seguire il proprio istinto nella promozione degli artisti a lui cari. La lettera aperta a Valsecchi verrà distribuita lungo la durata della mostra, e Le Noci con fierezza rivendica il proprio ruolo: «della solitudine milanese non ho mai avuto paura: questa mia posizione locale non mi ha mai impedito di proseguire per la giusta via, quella della mia coscienza chiaramente impegnata»[38].

Le mostre dedicate ai nouveaux réalistes non sono un'esclusiva dell'Apollinaire: una volta pubblicato il primo manifesto e introdotti gli artisti sulla scena milanese, altre gallerie li trovano di loro interesse e alimentano la circolazione delle opere, tra le altre la Galleria Blu di Peppino Palazzoli e la Galleria Schwarz. Proprio quest'ultima, nella primavera del 1963, apre la mostra *L'affiche lacerato, elemento base della realtà urbana. Rotella, Dufraine, Hains, Villeglé* curata da Pierre Restany, cogliendo una delle più folgoranti intuizioni che il critico aveva avuto nel mettere in contatto Mimmo Rotella con i suoi collage e l'immaginario romano da cinecittà, con la ricerca più concettuale e politicizzata dei *décollages* degli *affichistes* francesi[39]. La mostra non solo offre una forte suggestione del ben più complesso asse che unisce Milano con Parigi ma, come scrive Restany, vuole raccontare le potenzialità linguistiche del Nouveau Réalisme: «che lo sguardo degli artisti si posi su dei manifesti elettorali parigini e sui ritratti delle stelle di cinecittà, la qualità è sempre là, irresistibilmente poetica, in una parola, pienamente pittorica»[40].

A metà degli anni Sessanta il pensiero di Le Noci diventa sempre più militante e critico nei confronti del sistema delle arti, in particolare della Biennale di Venezia: se nel 1962 idea il Premio Apollinaire, che avrebbe dovuto svolgersi in antitesi alla Biennale stessa[41], nel 1964 scriverà un testo – rimasto inedito – che si intitola *Pop Art in testa. Niente Pop Art*, dove riflette su come la premiazione di Robert Rauschenberg sia stata un'occasione mancata di riconoscere la forza dell'arte europea, contrapponendo la Pop Art statunitense al Nouveau Réalisme. Vi scrive:

> America contro Europa, cioè nipote contro zia; New York contro Parigi, cioè Scuola Americana contro Scuola di Parigi. La coesistenza per ora non è possibile, non è concepibile, non è accettabile per gli americani, i quali – costi quel che costi (e ci riusciranno) – moralmente, esteticamente, culturalmente, prima di tutto vogliono importare la loro pittura all'Europa (e per fare questo ovviamente bisogna imporla col mercato) e poi si vedrà, dicono[42].

---

35 *CHRISTO JAVACHEFF* 1963.
36 RESTANY 1963.
37 VALSECCHI 1963; si veda anche la risposta di Dino Buzzati (BUZZATI 1963).
38 Lettera aperta di Guido Le Noci a Marco Valsecchi, s.d. [novembre 1963]. Il volantino compare anche in *MIRACOLI A MILANO* 2000, pp. 195-196.
39 *L'AFFICHE LACERATO* 1963.
40 DE DOMIZIO DURINI 1998, p. 62.
41 *PREMIO APOLLINAIRE* 1962.
42 Guido Le Noci, *Pop Art in testa. Niente Pop Art*, dattiloscritto inedito, s.d. [dicembre 1964] (INHA). Si veda anche il recente approfondimento CALVI 2017.

Se ora la contrapposizione sembra assumere toni polemici, in realtà riflette il grande lavoro che Le Noci, anche soprattutto grazie a Restany, ha svolto per i dieci anni precedenti dedicandosi quasi esclusivamente alla promozione di artisti europei, e sentendo che, a prescindere dalle forme artistiche che ha visto avvicendarsi, l'arte del continente ha una coesione di sviluppo intrinseca e ancorata alle avanguardie storiche.

Le Noci identifica anche il sopraggiungere della crisi economica come ulteriore penalizzazione per l'arte europea; una crisi che sente dilagare anche a livello sociale e ideologico e che sfocerà nelle proteste del Sessantotto.

Un espediente per far fronte alla crisi economica sarà quello di non stampare più i cataloghi e le brochure in occasione delle mostre, ma dei manifesti grandi circa 30x40cm. Scelta, questa, che rappresenta anche un ammodernamento della Galleria Apollinaire e dei suoi mezzi di comunicazione, sempre più attenta a proposte di ricerca, promotrice di un'arte sempre meno vendibile. Il manifesto, per sua natura, possiede una carica comunicativa immediata e di impatto; non contenendo alcuna nota critica, deve rappresentare l'essenza della mostra visivamente, senza l'intermediazione della parola.

In un articolo pubblicato da «Domus» nel settembre del 1966 vengono riprodotti alcuni dei manifesti realizzati dalla galleria; in didascalia vi si legge: «primo a Milano, Le Noci è uscito con una serie di manifesti (invece dei cataloghi) per le sue mostre alla Apollinaire dall'ottobre in avanti: Fontana, Lichtenstein, Fautrier, Simonetti, Tacchi, Marchegiani, Berti, De Bernardi. Manifesti di 38,5x54,5 cm grafica di Claudio Mattioli»[43].

Tuttavia, la produzione editoriale della galleria non si ridurrà, anzi intraprenderà un binario parallelo alla programmazione espositiva.

In particolare, le ricerche di Le Noci si concentrano su progetti raffinati e ricercati dedicati alla poesia, come la collana degli *Inchiostri*, dedicati a Salvatore Quasimodo[44], Giuseppe Ungaretti, Leonardo Sinisgalli, Luigi Pirandello, oppure la riedizione dei taccuini di Arthur Rimbaud o le lettere di Guillaume Apollinaire[45].

Tra gli *Inchiostri*, quello di maggior rilievo è *Il pianeta Buzzati*, pubblicato nel 1974, postumo alla morte dello scrittore e grande amico di Le Noci: più di trecento pagine con riproduzione di scritti, fotografie, lettere, articoli di riviste e quotidiani, pagine di diario[46].

Nel 1966 le Edizioni Apollinaire danno alle stampe l'importante riedizione del *Manifiesto Blanco* di Lucio Fontana, in collaborazione con il fotografo Ugo Mulas, a distanza di vent'anni dalla sua pubblicazione nel 1946[47]. Il volume si presenta di grande formato, 33x48cm, ottanta pagine, distribuito in tiratura limitata di duemila copie, e comprende, oltre al testo del manifesto tradotto in italiano, francese, inglese e tedesco, anche le fotografie di Mulas all'artista, la riproduzione del poema di Raffaele Carrieri dal titolo *Buongiorno a Fontana* e dell'*Ode a Fontana* di Leonardo Sinisgalli[48]. Tracce, anche se sporadiche e lacunose, di questo progetto editoriale si trovano presso l'Archivio Scheiwiller (conservato nel Centro Apice

[43] *ALLA GALLERIA APOLLINAIRE* 1966.

[44] Dello stesso Quasimodo verrà pubblicato anche QUASIMODO 1969, stampato in mille esemplari, dei quali solo i primi quaranta contenevano una litografia originale di Guttuso, e nel quale vengono poi pubblicate tutte le lettere del poeta scritte nel 1936 alla danzatrice Maria Cumani.

[45] Il primo della serie degli *Inchiostri* è SINISGALLI 1962; seguono UNGARETTI 1963, pubblicato per omaggiare il 75° compleanno del poeta (l'incontro con Le Noci è stato immortalato da Ugo Mulas); QUASIMODO 1968, stampato in duecento esemplari. Successivi sono: *FERNAND LEGÉR* 1971 e *IL PIANETA BUZZATI* 1974, quest'ultimo dedicato all'amico Dino Buzzati dopo la sua scomparsa.

[46] *IL PIANETA BUZZATI* 1974.

[47] I firmatari del *Manifiesto Blanco* nel 1946 furono Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen, Jorge Rocamonte. Tuttavia, dopo la partenza di Fontana, il movimento spazialista argentino venne meno. Cfr. *LUCIO FONTANA* 1996, p. 39, nota 39.

[48] FONTANA 1966. L'uscita del volume sarà recensita anche su «Domus» (*IL VENTENNIO DEL "MANIFIESTO BLANCO"* 1966).

dell'Università degli Studi di Milano); una copia del volume parte del fondo infatti riporta la dedica di Fontana a Scheiwiller: «all'amico Vanni, con simpatia e stima, Lucio»[49]. Per ricambiare il dono, l'editore milanese dedicherà a Fontana un volume all'interno della sua collana *Libri d'artista*. Il 3 giugno 1966, quando il progetto di ristampa del *Manifiesto* è ancora in corso, Le Noci scrive a Scheiwiller inviandogli il colophon del volume e la «sintesi storica dell'opera di Fontana, più i titoli per ogni testo, italiano, francese, inglese, tedesco»[50].

Probabilmente grazie a Lucio Fontana, Le Noci conosce Nanda Vigo, alla quale dedica una prima mostra nel febbraio-marzo 1967, in cui l'artista presenta una selezione dei suoi *Cronotopi*, e una seconda esposizione a giugno dello stesso anno, in cui si mostra l'evoluzione dei cronotopi, da sculture a *Ambiente cronotopico vivibile*[51]. L'opera consiste in un cubo luminoso con pavimento e soffitto riflettenti, pareti trasparenti e luci colorate. «Un'opera d'arte abitata, attraversata – non più un oggetto cui ci si pone di fronte – e completata dalla nostra stessa presenza – dilatata fino all'architettura», scrive Tommaso Trini nella sua recensione su «Domus»[52].

Insieme all'installazione *Cronache del XXI* secolo di Bruno Contenotte, del gennaio 1967, realizzata attraverso proiezioni e luci colorate[53], l'opera ambientale di Nanda Vigo innesca una grande svolta per la Galleria Apollinaire, che culminerà nel 1968.

La corrispondenza con Restany testimonia un cambio di registro radicale a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. Se alla fine del decennio precedente la prosa era lirica, alle volte anche poetica, fatta di elucubrazioni introspettive sul legame tra l'arte e il proprio sentire, man mano che gli anni Sessanta scorrono, i temi delle lettere diventano più concreti, la prosa più asciutta, a volte sarcastica e spesso non manca del turpiloquio.

Questo accade non soltanto perché si consolida l'amicizia tra i due, ma anche perché entrambi sentono che l'arte debba sempre di più rivestire un ruolo sociale, debba abbandonare i luoghi tradizionali di fruizione e coinvolgere ogni strato della società. Questa riflessione trova rappresentazione attraverso l'installazione di Daniel Buren che nell'ottobre 1968 chiude simbolicamente e fisicamente l'entrata della Galleria Apollinaire con un lungo telo a strisce bianche e verdi[54].

Il 1968 vede anche la pubblicazione di due importanti pamphlet firmati da Pierre Restany: *Le livre rouge de la révolution picturale* (*Libro rosso della rivoluzione pittorica*) e *Libro bianco dell'arte totale*[55]. Il primo è un libro di piccolo formato, con la copertina rossa, quale alter ego artistico del libro di Mao, e viene pubblicato nel mese di maggio, sull'onda delle rivolte studentesche parigine, mentre il suo autore occupa il Museo Nazionale d'Arte Moderna della capitale francese «a causa di inutilità»[56], come racconterà nel secondo pamphlet che le Edizioni Apollinaire daranno alle stampe.

---

[49] *ALL'AMICO EDITORE* 2007, pp. 92-93.

[50] Lettera di Guido Le Noci a Vanni Scheiwiller, 3 giugno 1966 (Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller, busta UA2530, fasc. «Lucio Fontana Manifesto»).

[51] Le due mostre sono: *I Cronotopi dell'arch. Nanda Vigo* del febbraio 1967 e *Ambiente cronotopico vivibile*, aprile-giugno 1967 (Milano, Galleria Apollinaire).

[52] TRINI 1967a. Si veda anche TRINI 1967b. Sempre nel 1967 Nanda Vigo collabora ancora con la Galleria Apollinaire progettando e realizzando l'allestimento per la mostra di Emilio Isgrò *Cristo cancellatore*: come riportato da Tommaso Trini in un articolo pubblicato su «Domus» del giugno dello stesso anno, l'artista proponeva un'«arte generale del segno, la sua poesia accomuna segno iconico e segno verbale in una nuova unità espressiva» (TRINI 1967c).

[53] *Bruno Contenotte. Cronache del XXI secolo. Arte visive in movimento* (Milano, Galleria Apollinaire, gennaio 1976).

[54] *Daniel Buren*, Milano, Galleria Apollinaire, 23 ottobre 1968. Si veda anche RESTANY 1979, p. 58. Nello stesso testo è riprodotta l'immagine dell'entrata della Galleria Apollinaire nel mese di ottobre, modificata dall'intervento dell'artista. Inoltre l'opera di Buren alla Galleria Apollinaire è stata ricordata anche in VERGINE 1970.

[55] RESTANY 1968a e b.

[56] RESTANY 1969, p.n.n.

Il riferimento al *Libro rosso* di Mao Tse-tung viene ribadito anche dall'editore, quando il 18 aprile, a ridosso della pubblicazione, scriverà a Restany: «le righe più lunghe, poiché dobbiamo stare al formato di Mao, verranno spezzate»[57].

Il volume contiene anche una dichiarazione programmatica intitolata *Contro l'internazionale della mediocrità*, implicitamente frutto di anni di scambi esplosivi con Le Noci, il quale già dal 1964 pensava di scrivere un manifesto «esplosivo contro tutta la merda sociale»[58], e ancora nel gennaio 1965 «dovremmo sparare una bomba, con una mostra rivoluzionaria, un manifesto di una violenza inaudita contro la società, contro la Chiesa, contro i cornuti che vogliono fare la rivoluzione con un'arte di cartone da sabato del villaggio»[59].

Quando il volume vedrà le stampe, Le Noci chiederà a Restany di regalargli i manoscritti: «Mascalzone! I due manoscritti, quello del Manifesto e quello del Libro Rosso, sono miei sacrosanti, devono essere miei. Questi sono i miei tesori, il mio orgoglio, il mio diritto come editore»[60].

Il *Libro bianco dell'arte totale* viene invece redatto in agosto e pubblicato integralmente sul numero di dicembre di «Domus»[61]; l'edizione Apollinaire arriverà qualche mese più tardi nel 1969 e si aprirà con un proclama scritto a tutta pagina in grassetto nero: «per rendere l'arte borghese definitivamente irrecuperabile, rendiamoci noi stessi collettivamente irrecuperabili»[62]. Rispetto alla dissertazione più squisitamente teorica del *Libro rosso*, il *Libro bianco* risulta oggi forse più interessante per lo sguardo attento che restituisce sulle forme artistiche che si stavano sviluppando in quegli anni, e anche per precoci riflessioni in campo museologico e museografico. Diviso in vari capitoli, affronta infatti varie tematiche: dal rapporto dell'arte con la società di massa, con le nuove tecnologie, l'ambiente e l'urbanistica, fino a proporre una riforma dell'insegnamento per rivedere profondamente il ruolo delle istituzioni museali.

Sull'onda di tali riflessioni, Guido Le Noci si prepara a una grande svolta per la sua attività: alla fine del 1969 vuole pubblicare un proprio manifesto intitolato *Morte delle Gallerie*, a seguito del quale cesserà l'attività della Galleria Apollinaire e inizierà quella del Centro Apollinaire. Avrebbe dovuto essere distribuito insieme alla ristampa del primo manifesto del Nouveau Réalisme, di cui l'anno seguente cadeva il decimo anniversario[63].

L'idea che l'arte debba travalicare i confini degli spazi tradizionali e debba entrare in diretto contatto con la società e con la città troverà concretizzazione nell'organizzazione del Festival per il decimo anniversario del Nouveau Réalisme, che si svolgerà a Milano alla fine del novembre 1970. Il progetto prevedeva tre giorni di azioni-spettacolo nelle vie del centro, a opera degli artisti del gruppo, una mostra retrospettiva alla Rotonda della Besana accompagnata da un catalogo che, presentando il progetto in Comune per ottenere il patrocinio, Le Noci presenterà così:

> tenuto conto delle caratteristiche della mostra, avrà particolare rilievo culturale. Comprenderà, oltre alle biografie complete dei singoli artisti, un saggio analitico di Pierre Restany, ideatore e fondatore del movimento. L'impaginazione e la stampa saranno a cura di Guido Le Noci. Tiratura tremila copie (il catalogo verrà venduto durante la mostra nel palazzo della Rotonda e nelle diverse librerie milanesi) (28 aprile 1970)[64].

[57] Lettera di Guido Le Noci a Pierre Restany, 18 aprile 1968 (INHA).
[58] Lettera di Guido Le Noci a Pierre Restany, s.d. [1964] (INHA).
[59] Lettera di Guido Le Noci a Pierre Restany, 22 gennaio 1965 (INHA).
[60] Lettera di Guido Le Noci a Pierre Restany, 18 aprile 1968 (INHA).
[61] RESTANY 1968b.
[62] RESTANY 1969, p.n.n.
[63] Guido Le Noci, *Morte delle Gallerie*, nella lettera di Guido Le Noci a Pierre Restany, 5 dicembre 1969 (INHA).
[64] Bozza dattiloscritta di Guido Le Noci al Comune di Milano, 28 aprile 1970 (INHA). La mostra sarà *NOUVEAU RÉALISME* 1970.

Le Noci verrà definito il «maestro delle cerimonie del festival»[65]: non soltanto cura l'organizzazione pratica, coinvolgendo sindaco e assessore, tenendo i rapporti con gli artisti, ma dai carteggi si evince come molte idee e spunti per le azioni-spettacolo arrivassero proprio da sue idee[66].

Le Noci morirà a Milano nel 1983, e Restany nel suo discorso di commiato ricorderà come «la tua America l'hai trovata a Milano, la città-metropoli di cui per venticinque anni sei stato il fanale, l'ombelico della ricerca, il porto dell'avventura»[67].

[65] Bozza dattiloscritta di Guido Le Noci al Comune di Milano, 28 aprile 1970 (INHA).

[66] L'argomento è stato approfondito da chi scrive in occasione della tesi triennale CALVI 2006-2007 (relatrice prof.ssa Silvia Bignami), dove è contenuta e analizzata la rassegna stampa coeva significativa legata al Festival. Si veda anche *IL NOUVEAU RÉALISME* 2008.

[67] Testo inedito di Pierre Restany del 4 luglio 1983 (INHA).

BIBLIOGRAFIA

ALLA GALLERIA APOLLINAIRE 1966
Alla Galleria Apollinaire, «Domus», 442, 1966, p. 42.

ALL'AMICO EDITORE 2007
All'amico editore. Dediche a Vanni Scheiwiller, a cura di L. Novati, prefazione di A. Spina, Milano 2007.

ARGAN 1960
G.C. ARGAN, *Fautrier. "Matière et Mémoire"*, Milano 1960.

AUDIBERTI 1959
J. AUDIBERTI, *Camille Bryen. Poèmes & dessins. Jepeinsje*, Milano 1959.

BUCARELLI 1960
P. BUCARELLI, *Jean Fautrier. Pittura e materia*, prefazione di G. Ungaretti, Milano 1960.

BUZZATI 1957
D. BUZZATI, *Blu Blu Blu*, «Corriere dell'Informazione», 9-10 gennaio 1957, p. 8.

BUZZATI 1963
D. BUZZATI, *I pacchi di Christo*, «Corriere d'Informazione», 26-27 giugno 1963, p. 3.

CALVI 2006-2007
L. CALVI, *Nouveau Réalisme: tutta la città ne parla. Il festival per il decimo anniversario del Nouveau Réalisme a Milano nel 1970*, tesi di Laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Milano, A.A. 2006-2007.

CALVI 2007-2008
L. CALVI, *La galleria Apollinaire 1954-1983. Un carteggio tra Guido Le Noci e Pierre Restany*, tesi di Laurea magistrale in Storia e Critica dell'Arte, Università degli Studi di Milano, A.A. 2007-2008.

CALVI 2011a
L. CALVI, *La Galleria Apollinaire di Guido Le Noci. La battaglia culturale di un gallerista militante*, «Flash Art», 291, 2011, pp. 70-73.

CALVI 2011b
L. CALVI, *Guido Le Noci «capitano dei commandos delle arti belle»*, «L'uomo nero», n.s., fasc. 7-8, VIII, 2011, pp. 293-311.

CALVI 2014
L. CALVI, *"Noi che abbiamo le antenne che captano nuovi spazi spirituali" Yves Klein, Guido Le Noci e Pierre Restany*, in *Klein Fontana Milano Parigi 1957-1962*, catalogo della mostra, a cura di S. Bignami, G. Zanchetti, Milano 2014.

CALVI 2017
L. CALVI, *Pop Art in testa. Niente Pop Art. Un testo inedito di Guido Le Noci del 1964*, in *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, atti della giornata di studi (Milano 25 ottobre 2013), a cura di F. Fergonzi, F. Tedeschi, Milano 2017, pp. 185-189.

CARDAZZO–LE NOCI 1962
C. CARDAZZO, G. LE NOCI, *I mercanti d'arte*, «Domus», 395, 1962, pp. 29-40.

CARLUCCIO 1970
L. CARLUCCIO, *La malinconia del successo*, «Bolaffi Arte», 1, 1970, pp. 40-44.

CATALOGO DELLA MOSTRA DI JEAN FAUTRIER 1958
Catalogo della mostra di Jean Fautrier con opere dal 1928 ad oggi, catalogo della mostra (Milano, Galleria Apollinaire, ottobre 1958), testi e note di A. Marlaux, J. Paulhan *et alii*, Milano 1958.

CHRISTO JAVACHEFF 1963
Christo Javacheff. "I pacchi", catalogo della mostra (Milano, Galleria Apollinaire, 18 giugno - luglio 1963), a cura di P. Restany, Milano 1963.

DE DOMIZIO DURINI 1998
L. DE DOMIZIO DURINI, *Pierre Restany. L'eco del futuro*, Milano 1998.

DISEGNI PITTURE E ARAZZI 1959
Disegni pitture e arazzi del poeta A. Verdet, catalogo della mostra (Milano, Galleria Apollinaire, marzo 1959), prefazioni di G. di San Lazzaro, A. Magnelli, G. Le Noci, Milano 1959.

FERNAND LEGÉR 1971
Fernand Legér. Sa vie, son oeuvre, son rêve, Milano 1971.

F.M. 1962
F.M. [F. MELOTTI], *César, disegni e sculture*, «Domus», 394, 1962, pp. 36-40.

FONTANA 1966
L. FONTANA, *Manifiesto Blanco*, Milano 1966.

IL NOUVEAU RÉALISME 2008
Il Nouveau Réalisme dal 1970 ad oggi. Omaggio a Pierre Restany, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, Milano 2008.

IL PIANETA BUZZATI 1974
Il pianeta Buzzati, Milano 1974.

IL VENTENNIO DEL "MANIFESTO BLANCO" 1966
Il ventennio del "Manifesto Blanco", primo manifesto dello "spazialismo" di Lucio Fontana, «Domus», 445, 1966, p. 49.

L'AFFICHE LACERATO 1963
L'affiche lacerato. Rotella, Dufraine, Hains, Villeglé, catalogo della mostra, a cura di P. Restany, Milano 1963.

LA GALLERIA APOLLINAIRE 2023
La Galleria Apollinaire 1954-1970, a cura di L. Calvi, Milano 2023 (in corso di stampa).

LE NOCI 1962
G. LE NOCI, *Nota dell'editore*, in RESTANY 1962, pp.n.nn.

LUCIO FONTANA 1996
Lucio Fontana e Milano, catalogo della mostra, a cura di F. Gualdoni, P. Campiglio, Milano 1996.

MIRACOLI A MILANO 2000
Miracoli a Milano 1955/1965. Artisti Gallerie Tendenze, catalogo della mostra, a cura di F. Gualdoni, S. Mascheroni, Milano 2000.

MOSTRA PERSONALE 1957
Mostra personale di C. Bryen, catalogo della mostra (Milano, Galleria Apollinaire, novembre - dicembre 1957), introduzione di P. Restany, Milano 1957.

MOSTRE D'ARTE 1955
Mostre d'arte. Piero Dorazio a Milano, «Domus», 311, 1955, p. 31.

NOUVEAU RÉALISME 1970
Nouveau Réalisme 1960-1970, catalogo della mostra, a cura di P. Restany, Milano 1970.

PIERO DORAZIO 1955
Piero Dorazio. 10 pitture. 10 rilievi, catalogo della mostra (Milano, Galleria Apollinaire, 26 marzo - 8 aprile 1955), presentazione di G. Le Noci, Milano 1955.

PIERRE RESTANY 1961
Pierre Restany: Lyrisme et abstraction, Edizioni Apollinaire, Milano, 1960, «Domus», 378, 1961, p. 95.

POUND 1957
E. POUND, *Henri Gaudier-Brzeska. Con un manifesto vorticista*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Apollinaire, 14 dicembre 1957), a cura di V. Scheiwiller, [Milano] 1957.

PREMIO APOLLINAIRE 1962
Premio Apollinaire 1962. Ca' Giustinian, Venezia, catalogo della mostra, a cura di G. Le Noci, Milano 1962.

QUASIMODO 1968
S. QUASIMODO, *Leonida di Taranto*, Milano 1968.

QUASIMODO 1969
S. QUASIMODO, *Le lettere d'amore di Quasimodo*, Milano 1969.

RESTANY 1960a
P. RESTANY, *Arman, Dufrêne, Hains, Yves le Monochrome, Villeglé, Tinguely. Le Nouveau Réalisme*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Apollinaire, maggio 1960), Milano 1960.

RESTANY 1960b
P. RESTANY, *Lyrisme et abstraction*, Milano 1960.

RESTANY 1962
P. RESTANY, *César et le dessin. Les confidences d'un grand sculpteur*, catalogo della mostra, Milano 1962.

RESTANY 1963
P. RESTANY, *I Pacchi di Christo*, «Domus», 402, 1963, pp. 34-36.

RESTANY 1968a
P. RESTANY, *Le livre rouge de la révolution picturale*, Milano 1968.

RESTANY 1968b
P. RESTANY, *Libro bianco dell'arte totale*, «Domus», 469, 1968, pp. 41-56.

RESTANY 1969
P. RESTANY, *Libro bianco dell'arte totale*, traduzione di T. Trini, Milano 1969.

RESTANY 1979
P. RESTANY, *L'altra faccia dell'arte / L'autre face de l'art / The other face of art*, Milano 1979.

SINISGALLI 1962
L. SINISGALLI, *Vanterie dell'Arrotino*, Milano 1962.

TAPIÉ 1952
M. TAPIÉ, *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Parigi 1952.

TEMPERE, DISEGNI, LITOGRAFIE 1958
Tempere, disegni, litografie dal '28 a oggi di Fautrier, catalogo della mostra (Milano, Galleria Apollinaire, 14 febbraio - 2 marzo 1958), con una lettera all'artista di G. Le Noci, Milano 1958.

TRINI 1967a
T. TRINI, *Alla Galleria Apollinaire un ambiente di Nanda Vigo*, «Domus», 451, 1967, pp. 49-51.

TRINI 1967b
T. TRINI, *Le mostre a Milano, Roma e Genova*, «Domus», 449, 1967, p. 105.

TRINI 1967c
T. TRINI, *Emilio Isgrò alla galleria Apollianire*, «Domus», 451, 1967, p. 45.

UNGARETTI 1963
G. UNGARETTI, *Il taccuino del vecchio*, traduzioni in manoscritto definitivo di F. Ponge, tempera originale di J. Fautrier, Milano 1963.

VALSECCHI 1963
M. VALSECCHI, *Alla Galleria Apollinaire Christho fra i pacchi. Stranezze per intellettuali annoiati*, «Il Giorno», 14 luglio 1963, p. 9.

VERGINE 1970
L. VERGINE, *L'arte avviene nello spazio di tutti?*, «Almanacco Letterario Bompiani», 1970, pp. 169-173.

VERGINE 2005
L. VERGINE, *Progetto per una mostra*, «Domus», 884, 2005, pp. 48-52.

VIGANÒ 1955
V. VIGANÒ, *Galerie Apollinaire à Milan. V. Viganò, architecture et equipment*, «Aujourd'hui. Art et architecture», 3, 1955, p. 66.

YVES KLEIN 1957
Yves Klein. Proposizioni monocrome. Epoca blu, catalogo della mostra (Milano, Galleria Apollinaire, 2-12 gennaio 1957), a cura di P. Restany, Milano 1957.

ABSTRACT

Le Edizioni Apollinaire, ideate da Guido Le Noci, sono un 'universo parallelo' rispetto alla programmazione dell'omonima galleria milanese, attiva dal 1954 e fino alla scomparsa del suo direttore nel 1983. La produzione editoriale ha spesso e con sistematicità intrecciato l'attività espositiva – accompagnando le mostre con piccoli cataloghi e talvolta con pubblicazioni più corpose – ma ha anche perseguito una propria strada, tramandando le passioni letterarie e poetiche del proprio editore.

Dai volumi dedicati a Jean Fautrier e l'importante testo di Pierre Restany *Lyrisme et abstraction* alla fine degli anni Cinquanta, al passaggio a pratiche editoriali meno convenzionali come manifesti e pieghevoli per tutto il decennio successivo, fino alla pubblicazione di pamphlet militanti come il *Libro rosso della rivoluzione pittorica* e il *Libro bianco dell'arte totale* nel biennio delle contestazioni studentesche (1968-1969), le Edizioni Apollinaire sono state una lente attraverso cui analizzare l'attività della galleria e, nondimeno, cogliere in controluce le svolte e gli sviluppi della scena artistica internazionale.

The Edizioni Apollinaire, conceived by Guido Le Noci, are a 'parallel universe' among the activity of the Milanese gallery, active from 1954 until the death of its director in 1983. The publishing production has often and systematically intertwined the exhibitions – accompanying the shows with small catalogues and sometimes with more substantial publications – but it has also pursued its own course, passing on the literary and poetic passions of its publisher.

From the volumes dedicated to Jean Fautrier and the important text by Pierre Restany *Lyrisme et abstraction* at the end of the 1950s, to the transition to less conventional editorial practices such as posters and leaflets for the entire following decade, and the publication of militant pamphlets such as *Libro rosso della rivoluzione pittorica* and *Libro bianco dell'arte totale* during the two-year of student protests (1968-1969), the Edizioni Apollinaire has been a lens through which to analyze the activity of the gallery and, nevertheless, to grasp the turning points and developments of the international art scene.

I DOCUMENTI A STAMPA DI GALLERIA: LA TARTARUGA E IL SISTEMA ROMANO

1. *La stagione 1954-1956 nelle pagine del* Bollettino

La prima fase dell'attività espositiva de La Tartaruga, inaugurata da Plinio De Martiis il 25 febbraio 1954, è legata alla figura di Mino Maccari che, oltre ad aver suggerito il nome della galleria, espose nel novembre una selezione di incisioni e di disegni. Alle sue conoscenze e competenze sono da attribuire la mostra inaugurale *Cosacchi da ridere* con litografie di Daumier, Cham e Vernier e la successiva, in maggio, di litografie del vignettista Jean-Louis Forain, entrambe documentate soltanto da un cartoncino di invito.

A fine anno, proprio in occasione della personale di Maccari, la Galleria La Tartaruga darà alle stampe il suo primo prodotto editoriale: il *Bollettino della Galleria*.

Il *Bollettino*, pubblicato tra il novembre 1954 e il maggio 1956 sempre in collegamento con le mostre allestite in galleria, documenta una scansione regolare di circa due esposizioni al mese[1] che sembrano attestare, per il primo anno di attività e fuori dalla linea marcata da Mino Maccari, la mancanza di una precisa intenzionalità espositiva con le mostre, in novembre, di Armando Buratti e, in dicembre, del paesaggista Luigi De Angelis.

Ma già dall'11 dicembre, la collettiva *Birolli, Consagra, Corpora, Fazzini, Franchina, Gentilini, Guttuso, Leoncillo, Mafai, Pirandello, Raphael, Turcato* associava personalità diverse con l'intento di «riunire un limitato numero di artisti, di diverso orientamento e di opposte correnti, i quali nella loro opera hanno sempre mantenuto una coerenza interna ed una personalità, legate ai principi ed ai valori fondamentali della pittura»[2]. Un raggruppamento aperto di pittori e di scultori allineati alle due direttrici segnate da Mafai e da Turcato, figurativi o sulla via dell'astrazione e dell'Informale, con cui la galleria si inseriva nel dibattito critico, ancora improntato sulla polarizzazione astrattismo-figurazione. La mostra è rappresentativa degli orientamenti espositivi de La Tartaruga negli anni immediatamente successivi, ancora legata ai maestri di prima della guerra – Mafai, Trombadori, Francalancia, Pirandello –, e aperta ai giovani astratti-concreti del Gruppo degli Otto.

Nel gennaio 1955, la mostra del realista dalla vena espressionista John Bratby[3] e quella di disegni di Ben Shahn[4], resa possibile, in aprile, dai contatti creati durante un viaggio a New York da Luisa Spagnoli, collezionista e amica di Plinio De Martiis, segnano la prima apertura della galleria al panorama artistico internazionale. L'anno segna un momento di aggiornamento che, in una Roma orientata verso la tradizione dell'astrattismo lirico francese, è rappresentato dall'esempio americano.

Il cambiamento è attestato dalle mostre di Titina Maselli, che, nella seconda metà di aprile, espose le recenti creazioni realizzate durante il suo soggiorno in America[5], e dell'italo-americano Salvatore Scarpitta alla sua terza personale romana[6], che si fecero entrambi tramiti di un aggiornamento in linea con le tendenze oltreoceano.

---

[1] Non è conservata, tramite invito o *Bollettino*, la documentazione delle mostre di Omiccioli (dal 10 marzo 1954), di Eva Fischer (dal 20 marzo 1954), di Pierluigi Sonetti (dal 1° aprile 1954), di Piero Sadun (dal 13 aprile 1954), di Antonio Vangelli (dal 26 aprile 1954), di Henry Inlander (dal 19 maggio 1954), di Sante Monachesi (dal 29 maggio 1954), di Eva Llorens (dal 10 giugno 1954), di Detomi (dal 24 giugno 1954). I nomi di questi artisti compaiono tuttavia nei numeri dei bollettini che elencano gli artisti le cui opere erano in deposito e vendita presso la galleria.

[2] *BIROLLI, CONSAGRA, CORPORA* 1954b.

[3] *JOHN BRATBY* 1955.

[4] *BEN SHAHN* 1955.

[5] *TITINA MASELLI* 1955.

[6] *SALVATORE SCARPITTA* 1955.

Questa prima stagione è documentata da Plinio De Martiis attraverso ventidue numeri del *Bollettino*, un prodotto tipografico di quattro facciate, con testi e immagini stampati in bianco e nero e destinato a una fruizione agile e immediata, che ben si adattava a una galleria di nuova apertura con una linea espositiva non ancora programmaticamente orientata.

A un'attenta analisi, il piccolo formato presenta, sin dalle prime uscite, caratteristiche che informeranno in maniera costante le intenzioni di Plinio De Martiis nel progettare i materiali di documentazione delle mostre e che si traducono in una predilezione per materiali effimeri sempre associata, tuttavia, a una attitudine creativa che affidava all'immagine fotografica l'agile veicolazione del messaggio.

La tipologia in cui viene configurandosi nei primi numeri il *Bollettino* de La Tartaruga conferma il ruolo di Mino Maccari, non solo in qualità di consigliere di De Martiis ma anche nel suggerirgli l'impostazione della pubblicazione. Si riconosce la *verve* del vignettista de «Il Mondo» nell'ironia sottesa al primo numero e nei rimandi che lo contraddistinguono, a cominciare dal dialogo che si snoda tra le righe dei due principali testi: una testimonianza di Nicola Ciarletta e un'intervista a Mino Maccari. Ciarletta parla di un artista proficuo e instancabile, definisce Maccari un «genio industre e fertilissimo» ma anche «leggero e scanzonato»[7], a conferma dello spirito che appare riversare nelle scelte suggerite a De Martiis. Venendo all'intervista a Maccari, si deve prima di tutto rilevare che si tratta di una dichiarazione non di repertorio ma concessa in occasione della mostra, un dato inusuale, conforme più al rotocalco che al prodotto editoriale di galleria. La premessa dell'intervistatore – anonimo per esigenze di copione ma con ogni probabilità lo stesso De Martiis – precisa che sono riportate le sole dichiarazioni che Maccari ha autorizzato a rendere pubbliche. L'argomento della conversazione sono «gli attuali problemi dell'arte»; Maccari insiste sulla serietà che deve muovere la professione del pittore a cominciare dalla scelta dei materiali, che devono risultare duraturi nel tempo a garanzia degli acquirenti, ma lamenta che il mercato sia condizionato da altri criteri e che in parte la colpa debba addossarsi «alla prepotenza e alla invadenza dei filosofi, non escluso l'amico Ciarletta. Costoro si sono installati nei gangli vitali (e vitalizi) del mercato, seducendo mediante sillogismi e sofismi i poveri tecnici delle mostre e dei concorsi»[8].

Nonostante l'attacco ironico o polemico all'amico Ciarletta, l'argomentazione introdotta da Maccari non è marginale nel riflettere sui materiali a stampa di galleria, poiché concerne lo scollamento tra quelli che notoriamente sono i protagonisti del sistema delle gallerie private: artisti, critici e galleristi. La questione – di cui il *Bollettino* si fece spesso interprete e portavoce – era particolarmente sentita dagli artisti, che, a cominciare da quegli anni e con maggior fermezza durante il delicato passaggio al post-informale, denunciavano incomprensioni e fraintendimenti della critica, la quale godeva di un ruolo preminente e condizionante nell'ambiente romano, non ancora orientato verso le logiche di mercato che governavano l'attività delle gallerie milanesi.

A convincere del tono – ironico o satirico – di questo primo numero è inoltre la soluzione di presentare diviso a metà un ritratto a figura intera dell'artista che si ricompone solo quando, chiuso il *Bollettino*, diventa inaccessibile allo sguardo (Fig. 1). Ricomposto, il ritratto di Maccari ha un'apparenza simile al ritratto di Mario Mafai pubblicato nel *Bollettino* della sua personale del febbraio 1955 (Fig. 2). La correlazione tra le due immagini e la chiara intenzionalità con cui sono state scelte da Plinio De Martiis sono confermate dalla documentazione fotografica dell'archivio della galleria[9] di quei primi anni, che vede i due artisti spesso associati; non da ultimo, in occasione del *reportage* di un movimentato allestimento-azione di una mostra presso la Galleria La Vetrina (1953) durante il quale De Martiis aveva

[7] CIARLETTA 1954, p.n.n.
[8] MACCARI 1954, pp.n.nn.
[9] ASLT, F.T., busta 88, fasc. 52; busta 89, fasc. 73; busta 71, fasc. 53; busta 75, fasc. 99.

scattato il ritratto di Maccari[10] che, sul *Bollettino*, richiedeva al lettore un'azione per ricomporne l'integrità.

La tipologia del ritratto dell'artista – frontale e a figura intera –, inoltre, non ha altra ricorrenza nei successivi numeri del *Bollettino* dove trova, eventualmente, una maggiore valorizzazione nel formato che include il mezzo busto, come per i ritratti di Ben Shann, Titina Maselli (Fig. 3) e Salvatore Scarpitta, riprodotti sul *Bollettino* delle rispettive mostre del 1955, probabilmente con lo scopo di presentare pubblicamente i protagonisti della prima apertura alle tendenze internazionali de La Tartaruga. L'immagine dell'artista, inoltre, assumerà una sempre maggiore centralità nella documentazione a stampa del fotografo-gallerista De Martiis, che, dalla metà degli anni Sessanta e nel corso del decennio successivo, si limiterà a stampare per ogni mostra soltanto un cartoncino con il ritratto fotografico dell'artista a tutta pagina.

Il tono satirico di Maccari sfocia nel gioco e nell'ironia diffusamente nel primo ma anche nei successivi numeri del *Bollettino* e in particolare nella rubrica conclusiva del *Notiziario* in cui, alle informazioni di cronaca artistica, sono intramezzate notizie dal tono più leggero: «Giuseppe Marchiori è raffreddato. Inviamo all'illustre critico auguri di pronta guarigione»; oppure «L'Accademia di San Luca è in subbuglio per la successione di Carlo Siviero. I candidati superano la ventina e, in alcuni casi, la sessantina»; e ancora «Alcuni tra i migliori De Pisis, di eccezionale interesse, sono esposti alla Galleria "La vetrina di Chiurazzi", fra i quali si nota un bellissimo Tamburi»[11].

In forma di rubrica, il *Notiziario* è presente esclusivamente nel *Bollettino* della mostra di Maccari. Nei successivi numeri, le notizie di cronaca artistica compariranno in una sezione non titolata e, progressivamente, lo spazio a queste assegnato sarà limitato a singole note informative. Sempre più frequentemente apparirà sul *Bollettino* uno spazio per pubblicizzare le opere in deposito e in vendita presso la galleria, per segnalare le più interessanti mostre del momento negli spazi pubblici e privati e, saltuariamente, comparirà anche una dinamica rubrica di 'cerco e offro', utile per comprendere i servizi offerti da una galleria d'arte sul finire degli anni Cinquanta: «cerco foto Von Stroheim anteriori 1930. Pagamento in acqueforti. Indirizzare offerte M. M. - Galleria "La Tartaruga", Roma»[12]. Gradualmente compariranno più estese sezioni che includono una nota biografica e una bibliografia selezionata sugli artisti, la segnalazione dei nomi dei loro collezionisti, stralci di recensioni alle loro mostre passate e la pubblicazione di brevi note critiche attraverso le quali il *Bollettino* iniziava a evolvere nel più moderno catalogo di mostra.

Tra i prodotti a stampa delle gallerie private, il *Notiziario*, che per La Tartaruga è semplicemente una rubrica, si qualifica anche come un genere editoriale autonomo e con caratteristiche definite, non dissimili dal *Bollettino*.

Nell'aprile 1959, la Galleria La Nuova Pesa di Alvaro Marchini aveva inaugurato, sotto la direzione artistica di Dario Duprè[13], con la mostra *31 autori e 31 opere del rinnovamento artistico italiano dal 1930 al 1943* che era accompagnata da una brochure, denominata «numero unico»[14] e contenente una nota a firma della direzione. Sin dalle successive mostre, La Nuova Pesa darà alle stampe cataloghi o pieghevoli con una presentazione affidata ai critici sostenitori della corrente figurativa, un elenco delle opere esposte e la riproduzione di alcune di queste.

Probabilmente proprio la coeva affermazione a Roma dei generi del *Bollettino* e del *Notiziario* portò Marchini a introdurre queste tipologie editoriali stampando, tra ottobre del 1960 e luglio del 1961, quattordici numeri del *Bollettino della Galleria La Nuova Pesa* e inaugurando, con l'apertura della nuova sede di via del Vantaggio n. 46, in occasione della

[10] FRANCESCONI 2022.
[11] *NOTIZIARIO* 1954, p.n.n.
[12] *BIROLLI, CONSAGRA, CORPORA* 1954a.
[13] Sulla Galleria La Nuova Pesa si veda *LA NUOVA PESA* 2010.
[14] *31 AUTORI E 31 OPERE* 1959.

mostra *Picasso. Opere recenti* del novembre 1961[15], la serie numerata del *Notiziario della Galleria d'Arte La Nuova Pesa* (Fig. 4). Per i primi sei numeri, fino ad aprile 1962, Marchini prediligerà per il *Notiziario* la forma del pieghevole, in seguito alternata alla soluzione di un volumetto di quattro facciate; infine, dal 1964 il *Notiziario* diventerà una rubrica sempre affidata ad Antonello Trombadori e pubblicata a conclusione del catalogo di mostra.

Anche il *Notiziario* della Galleria La Medusa, pubblicato dal 1958, presenterà una numerazione progressiva ma questo prodotto si distinguerà dai generi analoghi delle altre gallerie per la presenza di una rubrica dal titolo *Mercato d'arte* che informava sulle quotazioni raggiunte dagli artisti, senza limiti geografici o distinzioni legate all'appartenenza a una galleria.

Per La Tartaruga, dunque, il *Bollettino* si qualifica come la prima sfida editoriale messa in campo nella fase iniziale dell'attività espositiva e appare uno strumento di informazione periodica e di fruizione rapida, di carattere preminentemente pubblicistico ma orientato a trasformarsi gradualmente nel moderno catalogo di galleria.

Per La Nuova Pesa e La Medusa, il *Bollettino* e il *Notiziario* corrispondono, invece, alla formula della collana numerata e circoscritta nel tempo le cui uscite si alternavano, si affiancavano o si sostituivano al catalogo, già abitualmente in uso presso entrambe le gallerie.

Al contrario, alcune tra le più affermate gallerie romane – L'Attico, L'Obelisco, CIAK, Editalia. Qui Arte Contemporanea, Marlborough – non produrranno tipologie assimilabili al genere, privilegiando sin dall'apertura le soluzioni del catalogo, del pieghevole o della brochure.

Ad accomunare il *Bollettino* e il *Notiziario* è, certamente, la loro natura ibrida tra il catalogo di mostra e le rubriche di pillole informative proprie delle riviste di settore; si qualificano, pertanto, quali strumenti di discussione attiva e propositiva destinati a una circolazione interna e indirizzati prevalentemente a un pubblico specializzato, attento e aggiornato sull'attualità dell'arte. Alla fine degli anni Cinquanta, tramite il *Bollettino* e il *Notiziario* gli spazi espositivi privati s'inseriscono nel dibattito artistico alimentandolo di contenuti, sollecitando il confronto e affiancando alla discussione critica argomentazioni nuove e connesse alla gestione e alla vita di galleria, con una rivendicazione di ruolo all'interno del più ampio contesto dell'arte.

Al riguardo appaiono esemplari le argomentazioni affrontate nel *Notiziario* numero 14 de La Nuova Pesa, stampato nel marzo 1963, in occasione della personale di Renzo Vespignani. Il volumetto si apriva con il testo critico *Vespignani oltre il caos* a cura della galleria, seguiva un testo a firma di Giancarlo Vigorelli, una pagina del diario di Renzo Vespignani e la riproduzione di sette delle trentatré opere citate nell'elenco. Il numero si concludeva con le ultime battute di un'animata *querelle* che contrapponeva le ragioni della critica a quelle del mercato e ai progetti e agli obiettivi della figura professionale del direttore di galleria.

La polemica era iniziata sulle pagine del tredicesimo *Notiziario*, stampato in febbraio per la mostra di Ugo Attardi, e aveva coinvolto Alvaro Marchini e Maurizio Calvesi, incaricato di curare presso La Nuova Pesa la mostra *La Scuola romana, ieri e oggi*. Il contrasto si era generato a seguito delle preoccupazioni pubblicamente espresse dal gallerista sulla selezione degli artisti chiamati a rappresentare l'ultimo trentennio della pittura romana. Marchini paventava il rischio di antologismo, di parzialità e di favoritismo e lamentava l'esclusione di Guttuso, Ziveri, Cagli e Stradone, figure che, a suo avviso, non solo dovevano essere incluse nella mostra ma anche attivamente coinvolte; e, con un'intromissione nella sfera delle azioni e delle competenze curatoriali, prospettava una correzione metodologica, sottolineando che quegli artisti potevano «essere utilmente consultati e Maurizio Calvesi farebbe bene a servirsi, oltre che dei suoi punti di vista, e dell'esame dei documenti che non avrà certo evitato, anche del metodo, in questo caso salutare, dell'inchiesta diretta»[16]. Tramite lettera, Calvesi rivendicava il «diritto di lavorare

[15] *PICASSO* 1961.
[16] *LA SCUOLA ROMANA* 1963a.

in pace e di esprimere i propri punti di vista in forma concreta, chiara e compiuta prima di sottoporli al giudizio altrui», e a proposito degli artisti selezionati precisava che

> alcuni sono compresi, altri no, e non per faziosità, ma perché alcuni non rientrano nel disegno di mostra, di cui lei mi scusi non può sapere quale sia il tema preciso, la struttura e l'angolazione. Giacché la mostra vuole avere, certamente, una sua angolazione, non faziosa ma relativa al limite stesso dell'assunto, intendendo prendere in esame una data zona culturale, un certo insieme di fenomeni e di collegamenti, e non risolversi in una antologia della produzione romana. Questa intenzione cercherò di chiarirla meglio possibile nel mio scritto introduttivo che la prego di avere la cortesia di attendere. Fin d'ora tuttavia la prego fermamente di credere che nelle mie scelte e nei miei interessi critici non c'è un calcolo mercantile, come tutti coloro che mi conoscono, e in primo luogo i mercanti, sanno benissimo[17].

Oltre alla polemica contingente, difendendo la propria autonomia di azione e di giudizio nel progettare una mostra dalla solida impostazione critica e storiografica lontana da interessi commerciali, Calvesi sintetizzava il ruolo della nascente figura del curatore di mostra all'interno delle gallerie private, fino ad allora coincidente con il critico militante che agiva in condivisione e in accordo con il direttore di galleria.

Già all'inizio dell'anno, il dodicesimo *Notiziario* stampato per la mostra di Alberto Gianquinto si era aperto con una *Rettifica per la dott.ssa Palma Bucarelli* firmata da Antonello Trombadori[18] a parziale chiarimento della notizia pubblicata sul decimo *Notiziario* del 1962, e poi smentita, circa il trasferimento della sovrintendente della Galleria Nazionale di Arte Moderna a un altro incarico. Il diverbio era diventato per Trombadori l'occasione per mettere in discussione gli indirizzi critici e le nuove acquisizioni della gestione Bucarelli.

Dal dibattito sul sistema dell'arte romana, non fu assente il *Bollettino* de La Tartaruga, che è spesso intervenuto su questioni connesse al sistema espositivo privato, con la segnalazione e l'aggiornamento, nel corso dei mesi, del numero di gallerie fondate a Roma[19] oppure, e in un momento in cui la riproduzione delle opere non era una pratica sistematicamente applicata, riproducendo una «curiosa tela della prima epoca futurista pervenuta alla Tartaruga e attribuita a Luigi Russolo»[20], con cui apriva una riflessione sulle attribuzioni e sul rapporto tra falso e originale, non ancora pubblicamente affrontata dalle gallerie d'arte.

Non di rado, dalle pagine del *Bollettino*, La Tartaruga interviene nelle polemiche in corso, anche con rettifiche e smentite delle argomentazioni sostenute, o per avviare una discussione.

Esemplare la nota apparsa, con il titolo *La critica d'arte*, sul *Bollettino* della mostra di Ugo Attardi del maggio 1956 (Fig. 5). A fronte di una programmazione espositiva varia e propositiva, si denunciava l'inadeguatezza degli spazi riservati dai quotidiani romani ai testi di critica o alle recensioni delle mostre:

> Ci sembra che i giornali abbiano ancora una idea folkloristica del pittore e della sua attività. Ce lo conferma il fatto che per la "fiera" di via Margutta c'è sempre pronto il bel pezzo di terza pagina

[17] *LA SCUOLA ROMANA* 1963b.
[18] TROMBADORI 1963.
[19] «Le gallerie d'arte moderna a Roma sono cresciute in questi ultimi due anni con un ritmo impressionante. A tutt'oggi se ne contano 27: Lo Zodiaco - Il Pincio - Il Cammino - La Cassapanca - Schneider - Spazio - L'Aureliana - La Fontanella - La Tartaruga - L'Asterisco - delle Carrozze - La Medusa - Il Vantaggio - Marguttiana - Margutta - Il Torcoliere - Alibert - la Capannina - Galdi - La Feluca - Saggittarius - L'Incontro - Selecta - La Barcaccia» (*GIUSEPPE MACRÌ* 1955, p.n.n.); mentre a marzo 1955 veniva segnalato: «Le sale d'esposizione spuntano dappertutto come i funghi. Attualmente si contano nella sola Roma trentadue gallerie d'arte, senza contare la galleria inaugurata recentemente dal Presidente Einaudi, dentro la quale passa la ferrovia metropolitana» (*GIULIO TURCATO* 1955, p.n.n.).
[20] *GIUSEPPE MACRÌ* 1955, p.n.n.

> con fotografie di strani ometti con pizzo e zazzera. La vera vita artistica, quella di ogni giorno, quella delle mostre allestite nelle gallerie sfugge all'attenzione dell'informatore giornalistico[21].

Contrariamente, per la Galleria La Salita, il *Bollettino* pubblicato nel primo periodo di attività è sostanzialmente un foglio che, sotto il titolo *Commento alla mostra*, riproponeva stralci della rassegna stampa sulle esposizioni appena concluse e per le quali era stato precedentemente stampato anche il catalogo.

L'ultimo *Bollettino* di De Martiis è datato maggio 1956, il primo di Liverani è del febbraio 1957 e vide le stampe successivamente alla mostra inaugurale *Venti nomi*[22] (Fig. 6).

Nel 1960 i due galleristi sembrano allinearsi e in qualche modo guardarsi, progettando due prodotti editoriali volti a fare il punto sulla loro recente attività.

Per La Salita il *Bollettino* diventa *Bollettino 1959-1960*, una pubblicazione annuale sugli artisti che hanno esposto in galleria, a ognuno dei quali sono riservate due pagine con il ritratto fotografico, una nota biografica e la riproduzione di un'opera. *Bollettino 1959-1960* si apriva con due fotografie della sala d'esposizione della galleria[23] (Fig. 7).

In quello stesso anno La Tartaruga ricorrerà a una formula analoga con un album dal titolo *1960 Galleria La Tartaruga Roma* che interessava la stessa stagione espositiva. La pagina in cui sono riprodotte le fotografie realizzate da De Martiis dell'allestimento della mostra *Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly* dell'aprile del 1959 (Fig. 8) è preceduta da una nota esplicativa, una dichiarazione di intenti che chiarisce le diverse motivazioni che muovevano De Martiis rispetto a Liverani e la sensibilità con cui pensava e realizzava le edizioni della galleria. Una intenzionalità che caratterizza costantemente le sue azioni, inclusa la tendenza a una regolare sistemazione del proprio archivio e la sua conseguente e immediata valorizzazione.

Quel che rimane leggibile della nota, a seguito delle cancellazioni con il bianchetto o a penna biro, informa:

> Questa è una raccolta dei cataloghi delle mostre che la galleria ha allestito nella stagione 1959-60. Ci sono inoltre delle riproduzioni di opere e cataloghi di alcune mostre degli anni precedenti e quattro pagine con quadri degli artisti di cui la galleria ha [la rappresentanza e esclusiva Perilli], Twombly, Novelli, Kounellis. Non si tratta, quindi, di un panorama completo dell'attività di questi ultimi anni, ma di una specie di rapido riassunto che […] il nostro lavoro[24].

Seguono le pagine con le riproduzioni in scala di alcuni cataloghi e manifesti dal 1957 al 1959, una sezione dedicata alle opere dei quattro artisti citati nella premessa e un'ultima sezione sui manifesti e sulle locandine del biennio 1959-1960, riprodotti fronte-retro a dimensioni reali. L'album si conclude con la locandina della mostra di Jannis Kounellis del giugno 1960 e restano escluse le ultime mostre dell'anno: *Wood* in ottobre, *Burri, Consagra, De Kooning, Matta, Rothko* in novembre e la collettiva di dicembre *Opere di piccolo formato*.

La genericità del titolo, l'omissione delle locandine di alcune mostre e le cancellazioni della premessa sulla sola copia dell'album conservata nell'archivio della galleria lasciano supporre che si tratti di un *menabò* che non era stato ancora pubblicato nel febbraio 1961 quando, sull'ultima pagina del *Quaderno* de La Tartaruga, era annunciato: «La Galleria sta preparando un album formato 30x30 con una raccolta completa dei cataloghi delle esposizioni allestite nel 1957-58-59»[25].

---

[21] LA TARTARUGA 1956.
[22] *COMMENTO ALLA MOSTRA* 1957.
[23] «BOLLETTINO 59-60» S.D.
[24] ASLT, F.T., busta 64, fasc. 2, album *1960 Galleria La Tartaruga Roma*, p.n.n.
[25] *LA TARTARUGA* 1961, p.n.n.

2. *Brochure, manifesti, locandine e Cartelli: 1958 e 1962*

1960 Galleria La Tartaruga Roma è rappresentativo della tipologia di manifesto a stampa generalmente in uso a La Tartaruga tra il 1958 e il 1962, un periodo in cui la produzione è omogenea ma limitata al genere della locandina-manifesto, stampata su cartoncino di dimensioni 30x30 cm. Solitamente il *recto* è riservato al titolo della mostra, in alcuni casi accompagnato da una illustrazione, mentre il *verso* presenta talvolta un breve testo critico o una biografia dell'artista e la fotografia di un'opera.

Sebbene siano genericamente indicati nella nota come cataloghi, l'album si compone soprattutto di manifesti e locandine a stampa, nel loro insieme rappresentativi di una linea più aperta e programmaticamente più definita rispetto alla prima proposta espositiva documentata dal *Bollettino*.

Si tratta di una stagione segnata da importanti occasioni di aggiornamento internazionale, con la mostra di Conrad Marca-Relli dell'ottobre del 1957, seguita dalla prima personale in Europa di Franz Kline nel febbraio 1958 resa possibile dai contatti aperti a Giorgio Franchetti in America proprio da Marca-Relli[26] e dalla collettiva di luglio 1958 che associava i due americani a Afro, Capogrossi, Consagra, De Kooning e Matta in una mostra rappresentativa del valore positivo e costruttivo del segno, funzionale a una definizione dello spazio dell'immagine[27]; l'album segnala anche l'entrata in scena dei giovani Twombly, Kounellis e Scarpitta, giunti a Roma negli anni immediatamente precedenti, e l'occasione, offerta a De Martiis da Leo Castelli, di esporre nel maggio del 1959 i *Transfer drawings* di Robert Rauschenberg (Fig. 9).

A differenza della programmazione 1954-1956, la comunicazione della nuova stagione espositiva era, dunque, affidata al manifesto e alla forza dell'immagine che vi era riprodotta.

Il ruolo comunicativo assegnato al manifesto conferma l'immutata preferenza di Plinio De Martiis per i materiali di rapida fruizione e di carattere eminentemente pubblicistico ma le intenzioni creative appaiono ora prevalere sulle finalità informative, tanto per le soluzioni grafiche quanto per l'attenzione riservata all''oggetto' in sé, nella sua materialità e fisicità: una locandina in cartoncino, di formato quadrato 30x30 cm, stampata fronte-retro da distribuire ai visitatori (per la quale si potrebbe ipotizzare anche una plausibile finalità collezionistica).

Conseguentemente, anche l'intenzione di raccogliere soltanto i manifesti in un 'album di immagini', e di consegnare, invece, ogni uscita del *Bollettino* al consumo immediato legato alla fruizione in occasione delle mostre, dichiara la volontà di produrre un 'oggetto' che fosse anche una raccolta di prodotti creativi non immediatamente legati alla funzione informativa e cronachistica preminente nel *Bollettino*.

Una scelta alternativa e caratterizzante, se letta in relazione alla strategia de La Nuova Pesa e de La Medusa di produrre, invece, collane numerate del *Notiziario*, e ancor più se letta in relazione alla pratica in uso presso diverse gallerie italiane, quali Il Milione e Il Naviglio di Milano, La Medusa e Selecta di Roma o la Galleria Narciso aperta nel 1960 a Torino, di riunire a fine anno i propri cataloghini in un volume rilegato.

L'attenzione per i manifesti, e l'intenzione di raccoglierli in un album da distribuire e non a esclusivo uso interno, troverebbe una spiegazione nella creatività di Plinio De Martiis, egli stesso 'produttore di immagini', negli anni in cui aveva svolto l'attività di fotografo professionista. Sciolta l'Agenzia Fotografi Associati pochi mesi prima di aprire la galleria, De Martiis, sin dalle prime mostre, aveva riconosciuto al genere del manifesto, nelle sue possibili variazioni, un importante valore artistico.

Le prime esposizioni documentate dal *Bollettino*, infatti, erano state accompagnate dai *Cartelli*: fogli o cartoncini prodotti in esemplari unici dagli artisti ed esposti in una bacheca

[26] FRANCESCONI 2013.
[27] *AFRO, CAPOGROSSI, CONSAGRA* 1958.

posta nell'androne della sede di via del Babuino allo scopo di invogliare i passanti a entrare in galleria (Figg. 12-13).

Nel caso della mostra *Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly* dell'aprile del 1959, il *Cartello* (Fig. 14), riconducibile per la grafia alla sola mano di Salvatore Scarpitta, sarà utilizzato quale progetto per la versione a stampa del manifesto 30x30 cm (Fig. 15).

Per la mostra *Castellani&Manzoni* del 1961, oltre al *Cartello* – una *Superficie* per Castellani e un'*Achrome* di carta per Manzoni (Fig. 16) –, fu proposta una sorta di installazione in cui la locandina a stampa era affissa al telaio di una tela (Fig. 17).

Il ricorso alla pratica del collage di ritagli a stampa per comporre i *Cartelli* della collettiva *Burri, Consagra, De Kooning, Matta, Rothko* e dell'esposizione *Pittura e scultura moderna*, in cui tra i ritagli compare un dettaglio del manifesto-locandina della mostra di Rauschenberg del 1959, sembrerebbe suggerire una concreta realizzazione da parte del gallerista, che era solito progettare in fase di bozza tutti i suoi prodotti a stampa attraverso ritagli da giornali e riviste[28]. Nell'ambito di una prassi ormai consolidata del *Cartello d'artista*, il gallerista-fotografo si era sostituito all'artista nella realizzazione di un oggetto al quale aveva riconosciuto sin da subito una artisticità legata all'unicità e all'autorialità.

Per le personali di Cy Twombly, De Martiis non aveva previsto la creazione di un *Cartello* ma aveva egualmente coinvolto l'artista, che fornì il disegno *Colosseo Roma 1958* (Fig. 10), riprodotto sul fronte della locandina della sua prima personale europea del maggio 1958[29], presentata sul retro da un testo di Palma Bucarelli (Fig. 11); Twombly realizzò anche lo schizzo per la locandina della personale dell'aprile 1960 in cui il suo grafismo si indirizzava a tracciare le informazioni di base sulla mostra: «Cy Twombly Galleria La Tartaruga Roma MCM XXXXXX»[30].

Il progetto dei *Cartelli*, che vedrà la luce tra il 1954 e il 1962, sarà ripreso con il *Teatro delle Mostre*, quando assunse una dimensione ambientale con l'affissione dei *Cartelli* su una parete della galleria che andava progressivamente riempiendosi durante i giorni della messa in scena dell'evento; idealmente la *performance* continuava mentre alcune copie del manifesto a stampa erano firmate dagli artisti.

3. I cataloghi dal 1956 agli anni Ottanta

Nel periodo 1954-1962, dunque, sporadicamente La Tartaruga pubblica dei cataloghi; il primo vedrà le stampe per la mostra di Fausto Pirandello allestita, nel novembre 1956, ancora negli spazi della sede in via del Babuino n. 196 anche se, per le mostre successive, si ricorrerà ancora alla brochure e al pieghevole[31].

Nel 1963 con *13 Pittori a Roma*, inaugurale della nuova sede sita in Piazza del Popolo n. 3, inizia per La Tartaruga una fase di scelte più uniformi. I cataloghi, stampati presso lo Studio Tipografico B. S., ubicato, anch'esso, in Piazza del Popolo n. 3, sono caratterizzati da un elegante bianco e nero per le immagini e per la grafica, talvolta variata con l'aggiunta di caratteri rossi. Vi compariranno tanto presentazioni scritte per l'occasione quanto stralci di brani già editi, come nel caso della stessa mostra *13 Pittori a Roma* con cui ci si proponeva di fare il punto sulla situazione romana e si individuavano testi di recente pubblicazione, poi

[28] FRANCESCONI 2019.
[29] *CY TWOMBLY* 1958.
[30] *CY TWOMBLY* 1960.
[31] Come molti numeri del *Bollettino*, i prodotti a stampa di questa fase sono stampati dall'Istituto Grafico Tiberino di via Gaeta n. 14; in questo periodo De Martiis si avvale anche della Tipografia Artigiana di via Bocca Leone n. 48.

riconosciuti quale letteratura imprescindibile per lo studio di quegli anni. Di ogni artista è riprodotta un'opera tramite una fotografia di Claudio Abate, corredata di una didascalia[32].

La grafica introdotta con il catalogo di *13 Pittori a Roma* caratterizzerà in maniera uniforme i cataloghi fino alle prime mostre del 1964; questi definiscono una sezione di documentazione omogenea su una linea espositiva programmata e coerente che vede susseguirsi le personali di alcuni degli artisti che avevano fatto ingresso in galleria proprio con *13 Pittori a Roma* e, rappresentanti della nuova figurazione romana, resteranno legati a De Martiis anche negli anni successivi[33]. Il breve periodo 1963-1964, che coincide con il lancio della giovane generazione dei pittori romani attraverso i quali La Tartaruga, dopo circa un decennio di attività, definisce la propria centralità nello scenario espositivo romano, si caratterizza, dunque, per scelte editoriali più tradizionali e affini alle gallerie romane di più vecchia data.

Ma già nel novembre del 1964 in occasione della personale di Mario Ceroli, le scelte de La Tartaruga si orienteranno verso una nuova tipologia di manifesto-locandina in cartoncino, che si limita alla riproduzione di un'opera o più frequentemente del ritratto fotografico dell'artista, stampati a tutta pagina sul retro.

Alternata all'invito e alla locandina, questa tipologia sarà in uso nel corso della seconda metà degli anni Sessanta e negli anni Settanta per le mostre allestite, dall'aprile del 1974, nella nuova sede di via Ripetta n. 22 e, da dicembre, nella sede di via Pompeo Magno n. 6 (Fig. 18).

In maniera sistematica, la pubblicazione dei cataloghi sarà ripresa da Plinio De Martiis nel corso degli anni Ottanta quando, dunque, il catalogo di galleria coincideva con un genere editoriale ormai codificato. Nei cataloghi che accompagnano le mostre allestite, da marzo 1980, nella sede di Piazza Magnelli n. 25 e in seguito, dal 1988, in via Sant'Anna n. 18 compariranno, infatti, presentazioni critiche pensate appositamente per l'occasione, diversamente dalla prassi preferita da De Martiis negli anni precedenti di ripubblicare stralci significativi di testi già editi.

4. *I progetti editoriali e le edizioni numerate*

Nel corso degli anni le ambizioni di De Martiis si sono rivolte anche a iniziative sperimentali con la stampa di riviste e fogli informativi o a progetti di maggior rilievo, con la pubblicazione di volumi, collane e edizioni numerate.

Il 15 maggio 1958 De Martiis, con la collaborazione di Cesare Vivaldi, aveva dato alle stampe il numero unico di «ArteCronaca», con il quale il gallerista recuperava il dibattito avviato nel maggio 1956. Conclusa, dunque, la stagione della pubblicazione del *Bollettino* a favore della realizzazione del solo manifesto-locandina, il ruolo informativo veniva trasferito ad «ArteCronaca» che, nell'editoriale dal titolo *Critica d'arte*, riproponeva e sviluppava le argomentazioni introdotte con la nota *La critica d'arte* pubblicata nel 1956 sul *Bollettino* della

[32] De Martiis, fotografo prima di diventare gallerista e principale documentatore delle sue mostre, non aveva una particolare familiarità nel fotografare le opere d'arte. Risultava più motivato nel ritrarre gli artisti o nel narrare i momenti di vita della galleria, quale tardo retaggio della sua attività di fotoreporter, esponente della scuola romana di fotogiornalismo insieme a Vittorugo Contino, Ermanno Rea, Calogero Cascio, i cosiddetti 'fotografi di strada'. L'Archivio fotografico de La Tartaruga documenta, infatti, che Plinio De Martiis era solito affidare ad altri fotografi la documentazione delle opere esposte e poi pubblicate. Ricorrono i nomi di Oscar Savio, Ugo Mulas, Alfio Di Bella, Mimmo Jodice, Antonio Guerra e Paolo Pellion di Persano, Renato Mambor e Claudio Abate.

[33] Tra le principali mostre della stagione a seguire che furono documentate da un catalogo, si segnalano: *Lombardo, Mambor, Tacchi* (dall'8 aprile 1963); le personali di Umberto Bignardi (dal 24 aprile 1963), di Tano Festa (dal 6 maggio 1963), di Gianfranco Baruchello (dal 20 maggio 1963), di Franco Angeli (dal 6 giugno 1963), di Franz Kline (dal 16 novembre 1963), di Peter Saul (dal 21 dicembre 1963) e di Jannis Kounellis (dal 15 aprile 1964).

mostra di Attardi, prefiggendosi di far fronte al persistente disinteresse dei quotidiani per le proposte delle gallerie:

> Questo numero unico esce come primo tentativo di una cronaca che registri l'interessante e folta attività di due mesi di vita artistica delle gallerie romane. Abbiamo voluto soltanto ed esclusivamente informare seguendo un criterio prospettico non privato, ma internazionale […]. Ci siamo riusciti solo in parte poiché, comprensibilmente, è difficile muoversi ed uscire dalla ragnatela di una critica misteriosa e paroliera (unica eccezione Lionello Venturi) alla quale siamo abituati[34].

In prima pagina un ritratto fotografico di Palma Bucarelli accompagnava un articolo di Cesare Vivaldi che ripercorreva la «linea "ascensionale"» tracciata dalla sovrintendente per portare la galleria agli alti risultati raggiunti e, contrariamente alla già richiamata polemica che nel 1963 la contrapporrà ad Antonello Trombadori, Vivaldi ne lodava l'intelligenza, lo spirito di abnegazione e la politica degli acquisti[35]: «La Galleria dispone di cifre irrilevanti per gli acquisti, eppure è riuscita ad assicurarsi alcune opere eccellenti (tra l'altro Modigliani, Mirò, Ernst)»[36].

Il proposito di avviare con «ArteCronaca» un appuntamento mensile con un «giornale di cronaca artistica»[37] non avrà seguito ma nel 1964 La Tartaruga inizierà il nuovo progetto di una rivista *sui generis* e dall'inusuale titolo «Catalogo», che sarà pubblicata tra il 1964 e il 1966 in tre numeri annuali e ben diversa da «Cartabianca», edita da L'Attico di Fabio Sargentini, che farà da cassa di risonanza delle urgenze e delle rivendicazioni politiche degli anni che ne videro la pubblicazione in cinque numeri, tra il marzo 1968 e l'inizio del 1969[38]. Proprio il *menabò* del quarto numero di «Catalogo», la cui uscita era prevista per gennaio 1969 ma che rimase allo stato progettuale, composto di ritagli da riviste incollati su fogli di carta bianca, conferma la tendenza del gallerista a 'ragionare per immagini' nel comporre i prodotti a stampa della sua galleria[39].

In linea con questa attitudine, pochi mesi prima, sul finire del 1968, De Martiis aveva dato alle stampe il libro fotografico sul *Teatro delle Mostre*, risultato di un suo rinnovato ma occasionale uso sperimentale e professionale della macchina fotografica, probabilmente suggeritogli dall'eccezionalità dell'evento[40].

La sua ambizione di realizzare progetti di ampio respiro, connotati da una valenza artistica e presumibilmente pensati e progettati di concerto con gli artisti, trovava conferma, proprio in quell'anno, nella sollecitazione entusiasta di Franco Angeli che gli dedicava l'opera fotografica *Plinio quando inizi la tua collana di grafica* (Fig. 19).

Nel 1958 La Tartaruga aveva pubblicato la prima serie dei *Quaderni d'arte attuale*, editi da De Luca. La collana, che includeva soltanto esemplari numerati nella forma di volumetti dalla grafica non dissimile da quella adottata per il catalogo di *13 Pittori a Roma*, prendeva avvio con la prima monografia su Salvatore Scarpitta di Cesare Vivaldi del 1958, stampata in cinquecento esemplari, seguita dalla monografia di Gillo Dorfles su Toti Scialoja del 1959, in 300 copie ognuna firmata dall'artista; nel gennaio 1961 vedrà la pubblicazione la monografia su Cy Twombly a firma di Emilio Villa, stampata in cinquecento copie; in quello stesso anno, a Twombly sarà dedicato un *Quaderno* con testi di Cesare Vivaldi e Mario Diacono.

---

[34] *CRONACA D'ARTE* 1958.
[35] Degli acquisti della Galleria Nazionale d'Arte Moderna dal 1955 era fornita una lista dettagliata, ma non esaustiva, in una sezione appositamente dedicata. Cfr. «ARTECRONACA» 1958, p. 7.
[36] VIVALDI 1958, p. 8.
[37] *CRONACA D'ARTE* 1958.
[38] Sulle riviste in quel periodo e in particolare su «Cartabianca» si veda SERGIO 2011.
[39] FRANCESCONI 2019.
[40] SERGIO 2005; FRANCESCONI 2018.

Solo nel corso degli anni Ottanta, quando De Martiis riprenderà la pubblicazione dei quaderni con una serie di tre numeri che videro le stampe nel corso del 1984 e una nuova serie dal titolo *Quaderni d'arte e letteratura* di dieci numeri pubblicati tra il 1986 e il 1993[41], questi assumeranno la forma del più ampio ed esaustivo volume moderno.

5. *Le tirature, la distribuzione e l'uso in galleria*

I numeri delle edizioni limitate dei *Quaderni d'arte attuale* sollecitano, anche per i cataloghi e i manifesti, la domanda su quante copie ne erano stampate.

L'asta di Finarte *Opere dalla collezione della Galleria La Tartaruga* del maggio 2019 ha battuto lotti di cataloghi e manifesti provenienti dagli eredi De Martiis che – seppur di diversa consistenza numerica, plausibilmente connessa all'insorgenza di cause esterne che ne hanno compromesso la conservazione o più verosimilmente al fatto che i primi prodotti a stampa furono distribuiti in galleria anche nel corso degli anni successivi – lasciano supporre per i prodotti a stampa de La Tartaruga tirature numericamente elevate. Alle 30 copie del lotto del *Bollettino* della mostra di Maccari del 1954 o le 60 copie del cartoncino-catalogo della mostra di Scarpitta del 1957 o del catalogo di *13 Pittori a Roma*, si sommano lotti più consistenti tra cui le 150 copie del lotto del catalogo della mostra di Kounellis del 1964. Anche per i manifesti le copie conservate – di cui appaiono esemplificative le 350 copie del lotto dei manifesti della mostra di Schifano e le 600 copie del manifesto della mostra di Burri, entrambe del 1967 – confermano la pratica di alte tirature[42].

Dalle carte contabili di Plinio De Martiis si ricava che erano state ordinate all'editore De Luca 500 copie del *Quaderno* su Aurelio Bulzatti, pubblicato in occasione della mostra del febbraio 1984, per un prezzo complessivo di 3.009.000 £[43].

Con tutta evidenza, dunque, per i manifesti e i cataloghini stampati in tirature numericamente elevate si prevedeva la più ampia e capillare diffusione e una distribuzione gratuita, mentre i libri e le edizioni speciali avevano un prezzo di copertina ed erano acquistabili in galleria e nei circuiti di distribuzione specializzati, come si deduce da una lettera inviata nel 1988 da Amelia Rosselli a De Martiis per fornirgli una lista di librerie italiane e francesi a cui proporre i *Quaderni d'arte e letteratura*, consigliandogli di spedire «sia due numeri del 1986, sia questo che mi dici uscirà a fine febbraio circa»[44].

Ma già una raccomandata del 25 agosto 1958, inviata dal segretario economo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, informava De Martiis della situazione semestrale delle pubblicazioni in conto deposito presso il museo. La raccomandata era accompagnata da un assegno, con il quale si corrispondeva l'importo netto ricavato, e da un prospetto delle vendite e delle giacenze delle 198 copie di «ArteCronaca» che De Martiis aveva consegnato alla galleria. Il numero unico, con un prezzo di copertina di 100 £, era stato stampato il 15 maggio e nel corso dei tre successivi mesi erano state vendute 139 copie, mentre 59 restavano in deposito alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna[45].

Diversamente La Nuova Pesa aveva stabilito sin dagli inizi degli anni Sessanta un prezzo di copertina anche per i cataloghi e per il *Notiziario*, sebbene le fotografie delle inaugurazioni confermino il *vernissage* come un momento di distribuzione gratuita, affidata di consueto a

[41] Fa parte della nuova serie il ben noto numero doppio del marzo 1989, dedicato alla fiorente stagione degli anni Sessanta dal titolo *Gli anni originali*.
[42] *Opere dalla collezione della Galleria La Tartaruga* 2019.
[43] ASLT, F.T., busta 14, fasc. 50, fattura Arti Grafiche Fratelli Palombo, De Luca editore, 25 maggio 1984.
[44] ASLT, F.T., busta 30, fasc. 23, lettera di Amelia Rosselli a Plinio De Martiis, 17 febbraio 1988.
[45] ASLT, F.T., busta 32, raccomandata della Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, situazione semestrale delle pubblicazioni in conto deposito, 25 agosto 1958.

Fernando Terenzi, collaboratore di Marchini. Tra le numerose fotografie dell'Archivio, appaiono di particolare rilevanza le immagini che mostrano Terenzi mentre offre o ha appena consegnato il catalogo della mostra di Fernand Léger del 1963 a Kahnweiler, che lo ripone nella tasca della giacca[46] (Fig. 20); un gesto usuale, al punto che il catalogo quale 'tascabile' si definisce come una ricorrenza, quasi di costume, nelle fotografie delle inaugurazioni delle mostre nelle gallerie private.

Entrambe le prassi – della vendita e della distribuzione gratuita – dovevano essere in via di consolidamento agli inizi degli anni Sessanta, se durante l'inaugurazione della prima personale di Giulio Paolini a La Salita (1964) erano state messe in vendita delle buste al costo di 1000 £, all'interno delle quali l'acquirente trovava l'invito alla mostra e 1000 £[47]. Nella messa in discussione della mercificazione dell'opera d'arte, Paolini includeva il prodotto a stampa di galleria e sollecitava una riflessione sulla sua reale funzione.

La documentazione fotografica svela, inoltre, momenti d'uso del catalogo in galleria che aggiungono informazioni a questa disamina del sistema delle gallerie private. Non di rado le fotografie restituiscono il momento del 'firma copie' in cui l'artista, in diretto contatto con i partecipanti all'inaugurazione, si prestava ad autografare il catalogo (Fig. 21); un gesto che non solo informa su un aspetto della vita di galleria ma anche sulla reale occasione in cui potrebbero essere state apposte le dediche sui numerosi esemplari autografati attualmente conservati negli archivi.

Le fotografie rivelano, inoltre, una attenzione immediata rivolta ai testi critici da parte dei visitatori (Fig. 22) e dei più avveduti addetti ai lavori. Esemplare l'immagine in cui Alberto Moravia, fotografato durante l'inaugurazione della personale di Mario Schifano *La pittura come macchina del desiderio* (1975) presso la Galleria Ferranti, legge la presentazione in catalogo di Achille Bonito Oliva (Fig. 23), poiché si tratta di una pubblicazione straordinaria per Ugo Ferranti che, dal 1974 e nel corso di tutta la sua carriera, contrariamente alle pratiche delle altre gallerie romane a quell'altezza cronologica, ha prodotto soltanto quattro cataloghi, prediligendo invece la formula dell'invito e del manifesto.

Ma oltre il momento dell'inaugurazione, l'attenzione sui testi critici rimaneva molto alta: gli epistolari dei critici documentano un nutrito e talvolta acceso dibattito[48] e gli archivi di galleria documentano un'ampia circolazione dei cataloghi, anche estera, con la costante richiesta di spedizione di copie.

L'indicazione presente sul *Quaderno* del 1961 che recitava «I quaderni della Tartaruga non sono in vendita; vengono inviati gratuitamente, in Italia e all'estero, a critici, pittori, gallerie, musei, collezionisti, ecc.»[49] trova un riscontro nelle richieste pervenute a De Martiis.

Dalla Martha Jackson Gallery, nel febbraio del 1964, gli viene indirizzata la richiesta di documentazione sulla mostra *Gouaches, disegni e grafica* che riuniva Braque, Ernst, Kandinskij, Le Corbusier, Matta, Moholy-Nagy, Rauschenberg, Schwitters, Severini, Twombly, De Kooning, Fontana, Kline, Rothko: «Would you please send us a copy of the catalogue for your exhibition of October 14, 1963?»[50]; e Gian Enzo Sperone gli scrive per avere una spedizione regolare e costante di cataloghi: «Vi saremmo grati se ci faceste pervenire per ogni mostra i cataloghi della vs. galleria»[51].

Dal Centre Pompidou, in occasione della mostra di Twombly, si fa richiesta di materiali per ampliare il Centro di documentazione del museo e in particolare si fa riferimento alla

[46] Archivio de La Nuova Pesa, cartella Fernard Léger (archivio non ordinato al momento della consultazione).
[47] *GIAN TOMASO LIVERANI* 1998, p. 34.
[48] FERGONZI 2020.
[49] *LA TARTARUGA* 1961, p.n.n.
[50] ASLT, F.T., busta 5, fasc. 44, lettera della Martha Jackson Gallery a Plinio De Martiis, New York 5 febbraio 1964.
[51] ASLT, F.T., busta 14, fasc. 51, lettera di Gian Enzo Sperone a Plinio De Martiis, Torino 29 aprile 1964.

documentazione delle mostre di Twombly dal 1958 al 1970: «Vous serait-il possible de nous les faire parvenir, meme sous forme de photocopie s'ila sont epuises? Ceci nous permettrait de compléter notre fonds et fournir ainsi aux nombreux étudiants et chercheurs que nous recevons l'information la plus complete possible»[52].

Dall'East Cleveland Museum Galleries, nel gennaio 1964, arriva una proposta per coinvolgere La Tartaruga nel progetto di un Centro di documentazione a uso degli studiosi; una richiesta che dà conto della precoce e concreta ricezione, a quell'altezza cronologica, del catalogo quale documento:

> Within the next few years Cleveland will open e Cultural Center, quite similar to New York's Lincoln Center. The Cleveland Center for the Arts will have a large Theatre and an Art Gallery where shall be an Art Library which the public may use for both reference and study purposes.
> At the present time, we are in the process of squiring both books and catalogues from Museum and Galleries for The Cleveland center for the Arts.
> Spenking on behelf of the people of the City of Cleveland, we would sincerely be honored and most grateful if you be so kind to send catalogues of your past exhibitions to us. These catalogues in turn will be presented to the Center, and your name listed along with these have resisted us in our efforts[53].

Anche Palma Bucarelli, allora segretaria dell'A.I.C.A., il 30 dicembre 1963 gli inviava una circolare[54], diffusa dall'Associazione nell'aprile di quell'anno, che illustrava le loro attività, sottolineando il valore che ricoprivano i cataloghi nei loro progetti:

> Come Ella saprà esiste un'Associazione Internazionale di Critici d'Arte (A.I.C.A.) con sede centrale a Parigi, che tra gli altri compiti ha quello di mantenere i contatti fra i cittadini dei diversi Paesi e di facilitare la conoscenza dell'attività artistica qualificata svolta dalle singole Nazioni. Questa finalità si persegue tra l'altro con la diffusione di pubblicazioni e cataloghi.
> Sarei quindi lieta se Ella volesse collaborare a tale opera di conoscenza e diffusione all'estero dell'arte italiana e dell'attività delle nostre Gallerie, con l'inviare il maggiore numero possibile di cataloghi delle principali mostre che si terranno nella Sua Galleria nel corso dell'anno.
> I cataloghi che Lei vorrà cortesemente inviarci, saranno da noi trasmessi alla sede centrale di Parigi che provvederà alla loro diffusione presso le altre sezioni. Tenga presente che i paesi iscritti all'A.I.C.A. sono trentasei e che, oltre al presidente e al segretario generale, ogni sezione conta un notevole numero di iscritti[55].

Inserendosi in questa linea di precoce riconoscimento del catalogo come documento, la rivista «AL2» pubblicava nel corso del decennio Sessanta un'ampia rubrica dal titolo *Documentazione mostre d'arte* che si differenziava dalle segnalazioni di mostre solitamente presenti nelle riviste o nel *Bollettino* e nel *Notiziario* di galleria proprio per il valore assegnato ai cataloghi e ai manifesti. Fotografati e presentati sulle pagine della rivista con modalità che rivelano il valore documentale loro riconosciuto, erano accompagnati da una nota che segnalava la

[52] ASLT, F.T., busta 16, fasc. 3, lettera dal Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou a Plinio De Martiis, Parigi 12 gennaio 1988.
[53] ASLT, F.T., busta 16, fasc. 64, lettera dell'East Cleveland Museum Galleries, East Cleveland 24 gennaio 1964. La richiesta sarà prontamente esaudita e il 17 febbraio 1964 viene indirizzata a De Martiis una nota di ringraziamento: «Dear Sir, I extend my sincere thanks for sending catalogues of your exhibitions to us for the Cleveland center for the Arts» (ASLT, F.T., busta 16, fasc. 66, lettera dell'East Cleveland Museum Galleries, East Cleveland 17 febbraio 1964). Anche Udo Kultermann nel 1965 scrive a De Martiis dicendogli di possedere i primi due numeri di «Catalogo» e gli chiede di inviargli il terzo (ASLT, F.T., busta 13, lettera di Udo Kultermann a Plinio De Martiis, Leverkusen 12 dicembre 1965).
[54] ASLT, F.T., busta 32, lettera di Palma Bucarelli, 30 dicembre 1963.
[55] ASLT, F.T., busta 32, lettera di Palma Bucarelli, 14 aprile 1963.

presenza presso la rivista di un 'Servizio documentazione', a cui si poteva ricorrere per informazioni (Fig. 24).

Lungo questa direttrice si colloca la XX edizione della *Rassegna d'arte contemporanea* di Massafra del 1969 dal titolo *Co-Incidenze*, che si rivolge al manifesto riconoscendogli uno status a metà tra il documento e l'opera d'arte moltiplicata. Articolata in cinque sezioni: le prime due a cura di Franco Sossi dal titolo *Confronti* e *Uno per uno* (che proponeva, tra le altre opere, i manifesti di Gianni Bertini stampati appositamente per l'occasione); una sezione dal titolo *Massafra in 6'*, a cura di Pierluigi Albertoni; un intero spazio dedicato a *I manifesti dell'Apollinaire* curato da Cosimo Damiano Fonseca, autore anche della presentazione in catalogo che ricostruiva l'attività di Guido Le Noci e si concludeva con un regesto delle esposizioni dell'*Apollinaire* dal 1957 al 1969 documentate in mostra, a partire dal 1963, dai manifesti in formato 50x60 cm. La rassegna terminava con la sezione dal titolo *La decongestione permanente* a cura di Michele Perfetti, dedicata alle ricerche poetico-visuali e che includeva artisti e opere di poesia sperimentale, poesia fonetica, poesia concreta e poesia visiva[56].

Nella presentazione al catalogo Gianni Jacovelli dichiarava l'intenzione di voler rendere, «a livello esplicativo, l'antefatto del manifesto, nel settore della Mec-Art e dei multipli»[57]. Una premessa nella quale trova una parziale spiegazione l'attenzione rivolta dalla romana Galleria CIAK ai propri manifesti e prodotti editoriali.

Aperta in via Angelo Brunetti n. 49 nel 1969 – lo stesso anno in cui La Tartaruga si era trasferita in via Principessa Clotilde –, la CIAK era gestita dall'artista Elisa Magri, esponente della Mec-Art di Pierre Restany e moglie del fotografo e regista Mario Carbone. Diversamente da La Tartaruga, la CIAK imposterà una strategia editoriale coerente e costante dando alle stampe manifesti e soprattutto cataloghi molto curati e dalla grafica riconoscibile e facilmente associabile alla galleria: un agile formato quadrato nei primi anni e un raffinato formato rettangolare dal 1975, quando la CIAK si trasferirà proprio nei locali di Piazza del Popolo n. 3.

I prodotti a stampa della CIAK trovarono, proprio a Massafra, una giusta valorizzazione, poiché la copertina del catalogo della storica mostra *Mec-Art 10* del maggio 1969 (Fig. 25), che riportava sul retro il nome della galleria (Fig. 26), era utilizzata dal redattore di *Carte segrete*, Renzo Paris, per l'opera *Titolo per una litania e/o omelia* (Fig. 27) esposta nella sezione *La decongestione permanente*.

Ma già ai *Cartelli* de La Tartaruga, attualmente conservati nella collezione dell'Istituto Nazionale per la Grafica[58], era stato presto riconosciuto quel valore di opera d'arte che aveva animato la volontà di Plinio De Martiis nel realizzarli. Raccolti nella sua collezione privata, saranno esposti dal gallerista, nel febbraio 1988, nella nuova sede de La Tartaruga di via Sant'Anna n. 18, alla mostra *Cartelli di artisti 1954-1962*[59] e tra il 13 e il 17 ottobre di quello stesso anno quelle carte saranno esposte, su invito[60], alla prima edizione del *Progetto Firenze per l'Arte Contemporanea* nella sezione *Le collezioni difficili*[61], che si teneva, nei locali della Fortezza da Basso, in contemporanea alla mostra *Cinquanta gallerie*.

[56] GIANNONE 2011.
[57] JACOVELLI 1969, p.n.n.
[58] *LE COLLEZIONI* 2003.
[59] *CARTELLI DI ARTISTI* 1988.
[60] ASLT, F.T., busta 32.
[61] *LE COLLEZIONI DIFFICILI* 1988, pp. 46-55.

tivo lo trattiene molto al di qua: alle origini disadorne della scrittura e del disegno, che furono all'inizio confuse e interferenti tra loro. Perciò i contagi tra pittura e letteratura sono in Maccari un fatto naturale e coerente, e non indice di deviazione e decadenza. E quanto l'estro di lui è ingegnoso, altrettanto esso è puro e spontaneo, mai inquinato o forzato da intenzioni indirette.

Ne è prova la maestria che sempre accompagna il suo vaporoso viaggio. Una maestria da artigiano, che conosce le qualità degli inchiostri, delle pietre, delle polveri, dei pasticci. Maestria gioiosa, che si esalta nella consuetudine dei gesti e delle tecniche. Maccari morde il sigaro, accenna una cantatina o inventa versetti, balzando come un furetto dalle ceneri di una sconfinata malinconia.

NICOLA CIARLETTA

Un'intervista con il pittore

Mino Maccari

Où irez-vous l'hiver prochain, Mr. Hulot?

Ci siamo recati, nell'imminenza dell'apertura della sua mostra, a intervistare Mino Maccari che non ha avuto alcuna difficoltà a intrattenerci sugli attuali problemi dell'arte, a condizione però che non riferissimo ad alcuno le sue opinioni. Le sole dichiarazioni che egli, sia pure a malincuore, ci autorizza a rendere di pubblica ragione sono, per così dire, di natura tecnica e professionale.

— Il pittore è un operaio qualificato, egli ha detto, e come tale deve anzitutto rispondere della bontà dei mezzi usati, della qualità delle sostanze impiegate e della resistenza alle intemperie dei prodotti che mette a disposizione degli acquirenti. È deplorevole che oggi abbiano prevalenza tutt'altri criteri, e la colpa deve addossarsi, come sempre, alla prepotenza e alla invadenza dei filosofi, non escluso l'amico Ciarletta. Costoro si sono installati nei gangli vitali (e vitalizi) del mercato, seducendo mediante sillogismi e sofismi i poveri tecnici delle mostre e dei concorsi.

— Si spieghi con un esempio — gli abbiamo proposto con la dovuta deferenza.

— Voi m'invitate a nozze! — ha risposto. — Mi trovavo nell'estate scorsa a far parte di una giuria. Le cose che sono state premiate non piacevano affatto ai giurati-pittori, ma ebbero il premio soltanto per ragioni apparentemente filosofiche. Noi restammo sopraffatti e nell'impossibilità di controbattere e nemmeno di arginare le terrorizzanti argomentazioni che ci venivano propinate, anche a tavola, dai colleghi che avevano letto Plotino, Kant ed Hegel.

— Allora, — abbiamo osservato — si premia la filosofia e non la pittura.

— Proprio così. Il pubblico non sa che acquistando un quadro porta a casa (a rischio di rovinare la pace familiare) un trattatello di filosofia.

— Veniamo a Lei! Perché dipinge?

— Dipingo per imparare a dipingere.

— E delle incisioni che cosa può dirci?

— Mah! — ha esclamato il nostro amico allargando le braccia. — Anche in questo campo faccio ogni sforzo per conciliare un'eccessiva facilità di segno che mi ha tormentato per tutta la vita e il desiderio di nobilitarlo e di renderlo più poetico, anche senza rinunziare ai motivi satirici per i quali ho avuto sempre una certa preferenza.

Su questa affermazione la nostra intervista è terminata. Non è possibile cavare dalla bocca di Maccari confidenze di maggior portata.

Si direbbe che egli ignori il travaglio artistico contemporaneo, mentre siamo convinti che nel segreto della propria coscienza egli ne sia partecipe e appassionato.

***

NOTIZIARIO

Alla Galleria del Sole a Milano, mostra di quadri e di disegni di Roma e Parigi, di Orfeo Tamburi. Nella presentazione Malaparte scrive: «Un giorno, a Parigi, accompagnai Marcel Sauvage nella camera-studio di Tamburi... Ciò che Marcel Sauvage disse in quell'occasione dell'arte di Tamburi, ed ebbe poi a scrivere in articoli e saggi, potrebbe valere per tutta la pittura moderna, italiana ed europea».

Il poeta Attilio Bertolucci ha scritto a proposito di una mostra di Toti Scialoja al Milione di Milano: «Al termine di tale luminoso cielo di pitture, Scialoja ha posto un quadro intitolato *Il Fiumetto*, che caratterizza sempre

Fig. 1: Ritratto di Mino Maccari in «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», novembre 1954

APPUNTI

PAESAGGIO. *Mi trovavo in un Lungotevere, e stavo dipingendo una fila di case dai caratteristici colori romani: ocra terra rossa, qualche lacca, un grigio viola. Si avvicina un individuo e si mette dietro di me ad osservare il quadro per un po' di tempo. Dico fra me che deve essere sicuramente un appassionato della pittura, non è di quelli che danno una sbirciata e passano via. Alla fine parlò: — Che porcheria queste casaccie, farebbero bene a buttarle tutte giù!*

* * *

Un mestiere comodo, il pittore. Ci si fa una reputazione con poca spesa, non c'è bisogno di studi o di lauree; più si è autodidatta e più si è apprezzato. Un po' di corte a qualche giornalista, a qualche critico, non fa male; se si è astrattisti è utile fare dell'umorismo sui realisti, se si fa del realismo, prendere in giro l'astrattismo, se non si è né l'uno né l'altro, si dichiara con accento severo: — La pittura è un'altra cosa...

* * *

Aggràppati a un pretesto letterario; tutti ti crederanno artista, il pubblico si sentirà lusingato e farai fortuna.

* * *

Un tempo davanti ai miei fiori secchi tutti si sentivano poeti e cercavano da me la rivelazione del gusto per la natura disfatta. Al contrario, io li dipingevo, invece, così secchi e fermi per non vederli decomporre e corrompersi col tempo.

* * *

Il pubblico non va male; è la critica che spesse volte zoppica.

Qualche volta è cieca, di solito è sorda.

* * *

Nelle grandi esposizioni accade sempre questo curioso fenomeno. Le opere migliori prestano qualcosa alle peggiori, e queste altrettanto alle prime; perciò in generale non ci sono opere veramente brutte o veramente belle, e siccome le seconde sono sempre in maggioranza, le esposizioni risultano noiose e mediocri.

* * *

Il colore puro, che noia!! un passaporto per la pittura più stonata, superficiale, sguaiata.

* * *

Ci si mette al servizio delle tecniche, delle scuole, delle esperienze, mentre invece bisognerebbe esserne i padroni e servirsi di loro.

* * *

INCERTEZZA. *Un giovane allievo della Accademia un giorno mi domanda: — Professore, crede che si faccia prima a riuscire facendo l'astrattismo o il realismo?*

* * *

La crisi artistica di oggi non si risolve mettendosi alla ricerca di nuove forme o di nuove teorie; questo processo basato su di un presupposto esclusivamente estetico e sullo sviluppo della pura soggettività non può che trascinare sempre più nel pantano di questa squallida decadenza. Non è questione di aspetti più o meno figurativi o astratti. È necessario ritrovare un rapporto, una relazione qualsiasi con il mondo, gli uomini, le cose, rapporto critico, di simpatia o antipatia, di ottimismo o pessimismo, di pietà o di cinismo. La pittura è sempre stata fatta con questi elementi; soltanto da circa cinquant'anni gli artisti se ne sono dimenticati per

Fig. 2: Ritratto di Mario Mafai in «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», febbraio 1955

comunque gli oggetti e i personaggi della vita moderna. È passato molto tempo, ed ognuno di noi ha sviluppato in maniera diversissima, sia moralmente che formalmente, quel comune mondo di affetti. Nei tuoi notturni io ritrovo con una certa emozione le tracce dei nostri primi stati d'animo: il modo di tagliare la realtà avvicinandosi agli oggetti, fino a scoprirli in una prospettiva inconsueta e drammatica, il colore irritante ed arbitrario, il senso opprimente della città, dei palazzi altissimi, la vertigine delle finestre, delle antenne, dei tralicci. Certo più di tutti noi sei rimasta fedele a questa poesia un pò ossessiva del paesaggio urbano, senza per questo segnare il passo su posizioni già da tempo raggiunte e superate.

Ma tu sei artista indipendente, nel senso pieno della parola, e il tuo lavoro andrà soprattutto giudicato fuori dai ricordi e dalle simpatie personali: altri meglio di me potrà valutare la strada che hai percorsa in tutti questi anni, elaborando sempre più in profondità, e direi con sempre maggiore aggressività, i temi del tuo racconto; un racconto umanissimo, fin troppo timoroso di qualsiasi concessione ai pudori, alla vanità, al piacere esteriore della materia. Quella tua iniziale visione, nella quale si confondevano spaventi quasi infantili, e giudizi già categorici, è divenuta drammatica consapevolezza. Nelle opere presenti in questa mostra è maturata una coscienza del mondo più solida ed organica, libera da ogni enfasi troppo letteraria e soggettiva. Il tuo consueto tema acquista un diverso vigore nel *Bar* dalle insegne al neon abbaglianti come saette, riflesse nelle vetrine, sul lucido del bancone, e nel *Palazzo alla Stazione* così anonimo e tetro, incatenato dalla rete filoviaria; nel *Viale di notte* dove tutto è in movimento, foglie e lampioni visti da una macchina in corsa e nel *Montacarichi del Queensborough Bridge*, livido, freddo, svelato dalla luce radente come in un'inquadratura cinematografica. Aspetti della nostra vita quotidiana che hai saputo cogliere con lucidità. Qui gli oggetti, pur conservando tutta la loro magia non sono « inventati », non sono piegati a « servire un effetto », ma hanno la forza e la necessità del documento. La favola paurosa di un tempo è adesso un'emozione concreta e rigorosa, accertabile nell'esperienza di ognuno; si può accettare o respingere, ma non se ne può ignorare la disarmante evidenza. Questo sgomento dell'oscurità sulle case, sui viali alberati, la notte lontanissima oltre i fili del tram, io li ho vissuti esattamente come tu li hai dipinti.

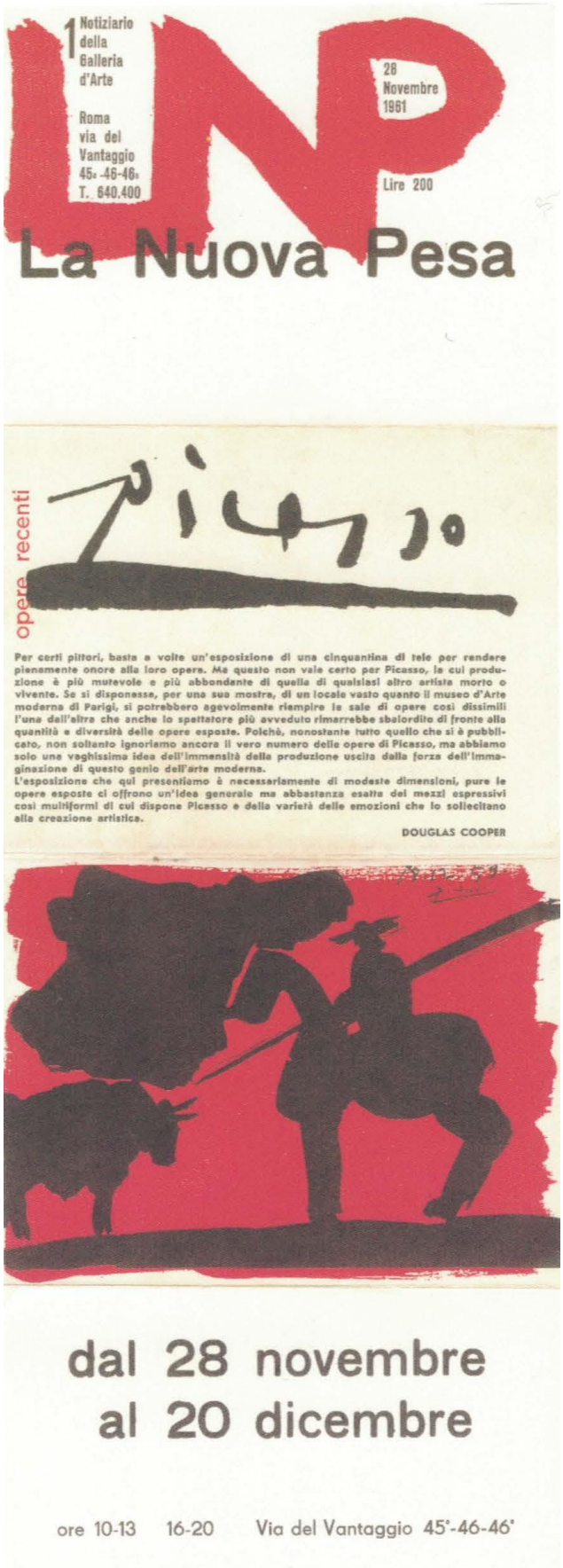
RENZO VESPIGNANI

Titina Maselli è nata a Roma dove, dopo aver compiuto gli studi classici, ha iniziato la sua attività di pittrice ed ha tenuto una prima personale nel 1948 alla Galleria dell'Obelisco. Seconda personale al Pincio nel 1951. Ha esposto, invitata, alla Quadriennale del 1951 e alla Biennale di Venezia del 1954. Nel 1952 si è recata a New York dove è più volte tornata in questi ultimi anni. A New York, alla Durlacher Gallery, ha tenuto una prima mostra personale nel 1953 ed un'altra ne verrà inaugurata il 26 di questo mese.

Sue opere figurano alla Galleria d'Arte Moderna di Roma e nelle seguenti collezioni private: Gualino, Roma; Pellizzari, Arzignano; Gatti, Roma; Contini Bonacossi, Firenze; Conte, Roma; Maselli, Belluno; Antonioni, Roma; Blasetti, Roma; Zurlini, Roma; De Luca, Roma; Olsen, New Haven; Mac Kenna, New York; Ascoli, New York; Rockefeller, New York.

ELENCO DELLE OPERE: *Montacarichi del Queensborough Bridge - Foglie - Viale di notte - Palazzo alla Stazione - Bancone del bar - Piccione a Wall Street - Notte - Bar - Atleta ferito - Grattacieli - Atleta nella palestra - Volo e incastellature - Paesaggio - Cortile a New York.*

Fig. 3: Ritratto di Titina Maselli in «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», aprile 1955



1 Notiziario della Galleria d'Arte

Roma via del Vantaggio 45a -46-46b T. 640.400

28 Novembre 1961

Lire 200

LNP

La Nuova Pesa

opere recenti

Picasso

Per certi pittori, basta a volte un'esposizione di una cinquantina di tele per rendere pienamente onore alla loro opera. Ma questo non vale certo per Picasso, la cui produzione è più mutevole e più abbondante di quella di qualsiasi altro artista morto o vivente. Se si disponesse, per una sua mostra, di un locale vasto quanto il museo d'Arte moderna di Parigi, si potrebbero agevolmente riempire le sale di opere così dissimili l'una dall'altra che anche lo spettatore più avveduto rimarrebbe sbalordito di fronte alla quantità e diversità delle opere esposte. Poichè, nonostante tutto quello che si è pubblicato, non soltanto ignoriamo ancora il vero numero delle opere di Picasso, ma abbiamo solo una vaghissima idea dell'immensità della produzione uscita dalla forza dell'immaginazione di questo genio dell'arte moderna.

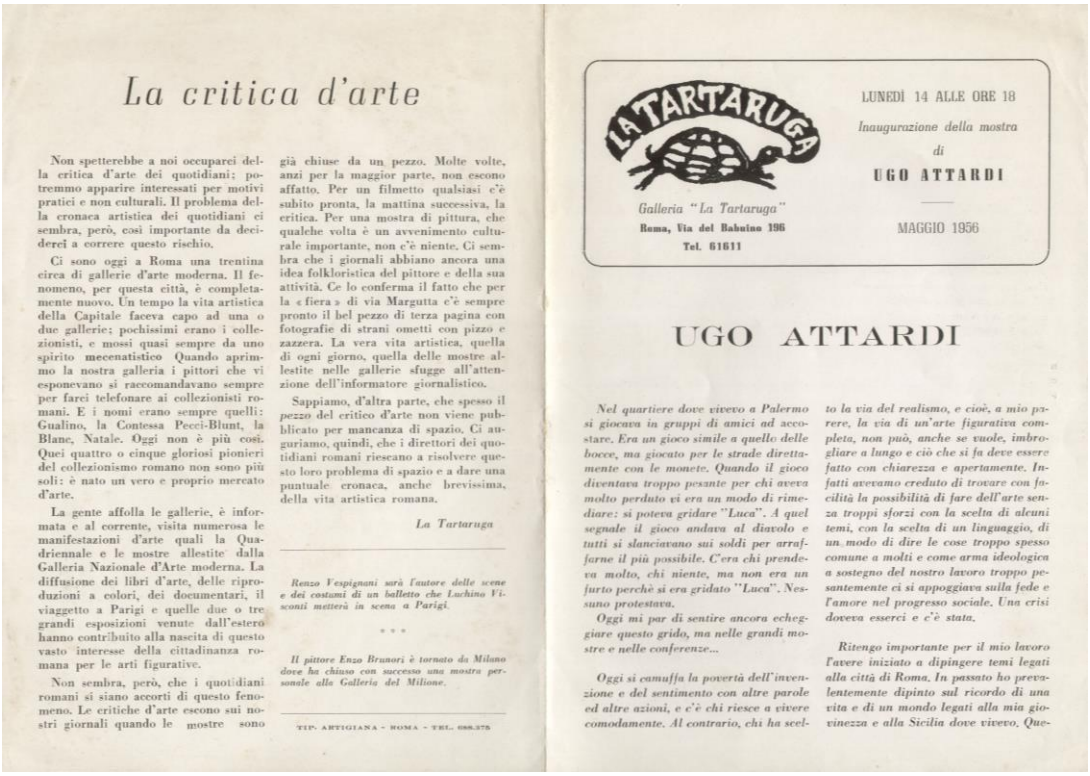
L'esposizione che qui presentiamo è necessariamente di modeste dimensioni, pure le opere esposte ci offrono un'idea generale ma abbastanza esatta dei mezzi espressivi così multiformi di cui dispone Picasso e della varietà delle emozioni che lo sollecitano alla creazione artistica.

DOUGLAS COOPER

dal 28 novembre al 20 dicembre

ore 10-13 16-20 Via del Vantaggio 45a-46-46b

Fig. 4: *Picasso. Opere recenti*, «LNP. Notiziario della Galleria d'Arte La Nuova Pesa», 1, 28 novembre 1961



La critica d'arte

Non spetterebbe a noi occuparci della critica d'arte dei quotidiani; potremmo apparire interessati per motivi pratici e non culturali. Il problema della cronaca artistica dei quotidiani ci sembra, però, così importante da deciderci a correre questo rischio.

Ci sono oggi a Roma una trentina circa di gallerie d'arte moderna. Il fenomeno, per questa città, è completamente nuovo. Un tempo la vita artistica della Capitale faceva capo ad una o due gallerie; pochissimi erano i collezionisti, e mossi quasi sempre da uno spirito mecenatistico Quando aprimmo la nostra galleria i pittori che vi esponevano si raccomandavano sempre per farci telefonare ai collezionisti romani. E i nomi erano sempre quelli: Gualino, la Contessa Pecci-Blunt, la Blanc, Natale. Oggi non è più così. Quei quattro o cinque gloriosi pionieri del collezionismo romano non sono più soli: è nato un vero e proprio mercato d'arte.

La gente affolla le gallerie, è informata e al corrente, visita numerosa le manifestazioni d'arte quali la Quadriennale e le mostre allestite dalla Galleria Nazionale d'Arte moderna. La diffusione dei libri d'arte, delle riproduzioni a colori, dei documentari, il viaggetto a Parigi e quelle due o tre grandi esposizioni venute dall'estero hanno contribuito alla nascita di questo vasto interesse della cittadinanza romana per le arti figurative.

Non sembra, però, che i quotidiani romani si siano accorti di questo fenomeno. Le critiche d'arte escono sui nostri giornali quando le mostre sono già chiuse da un pezzo. Molte volte, anzi per la maggior parte, non escono affatto. Per un filmetto qualsiasi c'è subito pronta, la mattina successiva, la critica. Per una mostra di pittura, che qualche volta è un avvenimento culturale importante, non c'è niente. Ci sembra che i giornali abbiano ancora una idea folkloristica del pittore e della sua attività. Ce lo conferma il fatto che per la « fiera » di via Margutta c'è sempre pronto il bel pezzo di terza pagina con fotografie di strani ometti con pizzo e zazzera. La vera vita artistica, quella di ogni giorno, quella delle mostre allestite nelle gallerie sfugge all'attenzione dell'informatore giornalistico.

Sappiamo, d'altra parte, che spesso il pezzo del critico d'arte non viene pubblicato per mancanza di spazio. Ci auguriamo, quindi, che i direttori dei quotidiani romani riescano a risolvere questo loro problema di spazio e a dare una puntuale cronaca, anche brevissima, della vita artistica romana.

La Tartaruga

Renzo Vespignani sarà l'autore delle scene e dei costumi di un balletto che Luchino Visconti metterà in scena a Parigi.

* * *

Il pittore Enzo Brunori è tornato da Milano dove ha chiuso con successo una mostra personale alla Galleria del Milione.

TIP. ARTIGIANA - ROMA - TEL. 688.375

LA TARTARUGA

Galleria "La Tartaruga"
Roma, Via del Babuino 196
Tel. 61611

LUNEDÌ 14 ALLE ORE 18
Inaugurazione della mostra
di
UGO ATTARDI

MAGGIO 1956

UGO ATTARDI

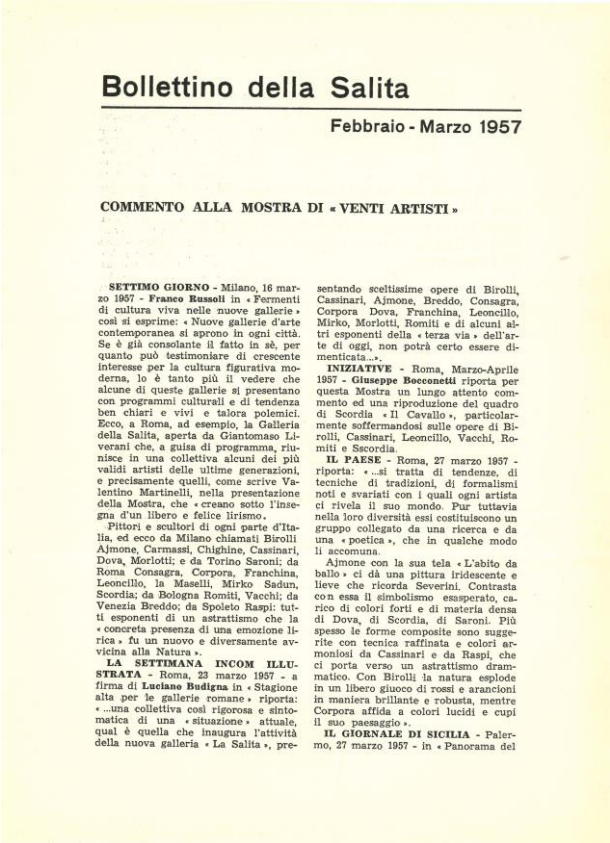
Nel quartiere dove vivevo a Palermo si giocava in gruppi di amici ad accostare. Era un gioco simile a quello delle bocce, ma giocato per le strade direttamente con le monete. Quando il gioco diventava troppo pesante per chi aveva molto perduto vi era un modo di rimediare: si poteva gridare "Luca". A quel segnale il gioco andava al diavolo e tutti si slanciavano sui soldi per arraffarne il più possibile. C'era chi prendeva molto, chi niente, ma non era un furto perchè si era gridato "Luca". Nessuno protestava.

Oggi mi par di sentire ancora echeggiare questo grido, ma nelle grandi mostre e nelle conferenze...

Oggi si camuffa la povertà dell'invenzione e del sentimento con altre parole ed altre azioni, e c'è chi riesce a vivere comodamente. Al contrario, chi ha scelto la via del realismo, e cioè, a mio parere, la via di un'arte figurativa completa, non può, anche se vuole, imbrogliare a lungo e ciò che si fa deve essere fatto con chiarezza e apertamente. Infatti avevamo creduto di trovare con facilità la possibilità di fare dell'arte senza troppi sforzi con la scelta di alcuni temi, con la scelta di un linguaggio, di un modo di dire le cose troppo spesso comune a molti e come arma ideologica a sostegno del nostro lavoro troppo pesantemente ci si appoggiava sulla fede e l'amore nel progresso sociale. Una crisi doveva esserci e c'è stata.

Ritengo importante per il mio lavoro l'avere iniziato a dipingere temi legati alla città di Roma. In passato ho prevalentemente dipinto sul ricordo di una vita e di un mondo legati alla mia giovinezza e alla Sicilia dove vivevo. Que-

Fig. 5: «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», maggio 1956



Bollettino della Salita

Febbraio - Marzo 1957

COMMENTO ALLA MOSTRA DI « VENTI ARTISTI »

SETTIMO GIORNO - Milano, 16 marzo 1957 - **Franco Russoli** in « Fermenti di cultura viva nelle nuove gallerie » così si esprime: « Nuove gallerie d'arte contemporanea si aprono in ogni città. Se è già consolante il fatto in sè, per quanto può testimoniare di crescente interesse per la cultura figurativa moderna, lo è tanto più il vedere che alcune di queste gallerie si presentano con programmi culturali e di tendenza ben chiari e vivi e talora polemici. Ecco, a Roma, ad esempio, la Galleria della Salita, aperta da Giantomaso Liverani che, a guisa di programma, riunisce in una collettiva alcuni dei più validi artisti delle ultime generazioni, e precisamente quelli, come scrive Valentino Martinelli, nella presentazione della Mostra, che « creano sotto l'insegna d'un libero e felice lirismo.

Pittori e scultori di ogni parte d'Italia, ed ecco da Milano chiamati Birolli Ajmone, Carmassi, Chighine, Cassinari, Dova, Morlotti; e da Torino Saroni; da Roma Consagra, Corpora, Franchina, Leoncillo, la Maselli, Mirko Sadun, Scordia; da Bologna Romiti, Vacchi; da Venezia Breddo; da Spoleto Raspi: tutti esponenti di un astrattismo che la « concreta presenza di una emozione lirica » fu un nuovo e diversamente avvicina alla Natura ».

LA SETTIMANA INCOM ILLUSTRATA - Roma, 23 marzo 1957 - a firma di **Luciano Budigna** in « Stagione alta per le gallerie romane » riporta: « ...una collettiva così rigorosa e sintomatica di una « situazione » attuale, qual è quella che inaugura l'attività della nuova galleria « La Salita », presentando scelttissime opere di Birolli, Cassinari, Ajmone, Breddo, Consagra, Corpora Dova, Franchina, Leoncillo, Mirko, Morlotti, Romiti e di alcuni altri esponenti della « terza via » dell'arte di oggi, non potrà certo essere dimenticata...».

INIZIATIVE - Roma, Marzo-Aprile 1957 - **Giuseppe Bocconetti** riporta per questa Mostra un lungo attento commento ed una riproduzione del quadro di Scordia « Il Cavallo », particolarmente soffermandosi sulle opere di Birolli, Cassinari, Leoncillo, Vacchi, Romiti e Scordia.

IL PAESE - Roma, 27 marzo 1957 - riporta: « ...si tratta di tendenze, di tecniche di tradizioni, di formalismi noti e svariati con i quali ogni artista ci rivela il suo mondo. Pur tuttavia nella loro diversità essi costituiscono un gruppo collegato da una ricerca e da una « poetica », che in qualche modo li accomuna.

Ajmone con la sua tela « L'abito da ballo » ci dà una pittura iridescente e lieve che ricorda Severini. Contrasta con essa il simbolismo esasperato, carico di colori forti e di materia densa di Dova, di Scordia, di Saroni. Più spesso le forme composite sono suggerite con tecnica raffinata e colori armoniosi da Cassinari e da Raspi, che ci porta verso un astrattismo drammatico. Con Birolli la natura esplode in un libero giuoco di rossi e arancioni in maniera brillante e robusta, mentre Corpora affida a colori lucidi e cupi il suo paesaggio ».

IL GIORNALE DI SICILIA - Palermo, 27 marzo 1957 - in « Panorama del

Fig. 6: *Venti nomi*, Bollettino della Salita, febbraio-marzo 1957

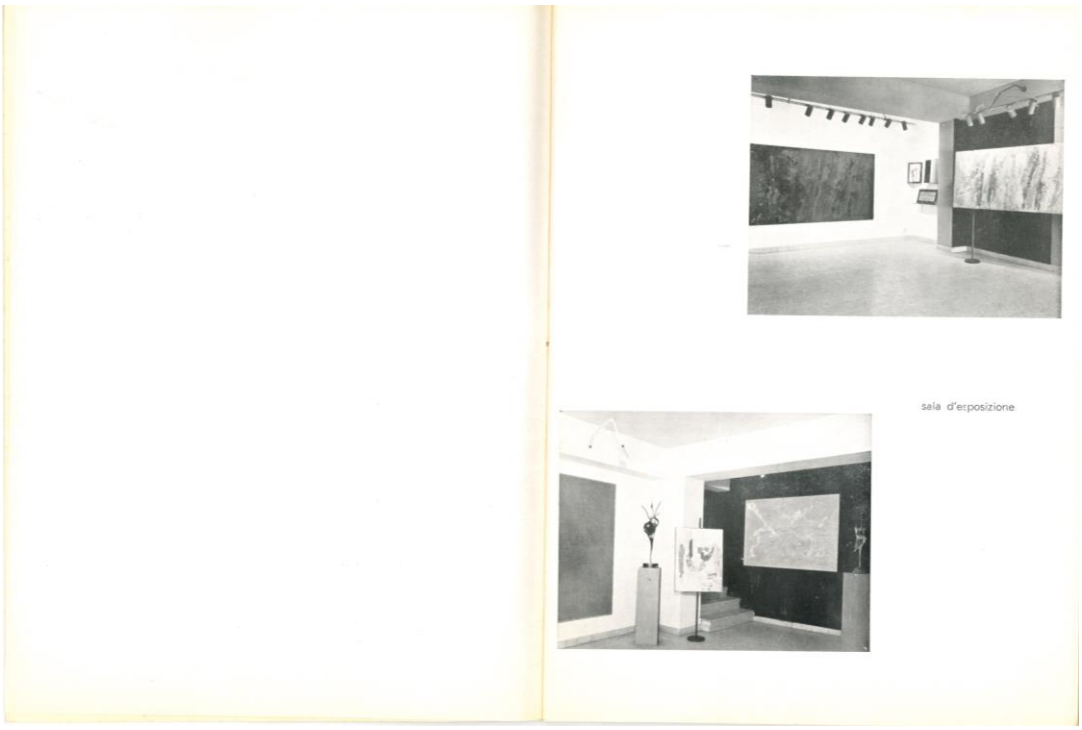


Fig. 7: Bollettino 1959-1960, Galleria La Salita

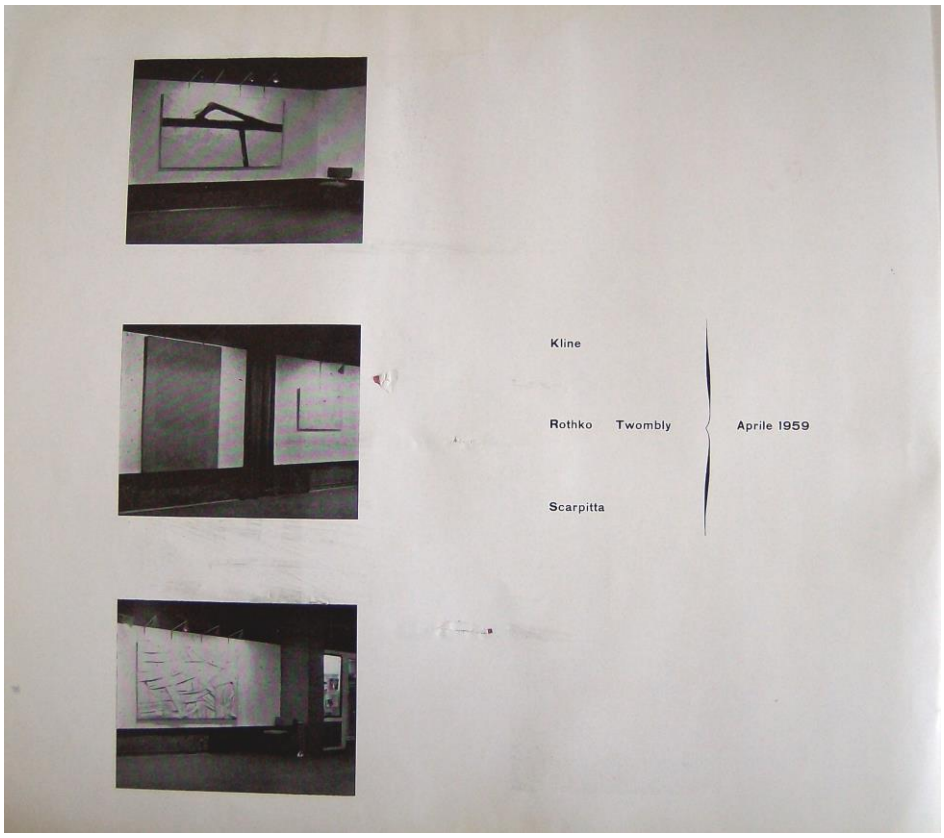


Fig. 8: *1960 Galleria La Tartaruga Roma*

Fig. 9: Manifesto-locandina della mostra *Robert Rauschenberg*, Galleria La Tartaruga, maggio 1959

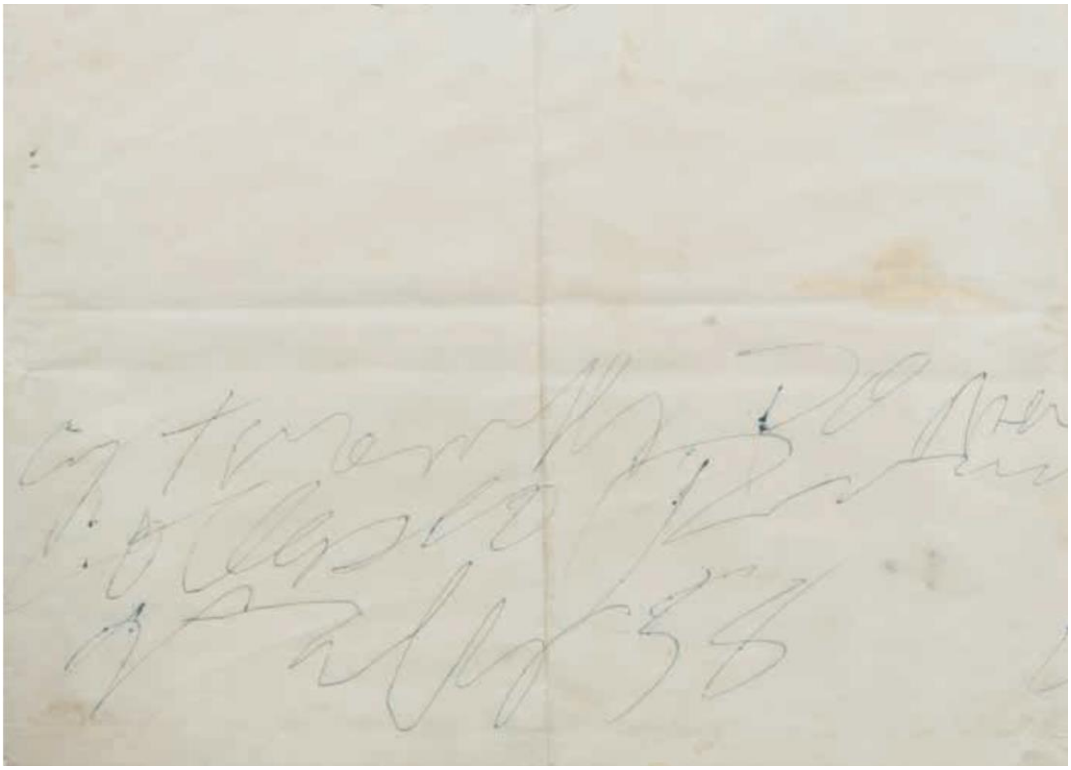


Fig. 10: Cy Twombly, *Colosseo Roma 1958*, 1958, cm 26,5x32,5, inchiostro blu su cartoncino

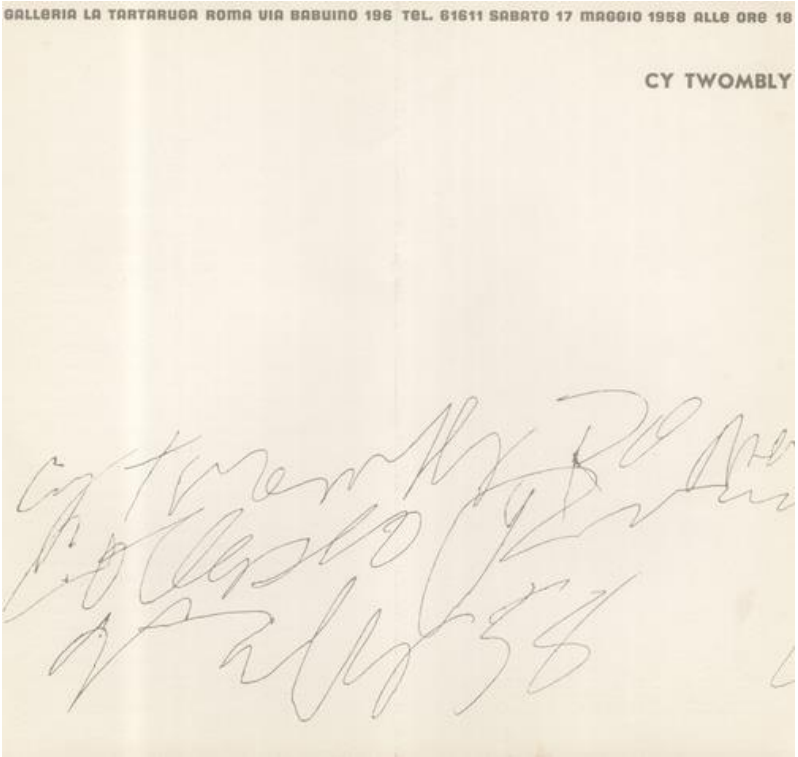
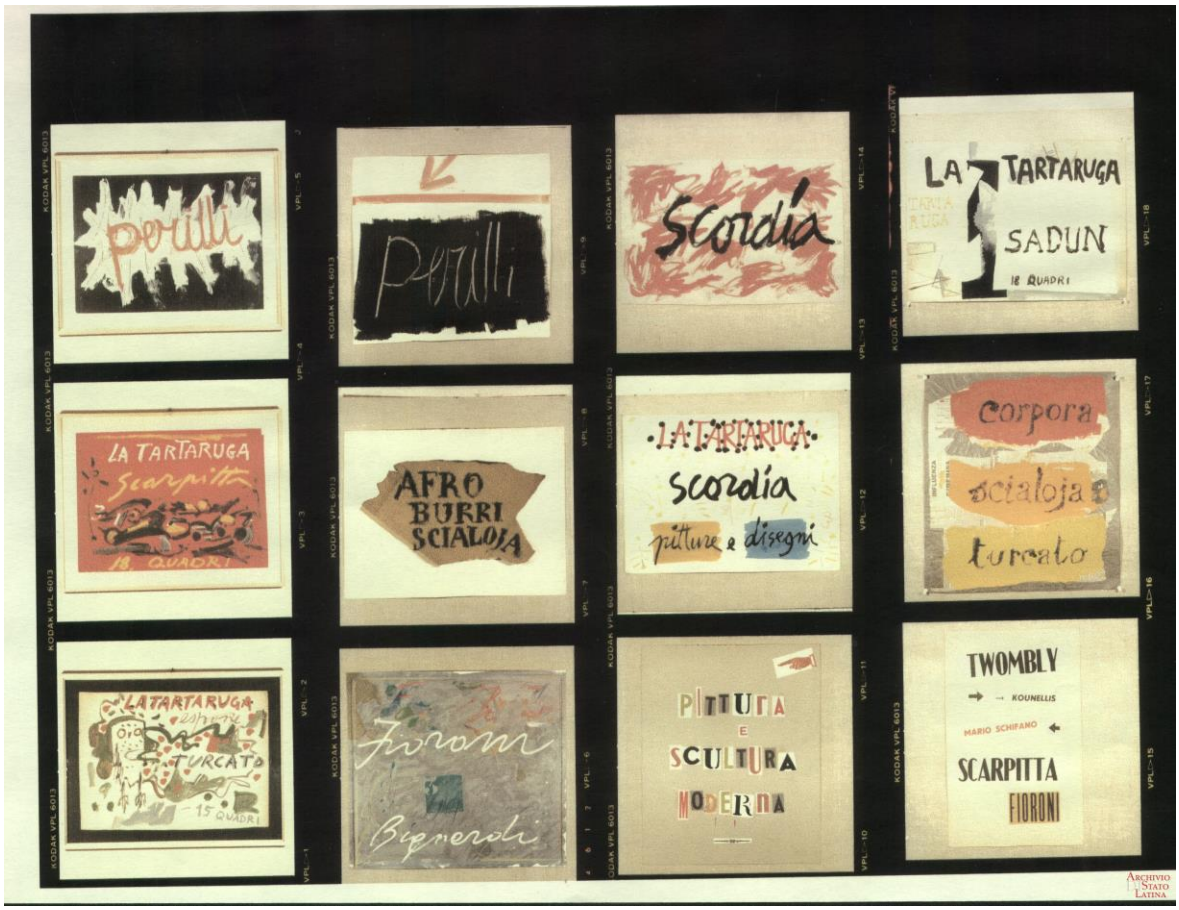


Fig. 11: Manifesto-locandina della mostra *Cy Twombly*, Galleria La Tartaruga, maggio 1958



Figg. 12-13: Plinio De Martiis, *Cartelli*, fotografia e provini a contatto

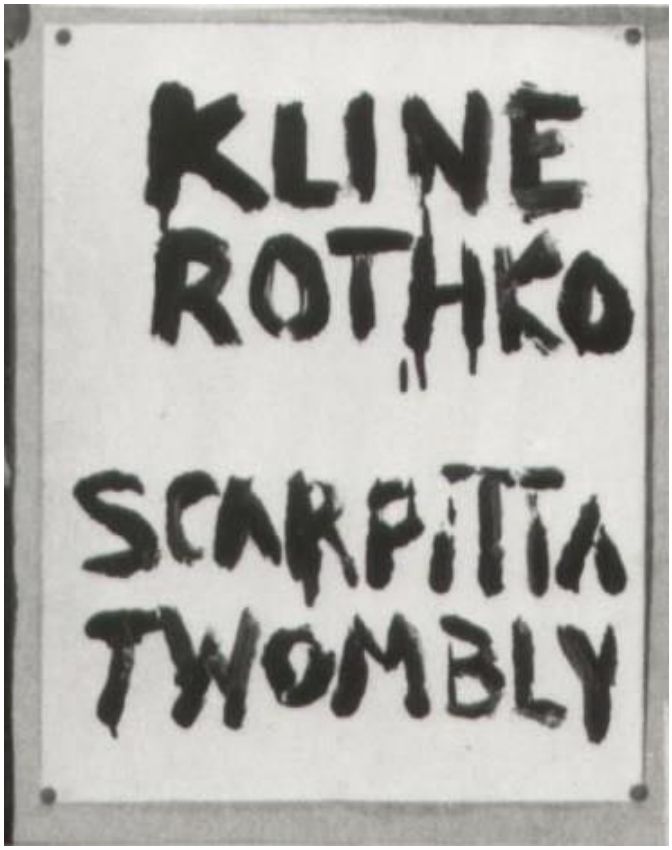


Fig. 14: *Cartello* della mostra *Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly*, aprile 1959. Foto: Plinio De Martiis

Fig. 15: Manifesto-locandina della mostra *Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly*, aprile 1959

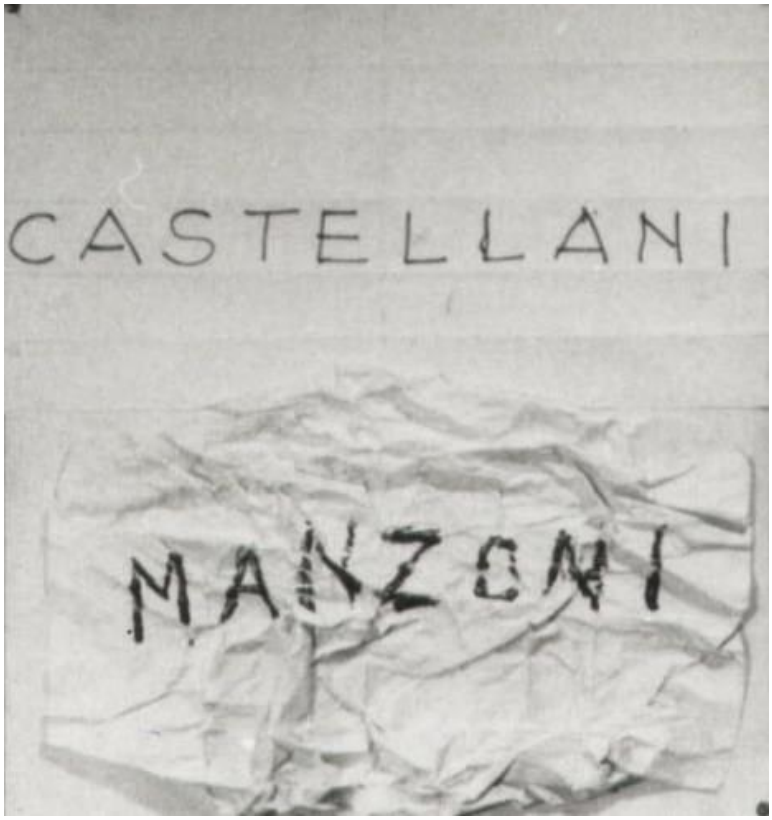


Fig. 16: *Cartello* della mostra *Castellani&Manzoni*, aprile 1961. Foto: Plinio De Martiis

Fig. 17: Manifesto-locandina della mostra *Castellani&Manzoni*, aprile 1961. Foto: Plinio De Martiis

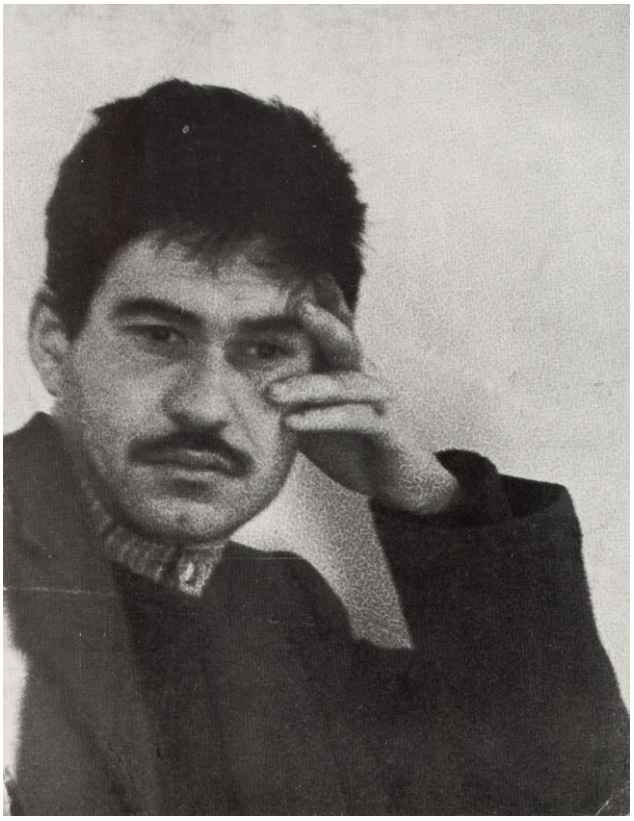


Fig. 18: Manifesto-locandina della mostra *Jannis Kounellis*, febbraio 1971

Fig. 19: Franco Angeli, Senza titolo [*Plinio quando inizi la tua collana di "grafica"*], 1968, 28,5x21 cm, fotografia

Fig. 20: Daniel-Henry Kanwailer, Alvaro Marchini e Fernando Terenzi, inaugurazione della mostra di Fernand Léger, Galleria La Nuova Pesa, ottobre 1963. Foto: Agenzia giornalistica Foto Italia

Fig. 21: Renzo Vespignani autografa il catalogo della mostra, Galleria La Nuova Pesa, marzo 1963. Foto: Alfio Di Bella

Fig. 22: Visitatori della mostra *Picasso. Opere recenti* con il «LNP. Notiziario della Galleria d'Arte La Nuova Pesa», novembre 1961. Foto: Labor Foto

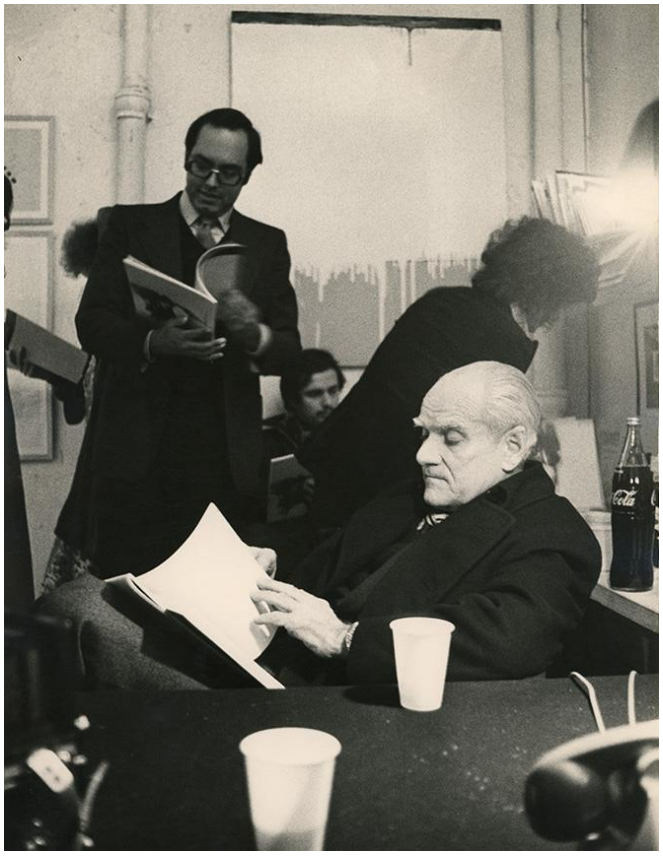
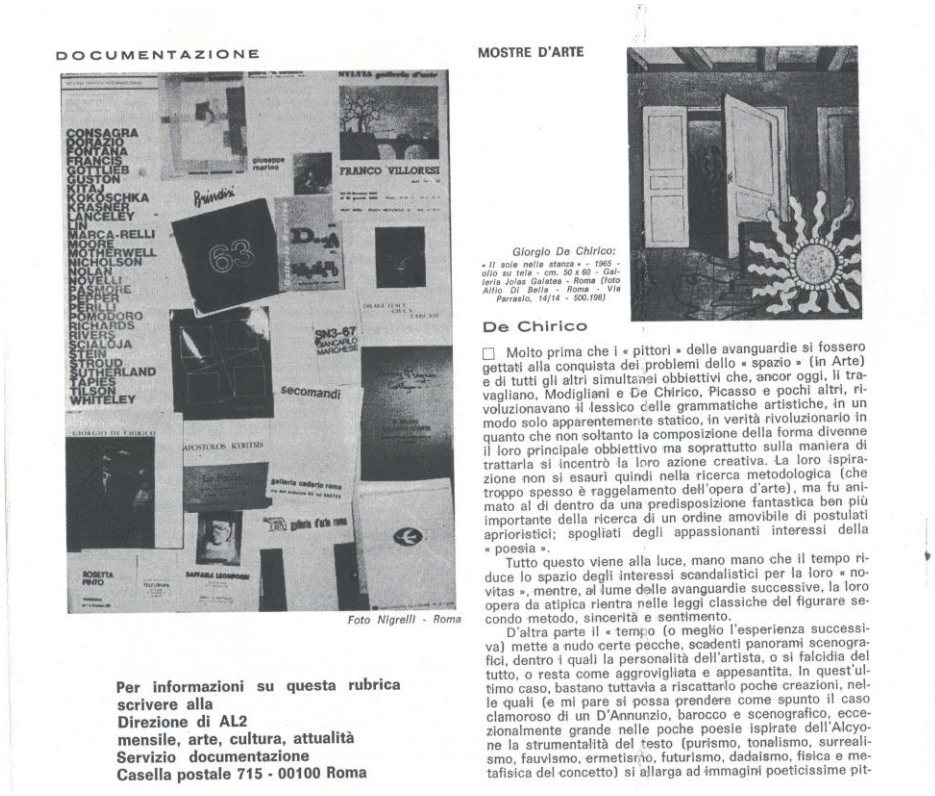


Fig. 23: Alberto Moravia legge il catalogo della mostra *La pittura come macchina del desiderio. Mario Schifano 1960/62*, Galleria Ugo Ferranti, marzo 1975



DOCUMENTAZIONE

CONSAGRA
DONAZIO
FONTANA
FRANCIS
GOTTLIEB
GUSTON
KITAJ
KOKOSCHKA
KRASNER
LANCELEY
LIN
MARCA-RELLI
MOORE
MOTHERWELL
NICHOLSON
NOLAN
NOVELLI
PASMORE
PEPPER
PERILLI
POMODORO
RICHARDS
RIVERS
SCIALOJA
STEIN
STROUD
SUTHERLAND
TAPIES
TILSON
WHITELEY

Foto Nigrelli - Roma

Per informazioni su questa rubrica scrivere alla
Direzione di AL2
mensile, arte, cultura, attualità
Servizio documentazione
Casella postale 715 - 00100 Roma

MOSTRE D'ARTE

Giorgio De Chirico: « Il sole nella stanza » - 1965 - olio su tela - cm. 50 x 60 - Galleria Jolas Galatea - Roma (foto Attilio Di Bella - Roma - Via Parrasio, 14/14 - 500.198)

De Chirico

☐ Molto prima che i « pittori » delle avanguardie si fossero gettati alla conquista dei problemi dello « spazio » (in Arte) e di tutti gli altri simultanei obbiettivi che, ancor oggi, li travagliano, Modigliani e De Chirico, Picasso e pochi altri, rivoluzionavano il lessico delle grammatiche artistiche, in un modo solo apparentemente statico, in verità rivoluzionario in quanto che non soltanto la composizione della forma divenne il loro principale obbiettivo ma soprattutto sulla maniera di trattarla si incentrò la loro azione creativa. La loro ispirazione non si esaurì quindi nella ricerca metodologica (che troppo spesso è raggelamento dell'opera d'arte), ma fu animato al di dentro da una predisposizione fantastica ben più importante della ricerca di un ordine amovibile di postulati aprioristici; spogliati degli appassionanti interessi della « poesia ».

Tutto questo viene alla luce, mano mano che il tempo riduce lo spazio degli interessi scandalistici per la loro « novitas », mentre, al lume delle avanguardie successive, la loro opera da atipica rientra nelle leggi classiche del figurare secondo metodo, sincerità e sentimento.

D'altra parte il « tempo (o meglio l'esperienza successiva) mette a nudo certe pecche, scadenti panorami scenografici, dentro i quali la personalità dell'artista, o si falcidia del tutto, o resta come aggrovigliata e appesantita. In quest'ultimo caso, bastano tuttavia a riscattarlo poche creazioni, nelle quali (e mi pare si possa prendere come spunto il caso clamoroso di un D'Annunzio, barocco e scenografico, eccezionalmente grande nelle poche poesie ispirate dell'Alcyone la strumentalità del testo (purismo, tonalismo, surrealismo, fauvismo, ermetismo, futurismo, dadaismo, fisica e metafisica del concetto) si allarga ad immagini poeticissime pit-

Fig. 24: Rivista «AL2», gennaio 1968

Fig. 25: Inaugurazione della mostra *Mec-Art 10*, Galleria CIAK, maggio 1969

Fig. 26: Copertina del catalogo della mostra *Mec-Art 10*, Galleria CIAK, maggio 1969

Fig. 27: Renzo Paris, *Titolo per una litania e/o omelia*, in *Co-Incidenze*, catalogo della mostra, Taranto 1969, p.n.n.

BIBLIOGRAFIA

13 PITTORI A ROMA 1963
13 Pittori a Roma, catalogo della mostra, testi di N. Balestrini, G. Dorfles *et alii*, Roma 1963.

31 AUTORI E 31 OPERE 1959
31 autori e 31 opere del rinnovamento artistico italiano dal 1930 al 1943, brochure della mostra, Roma 1959.

AFRO, CAPOGROSSI, CONSAGRA 1958
Afro, Capogrossi, Consagra, De Kooning, Kline, Marca-Relli, Matta, manifesto-locandina, luglio 1958.

«ARTECRONACA» 1958
«ArteCronaca», a cura di P. De Martiis, 5 maggio 1958.

BEN SHAHN 1955
Ben Shahn, «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», Roma aprile 1955.

BIROLLI, CONSAGRA, CORPORA 1954a
Birolli, Consagra, Corpora, Fazzini, Franchina, Gentilini, Guttuso, Leoncillo, Mafai, Pirandello, Raphael, Turcato, «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», Roma dicembre 1954, p.n.n.

BIROLLI, CONSAGRA, CORPORA 1954b
Birolli, Consagra, Corpora, Fazzini, Franchina, Gentilini, Guttuso, Leoncillo, Mafai, Pirandello, Raphael, Turcato [nota de La Tartaruga], «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», Roma dicembre 1954, p.n.n.

«BOLLETTINO 59-60» S.D.
«Bollettino 59-60», Galleria La Salita, s.l. s.d.

CARTELLI DI ARTISTI 1988
Cartelli di artisti 1954-1962, invito alla mostra, 1988.

CIARLETTA 1954
N. CIARLETTA, *Dove le parole diventano segni, e i segni parole*, in *MINO MACCARI* 1954, pp.n.nn.

COMMENTO ALLA MOSTRA 1957
Commento alla mostra di «Venti Artisti», «Bollettino della Salita», febbraio-marzo 1957.

CRONACA D'ARTE 1958
Cronaca d'arte [editoriale non firmato], «ARTECRONACA» 1958, p. 1.

CY TWOMBLY 1958
Cy Twombly, locandina-invito, 1958.

CY TWOMBLY 1960
Cy Twombly, locandina-invito, 1960.

FERGONZI 2020
F. FERGONZI, *Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi sulla pittura moderna (1958-1960)*, «Studi di Memofonte», 24, 2020, pp. 76-112.

FRANCESCONI 2013
E. FRANCESCONI, *«Io ero un pilota d'aereo, ma lui era un pilota d'alto mare». Giorgio Franchetti e Plinio De Martiis*, in *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, a cura di C. Cremonini, F. Fergonzi, Roma 2013, pp. 48-59.

FRANCESCONI 2018
E. FRANCESCONI, *Franco Angeli e Tano Festa. Pittori con la macchina da presa*, Milano 2018.

FRANCESCONI 2019
E. FRANCESCONI, *Da "Catalogo" all'archivio. Le fotografie dell'archivio de La Tartaruga nelle pagine della rivista "Catalogo"*, in *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare*, atti delle giornate di studio (Roma 13-14 aprile 2016), a cura di B. Cinelli, A. Frongia, Milano 2019, pp. 85-111.

FRANCESCONI 2022
E. FRANCESCONI, *Un fotoreporter per l'arte contemporanea: gli esordi romani di Plinio De Martiis (1950-1953)*, «RSF-Rivista di Studi di Fotografia», 11, 2020, pp. 188-207.

GIAN TOMASO LIVERANI 1998
Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la Galleria La Salita dal 1957 al 1998, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Torino 1998.

GIANNONE 2011
A.L. GIANNONE, *La Puglia e la poesia visiva*, in *Di-segni poetici. La collezione di poesia visiva del Museo Arte Contemporanea Matino*, a cura di S. Luperto, A. Panareo, Lecce 2011, pp. 59-68.

GIULIO TURCATO 1955
Giulio Turcato, «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», Roma marzo 1955.

GIUSEPPE MACRÌ 1955
Giuseppe Macrì, «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», Roma dicembre 1955.

JACOVELLI 1969
G. JACOVELLI, *Anno ventesimo*, in *Co-Incidenze*, catalogo della mostra, Taranto 1969, pp.n.nn.

JOHN BRATBY 1955
John Bratby, «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», Roma gennaio 1955.

LA NUOVA PESA 2010
La Nuova Pesa /1. Storia di una galleria [1959-1976], a cura di G. Appella, Roma 2010.

LA SCUOLA ROMANA 1963a
La scuola romana, ieri e oggi [nota della galleria], in *RENZO VESPIGNANI* 1963, p.n.n.

LA SCUOLA ROMANA 1963b
La scuola romana, ieri e oggi [lettera di M. Calvesi], in *RENZO VESPIGNANI* 1963, p.n.n.

LA TARTARUGA 1956
LA TARTARUGA, *La critica d'arte*, in *Ugo Attardi*, «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», Roma maggio 1956, p.n.n.

LA TARTARUGA 1961
La Tartaruga Roma 1961 febbraio. Quaderno, a cura di P. De Martiis, Roma 1961.

LE COLLEZIONI DIFFICILI 1988
Le collezioni difficili, catalogo della mostra, Torino 1988.

LE COLLEZIONI 2003
Le collezioni: acquisizioni di arte contemporanea. Istituto Nazionale per la Grafica, Soprintendenza per il patrimonio storico artistico e demoetnoantropologico di Bologna, catalogo della mostra, a cura di L. Ficacci, Torino 2003.

MACCARI 1954
M. MACCARI, *Un'intervista con il pittore Mino Maccari. Où irez-vous l'hiver prochain, Mr. Hulot?*, in *MINO MACCARI* 1954, pp.n.nn.

MINO MACCARI 1954
Mino Maccari, «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», Roma novembre 1954.

NOTIZIARIO 1954
Notiziario, in *MINO MACCARI* 1954, pp.n.nn.

OPERE DALLA COLLEZIONE DELLA GALLERIA LA TARTARUGA 2019
Opere dalla collezione della Galleria La Tartaruga, catalogo d'asta, a cura di Finarte, Roma 2019 (disponibile on-line https://www.finarte.it/asta/opere-dalla-collezione-della-galleria-la-tartaruga-roma-2019-05-14).

PICASSO 1961
Picasso. Opere recenti, «LNP. Notiziario della Galleria d'Arte La Nuova Pesa», 1, 28 novembre 1961.

RENZO VESPIGNANI 1963
Renzo Vespignani. Opere recenti, «LNP. Notiziario della Galleria d'Arte La Nuova Pesa», 14, 14 marzo 1963.

SALVATORE SCARPITTA 1955
Salvatore Scarpitta, «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», Roma aprile 1955.

SERGIO 2005
G. SERGIO, Cancellazione d'artista *di Cesare Tacchi: esposizione, catalogo e documento fotografico tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70*, «RolSa», 2, 2004, pp. 1-17.

SERGIO 2011
G. SERGIO, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (*Flash Art*,* Pallone*,* Cartabianca*,* Senzamargine*,* Data*)*, «Palinsesti», 1, 2011, pp. 83-100.

TITINA MASELLI 1955
Titina Maselli, «La Tartaruga. Bollettino della Galleria», Roma aprile 1955.

TROMBADORI 1963
A. TROMBADORI, *Rettifica per la dott.ssa Palma Bucarelli*, in *Gianquinto. Opere recenti*, «LNP. Notiziario della Galleria d'Arte La Nuova Pesa», 12, 8 gennaio 1963, pp.n.nn.

VIVALDI 1958
C. VIVALDI, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: mostre, attività didattica, conferenze dal 1945 ad oggi*, «ARTECRONACA» 1958, pp. 1, 8.

ABSTRACT

Il saggio si interroga sui prodotti editoriali – bollettino, cataloghi, manifesti, brochure e progetti speciali – della Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis evidenziando, attraverso il confronto con le coeve pubblicazioni di alcune note gallerie romane, le strategie editoriali messe in campo dai galleristi dalla fine degli anni Cinquanta. Si prendono in esame le dinamiche di pubblicazione e di fruizione di queste edizioni minori – voce della critica militante –, che rapidamente conquistarono lo *status* di documento e fonte letteraria.

This essay looks into some of the most significant editorial products of Rome's famous Galleria La Tartaruga, such as bulletin, catalogs, posters and brochures. The editorial projects of Plinio De Martiis are discussed by comparing with the contemporary publications of some Rome's well-known galleries. The aim is to understand, not only the editorial strategies that gallery owners have been utilizing since the end of the 1950's, but also the dynamics of publication and the uses of these minor editions – voice of militant critics –, which quickly obtained the status of document and literary source.

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

1. *'Dialettica 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[1]. 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[2], che nel 1969 si era recato a New York[3] 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[4].

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. 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.

[1] 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 Siegelaub, 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.

[2] 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.

[3] SARGENTINI 2010b.

[4] 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 doublure* 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[5]. 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[6] –, 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[7], 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»[8].

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[9], 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[10], padre di Fabio. Nato in Umbria nel 1910 e

[5] In particolare, si rimanda a *MACRORADICI DEL CONTEMPORANEO* 2010.
[6] Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.
[7] Si rimanda a tal proposito a BONITO OLIVA 2010.
[8] BARILLI 1987, p. 70.
[9] 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.
[10] Per la figura di Bruno Sargentini, si rimanda a *BRUNO SARGENTINI AL FIANCO 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»[11]: 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[12], 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[13].

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[14]. 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.

[11] BARILLI 1987, p. 69.

[12] 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.

[13] 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.

[14] *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[15] 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»[16] 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[17]. 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»[18] 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»[19].

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[20] – genericamente inquadrate entro il filone pop[21] – evidenziavano la presenza di

[15] 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.
[16] CRISPOLTI 1960, p.n.n.
[17] BOATTO 1965, p.n.n.
[18] Ivi, p.n.n.
[19] CALVESI 1987, p. 73.
[20] *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[22]: 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»[23]. 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»[24].

Paillasson d'angle (1968) (Fig. 6) poteva esser persino paragonata a una trovata duchampiana per ironia e ambiguità[25]. 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[26]; tali rapporti erano alimentati da un comune orizzonte di ricerca, innovativo e asistematico, capace di mandare in cortocircuito categorie critiche e paradigmi canonici.

La personale di Pascali *Nuove sculture* (1966)[27] 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

[21] 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 méconnaitre l'extraordinaire originalité d'une œuvre dont les plus récents développement 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).

[22] Si fa qui riferimento alla mostra *Objets. Buri, Dufo, 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.

[23] MARANDEL 1970, p. 39.

[24] Ivi, p. 41.

[25] «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).

[26] «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).

[27] *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[28]. 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[29], 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»[30].

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 scritture 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[31].

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:

[28] *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.
[29] 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).
[30] BARILLI 1987, p. 70.
[31] 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[32].

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»[33]. 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»[34]. 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[35], 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…»[36]. 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[37] è ricordata da Sargentini come «poderosa»[38], 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[39]. 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.

---

[32] Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.
[33] Ivi.
[34] Ivi.
[35] 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.
[36] Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.
[37] *MAGRITTE* 1963.
[38] Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.
[39] 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[40] 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[41]. 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[42]. 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»[43].

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 trascinante 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»[44].

[40] 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.
[41] CELANT 2013, p. 146.
[42] Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.
[43] Ivi.
[44] 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[45].

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[46] o il premio di Julio Le Parc alla Biennale di Venezia del 1966[47] avevano suscitato clamore, influendo sulla scelta di Fabio Sargentini di dedicare, tra il 1966 e il 1967, delle mostre personali a Vasarely (Figg. 12-13) e Josef Albers[48]. 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[49].

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 […][50].

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

[45] «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).
[46] SEITZ 1965.
[47] *XXXIIIE BIENNALE DE VENISE* 1966.
[48] *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.
[49] Conversazione epistolare con Fabio Sargentini, Torino-Roma, 27 gennaio 2022.
[50] BOATTO 1987, p. 71.
[51] *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 *Bachi da setola* di Pascali, dagli stessi colori sgargianti e altamente costrastati 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[52], i *Bachi* 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»[53], 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»[54], il critico rifletteva in particolare sui *Bachi da setola* conducendo una lettura formalista che non lasciava spazio a divagazioni fantastiche, né tanto meno a valutazioni simboliche[55]. Secondo Argan, le spazzole in plastica colorata erano assunte «in quanto forma o struttura» al fine di evidenziare «la spazialità intrinseca dell'oggetto»[56]. 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 oggettuale era mantenuta e traslata a livello spaziale[57].

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 *Bachi* 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[58].

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»[59]. 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

[52] *PINO PASCALI* 1968.
[53] ARGAN 1968, p.n.n. Si ringrazia Antonio Frugis, della Fondazione Pino Pascali, per l'invio di alcuni preziosi materiali relativi alla mostra.
[54] *Ibidem*.
[55] *Ibidem*.
[56] *Ibidem*.
[57] *Ibidem*.
[58] Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.
[59] ARGAN 1966.

diffusa illusione di tridimensionalità di forme e colori che invadeva lo spazio espositivo»[60] – 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 *Bachi 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 *Bachi* 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[61]. In tale processo, veniva definitivamente oltrepassato il dispositivo del quadro: le spazzole dei *Bachi* 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[62], 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»[63]. 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»[64].

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*[65] (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

[60] Conversazione con Fabio Sargentini, Roma, 1° marzo 2022.
[61] *PINO PASCALI* 1968.
[62] *JOSEF ALBERS* 1967.
[63] ARGAN 1967, p.n.n.
[64] *Ibidem*.
[65] ALBERS 1967.

be receptive»[66]. 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!»[67], 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.

[66] *Ibidem*.
[67] 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

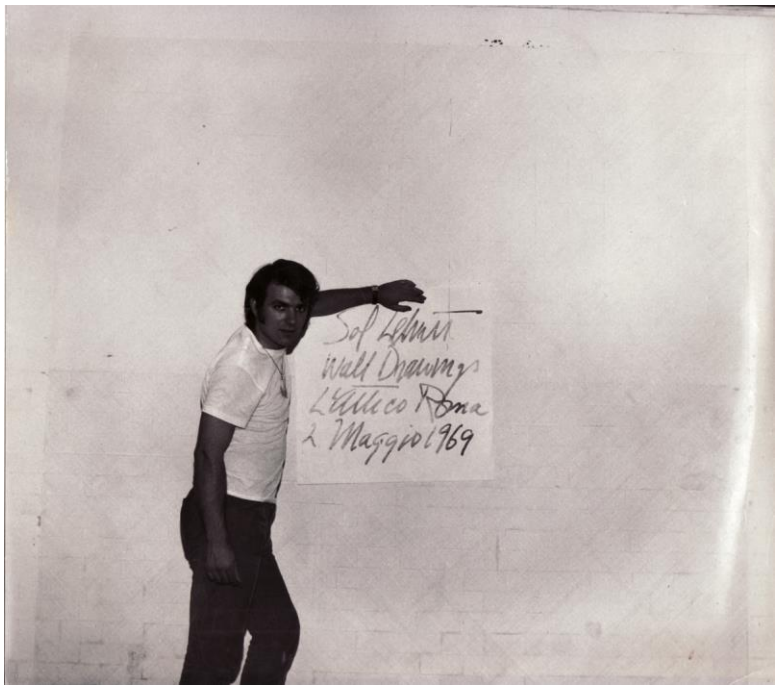


Fig. 3: Fabio Sargentini fotografato durante l'allestimento della prima mostra *Sol LeWitt. Wall Drawings* al garage di via Beccaria, 1969, 24x24 cm. Courtesy Giorgio Maffei

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

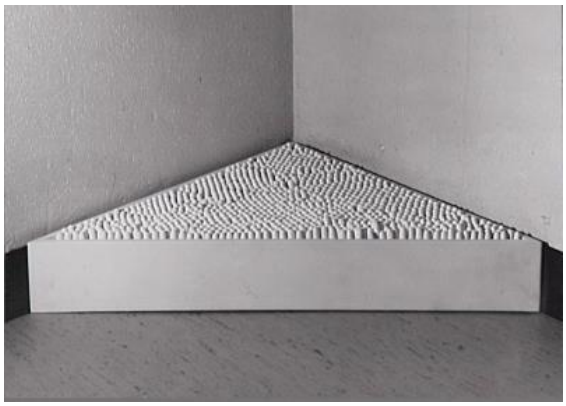


Fig. 6: Hervé Télémaque, *Paillasson d'angle*, 1968, 11x75x38 cm, tecnica mista (legno e gesso). Villeneuve-d'Ascq, Musée d'Art Moderne. Courtesy Adagp, Parigi

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

questa non è stata una mostra (ludica) né ha preteso di esserlo. è stato invece il tentativo di trasformare il luogo « galleria d'arte » in un altro luogo, nel caso specifico una palestra di ginnastica (invito al movimento). nel corso della serata qualche visitatore ha realmente chiesto se si effettuassero corsi settimanali, in quali giorni, la retta delle lezioni, ecc.
ciò mi è servito per considerare con minore riverenza, ma con più fantasia e libertà, il mio lavoro, quello degli altri, e lo stesso spazio in cui operare.

fabio sargentini

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

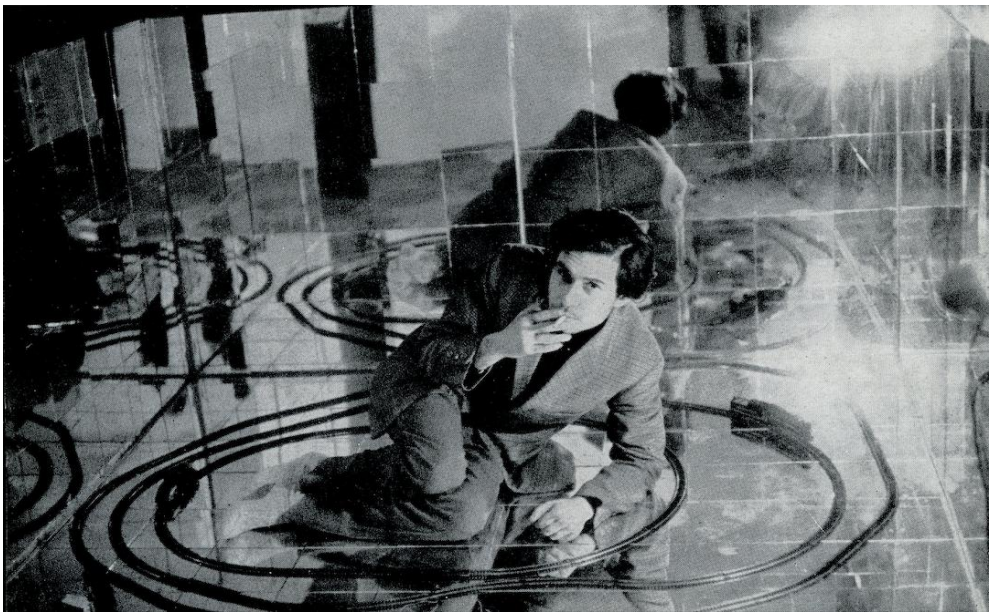


Fig. 10: Pagina estratta da *Kounellis. Il giardino. I giuochi*, catalogo della mostra, 1967

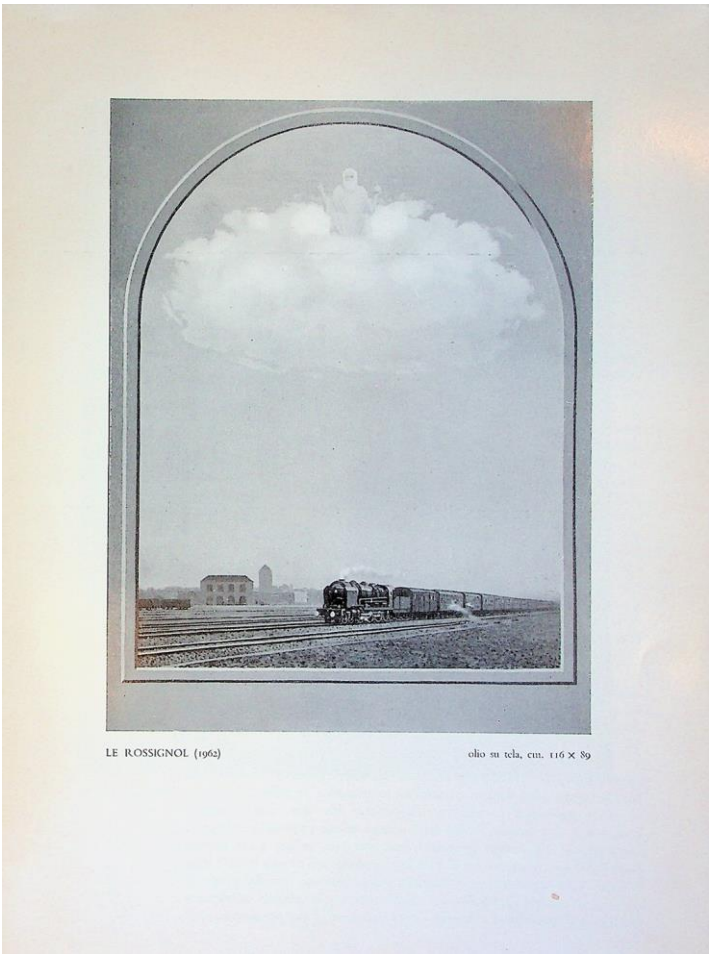
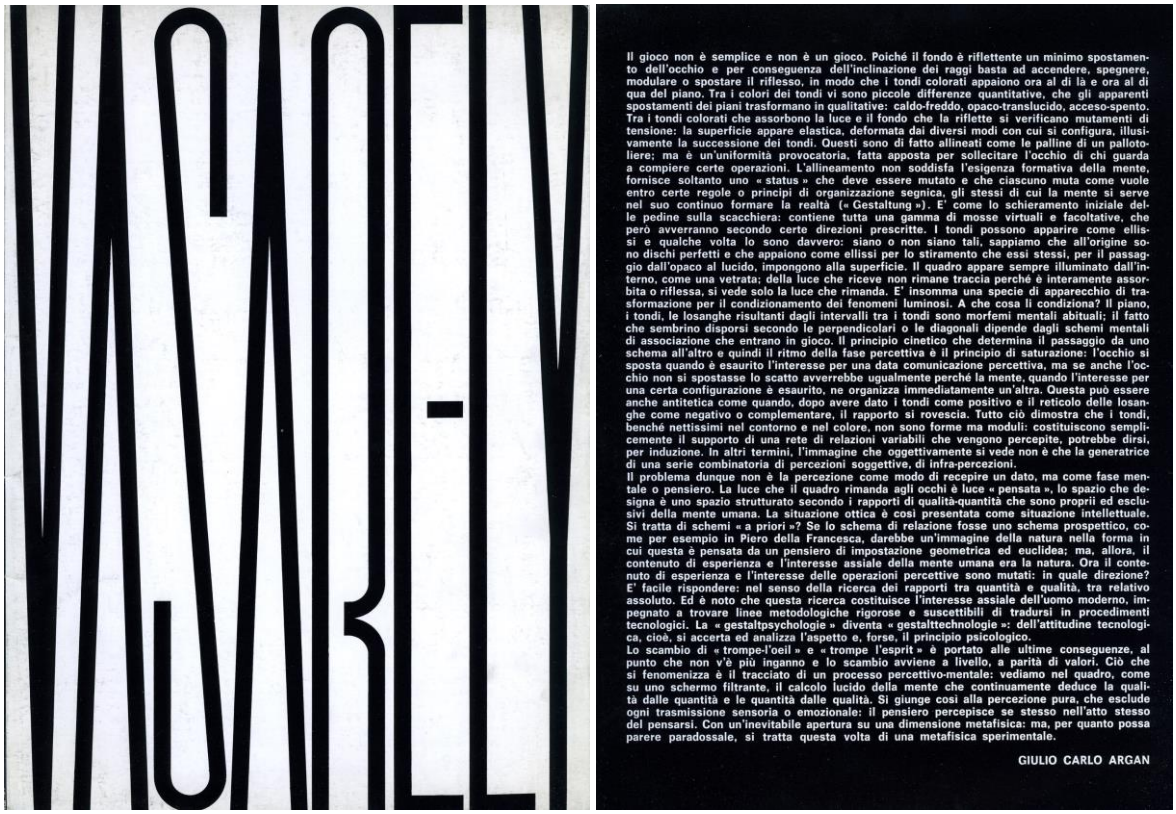


Fig. 11: René Magritte, *Le rossignol*, 1962, 116x89 cm, olio su tela (esposto e riprodotto in *MAGRITTE* 1963)



VASARELY

Il gioco non è semplice e non è un gioco. Poiché il fondo è riflettente un minimo spostamento dell'occhio e per conseguenza dell'inclinazione dei raggi basta ad accendere, spegnere, modulare o spostare il riflesso, in modo che i tondi colorati appaiono ora al di là e ora al di qua del piano. Tra i colori dei tondi vi sono piccole differenze quantitative, che gli apparenti spostamenti dei piani trasformano in qualitative: caldo-freddo, opaco-translucido, acceso-spento. Tra i tondi colorati che assorbono la luce e il fondo che la riflette si verificano mutamenti di tensione: la superficie appare elastica, deformata dai diversi modi con cui si configura, illusivamente la successione dei tondi. Questi sono di fatto allineati come le palline di un pallotoliere; ma è un'uniformità provocatoria, fatta apposta per sollecitare l'occhio di chi guarda a compiere certe operazioni. L'allineamento non soddisfa l'esigenza formativa della mente, fornisce soltanto uno « status » che deve essere mutato e che ciascuno muta come vuole entro certe regole o principi di organizzazione segnica, gli stessi di cui la mente si serve nel suo continuo formare la realtà (« Gestaltung »). E' come lo schieramento iniziale delle pedine sulla scacchiera: contiene tutta una gamma di mosse virtuali e facoltative, che però avverranno secondo certe direzioni prescritte. I tondi possono apparire come ellissi e qualche volta lo sono davvero: siano o non siano tali, sappiamo che all'origine sono dischi perfetti e che appaiono come ellissi per lo stiramento che essi stessi, per il passaggio dall'opaco al lucido, impongono alla superficie. Il quadro appare sempre illuminato dall'interno, come una vetrata; della luce che riceve non rimane traccia perché è interamente assorbita o riflessa, si vede solo la luce che rimanda. E' insomma una specie di apparecchio di trasformazione per il condizionamento dei fenomeni luminosi. A che cosa li condiziona? Il piano, i tondi, le losanghe risultanti dagli intervalli tra i tondi sono morfemi mentali abituali; il fatto che sembrino disporsi secondo le perpendicolari o le diagonali dipende dagli schemi mentali di associazione che entrano in gioco. Il principio cinetico che determina il passaggio da uno schema all'altro e quindi il ritmo della fase percettiva è il principio di saturazione: l'occhio si sposta quando è esaurito l'interesse per una data comunicazione percettiva, ma se anche l'occhio non si spostasse lo scatto avverrebbe ugualmente perché la mente, quando l'interesse per una certa configurazione è esaurito, ne organizza immediatamente un'altra. Questa può essere anche antitetica come quando, dopo avere dato i tondi come positivo e il reticolo delle losanghe come negativo o complementare, il rapporto si rovescia. Tutto ciò dimostra che i tondi, benché nettissimi nel contorno e nel colore, non sono forme ma moduli: costituiscono semplicemente il supporto di una rete di relazioni variabili che vengono percepite, potrebbe dirsi, per induzione. In altri termini, l'immagine che oggettivamente si vede non è che la generatrice di una serie combinatoria di percezioni soggettive, di infra-percezioni.

Il problema dunque non è la percezione come modo di recepire un dato, ma come fase mentale o pensiero. La luce che il quadro rimanda agli occhi è luce « pensata », lo spazio che designa è uno spazio strutturato secondo i rapporti di qualità-quantità che sono proprii ed esclusivi della mente umana. La situazione ottica è così presentata come situazione intellettuale. Si tratta di schemi « a priori »? Se lo schema di relazione fosse uno schema prospettico, come per esempio in Piero della Francesca, darebbe un'immagine della natura nella forma in cui questa è pensata da un pensiero di impostazione geometrica ed euclidea; ma, allora, il contenuto di esperienza e l'interesse assiale della mente umana era la natura. Ora il contenuto di esperienza e l'interesse delle operazioni percettive sono mutati: in quale direzione? E' facile rispondere: nel senso della ricerca dei rapporti tra quantità e qualità, tra relativo assoluto. Ed è noto che questa ricerca costituisce l'interesse assiale dell'uomo moderno, impegnato a trovare linee metodologiche rigorose e suscettibili di tradursi in procedimenti tecnologici. La « gestaltpsychologie » diventa « gestalttechnologie »: dell'attitudine tecnologica, cioè, si accerta ed analizza l'aspetto e, forse, il principio psicologico.

Lo scambio di « trompe-l'oeil » e « trompe l'esprit » è portato alle ultime conseguenze, al punto che non v'è più inganno e lo scambio avviene a livello, a parità di valori. Ciò che si fenomenizza è il tracciato di un processo percettivo-mentale: vediamo nel quadro, come su uno schermo filtrante, il calcolo lucido della mente che continuamente deduce la qualità dalle quantità e le quantità dalle qualità. Si giunge così alla percezione pura, che esclude ogni trasmissione sensoria o emozionale: il pensiero percepisce se stesso nell'atto stesso del pensarsi. Con un'inevitabile apertura su una dimensione metafisica: ma, per quanto possa parere paradossale, si tratta questa volta di una metafisica sperimentale.

GIULIO CARLO ARGAN

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

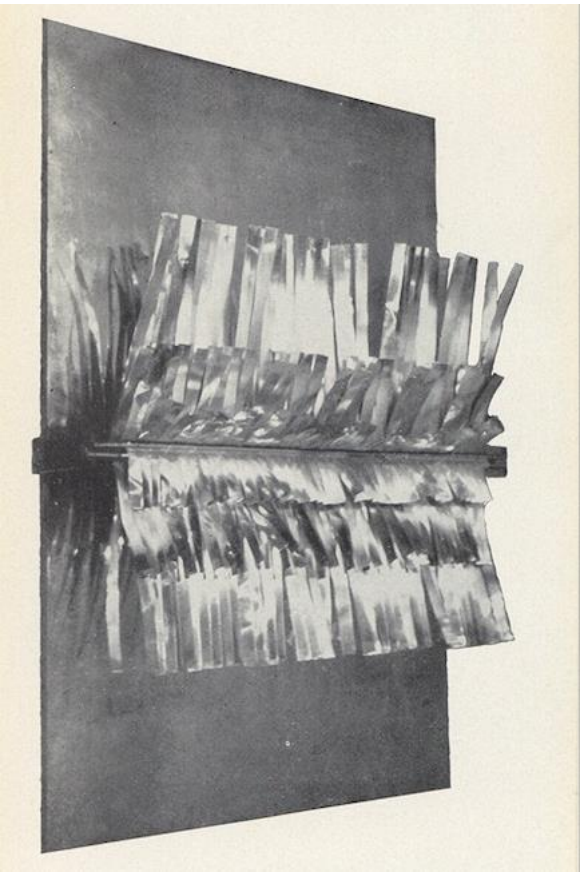


Fig. 14: Heinz Mack, *Rilievi luminosi*, 1961, 76x54 cm, alluminio (esposto e riprodotto in *PERPETUUM MOBILE* 1965)

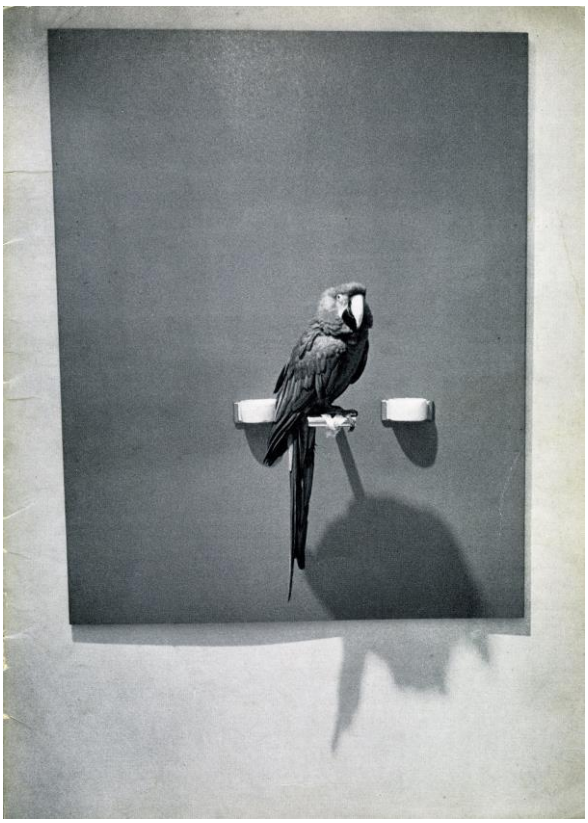


Fig. 15: Jannis Kounellis, *Senza titolo (pappagallo)*, 1967 (esposto in occasione della seconda personale dell'artista presso L'Attico, 1967, e riprodotto in catalogo, copertina). Foto: Claudio Abate

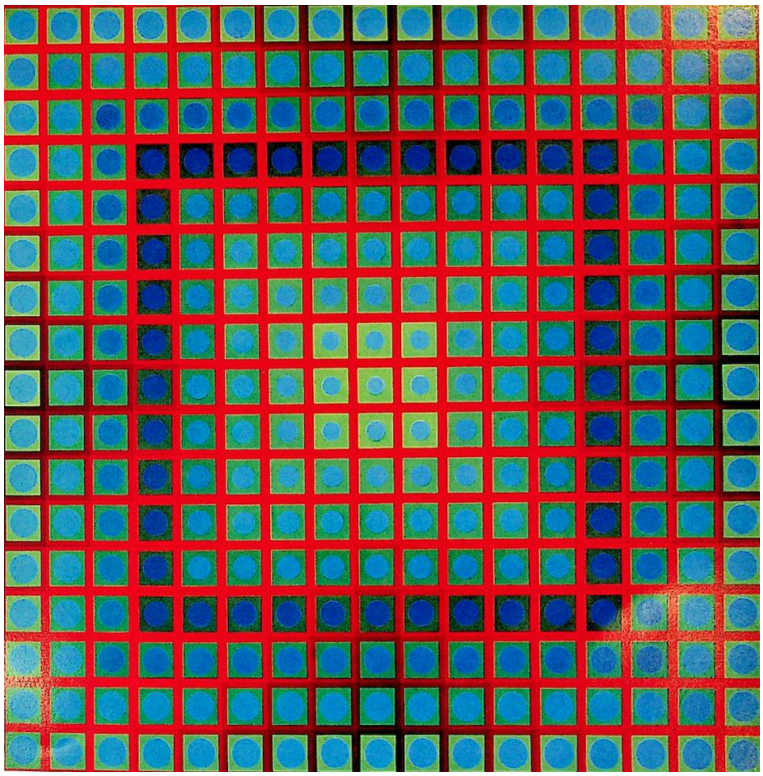
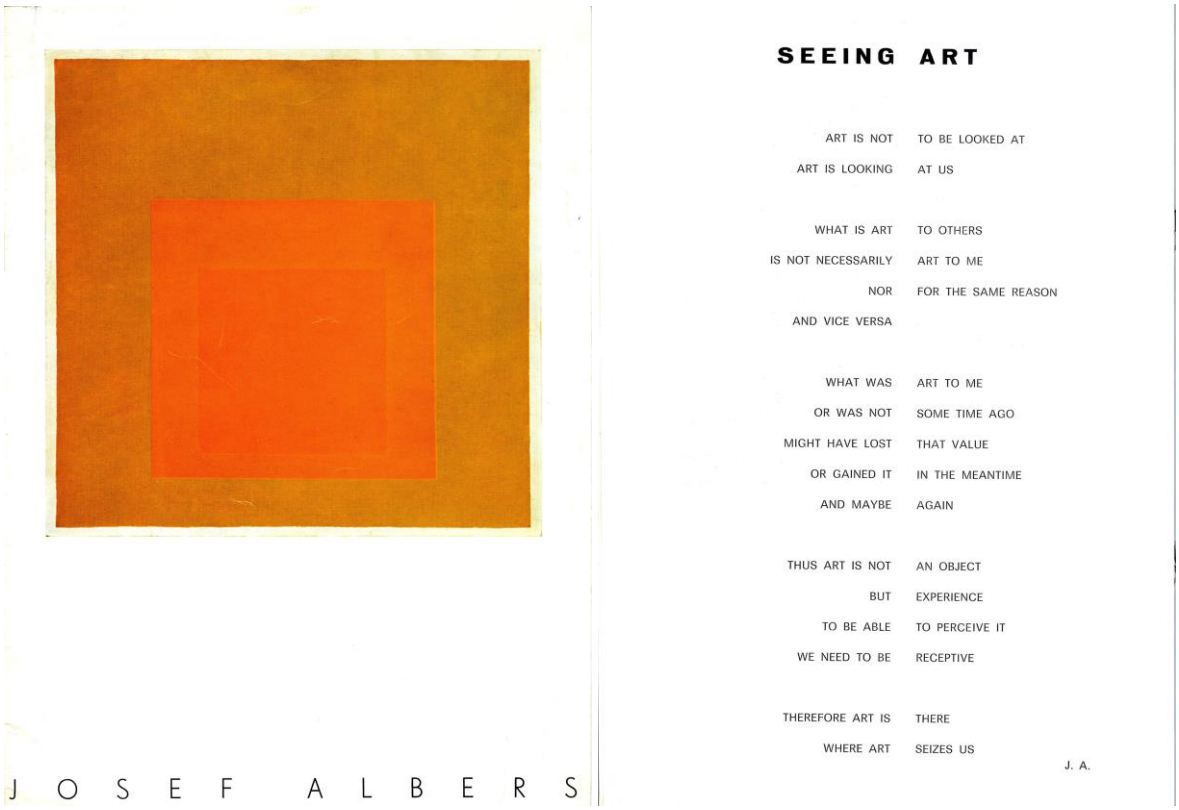


Fig. 16: Vasarely, *0636 Kedzi*, 1966, 80x80 cm, tempera indelebile

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

XXXIIIE *BIENNALE DE VENISE* 1966
XXXIIIe *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 FIANCO 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 merchands d'art en france. XIXe et XXe 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. Bachi 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 Kounellis 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.

LA SEDE DI «QUI ARTE CONTEMPORANEA» DA CENTRO D'ARTE A GALLERIA EDITALIA

1. *Lidio Bozzini e il progetto degli artisti fondatori*

La storia della Galleria Editalia si distingue da quelle delle altre gallerie romane degli anni Sessanta per essere strettamente legata alla fondazione di una rivista, «QUI arte contemporanea», e intrecciata al percorso professionale estremamente eclettico di un editore, Lidio Bozzini.

Nato a Montepulciano nel 1922, Bozzini frequentò l'Università di Giurisprudenza a Siena e partecipò alla resistenza nelle file del Movimento Cristiano Sociale che, diventato partito, sarebbe poi confluito nella Democrazia Cristiana. Trasferitosi a Roma dopo la guerra, venne nominato sottosegretario della Presidenza del Consiglio dei Ministri sotto il primo governo De Gasperi, per poi ricoprire per un periodo la carica di presidente dell'Ente Provinciale del Turismo di Siena[1].

Importanti sono le sue radici politiche, tanto che nel 1963 fu candidato al Parlamento per la Democrazia Cristiana, ma ancor più determinanti sono le sue origini senesi, necessarie per comprendere la rete di relazioni sulla quale consolida le collaborazioni nella capitale, che nascevano spesso da rapporti di amicizia tra coloro che da Siena si spostarono a Roma nel dopoguerra distinguendosi nel mondo dell'arte e della cultura.

Nel 1952 Bozzini fonda a Roma, con sede in via di Pallacorda n. 7, la casa editrice Editalia specializzata in libri d'arte, di storia e di costume, la quale ricoprirà un ruolo di primo piano soprattutto a partire dal 1956, vincendo un bando per l'assegnazione della pubblicazione dei cataloghi delle mostre presentate alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma sotto la direzione di Palma Bucarelli. Si tratta di alcune delle mostre più significative del dopoguerra per l'aggiornamento di livello internazionale che fornivano al pubblico italiano: tra queste la mostra di Piet Mondrian del 1956, la prima grande retrospettiva europea dedicata a Jackson Pollock e la mostra di Kandinsky del 1958[2].

Se nel 1961 si conclude l'accordo con l'istituzione Galleria Nazionale, l'Editalia continua comunque una collaborazione di tipo privato con Palma Bucarelli che firma nel 1962 la monografia di Alberto Giacometti per la nuova collana *Maestri del XX secolo*, raccolta che vide negli anni il contributo di alcune delle figure chiave gravitanti attorno alla GNAM: l'anno seguente la monografia dedicata ad Alberto Burri viene affidata a Cesare Brandi (senese di nascita ma romano d'adozione come Bozzini), che cura un volume particolarmente importante sia per la casa editrice sia per lo stesso artista, attorno al quale si sarebbe consolidata una significativa collaborazione che avrebbe portato un decennio più tardi alla mostra dell'Editalia *Opere di Burri* al Convento di Assisi[3].

All'attività di editore d'arte Bozzini affianca, sin dalla seconda metà degli anni Cinquanta, anche un chiaro interesse nei confronti del cinema, avendo come interlocutore

La presente ricerca è stata possibile grazie alla documentazione resa a me accessibile in questi anni da Raffaella Bozzini. Con lei ringrazio anche Luciana Bozzini, Marianna Imperatori e Silvia Ferdinandi e il loro fondamentale contributo per ricostruire la storia della sede di «QUI arte contemporanea».

[1] Per un approfondimento sulla biografia di Lidio Bozzini rimando al Fondo Lidio Bozzini conservato presso l'Archivio Storico Piero Calamandrei di Montepulciano, Siena.

[2] *PIET MONDRIAN* 1956; *JACKSON POLLOCK* 1958; *KANDINSKIJ* 1958. Per un resoconto sui cataloghi della GNAM pubblicati dall'Editalia e un quadro esaustivo sulle molteplici convergenze tra museo e casa editrice rimando a MARGOZZI 2012, pp. 16-18.

[3] Si veda BUCARELLI 1962 e BRANDI 1963. Nel 1975 è sempre Cesare Brandi a presentare in catalogo la mostra a cura dell'Editalia *Opere di Burri*. Cfr. *OPERE DI BURRI* 1975.

privilegiato il critico cinematografico Mario Verdone, anch'egli senese e con il quale condivideva non soltanto un'amicizia ma anche l'esperienza della resistenza e la partecipazione alla battaglia di Monticchiello del 1943.

A partire dal 1957 Bozzini ricopre il ruolo di consigliere delegato e poi presidente dell'Unitalia Film, l'Unione Nazionale che promuoveva la diffusione del cinema italiano all'estero, oltre a essere cofondatore, insieme a Italo Gemini e Gino Sotis, del celebre David di Donatello che premiava la migliore produzione cinematografica italiana e straniera. Un'intensa attività testimoniata da una serie di fotografie che lo ritraggono in occasione di importanti celebrazioni, come la consegna del David come miglior attrice straniera a Audrey Hepburn nel 1962 per il film *Colazione da Tiffany* (Fig. 1), così come all'aeroporto in partenza con la delegazione dell'Unitalia Film per uno dei molti viaggi di lavoro per presentare il cinema italiano nel mondo. Fotografie, queste, supportate dai cinegiornali e dai documentari INCOM, conservati dall'Archivio dell'Istituto Luce, che segnalavano spesso tali avvenimenti dimostrandone la valenza storica per la cultura italiana.

Negli anni Sessanta Bozzini è quindi una figura estremante influente nel panorama romano, capace di abbracciare diversi ambiti della cultura italiana e chiaramente interessato a proiettare le ricerche nazionali in una dimensione internazionale, contribuendo a condurre l'Italia fuori da quel provincialismo al quale era ancora costretta.

All'indomani della Biennale del 1964, con lo spostamento dell'attenzione dall'Europa agli Stati Uniti, un gruppo di artisti composto da Ettore Colla, Leoncillo Leonardi, Giuseppe Capogrossi, Lucio Fontana, Seymour Lipton e Victor Pasmore, capeggiati da Piero Sadun, anch'egli senese e amico di Bozzini, trova nel fondatore dell'Editalia la personalità adatta alla quale rivolgersi per sviluppare un progetto editoriale coerente con quel sentire comune degli artisti che, tra gli anni Sessanta e Settanta, ricercavano sempre più spazi autonomi di riflessione, consci dell'inadeguatezza degli strumenti interpretativi della critica d'arte. Un sodalizio, questo, che avrebbe portato Bozzini a inaugurare il 26 luglio del 1966, in veste di direttore, la rivista «QUI arte contemporanea» e la relativa sede al n. 525 di via del Corso, con un evento mondano che vide la partecipazione di personalità non soltanto del mondo dell'arte ma anche della politica, oltre che di celebrità del cinema come Gina Lollobrigida, immortalata in uno scatto dell'epoca al fianco dell'editore con in mano il primo numero della rivista (Figg. 2-3)[4].

Seppur, come ha ricordato lo stesso Bozzini, l'intenzione degli artisti fondatori fosse quella di creare una rivista «rigorosamente» senza la presenza dei critici, Marisa Volpi e Giovanni Carandente, entrambi legati all'istituzione della Galleria Nazionale, entrarono presto a far parte del coordinamento redazionale, insieme al regista Aldo D'Angelo, al fine di concretizzare un'idea progettuale attorno alla quale gli artisti faticavano a trovare un accordo[5].

Marisa Volpi, formatasi come critica militante al fianco di Giulio Carlo Argan, aveva collaborato con la Galleria Nazionale di Palma Bucarelli sin dai primi anni Sessanta, sia come relatrice all'interno dell'attività didattica promossa dal museo sia per la mostra dedicata all'Espressionismo, curata da Bucarelli, Argan e Brandi nel 1964 per la rassegna del maggio musicale fiorentino[6]; nel momento di formazione della rivista, il suo coinvolgimento è, però, particolarmente significativo perché rappresenta uno sguardo inedito sull'arte americana grazie

[4] Per un approfondimento specifico sulla rivista «QUI arte contemporanea» in relazione anche alle altre proposte editoriali di quegli anni rimando a GALLO 2012. Sul ruolo di primo piano ricoperto da Piero Sadun si veda il ricordo di Lorenza Trucchi che, in occasione dei vent'anni dalla fondazione della rivista, precisava: «noi tutti sappiamo che l'idea, la volontà, lo spirito dell'iniziativa erano soprattutto nel nostro caro, indimenticabile Piero Sadun» (TRUCCHI 1986). È importante ricordare come nel 1966 la casa editrice Editalia stesse, con ogni probabilità, già lavorando alla stesura della monografia di Giuseppe Capogrossi curata da Giulio Carlo Argan e pubblicata l'anno seguente per la collana *Maestri del XX secolo*. Cfr. ARGAN 1967.

[5] Si veda MATTARELLA 2006.

[6] *L'ESPRESSIONISMO* 1964.

al soggiorno negli Stati Uniti con una borsa di ricerca Fulbright che, proprio durante il 1966, le permette di confrontarsi direttamente con i protagonisti dell'arte oltreoceano raccogliendo la documentazione necessaria per la stesura del volume *Arte dopo il 1945. U.S.A.*, edito da Ceppelli nel 1969[7].

Carandente, dal canto suo, era stato funzionario della Galleria Nazionale sin dal 1954, curando molte di quelle mostre, già ricordate, presentate sotto la direzione di Bucarelli, ma soprattutto ricoprendo un ruolo determinante proprio nell'intrattenere i rapporti tra l'istituzione museo e la casa editrice Editalia, tanto che la chiusura della collaborazione per la pubblicazione dei cataloghi delle mostre coincise con l'allontanamento di Carandente dalla GNAM nel 1961 e il suo trasferimento alla Soprintendenza alle opere d'arte medioevali e moderne del Lazio di Palazzo Venezia[8].

Sarà proprio lui a ricordare dieci anni dopo, in questi termini, il fermento che aveva portata alla formazione del progetto di «QUI arte contemporanea»:

> Erano gli anni del boom, quelli a metà del Sessanta, quando la Rivista e la Galleria dell'Editalia presero l'avvio. L'Editore ne aveva discusso a lungo con amici artisti e critici e l'accanimento nel definire i programmi era stato dei più tenaci. Una sera a cena, Capogrossi, Colla (cui si deve il disegno della testata), Leoncillo, Sadun e chi scrive sembravano tanti congiurati. Parlavano ciascuno per sé e per gli assenti (che erano poi Fontana e Pasmore), tutti già allora appartenenti a una generazione di mezzo.
> Avrebbero voluto che il centro culturale denominato «QUI arte contemporanea» muovesse anzitutto da una mostra esemplare polemica allestita in ambiente ufficiale, a sostegno del nascente centro privato, con grandi sale per ognuno, i promotori e, inoltre, Burri, Afro, Corpora, Turcato, Scialoja, Dorazio, ecc.
> I più giovani, specie gli artisti di «Piazza del Popolo» urgevano troppo con la loro invadenza e gli anziani non volevano vedersi accantonati prima che ne fosse il tempo.
> Colla dardeggiava, gli occhi di fuoco, Leoncillo insisteva con la sua penetrante cadenza spoletina, Sadun polemizzava con la sua nota sottigliezza, Capogrossi interveniva con lucida bonomia.
> La mostra-fiume non si fece e fu un peccato. Ne avrebbero desiderato, i promotori, il confronto con i contemporanei d'oltre Oceano, ad armi pari dopo quella sfuriata veneziana del '64 e la parata americana dilatata dai Giardini a Dorsoduro, nel Consolato degli Stati Uniti, primo esempio di decentramento ora in auge[9].

L'anagrafica del gruppo, qui ricordata da Carandente, permette di comprendere come il loro comune interesse fosse quello di confrontarsi «ad armi pari» sia con le generazioni di artisti più giovani ma anche con il mondo americano che stava spostando completamente il baricentro dell'attenzione artistico-culturale: l'intento era, da una parte, assorbire quello «scambio internazionale tra Italia e Stati Uniti», che vedeva in Roma un luogo privilegiato, dall'altra mostrare il contributo europeo, e nello specifico italiano, all'interno di una storia dell'arte contemporanea del Novecento[10].

I principi sui quali gli artisti fondatori avevano impostato l'intero progetto erano chiaramente espressi nell'«invito-presentazione» fornito al pubblico romano il giorno dell'inaugurazione, dove si leggeva: «In una stagione di trapasso e di rapidi mutamenti come l'attuale solo la verifica puntuale del lavoro dei singoli artisti rappresenta una garanzia di effettivo chiarimento e di fedeltà a quella linea di creazione moderna felicemente definita come "tradizione del nuovo"»[11] (Fig. 4).

[7] VOLPI 1969a.
[8] In merito ai rapporti intrattenuti da Carandente tra Galleria Nazionale e casa editrice Editalia si veda MARGOZZI 2012, pp. 21-23.
[9] CARANDENTE 1976.
[10] MARTORE 2012, p. 55.
[11] Invito-presentazione (Associazione Lidio Bozzini-Archivio QUI arte contemporanea).

Nel fare appello al concetto di «tradizione del nuovo», si richiamava l'omonimo volume del critico americano Harold Rosenberg, pubblicato in Italia nel 1964, che rintracciava un percorso di continuità dalle avanguardie storiche fino alle proposte artistiche attuali, secondo quell'idea che «la famosa "rottura con la tradizione"» fosse «durata tanto a lungo da aver dato origine a una tradizione sua propria»[12]. Come ha ricordato Paolo Martore, l'esplicito riferimento a Rosenberg e alla «tradizione del nuovo», concetto ribadito negli anni dagli editoriali della stessa rivista, era «un modo abbastanza chiaro per alludere ad una critica d'ispirazione americana, polemica e militante, apertamente schierata a favore dell'astrazione»[13]. Non a caso, non molti anni più tardi, sarà proprio Harold Rosenberg a varcare la soglia di «QUI arte contemporanea», protagonista di un dibattito dal titolo *Critica e libertà*.

Il compito ricoperto dalla rivista, con il sostegno del relativo spazio espositivo, era quello di aprire una «zona "ossigenata" ai fatti salienti nuovi o non sufficientemente conosciuti dell'arte di oggi» con il chiaro intento di segnalare le ricerche più «originali» e «autentiche» seguendo un approccio dichiaratamente volto a eludere ogni tipo di etichetta imperante[14]. L'idea era quella di contrapporre alla comunicazione di massa una riflessione sulle ricerche attuali a partire da fonti dirette e attendibili, calando ogni proposta in una prospettiva di carattere internazionale, come dimostrato dalle rubriche presentate in forma di reportage e dalla scelta di pubblicare i testi dei contributi in italiano e in inglese[15].

Ma l'aspetto che «QUI arte contemporanea» voleva maggiormente rappresentare era quello di essere uno spazio di incontro e di confronto, capace di ristabilire un dialogo proficuo tra artista, critico e pubblico. Un dialogo che – come si legge nell'editoriale del primo numero della rivista –, mancando di «chiarezza» aveva conseguentemente perso anche di «autenticità»[16].

L'importanza di ristabilire tale colloquio aveva un ruolo non secondario poiché rendere il pubblico informato e consapevole voleva dire anche mantenere salda l'attenzione nei confronti dell'arte contemporanea e di conseguenza coltivare un legame di fiducia con gli amatori e i collezionisti che frequentavano la sede della rivista. Non a caso, in quest'ottica protesa a sviluppare un rapporto duraturo con i propri interlocutori «QUI arte contemporanea» proponeva due «speciali condizioni di abbonamento» che davano diritto a ricevere, al prezzo di 150.000 lire, i primi quattro numeri della rivista con un disegno originale tra quelli di Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Lucio Fontana e Victor Pasmore; al prezzo invece di 25.000 lire, oltre ai quattro numeri della rivista si poteva ricevere «un'opera litografica appositamente ideata in una tiratura limitata in 70 esemplari» firmata da Enrico Castellani, Gastone Novelli, Toti Scialoja e Antonio Scordia[17]. Una proposta estremamente interessante perché, oltre a dimostrare la posizione ancora tendenzialmente libera di questi artisti rispetto a un vero e proprio mercato dell'arte, svela come attraverso l'acquisto della rivista il pubblico potesse iniziare a raccogliere un primo nucleo di opere sulle quali costruire la propria collezione personale da poter arricchire di anno in anno.

Secondo quest'idea di formazione, tutt'altro che marginale, è significativo ricordare come nel progetto degli artisti fondatori la sede della rivista dovesse ricoprire un ruolo determinante, proponendosi come un luogo dove poter accedere a documentazioni di

[12] ROSENBERG 1964, p. 1.
[13] MARTORE 2012, p. 57.
[14] Nell'editoriale della rivista a tal riguardo si precisava: «La critica oggi è stata praticamente coinvolta consapevolmente o meno dal carattere obiettivamente pubblicitario che acquisisce ogni affermazione, obbligata alle amplificazioni e alle deformazioni di un percorso non prevedibile. Le locuzioni autre, informel, action-painting, art-brut, pop-art, gestaltismo, op-art, hanno fatto rapidamente il giro dell'emisfero e, tornando al punto di partenza, hanno trovato spesso il posto occupato» (*EDITORIALE* 1966).
[15] Sulle rubriche ispirate all'idea del 'reportage' si veda GALLO 2012, p. 60.
[16] *EDITORIALE* 1966.
[17] Invito-presentazione (Associazione Lidio Bozzini-Archivio QUI arte contemporanea).

approfondimento rispetto alle ricerche artistiche più attuali. Come si legge nel comunicato stampa:

> La sede di «QUI Arte Contemporanea» funziona come un centro d'arte. Disposto su un insieme di locali funzionalmente attrezzati, il centro è fornito di un apposito servizio per informazioni artistiche. Inoltre una biblioteca specializzata e una sala di lettura mettono a disposizione dei lettori un amplissimo ed aggiornato assortimento di libri e periodici d'arte[18].

Da una parte, quindi, la possibilità di fornire ai fruitori un «apposito servizio per informazioni artistiche», dall'altra l'idea di uno spazio che fungesse da «biblioteca specializzata» per poter consultare un vasto assortimento di libri e periodici estremamente aggiornati (Fig. 5).

Se l'attenzione nei confronti dei prodotti editoriali appare naturale conseguenza del fatto che «QUI arte contemporanea» nasceva come costola della casa editrice, e perciò ottima vetrina per l'editore che poteva rivolgersi così direttamente al suo pubblico, il fatto che la biblioteca custodisse non soltanto volumi dell'Editalia ma anche una serie di documenti di estremo valore, perché difficilmente accessibili in Italia, è testimoniato da una lettera inviata da Marisa Volpi a Lidio Bozzini dagli Stati Uniti in occasione dell'inaugurazione della rivista. La studiosa, oltre a congratularsi con l'editore per le fattezze di «QUI arte contemporanea», «presentata in una veste interessante, vivace, ricca di mordente», precisava:

> Quanto a libri, riviste, cataloghi posso dire di avere setacciato l'America in lungo e largo, ho da spedire letteralmente un baule di roba, appena arrivata a Roma vedremo con D'Angelo di scegliere le segnalazioni di maggior mordente. Vedendo la bellissima veste della rivista, sono stata ripresa dall'entusiasmo un po' perduto durante le interminabili discussioni preliminari[19].

Emerge quindi come il potenziale di «QUI arte contemporanea» fosse quello di strutturarsi sulle fondamenta solide ma anche diversificate di personalità attive su più fronti dell'arte contemporanea che potevano contribuire a rendere il progetto editoriale, così come lo spazio della sede della rivista, luoghi estremante vitali e al passo con i repentini cambiamenti che stavano stravolgendo il panorama artistico e culturale europeo.

È chiaro come lo spazio di «QUI arte contemporanea» si poneva in una posizione molto diversa rispetto alle altre gallerie romane, tanto da acquisire l'appellativo di galleria soltanto a partire dal 1971; ma quel che è certo è che il confronto con le altre gallerie private della capitale voleva essere privilegiato per poter dare un tangibile riscontro sull'attualità dei temi affrontati e discussi in sede. La scelta di non far coincidere la sede della rivista con gli spazi della casa editrice, in via di Pallacorda, ma di collocarsi alla fine di via del Corso a pochi passi da Piazza del Popolo, le permetteva di ricoprire a pieno diritto un ruolo all'interno di quella scacchiera di gallerie private che animavano la Roma degli anni Sessanta, incentivando un dialogo aperto e costruttivo mosso più dalla necessità di approfondimento che dalle regole del mercato.

[18] *Ibidem*.

[19] Lettera manoscritta di Marisa Volpi Orlandini a Lidio Bozzini, Santa Fe 21 agosto [1966] (Associazione Lidio Bozzini-Archivio QUI arte contemporanea).

2. *«Mostre, dibattiti, incontri»*[20]

Al n. 525 di via del Corso era prevista una sala adibita a «esposizioni permanenti», inizialmente dedicata alle opere degli artisti fondatori e all'approfondimento di tematiche affrontate sulle pagine della rivista[21]. Ma è a partire dal 1967 che la sede di «QUI arte contemporanea» diventa ufficialmente spazio espositivo: la mostra *Immagine del colore*, con la partecipazione di Carla Accardi, Marcia Hafif e Giulio Turcato, inaugurata il 12 aprile del 1967, sancisce di fatto l'inizio di una vera e propria programmazione, affiancata per la prima volta da un catalogo di presentazione, un pieghevole dal formato quadrato, che portava la numerazione «1», come a collocare precisamente da quel momento un punto di partenza (Figg. 6-7)[22].

L'esposizione presentata da Marisa Volpi, che negli anni sarà la più attiva nell'animare la sede, rispondeva agli intenti chiaramente espressi dagli artisti fondatori eludendo etichette e distinzioni anagrafiche, per favorire un confronto capace di mostrare come le ricerche nazionali fossero al passo con un dibattito di carattere internazionale e di alto profilo: in particolare è questa prima mostra ad affrontare due tematiche pregnanti ma soprattutto rappresentative delle ricerche in corso in Italia, approfondendo da una parte l'interesse verso la sperimentazione sui materiali e dall'altra il rapporto che stava ridefinendo la posizione dell'opera d'arte nello spazio[23].

Se il lavoro dei tre artisti permetteva di mostrare come attraverso autonome ricerche ci fosse un'uguale attenzione verso l'elemento materiale, è la scelta di esporre la «capanna» di Carla Accardi, così chiamata da Volpi in catalogo, a introdurre il pubblico di «QUI arte contemporanea» all'interno del dibattito sulle ricerche spaziali[24]. Una fotografia d'archivio, che ritrae alcuni visitatori all'interno della «capanna» il giorno dell'inaugurazione, permette di identificare l'opera di Accardi come la celebre *Tenda* esposta per la prima volta alla Galleria Notizie nel maggio 1966, in occasione della personale dell'artista, e presentata in catalogo da Carla Lonzi (Figg. 8-9)[25]. Si tratta di una testimonianza significativa che porta a considerare la sede di «QUI arte contemporanea» in aperto confronto con le gallerie private non soltanto romane; un dialogo, questo, che, nel caso della galleria torinese di Luciano Pistoi, si impostava sul rapporto personale di amicizia e collaborazione tra Marisa Volpi e Carla Lonzi, determinante anche per la scelta degli artisti presentati nelle mostre successive.

---

[20] *Mostre, dibattiti, incontri* è il titolo di un regesto che a partire dal 1976 è stato stilato dalla Galleria Editalia per ricordare le numerose attività proposte negli spazi di «QUI arte contemporanea». Cfr. *MOSTRE-DIBATTITI-INCONTRI* 1976; 1986; 1991; 2006. Per una ricognizione specifica rispetto alla programmazione espositiva rimando alle seguenti raccolte: *GALLERIA EDITALIA* 1976; 1986; 1991.

[21] Nel comunicato stampa relativo all'inaugurazione si legge: «L'attuale esposizione riunisce opere di Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi e Piero Sadun, una "vetrina" dedicata ai futuristi su cui è imperniato il primo numero di "QUI Arte Contemporanea", ed infine opere di Pol Bury, di Enrico Castellani, Carlo Lorenzetti, segnalati sempre nel corso dello stesso numero» (Associazione Lidio Bozzini-Archivio QUI arte contemporanea).

[22] *IMMAGINI DEL COLORE* 1967. Nel 1967 diventa collaboratrice dell'Editalia anche Isabella del Frate che lavorerà presso la sede di «QUI arte contemporanea» fino al 1973. Si veda a tal riguardo *ROMA NEW YORK* 2019.

[23] Volpi scriveva in catalogo: «Il colore, come la struttura, è essenzialmente per l'artista un modo di appropriarsi dello spazio, e quindi della realtà essi hanno il potere di scoprirci attraverso le infinite combinazioni di tali elementi, uniti qualche volta alla forza di materiali nuovi, le infinite possibilità fantastiche che il nostro occhio, la nostra percezione, possono captare quando sono liberati da attese abitudinarie e conformistiche» (*IMMAGINI DEL COLORE* 1967).

[24] *Ibidem*.

[25] *CARLA ACCARDI* 1966, p. 450. Come ha ricordato Laura Iamurri, il «laconico testo» firmato da Lonzi sarebbe stato, in seguito, oggetto di approfondimento nel giugno dello stesso anno nella conversazione tra Lonzi e Accardi pubblicata su «Marcatrè» per la serie *Discorsi*, proprio a partire da una dettagliata descrizione dell'«opera più straordinaria tra quelle esposte da Notizie, la Tenda» (IAMURRI 2016a, p. 160). Cfr. anche IAMURRI 2016b.

Se si osserva la programmazione dello spazio emerge come, negli anni a venire, il percorso di Accardi, così come quello degli altri artisti esposti già in questa prima mostra, verrà seguito fedelmente da «QUI arte contemporanea» con il chiaro intento di mostrare l'evoluzione delle ricerche individuali, tanto che nel 1971 la sede di via del Corso ospiterà la personale dell'artista siciliana intitolata *Le tre tende*, naturale sviluppo e approfondimento di quanto presentato nel 1967[26].

È significativo ricordare come, a partire da questa prima esposizione ufficiale, diventerà consuetudine per la sede di «QUI arte contemporanea» ospitare, a una settimana di distanza dall'inaugurazione, un dibattito incentrato sul tema della mostra esposta, con lo scopo di dar voce agli artisti chiamati a intervenire in un confronto tra critici d'arte e pubblico. Tale impostazione, tesa a collocare l'artista al centro di uno scambio diretto con i suoi interlocutori, viene ricordata da Lorenza Trucchi come una delle «maggiori novità» che lo spazio espositivo proponeva, in linea con quanto espresso nell'editoriale della rivista riguardo al voler ristabilire quel colloquio, ormai «snaturato», tra artista, critico e pubblico[27].

Il dibattito, tenutosi il 19 aprile 1967, vedeva Marisa Volpi, Giuseppe Gatt e Maurizio Calvesi intenti a intervistare i protagonisti della mostra davanti al pubblico romano che affollava la sede della rivista; non a caso proprio dal 1967, sulle pagine di «QUI arte contemporanea», compariva la rubrica *QUI incontri*, per raccontare le attività e la vitalità che lo spazio stava dimostrando (Figg. 10-11)[28].

Gli eventi presentati avevano la capacità di catalizzare alcune delle personalità più significative del panorama artistico del momento, come testimonia la seconda mostra inaugurata nella sede della rivista, presentata in catalogo da Cesare Vivaldi e intitolata *Cinque pittori di Roma*. La mostra poneva chiaramente le basi per un'attenzione verso la linea prevalentemente italiana, e soprattutto romana, del linguaggio astrattista, tema sul quale negli anni si sarebbe consolidata con coerenza l'intera attività espositiva della Galleria Editalia, presentando un «gruppo» di artisti «rigorosamente non figurativi» composto da «personalità indipendenti decise a elaborare insieme una linea di condotta e a operare unite nel campo, abbastanza confuso, delle ultime tendenze contemporanee»[29]. Una scelta ancora una volta in linea con i princìpi espressi nel progetto della rivista che permetteva a Vivaldi di mostrare insieme le opere di Vincenzo Cecchini, Carlo Cego, Carmen Gloria Morales, Emilio Tolve e Claudio Verna, come artisti ugualmente capaci a rielaborare criticamente l'astrattismo storico e a distinguersi dalla «ventata di neo-astrattismo» dilagante tra i giovani artisti italiani, adottando diversamente un approccio nettamente europeo[30].

L'evento, seppur rivolto al contesto artistico romano, vide l'eccezionale partecipazione di Alexander Calder, che a pochi metri di distanza esponeva la sua personale alla Galleria Arco d'Alibert di Mara Coccia[31]. La sua presenza a «QUI arte contemporanea», fotografato in conversazione con Marisa Volpi e Piero Sadun, svela le potenzialità della posizione strategica della sede della rivista, la quale condivideva con le altre gallerie romane quell'interesse nel costruire una rete di relazioni di carattere internazionale (Fig. 12).

In particolare la possibilità di dibattere attorno alle ricerche italiane, in questo caso romane, ricercando un confronto con lo sguardo americano è ancor più evidenziata dal fatto che nell'incontro successivo alla mostra venne coinvolto, insieme a Cesare Vivaldi, l'artista Piero Dorazio, che in quel momento rappresentava una delle voci più autorevoli per indagare

[26] *CARLA ACCARDI* 1971.
[27] TRUCCHI 1986.
[28] *QUI INCONTRI* 1967a.
[29] *CINQUE PITTORI DI ROMA* 1967, p.n.n.
[30] *Ibidem*.
[31] *CALDER* 1967.

il panorama artistico americano, grazie agli intensi rapporti coltivati in quegli anni con gli artisti oltreoceano e all'esperienza di docente maturata presso la University of Pennsylvania[32].

«QUI arte contemporanea» si presenta quindi come un luogo capace di dare spazio al dibattito in corso come confermato anche dalla successiva mostra *La terza dimensione*, approfondimento di quanto già introdotto al pubblico con la *Tenda* di Carla Accardi e inaugurata il 21 giugno 1967. Tale esposizione appare come stretta conseguenza della mostra *L'impatto percettivo*, a cura di Alberto Boatto e Filiberto Menna, inaugurata ad Amalfi nel mese di maggio in occasione del secondo appuntamento della Rassegna Internazionale di Arti Figurative, promossa da Marcello Rumma e apertasi l'anno precedente, nel 1966, con la mostra di Renato Barilli *Aspetti del «ritorno alle stesse cose»*[33].

Con l'evento di Amalfi del 1967 era coinciso anche il *Convegno della critica d'arte della nuova generazione*, incentrato, nello specifico, sul tema dello «spazio nella ricerca artistica odierna»; un incontro che, secondo Renato Barilli, aveva rappresentato anche «una specie di censimento della giovane critica, una anagrafe delle "presenze operanti", con relativo cartellino clinico, con l'indicazione del gruppo e della "linea" di appartenenza». Barilli constatava, in particolare, la presenza predominante della «scuola romana» che si dimostrava nella partecipazione, come relatori, dei critici Maurizio Calvesi e Filiberto Menna insieme a Maurizio Fagiolo, Alberto Boatto, Giorgio de Marchis, Giuseppe Gatt e Marisa Volpi. Essi si distinguevano inoltre, secondo Barilli, per appartenere a una «linea critica, nascente soprattutto dall'insegnamento di Argan, di estrema chiarezza e rigore»[34]. Un aspetto, questo, particolarmente significativo se si osserva la mostra all'Editalia che si poneva in dialogo con i tanti eventi presentati in tutta Italia nel corso dei mesi estivi dedicati al tema delle indagini spaziali, radunando un gruppo evidentemente diversificato di artisti accumunati dall'esigenza di operare oltre lo spazio della tela, invadendo letteralmente il perimetro espositivo[35].

Lorenza Trucchi sulle pagine di «Momento-sera» segnalava l'interesse della mostra a «QUI arte contemporanea» poiché capace di riunire un gruppo completamente eterogeneo di artisti formatosi attorno al tema della «terza dimensione», dimostrando nuovamente l'importanza di superare le mere divisioni di «tendenza» legate a un'analisi di tipo formale, a favore, invece, di una riflessione sui possibili risultati comuni[36].

Jannis Kounellis e Pino Pascali, i cui nomi stavano infiammando la scena romana con le mostre alla Galleria L'Attico di Fabio Sargentini, erano qui presentati a confronto con le opere di Sergio Lombardo, Renato Livi, Carlo Lorenzetti e Giuseppe Uncini, svelando come il preciso intento fosse quello di analizzare differenti aspetti delle indagini spaziali, caratteristici di un approccio tipicamente italiano[37].

Una posizione, quella dell'Editalia, assolutamente autonoma se si considera che, presso la galleria di Sargentini, la mostra in corso era *Fuoco Immagine Acqua Terra*, «svolta "antropologica" del modo di fare arte»[38]: se all'Attico Kounellis esponeva la *Margherita di fuoco* e Pascali *9 mq. di pozzanghere*, *1 mc. di terra e 2 mc. di terra*, all'Editalia la loro partecipazione si rivelava funzionale a rendere evidentemente comprensibile il tema oggetto di indagine[39].

---

[32] Si veda l'invito al dibattito, datato 17 maggio 1967, che vide la partecipazione di Cesare Vivaldi e Piero Dorazio chiamati a intervistare gli artisti esposti nella mostra *Cinque pittori di Roma*, presso la sede di «QUI arte contemporanea» (Associazione Lidio Bozzini-Archivio QUI arte contemporanea).

[33] Riguardo alla *Rassegna Internazionale di Arti Figurative* ideata da Marcello Rumma rimando a CUOMO 2018 e TRONCONE 2016. Si veda a riguardo anche la mostra *Ottobre 1968. "arte povera più azioni povere" agli Arsenali di Amalfi*, Torino 2019.

[34] BARILLI 1979, p. 22.

[35] BARILLI 1979.

[36] TRUCCHI 1967.

[37] *LA TERZA DIMENSIONE* 1967.

[38] CALVESI 1990, p. 28.

[39] Si veda *FUOCO IMMAGINE ACQUA TERRA* 1967.

In assenza di un elenco delle opere esposte nella sede di «QUI arte contemporanea», una veduta della sala permette di riconoscere tra i lavori in mostra le strutture marine di Pascali volutamente affiancate da un esemplare della serie dei *Supercomponibili* di Sergio Lombardo (Fig. 13). L'incontro tra due opere così diverse aveva il merito di far risaltare i tratti distintivi delle singole ricerche, per un discorso ad ampio raggio che mostrava le caratteristiche dei diversi approcci al concetto spaziale.

Come ricorda Maurizio Calvesi, un aspetto rappresentativo degli *environments* romani, che li distingueva dalle parallele ricerche oltreoceano, era quello di non limitarsi semplicemente a occupare uno spazio ma, al contrario, di «articolarlo plasticamente» o, come nel caso di Pascali, «proiettarlo fuori dai suoi stessi limiti»[40].

Le opere di Pascali esposte a «QUI arte contemporanea», creatrici di un enigmatico paesaggio marino, visibili soltanto per metà e piantate sulla parete e sul pavimento, avevano la capacità di generare quell'impressione di 'sfondamento' evocativa di un mondo altro, e richiamavano la serie *Nuove sculture* che di fatto aveva inaugurato la programmazione espositiva curata da Fabio Sargentini negli spazi della galleria del padre, nell'autunno del 1966 (Fig. 14)[41].

Il mondo costruito da Pascali è, secondo Luca Massimo Barbero, un «mondo italiano, mediterraneo, profano e magico»[42], pertanto rappresentativo di un linguaggio assolutamente autonomo, ancor più evidenziato se posto in dialogo con le serie dei *Supercomponibili* di Lombardo che, al contrario, si proponevano di essere volutamente distanti da quell'arte protesa a porgere «una mano alle nostre private fantasie»[43]; i lavori di Lombardo erano, infatti, elemento di congiunzione e di riflessione rispetto alle ricerche oltreoceano richiamando possibili confronti, ma con le dovute distinzione, con l'avvento della Miniaml Art[44].

L'esemplare dei *Supercomponibili*, la cui serie avrebbe occupato l'anno successivo lo spazio espositivo della Galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani nella personale dedicata all'artista romano, venne usato come sfondo per il dibattito che seguì alla mostra, dove al tavolo dei relatori questa volta erano chiamati a dialogare con gli artisti Marisa Volpi, Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi e Filiberto Menna, in un confronto incrociato tra critici e artisti, funzionale a evidenziare le diversità e i punti d'incontro tra le opere esposte (Figg. 15-16)[45].

I nomi dei critici presenti permettono di mostrare da una parte lo stretto legame di «QUI arte contemporanea» con gli esponenti di quella «scuola romana» ricordata da Barilli e gravitante attorno alla figura di Argan, dall'altra l'attualità e il peso dei dibattiti ospitati nelle sale dell'Editalia poiché se Maurizio Calvesi aveva contribuito alla presentazione in catalogo delle sopraccitate mostre *Pino Pascali. Nuove sculture* e *Fuoco Immagine Acqua Terra*, esposte a L'Attico tra 1966 e il 1967, Filiberto Menna era stato curatore, insieme ad Alberto Boatto, della mostra *L'impatto percettivo*, origine del convegno di Amalfi dedicato al tema delle ricerche spaziali.

La programmazione dell'Editalia comincia così a essere sempre più strutturata e nel 1968, quando la pubblicazione della rivista inizia a vacillare, lo spazio espositivo acquisisce un ruolo centrale. Quell'anno, con l'irrompere delle contestazioni alla Biennale di Venezia e alla Triennale di Milano, l'assetto redazionale subì un forte contraccolpo dovuto allo scollamento del nucleo di artisti fondatori, conseguenza anche delle morti di Ettore Colla, Leoncillo

[40] CALVESI 1990, p. 28.
[41] *PASCALI* 1966.
[42] BARBERO 2010, p. 33.
[43] *SERGIO LOMBARDO* 1968, p.n.n.
[44] Sulle pagine di «QUI arte contemporanea» sarebbe comparso nel mese di novembre il contributo di Marisa Volpi dedicato alla mostra *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* tenutasi nel 1966 al Jewish Museum di New York: VOLPI 1967.
[45] Ogni critico era chiamato a dialogare con alcuni artisti scelti; Maurizio Calvesi era ricordato per aver «animato un brillante confronto fra le opere opposte di Lombardo e Pascali» (*QUI INCONTRI* 1967b, p. 8).

Leonardi e Lucio Fontana[46]. La volontà dell'editore Bozzini era però quella di non stravolgere il comitato originario sostituendo i componenti con un nuovo gruppo di artisti, pertanto la necessità di un riassestamento interno implicò l'interruzione delle pubblicazioni.

È in questa fase che l'attività espositiva in sede tiene alta l'attenzione del pubblico, tanto da ospitare una collettiva che vedeva protagonisti Luciano Fabro, Giulio Paolini e Jannis Kounellis, presentata in catalogo da Marisa Volpi nell'aprile del 1968, a neanche un anno di distanza dalla celebre mostra *Arte Povera - Im Spazio* organizzata da Germano Celant alla Galleria La Bertesca di Genova, nella quale, per la prima volta, gli stessi artisti erano coinvolti come esponenti della corrente poverista[47] (Figg. 17-18).

La mostra romana appare naturale conseguenza della collaborazione di Volpi con la Galleria Notizie di Torino poiché due delle tre opere di Fabro esposte negli spazi di «QUI arte contemporanea», *Foro da ⌀ mm. 6 (cm. 100x915), tautologia* e *Avanti, dietro, destra, sinistra (cielo)*, rientravano proprio nel catalogo della mostra alla Galleria Notizie, conclusasi appena un mese prima.

Inoltre, in questa sede, Giulio Paolini, la cui presenza all'Editalia è anch'essa da ricondurre all'amicizia tra Volpi e Carla Lonzi, esponeva l'opera *To L.F.*, una fotografia-autoritratto nella quale l'artista era colto nel momento di guardare il catalogo della mostra *Opere di Luciano Fabro*, tenutasi l'anno precedente sempre a Notizie, con testo di presentazione di Lonzi[48]. Tra le altre opere di Paolini citate nel pieghevole dell'Editalia compare anche *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, esposta per la prima volta soltanto alcune settimane prima alla Galleria Notizie, segnale quindi di un'esplicita continuità che si stava definendo tra lo spazio espositivo torinese e quello romano[49].

È importante, inoltre, sottolineare come, a pochi giorni di distanza dall'inaugurazione della mostra a «QUI arte contemporanea», Paolini venga coinvolto da Plinio De Martiis nel progetto espositivo del *Teatro delle mostre* che prevedeva dal 6 al 31 maggio 1968 la presentazione di opere ed eventi della durata di un giorno ciascuno presso la galleria romana La Tartaruga al n. 3 di Piazza del Popolo, a pochi passi dalla sede della rivista[50]. Secondo quanto riferito dai giornali dell'epoca, in concomitanza con la sua partecipazione al *Teatro delle mostre*, Paolini è chiamato a dibattere insieme a Fabro e Kounellis con i critici Marisa Volpi, Giulio Carlo Argan, Nanni Balestrini e Maurizio Calvesi, nella «consueta» intervista agli artisti esposti negli spazi di via del Corso n. 525[51].

Si tratta di un aspetto significativo che dimostra come in questi primissimi anni «QUI arte contemporanea» riesca a essere un punto di raccordo tra le gallerie private, una «zona ossigenata» per la comprensione del contemporaneo, in grado di valorizzare quell'asse Torino-Roma sempre più rafforzato, con il preciso intento di svelare un quadro il più possibile esaustivo delle ricerche in corso in Italia, affrontando l'attualità sempre attraverso la lente di una prospettiva storica. In tal senso il catalogo della mostra *Fabro, Paolini, Kounellis* rivelava chiaramente l'interesse nel tracciare le possibili connessioni tra l'approccio dei singoli artisti e gli esponenti dell'avanguardia del primo Novecento, ricordando in particolare l'importanza del

[46] *EDITORIALE* 1969.

[47] *FABRO, PAOLINI, KOUNELLIS* 1968; *ARTE POVERA - IM SPAZIO* 1967. A Genova Fabro, Kounellis e Paolini avevano esposto insieme ad Alighiero Boetti, Pino Pascali ed Emilio Prini nella sezione 'Arte povera' ; cfr. *ARTE POVERA* 2007. Per un approfondimento sulla mostra nella sede di «QUI arte contemporanea» si veda TRUCCHI 1968.

[48] *OPERE DI LUCIANO FABRO* 1967. L'opera in questione venne esposta per la prima volta proprio in occasione della collettiva *Fabro, Paolini, Kounellis* nella sede di «QUI arte contemporanea». Cfr. *GIULIO PAOLINI* 2008, p. 907.

[49] *GIULIO PAOLINI* 1968.

[50] BERNARDI 2014.

[51] A riguardo si veda un breve annuncio segnalato in «Il Giornale d'Italia», Roma 9 maggio 1968. Si veda inoltre *QUI INCONTRI* 1969a, p. 6, dove il dibattito è collocato temporalmente «durante il periodo della mostra»; si veda infine *MOSTRE-DIBATTITI-INCONTRI* 2006.

lavoro di René Magritte come figura emblematica attraverso la quale osservare e comprendere le opere presentate in mostra[52].

Nel marzo del 1969, la rivista torna a essere pubblicata rendendo omaggio alla scomparsa sia degli artisti fondatori che di Pino Pascali, in un momento in cui Palma Bucarelli stava organizzando la retrospettiva che avrebbe portato la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a ricevere in donazione dalla famiglia dell'artista pugliese alcune delle sue più celebri opere come parte della collezione permanente del museo; l'anno seguente la GNAM avrebbe dedicato ugualmente una retrospettiva anche a Ettore Colla, ricevendo in donazione alcune sue importanti sculture, dimostrazione, ancora una volta, di come tra l'istituzione pubblica e privata ci fossero continui rimandi, anche legati ai rapporti interpersonali dei singoli artisti gravitanti attorno alla sede della rivista, che permetto oggi di riconoscere nell'Editalia un ruolo coadiuvante in quell'ottica di storicizzazione dell'arte contemporanea[53].

Il ricordo di Pino Pascali su «QUI arte contemporanea» era affidato alle parole di Claudio Cintoli, Eliso Mattiacci e Jannis Kounellis, quest'ultimo protagonista sullo stesso numero della rivista con un contributo dedicato alla sua esperienza di scenografo per l'opera teatrale *I Testimoni* di Tadeusz Rózèwicz, andata in scena presso il Teatro Gobetti di Torino nel novembre del 1968, con regia di Carlo Quartucci. Approfondimento doveroso dal momento che il 1969, nel fermento delle gallerie romane, si era aperto con l'inaugurazione della nuova sede dell'Attico del garage di via Cesare Beccaria, con la mostra evento dei *Dodici cavalli vivi*, che avrebbe portato Sargentini a sfruttare le potenzialità offerte dalle dimensioni dello spazio, ospitando nel corso di quell'anno la personale di Mario Merz *Che fare?* e il rullo compressore di Mattiacci[54]. Un parallelo estremante interessante se si pensa che nella primavera del 1969 Kounellis, Merz e Mattiacci espongono nella sede di «QUI arte contemporanea» insieme a Claudio Cintoli, Laura Grisi, Sergio Lombardo e Maurizio Mochetti nella mostra *"I materiali"*[55], la quale, come ricordato da Vittorio Rubiu, si caratterizzava per essere strutturata a «doppio binario», facendo dialogare «minimalisti» e «poveristi» rintracciando ancora una volta quell'impostazione volta a favorire una visione d'insieme in grado di porre linee interpretative che spaziassero in maniera orizzontale, ponendo sempre come fulcro dell'attenzione i temi oggetto del dibattito contemporaneo[56] (Figg. 19-20). L'attualità di quanto proposto a «QUI arte contemporanea» è, in tal caso, testimoniata anche dal fatto che l'inaugurazione della mostra *"I materiali"* aveva coinciso in particolare con la celebre esposizione *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna, cruciale bilancio internazionale per le esperienze poveriste, postminimaliste e concettuali, nella quale Kounellis e Mario Merz erano parallelamente coinvolti; un aspetto che dimostra le potenzialità espresse dalla sede della rivista, capace di far convergere quelle personalità chiave per mostrare un dialogo dal carattere internazionale[57].

L'anno 1970 si apre a «QUI arte contemporanea» con la personale di Giulio Paolini *Vedo*, specchio di un confronto sempre più vivo che si era andato a instaurare tra l'artista e

[52] Un aspetto approfondito grazie al supporto della rivista nel marzo del 1969 con un intervento di Marisa Volpi intitolato *Perché Magritte* nel quale, in un inciso, si ricordava il «perché» dell'«attualità» di Magritte, la cui «non manualità» e «concettualità» aveva il merito di rappresentare le ricerche di un «importante settore dell'arte contemporanea», al quale appartenevano, oltre ai tre artisti che avevano esposto alla collettiva a «QUI arte contemporanea», anche figure come Pistoletto, Pascali e Festa, ugualmente vicini nei loro lavori alle suggestioni «sottili e concettuali» magrittiane. Cfr. VOLPI 1969b.

[53] MARGOZZI 2012, pp. 18-19.

[54] Jannis Kounellis, *Dodici cavalli vivi*, Galleria L'Attico (garage di via Beccaria), Roma 14 gennaio 1969; Mario Merz, *Che fare?*, Galleria L'Attico (garage di via Beccaria), Roma 5 febbraio 1969; Eliseo Mattiacci, *Azione con rullo compressore*, Galleria L'Attico (garage di via Beccaria), marzo 1969.

[55] *"I MATERIALI"* 1969.

[56] RUBIU 1969. Si veda anche *QUI INCONTRI* 1969b.

[57] *LIVE IN YOUR HEAD* 1969; si veda a riguardo anche CELANT 1969.

Marisa Volpi, anche questa volta presentatrice in catalogo e interessata a sottolineare i rimandi storici possibili nella lettura dei suoi lavori[58].

La mostra, che a distanza di un mese sarebbe passata quasi nella sua interezza alla galleria torinese di Luciano Pistoi, dimostra oggi il suo valore per aver esposto al pubblico romano opere come *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, presentata qualche mese prima alla Sixième Biennale de Paris su fogli di carta, ma per la prima volta realizzata su parete proprio negli spazi di «QUI arte contemporanea», così come *Elegia*, un calco in gesso frammento «dell'occhio con il sopracciglio del *David* di Michelangelo, con superficie specchiante al posto dell'iride», per la prima volta esposta nella sede di via del Corso n. 525, alla quale sarebbe stata riservata un'intera stanza alla XXXV Biennale veneziana di quello stesso anno[59] (Fig. 22).

Un'esposizione ancor più significativa per essere stata preceduta soltanto di pochi giorni dal dibattito che vide la partecipazione di Harold Rosenberg nelle sale della rivista, in un confronto aperto che coinvolse al tavolo dei relatori due artisti, Achille Perilli e Toti Scialoja, due «poeti e critici», Alfredo Giuliani e Angelo Maria Ripellino, una critica d'arte, Marisa Volpi e, con il compito di moderatore, lo studioso di letteratura anglosassone Paolo Milano (Fig. 21)[60]. Un incontro emblematico per il progetto della rivista che, a distanza di quattro anni dalla sua fondazione, invitando Rosenberg a parlare, fu capace di catalizzare nelle sale di «QUI arte contemporanea» la generazione dei più giovani a partire proprio da Paolini insieme a Lombardo, Mochetti e Carmen Gloria Morales, presenti nel pubblico al fianco di Cy Twombly, Beverly Pepper e Giosetta Fioroni, così come la giovane critica d'arte romana posta al fianco di Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan[61].

A partire dall'anno seguente, come ricordato, la sede di «QUI arte contemporanea» avrebbe acquisito l'appellativo di galleria dimostrando nella programmazione una linea di fedeltà soprattutto verso l'astrattismo italiano, prevalentemente romano, seguito con coerenza e attenzione nei molti anni di attività.

Come avrebbe scritto Carandente:

> Tenendo presente questa situazione, non ancora confusa come oggi, ma già ingarbugliata, il compito della Rivista prima, della Galleria poi, sembrava bell'e sottinteso nel continuare a fare storia in modo attivo, nello sceverare il presente come aveva detto Harold Rosenberg, nell'individuare e segnalare, dunque, consapevolmente, «le ideazioni originali e autentiche», nel pieno rispetto dei valori acquisiti e senza alcun timore del nuovo[62].

[58] *GIULIO PAOLINI* 1970.
[59] *ROMA IN MOSTRA* 1995, p. 30.
[60] Dibattito *Critica e libertà*, con la partecipazione di Marisa Volpi, Angelo Maria Ripellino, Paolo Milano, Harold Rosenberg, Alfredo Giuliani e Achille Perilli, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 17 gennaio 1970.
[61] Una ricostruzione di coloro che parteciparono al dibattito come pubblico è stata possibile grazie alle fotografie conservate dall'Archivio QUI arte contemporanea.
[62] CARANDENTE 1976.

Fig. 1: Lidio Bozzini consegna il David di Donatello a Audrey Hepburn nel 1962 come miglior attrice straniera per il film *Colazione da Tiffany*. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

Fig. 2: Gina Lollobrigida e Lidio Bozzini all'inaugurazione di «QUI arte contemporanea», Roma 26 luglio 1966. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

Fig. 3: Inaugurazione di «QUI arte contemporanea», Roma 26 luglio 1966. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

Direttore:
Lidio Bozzini
Condirettore responsabile:
Mario Guidotti
Coordinamento redazionale:
Giovanni Carandente
Aldo D'Angelo
Marisa Volpi Orlandini

arte
conte
mpor
anea

Comitato redazionale:
Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi, Seymour Lipton, Victor Pasmore, Piero Sadun.

Direzione e redazione: *Roma - via del Corso, 525 - tel. 674.521*
Amm.ne / Abbon. / Pubblicità: *EDITALIA - Roma - c.c.p. 1/10228*
Una copia: *Lit. 1.300 / Estero $ 3*
Abb.to annuo (quattro numeri): *Lit. 5.000 / Estero $ 10*

Fig. 4: Invito-presentazione «QUI arte contemporanea». Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

Fig. 5: La biblioteca della sede di «QUI arte contemporanea». Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

QUI
arte contemporanea

immagini
del
colore

1

Carla Accardi
Marcia Hafif
Giulio Turcato

La S.V. è invitata ad intervenire
all'inaugurazione della mostra
che avrà luogo nella sede di
QUI arte contemporanea
in via del Corso 525
il giorno 12 aprile alle ore 19.

Fig. 6: *Immagini del colore*, invito-catalogo della mostra, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 12 aprile 1967

Fig. 7: Piero Sadun, Lidio Bozzini, Lorenza Trucchi e Giulio Turcato all'inaugurazione della mostra *Immagini del colore*, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 12 aprile 1967. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

Fig. 8: Carla Accardi, *Tenda*, invito-catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino maggio 1966

Fig. 9: Carla Accardi, *Tenda*, inaugurazione della mostra *Immagini del colore*, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 12 aprile 1967. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

Figg. 10-11: Dibattito in occasione della mostra *Immagini del colore*, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 19 aprile 1967. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

Fig. 12: Alexander Calder in conversazione con Marisa Volpi e Piero Sadun all'inaugurazione della mostra *Cinque pittori di Roma*, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 10 maggio 1967. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

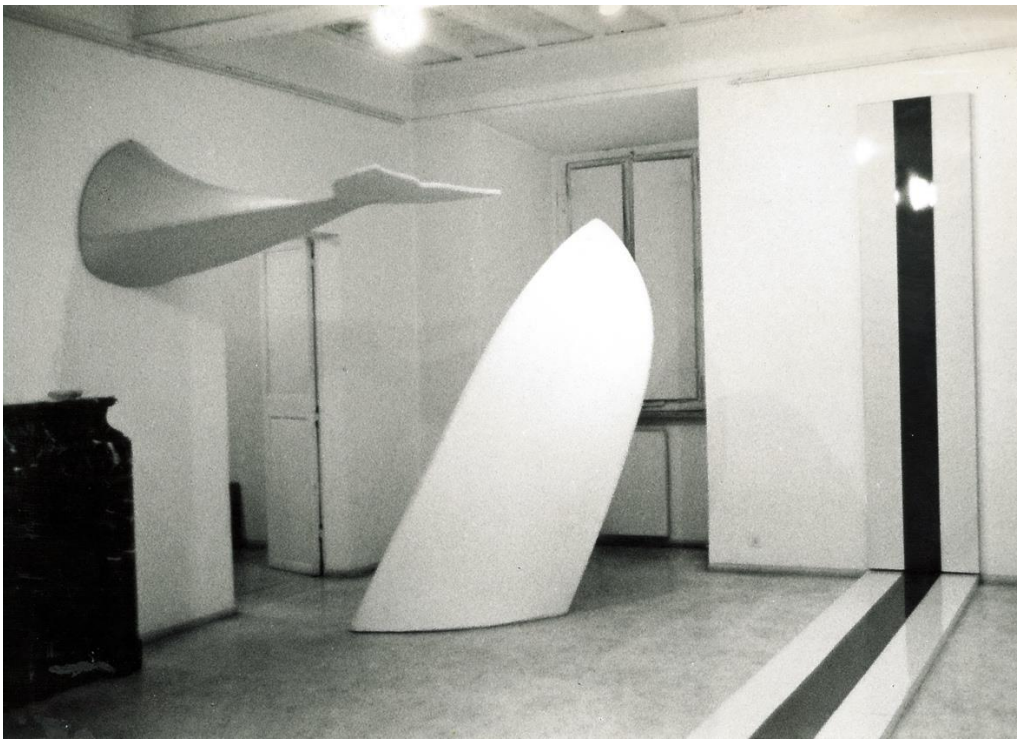
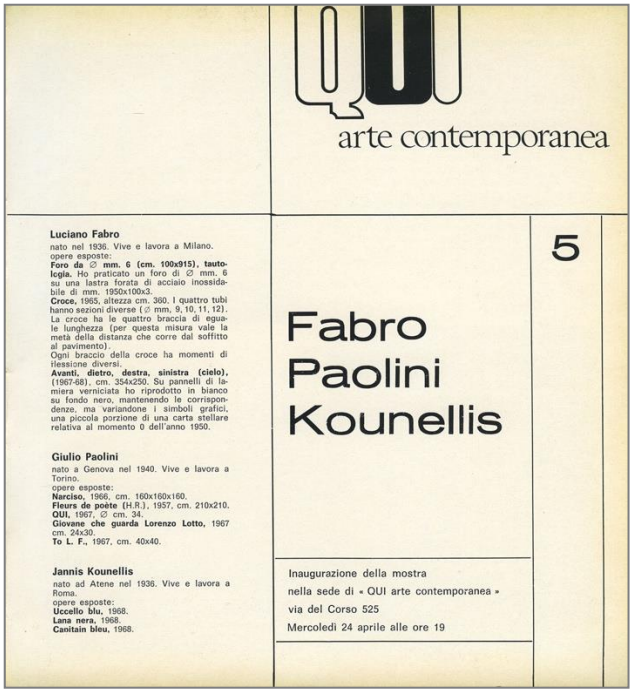


Fig. 13: Veduta della sala con le opere di Pino Pascali e Sergio Lombardo esposte alla mostra *La terza dimensione*, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 21 giugno 1967. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

Fig. 14: Pino Pascali, *Il mare*, mostra *Nuove sculture*, Galleria L'Attico (Piazza di Spagna), Roma ottobre 1966

Figg. 15-16: Due vedute del dibattito tenutosi in occasione della mostra *La terza dimensione*, con la partecipazione di Filiberto Menna, Marisa Volpi, Giulio Carlo Argan e Maurizio Calvesi, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 3 luglio 1967. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea



QUI
arte contemporanea

5

Fabro
Paolini
Kounellis

Inaugurazione della mostra
nella sede di « QUI arte contemporanea »
via del Corso 525
Mercoledì 24 aprile alle ore 19

Luciano Fabro
nato nel 1936. Vive e lavora a Milano.
opere esposte:
Foro da ∅ mm. 6 (cm. 100x915), tautologia. Ho praticato un foro di ∅ mm. 6 su una lastra forata di acciaio inossidabile di mm. 1950x100x3.
Croce, 1965, altezza cm. 360. I quattro tubi hanno sezioni diverse (∅ mm. 9, 10, 11, 12). La croce ha le quattro braccia di eguale lunghezza (per questa misura vale la metà della distanza che corre dal soffitto al pavimento).
Ogni braccio della croce ha momenti di flessione diversi.
Avanti, dietro, destra, sinistra (cielo), (1967-68), cm. 354x250. Su pannelli di lamiera verniciata ho riprodotto in bianco su fondo nero, mantenendo le corrispondenze, ma variandone i simboli grafici, una piccola porzione di una carta stellare relativa al momento 0 dell'anno 1950.

Giulio Paolini
nato a Genova nel 1940. Vive e lavora a Torino.
opere esposte:
Narciso, 1966, cm. 160x160x160.
Fleurs de poète (H.R.), 1957, cm. 210x210.
QUI, 1967, ∅ cm. 34.
Giovane che guarda Lorenzo Lotto, 1967 cm. 24x30.
To L. F., 1967, cm. 40x40.

Jannis Kounellis
nato ad Atene nel 1936. Vive e lavora a Roma.
opere esposte:
Uccello blu, 1968.
Lana nera, 1968.
Canitain bleu, 1968.

Fig. 17: *Fabro, Paolini, Kounellis*, catalogo della mostra, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 24 aprile 1968

Fig. 18: Inaugurazione della mostra *Fabro, Paolini, Kounellis*, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 24 aprile 1968. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

Fig. 19: *"I materiali"*, catalogo della mostra, sede di QUI arte contemporanea-Centro d'Arte Editalia, Roma 19 aprile 1969

Fig. 20: Inaugurazione della mostra *"I materiali"*, sede di QUI arte contemporanea-Centro d'Arte Editalia, Roma 19 aprile 1969. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

Fig. 21: Dibattito *Critica e libertà*, con la partecipazione di Toti Scialioja, Marisa Volpi, Angelo Maria Ripellino, Paolo Milano, Harold Rosenberg, Alfredo Giuliani e Achille Perilli, QUI arte contemporanea-Centro d'Arte Editalia, Roma 17 gennaio 1970. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

Fig. 22: Orietta Bianchi, Giorgio de Marchis e Giulio Paolini davanti all'opera dell'artista, *Elegia*, all'inaugurazione della mostra *Giulio Paolini. Vedo*, QUI arte contemporanea-Centro d'Arte Editalia, Roma 20 gennaio 1970. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

BIBLIOGRAFIA

ARGAN 1967
G.C. ARGAN, *Capogrossi*, [antologia dei testi, cronistoria, catalogo generale a cura di M. Fagiolo dell'Arco], Roma 1967.

ARTE POVERA 2007
Arte povera 1966-1980. Libri e documenti / Books and Documents, a cura di G. Maffei, Mantova 2007.

ARTE POVERA - IM SPAZIO 1967
Arte Povera - Im Spazio, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Genova 1967.

BARBERO 2010
L.M. BARBERO, *Roma: territori di confine. L'Attico di Fabio Sargentini*, in *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, pp. 13-49.

BARILLI 1979
R. BARILLI, *L'estate delle mostre* (1967), in Id., *Informale Oggetto Comportamento*, II. *La ricerca artistica negli anni '70*, Milano 1979, pp. 22-30.

BERNARDI 2014
I. BERNARDI, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Milano 2014.

BRANDI 1963
C. BRANDI, *Burri*, Roma 1963.

BUCARELLI 1962
P. BUCARELLI, *Giacometti*, Roma 1962.

CALDER 1967
Calder, catalogo della mostra, Galleria Arco d'Alibert, Roma 21 aprile 1967.

CALVESI 1990
M. CALVESI, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, Roma 1990, pp. 11-36.

CARANDENTE 1976
G. CARANDENTE, *Una rivista, una galleria 1966-1976*, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 1976, pp.n.nn.

CARLA ACCARDI 1966
Carla Accardi, catalogo della mostra, testo di C. Lonzi, Galleria Notizie, Torino 1966.

CARLA ACCARDI 1971
Carla Accardi. Le tre tende, catalogo della mostra, testi di M. Volpi, T. Maraini, Galleria Editalia, Roma 1971.

CELANT 1969
G. CELANT, *L'adottarci del nostro territorio*, «QUI arte contemporanea», 6, 1969, pp. 18-21.

CINQUE PITTORI DI ROMA 1967
Cinque pittori di Roma: Vincenzo Cecchini, Carlo Cego, Carmen Gloria Morales, Emiliano Tolve, Claudio Verna, catalogo della mostra, [testo di C. Vivaldi], sede di «QUI arte contemporanea», Roma 1967.

CUOMO 2018
R. CUOMO, *Dall'Arte programmata all'Arte povera. Gli esordi di Germano Celant (1965-1967)*, «piano b», 1, 2018, pp. 86-105.

EDITORIALE 1966
Editoriale, «QUI arte contemporanea», 1, 1966, p. 11.

EDITORIALE 1969
Editoriale, «QUI arte contemporanea», 5, 1969, p. 11.

FABRO, PAOLINI, KOUNELLIS 1968
Fabro, Paolini, Kounellis, catalogo della mostra, [testo di M. Volpi], sede di QUI arte contemporanea, Roma 1968.

FUOCO IMMAGINE ACQUA TERRA 1967
Fuoco Immagine Acqua Terra, catalogo della mostra, testi di A. Boatto, M. Calvesi, Galleria L'Attico, Roma 1967.

GALLERIA EDITALIA 1976
Galleria Editalia. QUI arte contemporanea 1966-76, Editalia, Roma 1976.

GALLERIA EDITALIA 1986
Galleria Editalia. QUI arte contemporanea 1976-86, Editalia, Roma 1986.

GALLERIA EDITALIA 1991
Galleria Editalia. QUI arte contemporanea 1987-91, Editalia, Roma 1991.

GALLO 2012
F. GALLO, *«Qui arte contemporanea»: il presente nel solco della modernità*, «teCLa», 5, 2012, pp. 58-73.

GIULIO PAOLINI 1968
Giulio Paolini, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 1968.

GIULIO PAOLINI 1970
Giulio Paolini. Vedo, catalogo della mostra, [testo di M. Volpi], Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 1970.

GIULIO PAOLINI 2008
Giulio Paolini. Catalogo ragionato, II. *1983-1999*, a cura di M. Disch, Milano 2008.

IAMURRI 2016a
L. IAMURRI, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Macerata 2016.

IAMURRI 2016b
L. IAMURRI, *Una cosa ovvia. Carla Accardi,* Tenda*, 1965-66*, «L'uomo nero», n.s., 13, 2016, pp. 150-165.

"I MATERIALI" 1969
"I materiali". Claudio Cintoli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Eliso Mattiacci, Mario Merz, Maurizio Mochetti, catalogo della mostra, [testo di M. Volpi], sede di QUI arte contemporanea-Centro d'Arte Editalia, Roma 1969.

IMMAGINI DEL COLORE 1967
Immagini del colore. Carla Accardi, Marcia Hafif, Giulio Turcato, catalogo della mostra, [testo di M. Volpi], sede di QUI arte contemporanea, Roma 1967.

JACKSON POLLOCK 1958
Jackson Pollock, catalogo della mostra, di N. Ponente, presentazione di P. Bucarelli, introduzione di S. Hunter, Editalia, Roma 1958.

KANDINSKIJ 1958
Kandinskij. 45 dipinti dal Museo della Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York, catalogo della mostra, di G. Carandente, presentazione di P. Bucarelli, Editalia, Roma 1958.

LA TERZA DIMENSIONE 1967
La terza dimensione. Jannis Kounellis, Renato Livi, Sergio Lombardo, Carlo Lorenzetti, Pino Pascali, Giuseppe Uncini, catalogo della mostra, [testo di M. Volpi], sede di QUI arte contemporanea, Roma 1967.

L'ESPRESSIONISMO 1964
L'Espressionismo. Pittura scultura architettura, catalogo della mostra, a cura di M. Volpi, G.K. König, Firenze 1964.

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.

MARGOZZI 2012
M. MARGOZZI, *La Galleria nazionale d'arte moderna e l'Editalia. Circostanze, tangenze, personaggi*, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 2012, pp. 16-31.

MARTORE 2012
P. MARTORE, *La tradizione del nuovo in 'QUI arte contemporanea'*, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 2012, pp. 55-62.

MATTARELLA 2006
L. MATTARELLA, *Conversando con Lidio Bozzini*, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 2006, pp.n.nn.

MATTARELLA 2012
L. MATTARELLA, *QUI arte contemporanea tra opere e parole*, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 2012, pp. 63-73.

MOSTRE-DIBATTITI-INCONTRI 1976
Mostre-dibattiti-incontri, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 1976, pp.n.nn.

MOSTRE-DIBATTITI-INCONTRI 1986
Mostre-dibattiti-incontri, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 1986, pp.n.nn.

MOSTRE-DIBATTITI-INCONTRI 1991
Mostre-dibattiti-incontri, in *Qui arte contemporanea. Venticinque anni*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 1991, pp.n.nn.

MOSTRE-DIBATTITI-INCONTRI 2006
Mostre-dibattiti-incontri, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 2006, pp.n.nn.

OPERE DI BURRI 1975
Opere di Burri, catalogo della mostra, [testo di C. Brandi], Assisi 1975.

OPERE DI LUCIANO FABRO 1967
Opere di Luciano Fabro, invito alla mostra, testo di C. Lonzi, Galleria Notizie, Torino 1967.

PASCALI 1966
Pascali. Nuove sculture, catalogo della mostra, testi di M. Calvesi, A. Boatto, Galleria l'Attico, Roma 1966.

PIET MONDRIAN 1956
Piet Mondrian, catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, presentazione di Palma Bucarelli, introduzione di J.J.P. Oud, Editalia, Roma 1956.

QUI ARTE CONTEMPORANEA 1976
Qui arte contemporanea. Dieci anni: Accardi, Afro, Battaglia, Boille, Burri, Capogrossi, Carrino, Colla, Consagra, Conte, Dorazio, Fontana, Hafif, Kounellis, Leoncillo, Lorenzetti, Manessier, Mastroianni, Melotti, Mochetti, Morales, Paolini, Pascali, Pasmore, Pepper, Poliakoff, Pomodoro, Sadun, Santomaso, Santoro, Scanavino, Scialoja, Scordia, Spagnoli, Turcato, Uncini, Verna, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 1976.

QUI ARTE CONTEMPORANEA 1986
Qui arte contemporanea. Venti anni, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 1986.

QUI ARTE CONTEMPORANEA 2006
Qui arte contemporanea. Quarant'anni, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 2006.

QUI ARTE CONTEMPORANEA 2012
QUI arte contemporanea 1966-1977, a cura di M. Margozzi, R. Bozzini, P. Martore, numero speciale di «QUI arte contemporanea» pubblicato in occasione della omonima mostra, 18, 2012.

QUI INCONTRI 1967a
QUI incontri, «QUI arte contemporanea», 3, 1967, pp. 7-8.

QUI INCONTRI 1967b
QUI incontri, «QUI arte contemporanea», 4, 1967, pp. 7-8.

QUI INCONTRI 1969a
QUI incontri, «QUI arte contemporanea», 5, 1969, pp. 5-6.

QUI INCONTRI 1969b
QUI incontri, «QUI arte contemporanea», 6, 1969, pp. 5-8.

ROMA IN MOSTRA 1995
Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 1995.

ROMA NEW YORK 2019
Roma New York 1948-1964. The Murray and Isabella Rayburn Foundation. Before | After, a cura di G. Celant, Cinisello Balsamo 2019.

ROSENBERG 1964
H. ROSENBERG, *La tradizione del nuovo*, prefazione di G.P. Brega, Milano 1964 (edizione originale *The Tradition of the New*, New York 1961).

RUBIU 1969
V. RUBIU, *"Minimalisti" a Roma: Tubi e colonne di luce*, «Corriere della sera», 15 giugno 1969, p. 12.

SERGIO LOMBARDO 1968
Sergio Lombardo, catalogo della mostra, Galleria Il Sagittario, Bari 1968.

TRONCONE 2016
A. TRONCONE, *L'impatto percettivo. II Rassegna Internazionale di Pittura di Amalfi*, in *Atlante dell'arte contemporanea a Napoli e in Campania. 1966-2016*, a cura di V. Trione, Napoli 2016, pp. 310-311.

TRUCCHI 1967
L. TRUCCHI, *Terza dimensione a Qui arte contemporanea*, «Momento-sera», 14-15 luglio 1967, p. 9.

TRUCCHI 1968
L. TRUCCHI, *Fabro, Paolini, Kounellis a Qui arte contemporanea*, «Momento-sera», 10-11 maggio 1968, p. 11.

TRUCCHI 1986
L. TRUCCHI, *Galleria Editalia 1966-1986*, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 1986, pp.n.nn.

VOLPI 1967
M. VOLPI, *Strutture primarie e minimal art*, «QUI arte contemporanea», 4, 1967, pp. 29-35.

VOLPI 1969a
M. VOLPI, *Arte dopo il 1945. U.S.A.*, Bologna 1969.

VOLPI 1969b
M. VOLPI, *Perché Magritte*, «QUI arte contemporanea», 5, 1969, pp. 13-15.

ABSTRACT

Il contributo vuole indagare le origini della Galleria Editalia, prendendo in esame gli anni che vanno dalla sua fondazione a Roma nel 1966, come sede della rivista «QUI arte contemporanea», fino ai primi anni Settanta, quando acquisisce ufficialmente l'appellativo di galleria. Una ricostruzione possibile grazie alla ricca documentazione fotografica e ai prodotti editoriali conservati negli anni dalla galleria stessa.

L'approfondimento di questo periodo ha lo scopo di mettere in luce le figure chiave gravitanti attorno allo spazio e i principi fondanti che furono alla base del progetto, ma soprattutto di mostrare l'importante ruolo ricoperto dall'Editalia all'interno del sistema di gallerie italiane a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta.

The essay aims to investigate the beginnings of Galleria Editalia, examining the years from its founding in Rome in 1966, as the headquarters of the magazine «QUI arte contemporanea», up to the early 1970s, when it officially acquired the designation of gallery. The reconstruction of the early years of Galleria Editalia has been possible thanks to the rich photographic documentation and to the editorial products conserved over the years by the gallery itself.

The purpose of deeply analyze this period is to highlight the key actors gravitating around the space and the founding principles at the basis of the project, along with to show the important role played by Editalia within the Italian gallery system at the turn of the 1960s and 1970s.

PROSPEZIONI SULLO STUDIO SANTANDREA ATTORNO AL 1969 ATTRAVERSO GLI ARCHIVI DEI FOTOGRAFI ENRICO CATTANEO E JOHNNY RICCI

Nell'autunno del 1968 Giancarlo Bellora apre lo Studio Santandrea in via Sant'Andrea n. 21 a Milano (poco distante dalla Galleria dell'Ariete e dalla Galleria Toninelli) con l'intento di dare continuità alla propria passione per l'arte e di intervenire nel dibattito artistico. Conclusa l'esperienza dello Studio Santandrea nel 1981, dopo un intermezzo di cinque anni in cui Bellora è coinvolto nella direzione della Galleria dell'Annunciata (1982-1986), nel 1986 apre il Centro Culturale d'Arte Bellora, attivo fino al 1991.

Come è stato ben evidenziato dagli studi di Giorgio Zanchetti, Silvia Colombo e Daniela Ferrari – *Poesia visiva. What to do with Poetry. La collezione Bellora al Mart* (2010) e *La donazione Spagna Bellora. Le opere e l'archivio al Museo del Novecento di Milano* (2013)[1] –, in vent'anni di attività espositiva Bellora ha indirizzato le proprie scelte verso le ricerche e le sperimentazioni verbovisuali. In effetti, passando in rassegna l'attività espositiva ricostruibile attraverso la serie di inviti e piccoli cataloghi (1969-1981) in gran parte conservati nell'Archivio Bellora presso il Museo del Novecento (Fig. 1), si constata che la presenza della parola scritta nelle arti visive è sempre stata un filo conduttore delle scelte collezionistiche e galleristiche di Bellora, fin dalla presentazione delle mostre personali di Rotella, Bertini, Hains, Venet, Ben Vautier, pur all'interno di una programmazione ampia e articolata che comprendeva pittura, nuova figurazione, Nouveau Réalisme, Mec-art, Arte povera e ricerche concettuali. Tra le mostre dei primi anni di attività dello Studio Santandrea, infatti, si ricordano la collettiva *Dieci pittori italiani* – che includeva Baj, Bertini, Crippa, Dorazio, Dova, Novelli, Perilli, Rotella, Scanavino, Tancredi – tenutasi dal 10 giugno al 4 luglio 1970 (Fig. 2), la personale *Michelangelo Pistoletto. Specchi 1963-1968*, inaugurata il 23 marzo 1971, a cui segue, dal 25 maggio 1971, la mostra *I hate myself. Ben*. Il 20 gennaio 1972 Bellora inaugura la prima mostra italiana di Christian Boltanski; un anno dopo presenta in galleria un intervento di Mauro Staccioli e, nell'aprile 1973, una singolare mostra di *Arazzi* che vede la partecipazione di Dine, Kelly, Lichtenstein, Stella e Warhol.

Certamente l'anno della svolta, riconosciuta da Giorgio Zanchetti e Silvia Colombo, è il 1971: con la mostra n. 23, *Proletarismo e dittatura della poesia* – inaugurata il 22 novembre con opere di Isgrò, Miccini, Sarenco e Vaccari –, la presenza delle ricerche verbovisuali nell'attività della galleria viene «finalmente tematizzata e affrontata nella prospettiva storica di una rivendicazione e di un inatteso rovesciamento di campo tra il territorio marginalizzato della poesia visiva italiana e il fronte più celebrato dell'arte concettuale»[2]. Bellora procede nella prospettiva di un allargamento dell'indagine – oltre la dinamica dei particolarismi locali e al di là dei raggruppamenti generazionali – e secondo un'impostazione di indipendente eterodossia rispetto agli schieramenti ideologici e geografici che avevano caratterizzato il panorama della poesia visiva negli anni precedenti. Questo intento emerge lucidamente nella programmazione delle mostre e nelle dichiarazioni dello stesso Bellora:

> Avevamo riunito artisti che lavoravano separatamente, senza un manifesto, ma che operavano nello stesso ambito del segno-scrittura. Il mio desiderio era, ed è ancora, quello di inglobare le opere di scritturisti veri e propri e di pittori-scrittori. Una visione globale e non settoriale[3].

In particolare, Bellora cerca di presentare le ricerche verbovisuali italiane e internazionali come un panorama articolato e molto vario mediante una serie di mostre collettive, tra cui

[1] *POESIA VISIVA* 2010; *LA DONAZIONE SPAGNA BELLORA* 2013.
[2] ZANCHETTI 2010, p. 14.
[3] *Ibidem*.

Poesia visiva internazionale, inaugurata l'8 febbraio 1972, e *La scrittura*, a cura di Filiberto Menna (dal 28 settembre 1976), che si propone di radunare sotto un'unica etichetta artisti che utilizzano generalmente il segno scrittorio, anche se operano con modalità differenti secondo un'ottica essenzialmente linguistica che colloca sullo stesso piano l'arbitrarietà e la convenzionalità dei segni verbali e iconici (Fig. 3). Tra gennaio e maggio 1977 lo Studio Santandrea presenta una serie di cinque mostre – *Poesia Visiva 1 / 2 / 3 / 4 / 5* – che snocciolano, una dopo l'altra, le varie classificazioni con cui le ricerche verbovisuali vengono etichettate in quegli anni: 'poesia tecnologica', 'poesia simbiotica', 'poesia concreta', 'gesto poetico', 'verso un concetto globale'. A partire dal 4 ottobre 1979, infine, la collettiva *Dieci operatrici per una scrittura poetica* propone una prospettiva di genere, raggruppando lavori di Mirella Bentivoglio, Irma Blank, Betty Danon, Chiara Diamantini, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Giulia Niccolai, Anna Oberto, Giovanna Sandri e Patrizia Vicinelli.

Se gran parte della ricostruzione dell'attività espositiva dello Studio Santandrea è stata finora condotta dagli studiosi attraverso gli inviti e i piccoli cataloghi delle mostre che rivelano una particolare attenzione per le scelte grafiche – cartoncini di 22x8,6 cm con un foro in alto, da usare anche come segnalibri, dal layout semplice, rigoroso, ma vivace grazie alla variazione cromatica delle cornici –, la consultazione degli archivi fotografici permette di completare quanto noto attraverso i materiali cartacei, e di poter iniziare una ricostruzione più dettagliata dell'attività espositiva degli esordi dello Studio (1968-1969), prima della serie numerata delle mostre – dalla n. 1, *Mimmo Rotella. Opere dal 1954 al 1969* (6-25 novembre 1969) alla n. 97, *Luciano Caruso. Libro di musica. Litogrammi* (28 aprile 1981).

Giancarlo Bellora, infatti, fin dall'inizio si avvale del lavoro di fotografi quali Enrico Cattaneo, Gianni Pandini e Johnny Ricci (Studio 15[4]). In particolare, in questo caso, si è lavorato sui materiali di Johnny Ricci conservati presso l'Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci e di Enrico Cattaneo provenienti dall'Archivio Enrico Cattaneo, nonché su alcune stampe d'epoca delle loro fotografie, conservate presso l'Archivio Bellora[5].

L'uso di materiali fotografici nella storia dell'arte ha una lunga tradizione; più recente, invece, è una riflessione metodologica sugli archivi fotografici non come somma di materiali fotografici diversi, ma come un insieme di relazioni, un sistema complesso e dinamico che permette una più approfondita conoscenza delle opere all'interno di una riflessione storica più ampia[6]. Si va dalla più basilare acquisizione di fonti documentarie relative alle opere e alle mostre (che cosa sono, come sono, come si relazionano con lo spazio espositivo e con le altre opere) al riconoscimento della funzione 'critica' e 'interpretativa' della fotografia, che contribuisce a 'creare l'opera', a renderla concettualmente e visualmente comprensibile, per cui l'opera esiste perché può essere vista in un certo modo. La serie fotografica, spesso ricostruibile attraverso i negativi e quindi sui provini a contatto, fornisce informazioni aggiuntive sull'opera e sull'operazione fotografica stessa, sia perché rivela il grado di autonomia del fotografo che elabora criteri stilistici personali e mette a punto narrazioni, sia perché la comprensione delle ragioni della selezione della ripresa fotografica – ciò che rimane, ciò che circola attraverso la diffusione a stampa, ciò che diviene icona oppure scarto – consente una riflessione sulle conseguenze conoscitive e culturali ad ampio raggio.

[4] Questo è il copyright con cui vengono fornite le fotografie a Bellora da Johnny Ricci. Si tratta di uno spazio in via Palermo 15 condiviso alla fine degli anni Sessanta da Johnny Ricci con Gaetano Cera, Giuseppe Bellone e Iuliano Lucas.

[5] Per la consultazione dei materiali e per i proficui confronti ringrazio Marco Donghi dell'Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano, Giuliano Manselli e Alessia Locatelli dell'Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio. Stampe d'epoca delle fotografie di Cattaneo e Ricci per lo Studio Santandrea (in parte usate per il volume BELLORA 1971) sono conservate presso l'Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano.

[6] Sul tema degli archivi fotografici si vedano SCHWARTZ 1995; EDWARDS 1999; ROSE 2000; *PHOTO ARCHIVES* 2011; *THE ARCHIVE AS PROJECT* 2011; SCHWARTZ 2012; *ARCHIVI FOTOGRAFICI* 2012; *PHOTO ARCHIVES* 2015; *ARCHIVI FOTOGRAFICI E ARTE CONTEMPORANEA IN ITALIA* 2019 (in particolare SERENA 2019).

In più, il confronto tra due archivi fotografici e tra due fotografi come Enrico Cattaneo e Johnny Ricci attorno agli stessi eventi o alle stesse opere, cioè le prime mostre tenutesi allo Studio Bellora nel 1969, consente di verificare alcune considerazioni metodologiche e di contenuto e di comprendere quanto siano dipendenti dalla specificità di ogni fotografo e quanto possano contribuire a sguardi più allargati e complessivi. Il confronto tra due fotografi sui medesimi soggetti, inoltre, permette di riflettere sulle loro scelte individuali sui formati utilizzati: se in Cattaneo il 35 mm è impiegato (come in moltissimi fotografi di reportage) per documentare opere, allestimenti, performance e per registrare la società che gravita attorno all'arte e alle gallerie[7], in Johnny Ricci gli stessi obiettivi sono perseguiti con il 6x6, in base a sensibilità e propensioni personali e stilistiche.

La collaborazione di Johnny Ricci con lo Studio Santandrea è limitata al 1969 e precedente alle mostre numerate, mentre quella di Enrico Cattaneo è lunga e corposa.

Dopo aver lavorato per l'agenzia fotografica di Vittorio Cera nella seconda metà degli anni Cinquanta e poi per la grafica pubblicitaria, negli anni Sessanta Ricci inizia a fotografare l'arte senza abbandonare la moda e la pubblicità. La capacità di sperimentare, di trovare nuove soluzioni, di 'risolvere problemi', ma anche di cogliere l'atmosfera delle mostre e il punto di vista insito nelle opere stesse, gli conferiscono un ruolo professionale riconosciuto. Cattaneo – che dal 1966 collabora con numerose gallerie milanesi, tra cui Pater, Arte Borgogna, Nieubourg, Marconi, Blu, Lambert, Schwarz – tra il 1969 e il 1980 documenta circa novanta mostre organizzate presso lo Studio Santandrea. Sebbene al momento non siano stati rintracciati documenti quali note di pagamento o lettere d'incarico né nell'Archivio Cattaneo né nell'Archivio Bellora, si presuppone che fosse Bellora a commissionare a Cattaneo la documentazione di eventi, mostre e opere; tuttavia, in diverse occasioni, è possibile che fossero anche gli artisti stessi a preferirlo o richiederlo, come nel caso di Staccioli, con cui ebbe un rapporto di collaborazione molto stretto. Già a partire dalle fotografie delle prime mostre numerate che inaugurano la stagione 1969-1970 – *Mimmo Rotella. Opere dal 1954 al 1969* (6-25 novembre 1969)[8], *Giulio Turcato* (26 novembre-17 dicembre 1969)[9], *Eugenio Degani. Natura e tecnica* (18 dicembre 1969-12 gennaio 1970)[10] – emergono le caratteristiche dell'approccio e del lavoro di Cattaneo. Per Rotella e Turcato viene privilegiata la documentazione dei vernissage con la registrazione delle dinamiche di convivialità tra i presenti, oltre che, nel caso di Rotella, l'individuazione e il riconoscimento di alcune opere esposte. I provini dell'inaugurazione della mostra di Turcato, invece, presentano un'inquadratura più ravvicinata, completamente occupata dalle persone accorse allo Studio Santandrea (tra cui Ballo, Cardazzo, Dorazio, Mariani, Stefanoni), senza lasciare spazio al contesto e alle opere esposte, se non per piccoli frammenti. L'occhio del fotografo è interno alle dinamiche relazionali, attento a registrare in modo reportagistico e quasi cinematografico gesti e sguardi incrociati, ignari o consapevoli, come se si potessero leggere le labbra e ascoltare dialoghi muti. Cattaneo è solito tornare nelle sedi delle mostre a più riprese per fotografare con attenzione le opere esposte. Nella serie di Degani, infatti, a tre provini dell'inaugurazione, ne seguono altrettanti, di poco successivi, che si concentrano sull'installazione allestita allo Studio Santandrea, un campo di granoturco con piante vere e canne di plastica contenenti acqua colorata. In particolare, i provini n. 1697 e 1698 ci offrono una duplice visione dell'opera: fotografie dell'installazione nell'ambiente della galleria da differenti punti di vista – pur privilegiando quello frontale con la passerella di legno

[7] Su Cattaneo si vedano BRUGO 2016-2017; DEL GRANDE 2013-2014; DEL GRANDE 2012; DEL GRANDE 2019.

[8] Enrico Cattaneo, *Rotella c/o Santandrea*, novembre 1969, stampa alla gelatina d'argento, 6 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1639-1644.

[9] Enrico Cattaneo, *Turcato*, novembre 1969, stampa alla gelatina d'argento, 5 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1652-1656.

[10] Enrico Cattaneo, *Degani c/o Santandrea*, dicembre 1969, stampa alla gelatina d'argento, 6 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1681-1683, 1688, 1697-1698.

al centro – che permettono di vedere e comprendere l'installazione nel suo complesso e nel suo rapporto dimensionale e spaziale con l'ambiente espositivo; fotografie di dettagli colti dall'interno dell'installazione e, spesso, dal basso verso l'alto, in cui Cattaneo sfrutta i contrasti luminosi generati dall'installazione stessa e la messa a punto della luce e dell'esposizione per riproporre fotograficamente l'esperienza fisica, visiva ed emotiva del camminare all'interno della selva di canne[11] (Fig. 4).

Il 1969 è l'anno d'inizio dell'attività espositiva 'ufficiale' dello Studio Santandrea, ovvero quella organizzata nella serie di mostre numerate e documentate dagli inviti e dai cataloghini; ma il 1968 è l'anno di fondazione della galleria con le prime mostre.

Nel volume *Il Santandrea* (1971), Bellora racconta gli esordi dello Studio:

> Vedevo sovente anche lo scultore Ramous che mi spronò a vincere timori e paure che mi erano ancora familiari. Dedicai l'intero mese di agosto alla ricerca di una sede che mi consentisse di realizzare il mio sogno e di lì a poco nacque lo Studio Santandrea. […] Le prime mostre che feci alla fine del '68 furono di amici pittori che conoscevo molto da vicino e di cui avevo potuto chiarire maggiormente il lavoro. […] Nei primi giorni di settembre trovai i locali che mi parvero adatti per una galleria. Telefonai eccitato a Ramous, pregandolo di confermarmi se la scelta fosse idonea, ma in realtà cercavo un complice, qualcuno che mi aiutasse a vincere paure e dubbi che mi avrebbero fatto vigliaccamente rimandare l'attuazione del progetto. Ramous mi spronò ed entrai nel vivo del problema. Aver scelto dei locali situati al primo piano di un palazzo esprimeva il desiderio di realizzare un particolare tipo di galleria dove le opere d'arte potessero venire ambientate, collocandosi fra i mobili posti nella grande sala dello studio. Si profilò un ambiente caldo, accogliente, dove il dipinto entrava in un contesto abitato imponendo la sua magia[12].

Un'idea di galleria come luogo di relazioni, scambi, discussioni e ricerche. Un'idea di galleria come luogo abitabile, come luogo in cui riflettere e allestire opere pensabili e collocabili nel luogo abitabile per eccellenza, la casa. Un'atmosfera che le fotografie di Johnny Ricci ed Enrico Cattaneo rendono bene, sia nei servizi dedicati alle inaugurazioni, sia in quelli di documentazione delle opere.

Una galleria-negozietto «chic», per riprendere le parole di Brunetta sul «Corriere d'Informazione» del 26-27 novembre 1968 che – accompagnate da un disegno caricaturale in cui, sullo sfondo di opere di Enrico Baj, si riconoscono Gianni Bertini e Giancarlo Bellora – presentano, con un tono canzonatorio, la partecipazione alle inaugurazioni della galleria come una delle attività mondane e di svago serale delle signore milanesi (Fig. 5):

> Un'ora insolita per andare a una mostra di pittura, un po' alla maniera romana di andare a tarda sera nelle gallerie d'arte, in un mondo assai diverso da quello che a rotazione si incontra alle sfilate di moda, agli inviti delle *public relations*, invece un mondo che vive da vicino l'arte, ma dove una donna estremamente *chic* occorre sempre.
> Sere fa, allo 'Studio d'Arte' di Gianfranco Bellora, in via S. Andrea 21, si respirava aria 'materica'. Lo 'Studio d'Arte' si dedica alle mostre antologiche che hanno avuto inizio con quella di Dova (periodo spaziale fino al '66): la sera del 21 era dedicata, invece, ad Enrico Baj per le opere che hanno segnato l'inizio delle ricerche materiche dell'artista. Donna Teresa Rusconi è intervenuta allo 'Studio' con una nota di impaginazione perfetta sullo sfondo murale dei quadri di Baj: mini-abito di chantilly bianco, fascia nei capelli dello stesso chantilly, mantello di visone bianco e stivali-cuissard bianchi. Anche il pittore Bertini, che esporrà da Bellora dopo Baj, si è fatto notare con la sua palandrana stendhaliana[13].

[11] Va ricordato anche che alcune riprese del negativo 1683 registrano delle persone che si muovono all'interno dell'installazione o indugiano sulla passerella di legno.
[12] BELLORA 1971, p.n.n.
[13] BRUNETTA 1968.

L'attività espositiva dello Studio Santandrea – una serie di mostre 'antologiche' di artisti italiani – prende avvio nell'autunno del 1968 con una rassegna di opere di Gianni Dova (ottobre-novembre), a cui seguono la personale di Enrico Baj, inaugurata il 21 novembre di quell'anno[14], e quella di Sergio Dangelo, il 2 dicembre[15].

Il carattere antologico di queste mostre è ben evidenziato da Luciano Caramel nella sua recensione della mostra di Baj su «NAC. Notiziario Arte Contemporanea»: l'intento è quello di ripercorrere, attraverso esposizioni ricche di quadri fondamentali, i momenti importanti della ricerca di questi artisti e, nel caso di Baj, di quella fase, a metà anni Cinquanta, in cui – dopo la collettiva *Prefigurazione* tenutasi allo Studio B24 nel maggio 1953 – «l'esigenza figurativa più precisamente determinata da implicazioni significanti ed anche simboliche divenne definitivamente esplicita»[16]. Il centro della mostra è costituito da una serie di lavori eseguiti attorno al 1955-1956 in cui Baj inaugura, attraverso collage dissacratori, curiosi personaggi goffamente abbozzati, in cui riconoscere i progenitori dei caratteristici 'ultracorpi', 'generali' e 'dame' degli anni seguenti (Fig. 6).

L'8 gennaio 1969 viene organizzata la prima delle numerose mostre di Gianni Bertini presso lo Studio Santandrea – in questo caso, un approfondimento su un periodo meno conosciuto, la fase di transizione tra l'esperienza astratto-gestuale e la ricerca posteriore che si concretizzerà nella Mec-art[17] – e, a seguire, le personali di Emilio Scanavino (6 febbraio-5 marzo)[18] e di giovani promesse quali Angelo Cagnone (dal 6 marzo)[19], Fernando De Filippi (27 marzo-21 aprile)[20], Elio Mariani (fino al 20 maggio)[21] e Giuliano Sangregorio (9-31 ottobre)[22], oltre a possibili mostre collettive, non facilmente individuabili o collocabili cronologicamente. Da un lato, infatti, la bibliografia di Crippa segnala nel 1969 una mostra antologica di Crippa, Dova, Perilli, Dorazio, Bertini e Rotella allo Studio Santandrea, dall'altro, sette rulli 6x6 di Ricci documentano il vernissage di una collettiva che comprendeva un'ampia compagine di artisti, i quali, in molti casi, avevano o avrebbero esposto da Bellora, e che potrebbe essere identificata con la collettiva con cui Bellora stesso dichiara in *Il Santandrea* di aver chiuso la stagione espositiva nel giugno del 1969[23]: Valerio Adami, Gianni Bertini, Hsiao Chin, Roberto Crippa, Sergio Dangelo, Eugenio Degani, Piero Dorazio, Gianni Dova, Elio Mariani, Mimmo Rotella, Giancarlo Sangregorio, Emilio Scanavino, Tancredi[24].

La documentazione fotografica da parte di Johnny Ricci inizia con la mostra di Scanavino e quella di Enrico Cattaneo con la personale di De Filippi.

Della personale di Scanavino[25], l'Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci conserva cinque negativi 35 mm, un rullo 6x6 in bianco e nero, e uno a colori dello stesso formato[26]. In

[14] *Ibidem*. In questo articolo viene annunciata la mostra di Bertini.
[15] *NOTIZIARIO* 1968, p. 28.
[16] CARAMEL 1968, p. 8.
[17] *NOTIZIARIO* 1969a, p. 29; NATALI 1969a.
[18] *NOTIZIARIO* 1969c, p. 32; *NOTIZIARIO* 1969d, p. 31. Si segnala che su «NAC» di febbraio 1969 viene indicata una mostra di Tancredi in corso allo Studio Santandrea fino al 25 febbraio, quindi in sovrapposizione a quella di Scanavino (cfr. *NOTIZIARIO* 1969b, p. 28); tuttavia al momento non sono stati trovati ulteriori riscontri di un'eventuale personale di Tancredi in altra data, sebbene è certo che alcune opere dell'artista siano passate in galleria come documentato da alcune fotografie di Ricci (cfr. *Vernissage*, 1969, 7 rulli 6x6 b/n, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano).
[19] *NOTIZIARIO* 1969e, p. 30.
[20] *NOTIZIARIO* 1969f, p. 31; *NOTIZIARIO* 1969g, p. 30.
[21] *NOTIZIARIO* 1969h, p. 31.
[22] Si vedano *NOTIZIARIO* 1969i; 1969l, p. 30; PE. 1969c; V. 1969b.
[23] «Dopo l'esposizione di De Filippi conclusi con una collettiva, che rappresentò la somma dei valori proposti durante la mia prima stagione artistica, inserendo anche altri nomi che ritenevo validi e che non potevo rappresentare in mostre personali. Vennero in molti in quel mese di giugno del '69 e ogni mio sforzo fu appagato dalla certezza che lo Studio Santandrea aveva messo le radici» (BELLORA 1971, p.n.n.).
[24] Johnny Ricci, *Vernissage*, 1969, 7 rulli 6x6 b/n, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano.
[25] PE. 1969a.

questo caso, Ricci impiega il 35 mm per l'inaugurazione e il 6x6 per fotografare le opere allestite in galleria. Le numerose riprese dell'inaugurazione della mostra colgono con fare reportagistico le dinamiche relazionali tra le persone: Ricci svolge un racconto visivo di tipo cinematografico in una successione serrata di fotogrammi ma dalla resa più morbida (anche nel 35 mm) rispetto al maggior contrasto ottenuto da Cattaneo. Tuttavia il fotografo non disdegna di cogliere le relazioni visive tra persone intervenute all'inaugurazione e opere esposte: in un negativo 35 mm, per esempio, si evince abbastanza chiaramente dai fotogrammi 11-15 come il fotografo abbia prestato attenzione alle opere in secondo piano, spostando il punto di vista per fare in modo che una, *Nomenclatura* (1968) [1968 74][27], rimanesse inscritta e pienamente leggibile tra Migneco e Scanavino in conversazione, all'altezza dei loro occhi (Fig. 7).

Ricci sfrutta appieno la morbidezza dei toni e il dettaglio della resa nelle fotografie 6x6 con cui ricostruisce l'allestimento della mostra, l'accostamento tra le opere e la loro relazione con l'ambientazione abitativa fatta di tavoli, poltrone, divani, lampade di design e vasi con piante e fiori. La lampada Arco di Achille e Pier Giacomo Castiglioni, il tavolino Tulip di Eero Saarinen, la poltrona con poggiapiedi Town, il divano e la credenza Florence di Knoll compaiono nelle fotografie proprio per la loro riconoscibilità iconica e accattivante per il collezionismo della borghesia colta. La fotografia assolve alle esigenze commerciali di una galleria così concepita e consente al collezionista di immaginare le opere sulle pareti della propria casa o all'interno del proprio salotto[28] (Fig. 8).

Ricci ha sempre vissuto il ruolo del fotografo come quello di un professionista, volendo negare quasi la propria autorialità, sebbene sia ben noto come fosse particolarmente profonda la sua capacità di entrare in relazione con la persona o l'oggetto fotografato, e come con alcuni artisti – Luciano Fabro fra tutti – abbia instaurato un rapporto di profonda empatia psicologica e di idee.

Le serie fotografiche di Ricci aiutano a chiarire cosa (e quando) sia stato esposto[29]: si capisce che cosa si intende quando su «NAC» del 15 marzo 1969 si parla di una mostra articolata in due tempi (prendendo in prestito il titolo della tela *Due tempi* del 1962)[30]. Tale mostra documenta l'attività di Scanavino lungo tutti gli anni Sessanta per chiarire i passaggi e i collegamenti attraverso cui si articola la sua ricerca, e lo fa esponendo le tele in successione temporale a ritroso. Prima – come registrato dalle fotografie dell'inaugurazione – le opere della seconda metà del decennio, in cui «l'apparizione successiva del nucleo e di spazi precisi, progettati con puntigliosa esattezza, rivela la necessità di ristrutturare più razionalmente il suo mondo intimo»[31] e in cui, talvolta, l'artista ha inserito alcuni elementi oggettuali quali legno o corde: *Il frutto* (1965) [1965 22], *Gomitolo* (1966) [1966 15], *Ho costruito sopra un triangolo bianco* (1966) [1966 22], *Nel mezzo* (1967) [1967 28], *L'ombra legata* (1967) [1967 45], *Appeso* (1967) [1967 46], *Modificazione di un gesto* (1968) [1968 3], *Modificazione* (1968) [1968 7], *Il gomitolo ingabbiato* (1968) [1968 19][32], *Necrologio per Fontana* (1968) [1968 27], *La scala* (1968) [1968 30],

[26] Johnny Ricci, *Emilio Scanavino*, febbraio-marzo 1969, 5 negativi 35 mm, 1 rullo 6x6 b/n, 1 rullo 6x6 a colori, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano. Tre stampe d'epoca della mostra allestita sono conservate presso l'Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano (in fase di stampa, Ricci, decideva il taglio all'ingranditore per adattare il negativo 6x6 al formato rettangolare della carta fotografica). Ricci era solito consegnare le stampe originali ai committenti, infatti nei materiali d'archivio sono conservati solo i negativi.
[27] Cfr. *SCANAVINO* 2000, I, p. 331.
[28] Sul tema delle fotografie di opere d'arte nelle abitazioni dei collezionisti si veda FERGONZI 2013.
[29] Le fotografie di Ricci consentono di completare il riconoscimento delle opere esposte allo Studio Santandrea, rispetto alle informazioni riportate nel *Catalogo generale*, includendo nella mostra anche le opere 1963 55, 1965 22, 1967 46, 1968 27, 1968 30 (secondo la numerazione del catalogo). Cfr. *SCANAVINO* 2000, I, pp. 232, 260, 304, 320, 321.
[30] NATALI 1969d.
[31] Ivi, p. 19.
[32] Opera citata in PE. 1969a.

Tre strisce legate (1968) [1968 42], *Nomenclatura* (1968) [1968 74][33]. Poi le opere dei primi anni Sessanta, ancora caratterizzate da matsse gestuali, documentate in una sessione fotografica seguente senza pubblico – *Senza fine* (1960) [1960 22], *Realtà liquida* (1960-1961) [1960-1961 1], *Da fuori a dentro* (1961) [1961 29] –, e quelle del 1962-1964 in cui iniziano a comparire le prime idee di organizzazione spaziale attraverso suddivisioni reticolari della tela – *Due tempi* (1962) [1962 4], *Dall'alto in basso* (1963) [1963 55], *Pluralità* (1964) [1964 8], *Il sì e il no* (1964) [1964 9][34]. Entrambe le serie fotografiche – ma con più facile evidenza la seconda – consentono di comprendere le scelte allestitive: le tele vengono accostate per vicinanza stilistica, di motivo o cronologica, esplicitando così i nodi della ricerca di Scanavino.

Anche della personale di Angelo Cagnone, Johnny Ricci registra la gioviale vivacità dell'inaugurazione – battute, risate, conversazioni, strette di mano –, questa volta con quattro rulli 6x6[35]. Alle spalle dei partecipanti (compresi artisti come De Filippi e Mariani che di lì a poco esporranno da Bellora) si scorgono opere recenti, tra cui *La lacrima* (1968) pubblicata ad accompagnamento della recensione della mostra da parte di Aurelio Natali su «NAC»[36] (Figg. 9-10). Nonostante il riconoscimento dell'efficacia, della semplicità e della bellezza coloristica delle immagini di Cagnone, Natali lamenta un eccesso di sintetizzazione affidato all'equilibrio di colore e segno, a scapito di tensioni più esplicite quando sollecitate dal dato reale direttamente presente all'interno dell'immagine.

Nell'aprile del 1969 i percorsi di Ricci e Cattaneo si sovrappongono: i due fotografi, infatti, documentano allo Studio Santandrea sia la personale di Fernando De Filippi (marzo-aprile)[37] sia quella di Elio Mariani (maggio)[38].

Da Bellora, De Filippi presenta opere della serie dei *Paesaggi urbani* del 1967-1968 e delle *Città in scatola*, soggetto anche di alcune serigrafie su sfondi colorati, nonché immagine del poster della mostra, che, in un paio di fotografie di Ricci, si vede venir firmato dall'artista durante l'inaugurazione. Nei *Paesaggi urbani* De Filippi si sposta da una dimensione della memoria di tipo diaristico e privato a una di carattere collettivo grazie alla crescente attenzione per elementi oggettuali, brani di scrittura e frammenti di immagini meccanicamente ottenuti attraverso il riporto fotografico e l'uso di mascherine o motivi a righe e punteggiati che imitano i procedimenti della fototipia. A partire da una struttura linguistica e compositiva piuttosto unitaria di carattere piramidale dalla veste cromaticamente accesa e apparentemente allegra, sulla sua cima, spesso, De Filippi colloca una scatola aperta che – simile ma opposta a una cornucopia – scarica non doni, ma immagini di flagelli e guerre, simboli di oppressione o di brutalità a partire dal bersaglio di tiro che campeggia in molte opere[39]. Della mostra, Ricci e Cattaneo documentano vari momenti dell'inaugurazione secondo la propria specificità stilistica e il proprio sguardo. Se il primo accorcia la distanza e le fotografie si riempiono di persone (con scorci aperti sulle opere appese alle pareti), il secondo l'allunga, con riprese da lontano grazie all'utilizzo di obiettivi con lunghezze focali diverse, immagini più corali e un'atmosfera più rilassata, come da fine inaugurazione: De Filippi, Bertini, Bellora e pochi altri,

[33] *SCANAVINO* 2000, I, pp. 260, 276, 278, 297, 304, 312, 314, 316, 320, 321, 324, 331.
[34] Ivi, I, pp. 163, 176, 188, 203, 232, 240.
[35] Johnny Ricci, *Angelo Cagnone*, marzo 1969, 4 rulli 6x6 b/n, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano.
[36] NATALI 1969c.
[37] Johnny Ricci, *Fernando De Filippi*, marzo 1969, 8 rulli 6x6 b/n, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano; Enrico Cattaneo, *Vernice De Filippi*, aprile [marzo] 1969, stampa alla gelatina d'argento, 3 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1528-1530.
[38] Johnny Ricci, *Elio Mariani*, maggio 1969, 5 rulli 6x6 b/n, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano; Enrico Cattaneo, *Vernice E. Mariani c/o Santandrea*, maggio 1969, stampa alla gelatina d'argento, 2 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1542-1543.
[39] PE. 1969b; V. 1969a; CESANA 1969. Si veda anche il testo di Cesare Vivaldi per il catalogo della mostra alla Studio d'Arte Condotti n. 85 di Roma a partire dal 30 aprile seguente, con opere già esposte da Bellora. Cfr. VIVALDI 1969.

comodamente seduti sul divano e con davanti il tavolino Tulip pieno di bicchieri ormai vuoti (Figg. 11-12). I due approcci arricchiscono così la conoscenza del contesto sociale e culturale che si riscontra in galleria e chiariscono le sfumature dello sguardo del fotografo.

Altrettanto piacevole è l'atmosfera dell'inaugurazione della successiva mostra di Elio Mariani, come si può ben vedere nei 6x6 di Johnny Ricci (Fig. 13) e nei 35 mm di Enrico Cattaneo[40]. Sebbene l'approccio non sembri diverso dalle riprese della mostra di De Filippi e l'interesse sia rivolto soprattutto alle persone, qui le opere a parete – riporti fotografici su tele emulsionate del 1968-1969 – sono più chiaramente individuabili e leggibili: *Alternativa violenta per una repressione ideologica* (1968), *Sulla cresta dell'onda negra* (1968), *Urlo elettronico* (1968), *Processo meccanico* (1968), *Meccanica di un urlo* (1968), *Les amants* (1968), *Sogno di primavera* (1968), *Sul divano* (1969), *Allucinazione* (1969), *Simbolo di potenza* (1969), *Oggi è già domani* (1969). In questo caso, sono soprattutto le fotografie di Cattaneo a offrire una veduta complessiva della mostra attraverso una seduta fotografica successiva all'inaugurazione; una sorta di servizio fotografico dell'artista in mostra: Mariani, infatti, viene fotografato in posa in differenti punti della galleria davanti alle sue opere[41] (Fig. 14). Attraverso l'uso di obiettivi grandangolari con un elevato angolo di campo e perfino obiettivi *fish-eye full frame*, Cattaneo accetta o ricerca consapevolmente effetti distorsivi che esasperano la spazialità della galleria pur di ottenere un più ampio angolo di ripresa, fino, in qualche caso, a effetti di vignettatura. Il *topos* dell'artista davanti alle proprie opere, meglio ancora nel proprio studio, è piuttosto comune – secondo solo a quello dell'artista al lavoro – nella costruzione dell'immagine dell'artista stesso. Proprio di Elio Mariani, l'Archivio Enrico Cattaneo e l'Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci conservano alcune serie fotografiche di ritratti in posa in studio, solo o in compagnia di amici[42].

I provini a contatto dei 35 mm 1699, 1700 e 1701 del gennaio 1970 di Cattaneo, in particolare, documentano la visita in studio di Giancarlo Bellora, dove centro focale di moltissime riprese è la tela *Transfer* (1969). Le situazioni registrate e le soluzioni scelte da Cattaneo sono molteplici, ma particolarmente interessanti sono quelle del provino 1700 (Fig. 15): dal negativo 3 al negativo 22 Cattaneo usa oggetti ed elementi architettonici (un'apertura ad arco tra una stanza e l'altra) per inquadrare, dal basso verso l'alto, la figura di Mariani – seduto su uno sgabello, in piedi appoggiato a uno stipite o con accanto Bellora – e, dietro di lui, *Transfer*; dal fotogramma 23 al 28 la protagonista dell'immagine diventa l'opera stessa – una figura acefala nuda accovacciata, chiusa in un angolo tra due muri – grazie a un forte scorcio dal basso e a una distanza più ravvicinata che ne rafforzano l'impatto visivo, con le ginocchia che sembrano fuoriuscire contro chi guarda, e accanto Mariani, appoggiato a un'altra tela e che, appositamente, non guarda in camera ma in un'altra direzione. Uno scorcio ancora più esasperato viene scelto da Cattaneo in quattro fotogrammi della sequenza n. 1713, seduta di poco successiva dedicata a ritratti fotografici di Mariani con l'opera *2000 eterna conquista* (1969), forse con l'intenzione di stabilire un nesso visivo tra elementi geometrici dell'ambiente (il soffitto quadrangolare, la lampada sferica) ed elementi formali dell'opera. La scelta del negativo 20 (con indicazione a inchiostro blu) potrebbe, infatti, rispondere a questa intenzione (Fig. 16). Di tutt'altro genere sono invece alcune riprese fotografiche di opere di Mariani fatte da Cattaneo nel corso del 1971, con l'intento di documentare le tele in modo oggettivo e

[40] Nel negativo inv. 1542 quattro scatti registrano un fotografo 'd'eccezione' all'opera, Giancarlo Politi, che in più occasioni interverrà, fotografato, alle inaugurazioni dello Studio Santandrea.

[41] Si veda Enrico Cattaneo, *E. Mariani c/o Santandrea*, maggio 1969, inv. 1543; gli ultimi cinque scatti sono ritratti in primo piano dello stesso Mariani.

[42] Enrico Cattaneo, *Io – foto Mariani Elio*, marzo 1969; *Elio Mariani. Studio*, marzo 1969; *Quadro Mariani*, settembre 1969; *Elio Mariani* [3 negativi], gennaio 1970; *Elio Mariani*, gennaio 1970, stampa alla gelatina d'argento, 7 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm (Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1497, 1505, 1603, 1699, 1700, 1701, 1713). Johnny Ricci, *Elio Mariani. Opere Ritratti*, 1963, 2 rulli 6x6 b/n; *Elio Mariani. Opere Ritratti*, 1964, 2 rulli 6x6 b/n (Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano).

funzionale a un portfolio dell'artista o alle esigenze di divulgazione e vendita delle opere da parte del gallerista[43].

I quattro rulli 6x6 di Ricci, invece, risalgono ad anni precedenti, 1963 e 1964, e registrano gli esordi dell'artista, che rivelano una volontà di superamento del clima informale grazie al collage di immagini fotografiche all'interno di composizioni pittoriche dal carattere narrativo, volontà non lontana dalla coeva ricerca di Bepi Romagnoni. I due rulli del 1963 ci presentano una sequenza di ritratti in posa dell'artista e di sei opere pittoriche, di cui Ricci realizza due versioni con illuminazioni differenti; i due rulli del 1964 comprendono 14 immagini di Mariani a figura intera o a mezzo busto in studio accanto a due opere e 10 immagini di documentazione di cinque tele. In particolare, nei rulli del 1964, abbiamo un serie di cinque riprese fotografiche di Mariani in posa accanto a un'opera, montata su un cavalletto, in cui, al volto di una donna che si schermisce con un braccio, è sovrapposta la scritta *Quanto costa una donna?* Qui Ricci crea un dialogo visivo tra la tela, l'artista e lo studio e, soprattutto nel caso di due fotografie dalla prospettiva più ravvicinata, il rigore geometrico-compositivo dell'inquadratura crea un dialogo serrato fra la tela (riquadrata dal taglio fotografico) in basso a destra e le sue ripartizioni geometriche interne, da un lato, e il finestrone suddiviso in nove vetri in alto a sinistra, dall'altro, che viene bilanciato sulla diagonale opposta dai rimandi tra l'asta verticale del cavalletto in alto a destra e l'artista in piedi, in basso a sinistra. A Ricci, del resto, piacciono le 'sfide' di luce e di inquadratura (Fig. 17).

È a partire dalla metà degli anni Sessanta che Mariani inizia a lavorare con il fotomontaggio e con il trasferimento dell'immagine fotografica su tela emulsionata, tecnica estremamente in voga in quel periodo e utilizzata non solo dagli artisti della Mec-art, di cui Mariani è uno dei principali protagonisti[44]. Operando inizialmente una selezione di temi vicini all'iconografia pop e della 'nuova figurazione', Mariani concentra la sua riflessione visiva sulla cronaca del proprio tempo: il montaggio fitto e sincopato delle immagini – secondo modelli propri del fotocollage e del fotomontaggio di una Hannah Höch e del dadaismo berlinese – esplicita l'immagine di una civiltà urbana in cui le energie contrapposte dell'uomo e della macchina si affiancano e si scontrano. Aggressività, protesta, rivoluzione, guerra, potere, diritti, razzismo, disumanizzazione meccanica, erotismo, sessualità, perdita di razionalità sono i temi alla base dei riporti fotografici presentati allo Studio Santandrea: «icone del nostro tempo, ricomposte in un discorso scarno, diretto, icastico»[45]. La combinazione immediata e diretta di immagini provenienti dai mass media, dai giornali e dai rotocalchi – riutilizzate secondo un valore iconografico e iconico in molteplici combinazioni (dai 'gridi' alle coppie di amanti acefale) che ne favorisce la lettura critica (accogliendo così la funzione di critica sociale e politica del fotomontaggio di John Heartfield) – viene condotta da Mariani attraverso una citazione, ripresa e reinterpretazione di modelli operativi e formali precedenti: da László Moholy-Nagy e Aleksandr Rodčenko per certe modalità di costruzione dell'immagine che sfociano in citazioni dirette come nel caso di *Help* del 1968, con una ripresa del famoso manifesto di Rodčenko del 1924, a Hans Bellmer, Man Ray, Karel Teige o André Kertész per un vocabolario surrealisteggiante rintracciabile nelle figure acefale maschili e femminili strette in abbracci erotici su fondi sospesi e dalle atmosfere magrittiane o metafisiche, o che attingono all'arte passata carica di una vena fantastica, come per le uova sospese derivate da Piero della

[43] Presso l'Archivio Cattaneo sono conservati otto negativi di medio formato di fotografie di documentazione di opere: P 8064 Mariani Elio e Gallina per Bellora, febbraio 1971; P 8072 grafica Mariani Elio, febbraio 1971; P 8430 Mariani Elio quadri per Bellora, novembre 1971, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio. In particolare, si ricordano quattro riprese fotografiche di opere di Mariani appoggiate alle pareti dello Studio Santandrea durante la mostra *Gianni Bertini. Antologica 1948-1971*, inaugurata il 12 ottobre 1971.
[44] TEDESCHI 2010.
[45] VINCITORIO 1969, p. 17. Si veda anche NATALI 1969b.

Francesca, fino ad esempi verbovisuali coevi – Stelio Maria Martini, per citarne uno – per un certo modo di selezionare, tagliare e montare le immagini massmediatiche.

All'analisi di questi temi e di queste procedure fa riferimento anche Umbro Apollonio nel testo in catalogo della seconda personale di Mariani allo Studio Santandrea dal 15 aprile al 4 maggio 1971, sebbene la mostra veda poi la presenza di una sola opera monumentale, *1917-2000 Atomic Explosion*:

> va reso il dovuto merito alla perizia tecnica, che prova una perspicacia di linguaggio non indifferente – e, sia chiaro, con ciò si intende il perfezionamento di un organismo strutturale conforme all'idea iniziale. […] Premesso che la virtù di questi lavori risiede nella carica energetica in proprio posseduta, giova prestare la dovuta attenzione all'intelligenza con cui Mariani ha saputo servirsi del riporto fotografico[46].

Come in occasione di alcune delle mostre organizzate da Bellora tra il 1969 e il 1981, per la n. 19, *Elio Mariani. Atomic Explosion*, viene pubblicato un piccolo catalogo dello stesso formato del classico invito dello Studio Santandrea con un ritratto fotografico dell'artista, la bibliografia e l'elenco delle mostre (Figg. 18-19). Si tratta, in questo caso, di un leporello a dieci facciate (chiuso, 22x8,6 cm; aperto, 22x8,6 cm) che presenta sull'esterno la copertina e il testo di Apollonio e sull'interno un'immagine che si dipana per tutta la lunghezza, costituita dal montaggio dell'immagine dell'opera con il ritratto fotografico di profilo di Mariani, una sorta di solarizzazione dell'immagine utilizzata nell'invito, a sua volta tratta da una fotografia scattata da Johnny Ricci in occasione della personale di Mariani allo Studio Santandrea nel 1969 che lo ritraeva in compagnia di Bertini e di Ugo Ruberti[47]. Così costruita, l'immagine del leporello diventa quasi essa stessa un'opera per come risponde alle logiche strutturali e compositive dei lavori di Mariani (Figg. 20-21).

1971-2000 Atomic Explosion (1971) è la monumentale materializzazione di uno degli incubi della contemporaneità, la catastrofe nucleare, tema a cui Mariani, in quegli anni, dedica alcuni lavori come *Oggi è già domani* (1969) e *Tornano i ricordi di paure comandate* (1971), e che anima i pensieri coevi di altri artisti, fra cui Vettor Pisani che con Claudio Abate realizza *Stampo virile* (1970)[48] – tutte immagini di persone con maschere a gas. Si ricordi, infatti, che il 1971 è l'anno del test Cannikin, la più grande esplosione sotterranea di una bomba all'idrogeno in territorio statunitense, sull'isola di Amchitka nelle Aleutine (Alaska), ma anche del trattato sulla proibizione della dislocazione di armi nucleari e di armi di distruzione di massa nei fondali marini e oceanici e nel loro sottosuolo (11 febbraio 1971).

L'immagine utilizzata da Mariani per il riporto fotografico fa parte della serie di fotografie del celebre test nucleare Baker all'atollo di Bikini il 25 luglio 1946, ripreso con un apparecchio programmato per operare automaticamente. L'opera è costituita da otto tele disposte a semicerchio a occupare tutto il lato corto della sala principale della galleria, lasciando il resto dello spazio vuoto. Le dimensioni e l'espansione spaziale dell'opera che si dispone, sviluppa e propaga dal centro ai lati e dal fondo in avanti – con una sensazione avvolgente nei confronti dello spettatore – accrescono l'effetto di dirompente espansione dell'esplosione nucleare e sembrano creare quella dimensione di sospensione temporale silenziosa dell'attesa, prima che la tragedia si abbatta su di noi. Di tutto ciò la documentazione fotografica di Cattaneo si fa tramite essenziale, o, meglio, si fa elemento generatore (Fig. 22). È la fotografia dell'installazione a generare tali sensazioni e riflessioni: realizzata tramite l'utilizzo di un obiettivo fortemente grandangolare, esaspera la percezione dello spazio e, quindi, della

[46] APOLLONIO 1971, p.n.n.
[47] Fotogramma da Johnny Ricci, *Elio Mariani*, maggio 1969, rullo 6x6 b/n, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano. Di questo fotogramma, una stampa d'epoca è conservata presso l'Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano; la stessa immagine è pubblicata in BELLORA 1971, p.n.n.
[48] BELLONI 2018.

distanza, con l'inquadratura centrata in altezza e larghezza (grazie anche all'eliminazione delle parti più esterne visibili nei negativi, il muro bianco a sinistra e la libreria a destra), in modo che l'immagine sia perfettamente simmetrica ed equilibrata. La fotografia di Cattaneo è il modo più preciso e completo per comprendere appieno l'opera di Mariani. Si realizzano qui tre fattori fondamentali del lavoro fotografico di Cattaneo: la resa della tridimensionalità dell'opera e dello spazio, che normalmente si esplica nella fotografia di scultura, la centralità dello sguardo, di questo unico sguardo (che è tanto del fotografo quanto di ogni osservatore o visitatore, che è tanto legato alla sfera visiva quanto a quella intellettiva e interpretativa), e l'attenzione per la luce. Di *1971-2000 Atomic Explosion*, Cattaneo realizza diciassette riprese fotografiche[49], tutte uguali per punto di vista e inquadratura, tutte diverse per tempi di esposizione, secondo un'ampia gamma di possibilità (Fig. 23). Il negativo d'archivio testimonia l'attenzione tecnica di Cattaneo nel variare le esposizioni in modo da restituire correttamente le tonalità dell'opera di Mariani. I fotogrammi che mostrano più correttamente l'ambientazione della sala rendono troppo chiara l'opera, quindi, per rendere leggibili le parti più chiare, il fotografo ha provato a sottoesporre, ottenendo in questo modo un'immagine dai toni più scuri ed espressionistici; ad ogni modo la resa dei dettagli equilibra anche le riprese più scure, restituendo l'effetto meno perturbante di una profonda scena semplicemente teatrale con proscenio scuro e fondale illuminato. Evidentemente Cattaneo era ben consapevole dell'effetto di scurezza, ma non è da escludere che la scelta della ripresa più scura per la stampa finale conservata presso il Mufoco di Cinisello Balsamo[50] sia stata concordata con l'artista, che le fotografie testimoniano presente al momento delle riprese. La natura stessa dell'opera e le scelte di allestimento guidano l'occhio del fotografo: l'installazione richiede o concede un unico punto di vista e non avrebbe avuto senso lavorare in modo diverso, con scorci o dettagli che avrebbero frammentato l'opera.

Data questa sottile attenzione nelle scelte tecniche operate da Cattaneo nel fotografare l'installazione, si comprende quanto significativa e determinante sia la consapevolezza del modo con cui l'opera di Mariani viene fotograficamente divulgata e pubblicata in riviste o libri: attraverso la semplice immagine dell'esplosione atomica, come nella monografia dedicata all'artista nel 1973[51], oppure attraverso la fotografia dell'installazione a opera di Cattaneo, come nella doppia pagina del n. 41 di «Flash Art» del giugno 1973[52].

In altri sette fotogrammi del negativo 2130, Cattaneo fotografa Mariani seduto di tre quarti, a destra o a sinistra, davanti all'installazione, e con le luci che gettano un'ombra netta e gigante sull'esplosione retrostante (Fig. 24), come nel montaggio fotografico del leporello stampato in occasione della mostra. Del resto, ricordando anche i numerosi ritratti fotografici dell'artista in posa con le sue opere, bisogna considerare la propensione di Mariani ad apparire in prima persona nelle pubblicazioni sulla propria opera, come nel pieghevole della personale alla Galleria Rizzato-Whitworth di Milano dal 31 ottobre al 14 novembre 1966[53].

La consapevolezza dello sguardo del fotografo che sa come fotografare una scultura e una mostra di sculture trova un caso esemplare nella documentazione fotografica della personale di *Sangregorio. Retrospettiva dal 1960 al 1970* (9-31 ottobre 1969) – l'ultima esposizione prima dell'inizio delle mostre numerate dello Studio Santandrea – condotta da Enrico Cattaneo in cinque rullini 35 mm[54]. Quattro sono dedicati all'inaugurazione e l'ultimo è riferito

[49] Enrico Cattaneo, *Elio Mariani*, aprile 1971, negativo 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 2130.

[50] Elio Mariani, *1971-2000 Atomic Explosion*, 1971, installazione pittorica. Foto: Enrico Cattaneo, Fondo Lanfranco Colombo, Mufoco, Cinisello Balsamo.

[51] *ELIO MARIANI* 1973, tav. ripiegata a fisarmonica.

[52] Fotografia dell'opera di Elio Mariani in *1971-2000 ATOMIC EXPLOSION* 1973.

[53] *ELIO MARIANI* 1966.

[54] Enrico Cattaneo, *Sangregorio c/o Santandrea*, ottobre 1969, stampa alla gelatina d'argento, 4 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1616-1619; *Sangregorio. Mostra*,

a una seduta fotografica successiva che documenta le opere in mostra attraverso vedute molto profonde – una scelta stilistica abbastanza costante in Cattaneo, basata sull'utilizzo dell'obiettivo quadrangolare e che sfrutta tutta la diagonale dell'inquadratura per includere il maggior spazio espositivo possibile[55] – che consentono di apprezzare la distribuzione dinamica delle sculture (su basi bianche) all'interno della galleria: le opere centrali sono disposte secondo diagonali che tagliano le dimensioni perpendicolari della sala, invitando il visitatore a muoversi attorno a esse per indugiare sugli incastri volumetrici, materici e cromatici delle sculture in marmo e legno, in un equilibrio ogni volta cercato tra articolazioni formali desunte dal cubismo e dall'astrattismo, da un lato, e le suggestioni fenomeniche e materiche, dall'altro. Della quindicina di riprese fotografiche realizzate, più della metà prevedono la presenza di una scultura in primissimo piano, che rimane fortemente contrastata o in ombra e che funge da punto di riferimento per inquadrare il resto dell'esposizione e per collocare l'osservatore già *in medias res*, già all'interno della mostra stessa (Fig. 25). La serie fotografica, quindi, nella sua sequenza di riprese, permette a chi guarda le fotografie di percorrere la mostra come dal vivo, garantendo all'immagine un'abitabilità simile alla visione esperienziale reale. Del resto, questa possibilità di lettura offerta dai provini a contatto che presentano l'intera sequenza dei fotogrammi di una ripresa fotografica – ben chiara ad artisti e fotografi – è colta anche da galleristi come Bellora, che infatti pubblica nel volume *Il Santandrea* del 1971 alcune porzioni del negativo di Cattaneo con immagini della mostra di Sangregorio[56].

In effetti, da come è costruito il libro *Il Santandrea* – uno scorrere parallelo di testo, fotografie panoramiche delle mostre e delle inaugurazioni, immagini delle opere –, c'è piena contezza del ruolo giocato dalle fotografie nel racconto di quegli anni e di quegli eventi, capaci di restituire sapore, dinamiche e aneddoti.

ottobre 1969, stampa alla gelatina d'argento, 1 provino a contatto da negativo 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1625. Dello stesso periodo – poco prima e poco dopo la mostra – sono altri due negativi che documentano alcune sculture dell'artista (all'interno dello studio e all'aperto) da molteplici punti di vista e distanze (cfr. Enrico Cattaneo, *Sangregorio*, luglio e novembre 1969, stampa alla gelatina d'argento, 2 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1590, 1634).

[55] Si osserva, inoltre, che in alcuni fotogrammi dei negativi 1618 e 1619, Cattaneo associa la profondità di campo a una vista dall'alto in modo da amplificare ancora di più la spazialità della galleria e il senso di caotica vitalità della vernice.

[56] BELLORA 1971, p.n.n.

Fig. 1: Inviti delle mostre presso lo Studio Santandrea (1969-1981). Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano

Fig. 2: Invito della mostra *Dieci pittori italiani* (1970). Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano

Fig. 3: Invito della mostra *La scrittura* (1976). Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano

Fig. 4: Enrico Cattaneo, *Degani c/o Santandrea*, dicembre 1969, stampa alla gelatina d'argento, provino a contatto da negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 1698. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio

IL TACCUINO DI BRUNETTA

Per la donna, dall'A alla Z

E' un negozietto che offre anche un magnifico relax - La misteriosa statua di ceramica - Una galleria «chic»

Tutti i quadri sono d'epoca Luigi XVI, la moquette verde fungo. Alcune pareti sono rivestite di legno e altre sono sagomate con profili avorio e bianco su azzurro pallido, all'entrata vi attende una misteriosa statua di ceramica policroma: uno dei pezzi più appariscenti del negozio aperto[si] nei giorni scorsi in via S. Spirito 3 a Milano; proprietario Arturo Signorotto, raggiante e soddisfatto di avere raggiunto un sogno perseguito da anni.

Signorotto è nativo di Treviso ma è venuto a Milano a 17 anni e ha lavorato giorno e notte — dice — incurante della salute, del sonno e delle fatiche: «Questo negozio per me è tutto, è il sogno che si è realizzato». Signorotto è l'artefice di parecchie ceramiche allegoriche, un po' all'Arcimboldo, che si possono ammirare appese ai muri, la statua misteriosa è opera sua, ed è un racconto-liberazione, «simbolo di famiglia». Come accennatore, Signorotto è quotatissimo e i suoi clienti si contano fra le persone di gusto squisito. Alla serata sono intervenuti amici, personalità di alto rango, l'onorevole Tremelloni, il dottor Nardone, il sindaco Aniasi e molti assessori del Comune e tante belle signore.

Un'ora insolita per andare a una mostra di pittura, un po' alla maniera romana di andare a tarda sera nelle gallerie d'arte, in un mondo assai diverso da quello che a rotazione si incontra alle sfilate di moda, agli inviti delle *public relations*, invece un mondo che vive da vicino l'arte, ma dove una donna estremamente *chic* occorre sempre.

Sere fa, allo «Studio d'arte» di Gianfranco Bellora, in via S. Andrea 21, si respirava aria «materica», lo «Studio d'arte» si dedica alle mostre antologiche che hanno avuto inizio con quella di Dova (periodo spaziale fino al '66; la sera del 21 era dedicata, invece, ad Enrico Baj per le opere che hanno segnato l'inizio delle ricerche materiche dell'artista. Donna Teresa Rusconi è intervenuta allo «Studio» con una nota di impaginazione perfetta sullo sfondo murale dei quadri di Baj: mini-abito di chantilly bianco, fascia nei capelli delle stesse chantilly, mantello di visone bianco e stivali-cuissards bianchi. Anche il pittore Bertini, che esporrà da Bellora dopo Baj, si è fatto notare con la sua palandrana scendhaliana.

In via Imbriani 26, un via vai di mamme e bambini, nella piccola merceria dove si vende dall'A alla Z tutto quel che occorre alle donne, dalla blusa di maglia ai vestiti, dalla biancheria da casa e intima, dai bottoni alle calze, che si vendono oggi come tanti «pettipapins» e ce ne sono di bellissime «ultimo grido» arabescate come le vogliono oggi, scure o chiare. Qui viene anche una tal signora discendente degli Amidei, famiglia citata da Dante nella «Divina Commedia». E qui vengono le signore a rilassarsi, da non confondere con istituto di bellezza o anticamera dello psicanalista, perché sì, questo negozietto di stile parigino, offre un particolare relax per via che la padrona, anzi le due simpatiche padrone madre e figlia, sono di una gentilezza e accoglienza uniche.

Testo e disegni di

Brunetta

Fig. 5: Brunetta, *Il taccuino di Brunetta. Per la donna, dall'A alla Z*, «Corriere d'Informazione», 26-27 novembre 1968, p. 9

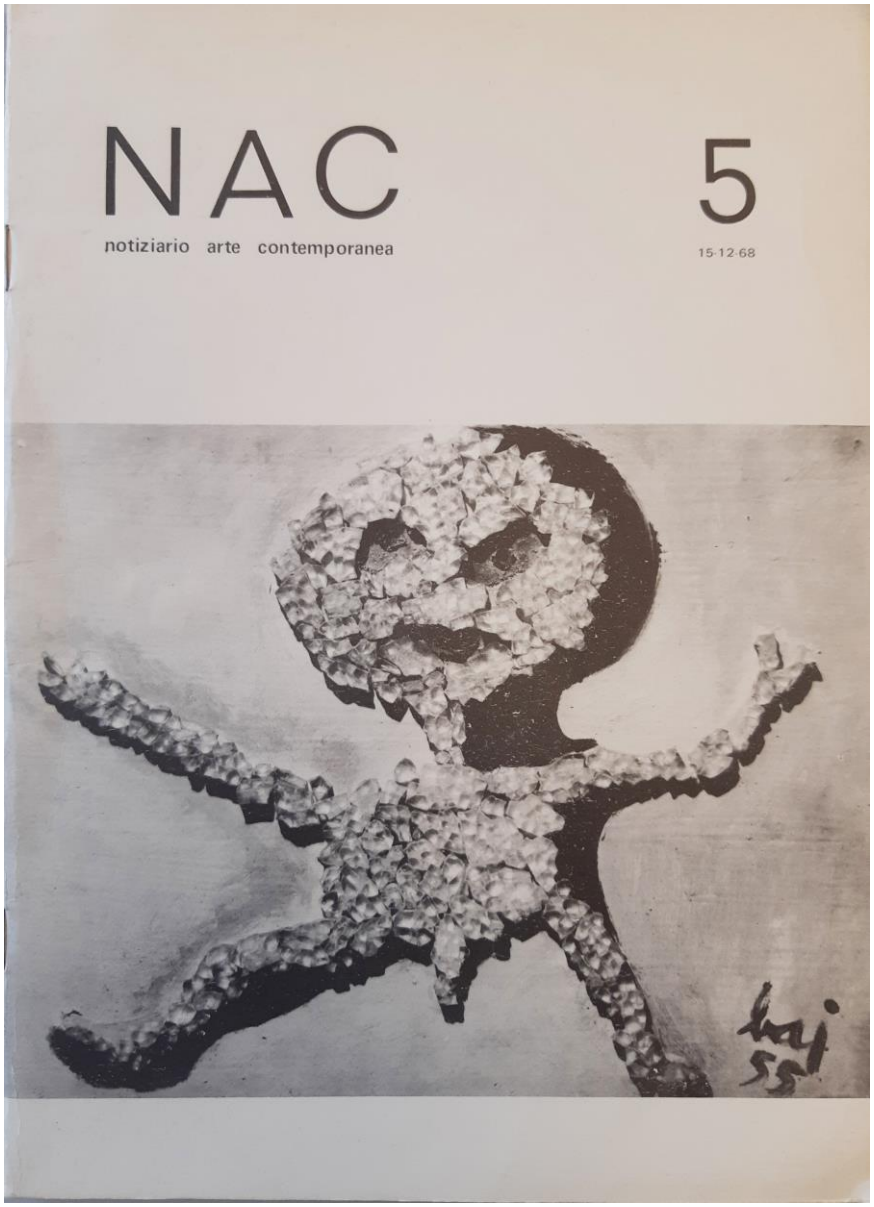


Fig. 6: Copertina di «NAC», 5, 1968, con un *Bambino* di Enrico Baj del 1955

Fig. 7: Johnny Ricci, *Emilio Scanavino*, febbraio-marzo 1969, fotogrammi da negativo 35 mm. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano

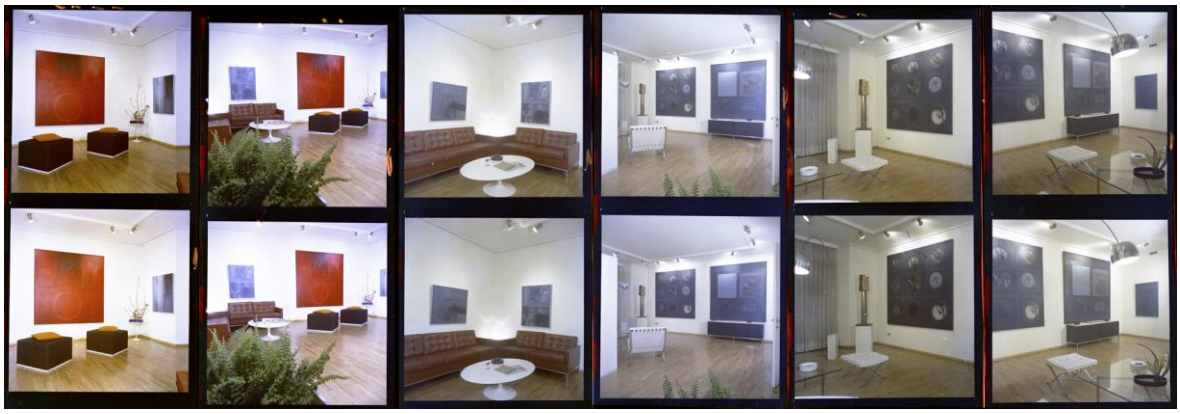


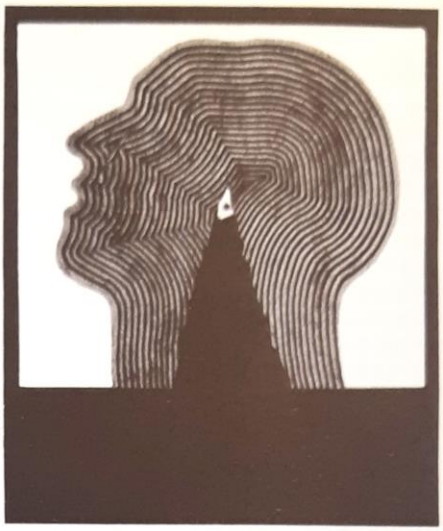
Fig. 8: Johnny Ricci, *Emilio Scanavino*, febbraio-marzo 1969, rullo 6x6 a colori. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano

Fig. 9: Johnny Ricci, *Angelo Cagnone*, marzo 1969, rullo 6x6 b/n. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano

passaggio da una dimensione profondamente interiorizzata a una sempre più esplicita presa di possesso della realtà. Un traguardo, questo, raggiunto non solo a livello di linguaggio ma anche di ideologia poichè sicuramente la Mec-art non può prescindere da una scelta non neutrale nei confronti del mondo esterno. Le immagini della Bonelli sono esplicite e sottolineano, con accenti ossessivi, la condizione alienata dell'uomo contemporaneo all'interno di una realtà estranea ormai alla sua esatta configurazione. Un risultato ottenuto con semplicità estrema collocando un volto entro un meandro di valori semantici o estraendo con energia l'immagine dell'uomo da cascami di cronaca. Il confronto con esperienze parallele rivela come l'artista abbia trovato uno spazio in grado di distinguerla anche a livello iconografico.

Galleria Mozart: Giansisto Gasparini

Giansisto Gasparini è una figura emblematica di una certa generazione di artisti cresciuta in un tempo in cui erano ancora solide "alcune" verità e costretta a fare i conti subito, affiorata alla maturità, con una situazione in continuo, sorprendente mutamento. La sua è la storia dell'attuale seconda generazione, uscita dalla guerra con molte verità in pugno e incalzata da lacerazioni espressive dalle quali, per ragioni di formazione e di tempo, è stata emarginata. Si è chiusa, allora, nel silenzio, collocandosi un poco in ombra, ma continuando, testardamente, a portare innanzi il proprio discorso. Quanto in tal senso abbia operato Gasparini lo dimostra la sua personale alla Mozart. Una mostra dura, traboccante di amarezza e di tensione, piena di allarmi. Elementi non insoliti nell'artista ma che qui raggiungono un'ossessione e uno stridore inatteso con quell'alto spazio naturalistico disgregato dall'incalzare di strutture che tendono a imprigionarlo e a solidificarlo. Da questo scontro, che ha già un vincitore, nasce una dimensione cosmica, tesa e ammonitrice, vieppiù esasperata dal colore buio, rotto a tratti da lampi o da trame graffianti di luce. Un istante di riposo lo si avverte solo negli acquarelli dove una sorta di smarrimento e di abbandono sembra brevemente spezzare la lunga tensione.



A.Cagnone: La lacrima - 1968

Galleria S.Andrea: Angelo Cagnone

Angelo Cagnone è alla seconda personale milanese. Questa sua presenza allo Studio S.Andrea riconferma l'acutezza di una tematica e il livello di un discorso certo tra i più eccezionali dell'attuale giovane generazione italiana. Grazie anche all'efficacia, alla semplicità e alla bellezza coloristica delle sue immagini. Immagini che sono sempre valori emblematici dilatati in una dimensione surreale secondo suggestioni in parte riferibili alle proposte di Pozzati. Ma Cagnone ha una dimensione sua e una capacità di incisione così immediata che non si ritrova nella più complessa fantasia creativa del bolognese. Al di là delle qualità che gli riconfermiamo, ci sembra però che nei quadri ultimi, che già avevano rivelato uno sbandamento in senso letterario nelle teste "lacrimanti", il processo di sintetizzazione sia stato spinto forse eccessivamente avanti. Le figurazioni sono diventate immagini con scarsi riferimenti ormai alle forme visibili. Un passo ancora e saremo alla cifra, al gioco affidato solo a un equilibrio di colore e di segno. Fatalmente andrebbe perduta quella che è stata fino a ieri la ricchezza delle proposte di Cagnone, sempre affidate alle tensioni più esplicite che suggeriscono la presenza concreta di un dato reale.

Aurelio Natali

14

Fig. 10: Aurelio Natali, *Galleria S. Andrea: Angelo Cagnone*, «NAC», 12, 1969, p. 14

Fig. 11: Johnny Ricci, *Fernando De Filippi*, marzo 1969, rullo 6x6 b/n. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano

Fig. 12: Enrico Cattaneo, *Vernice De Filippi*, aprile [marzo] 1969, stampa alla gelatina d'argento, provino a contatto (particolare) da negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 1530. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio

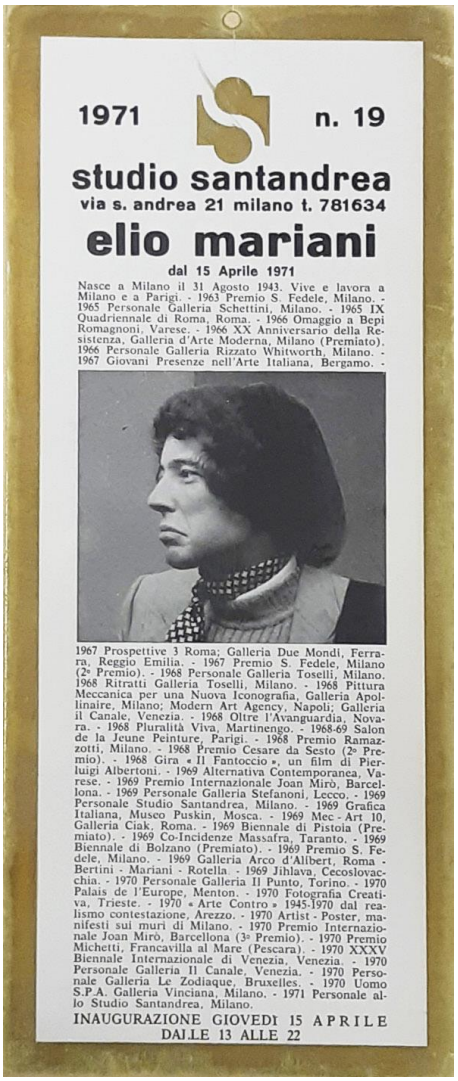
Fig. 13: Johnny Ricci, *Elio Mariani*, maggio 1969, rullo 6x6 b/n. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano

Fig. 14: Enrico Cattaneo, *Vernice E. Mariani c/o Santandrea*, maggio 1969, stampa alla gelatina d'argento, provino a contatto (particolare) da negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 1543. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio

Fig. 15: Enrico Cattaneo, *Elio Mariani*, gennaio 1970, stampa alla gelatina d'argento, provino a contatto da negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 1700. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio

Fig. 16: Enrico Cattaneo, *Ritratto di Elio Mariani*, da *E. Mariani*, gennaio 1970, stampa alla gelatina d'argento, provino a contatto (particolare) da negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 1713. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio

Fig. 17: Johnny Ricci, *Ritratto di Elio Mariani*, da *Elio Mariani. Opere Ritratti*, 1964, fotogramma da rullo 6x6 b/n. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano



1971 n. 19

studio santandrea
via s. andrea 21 milano t. 781634

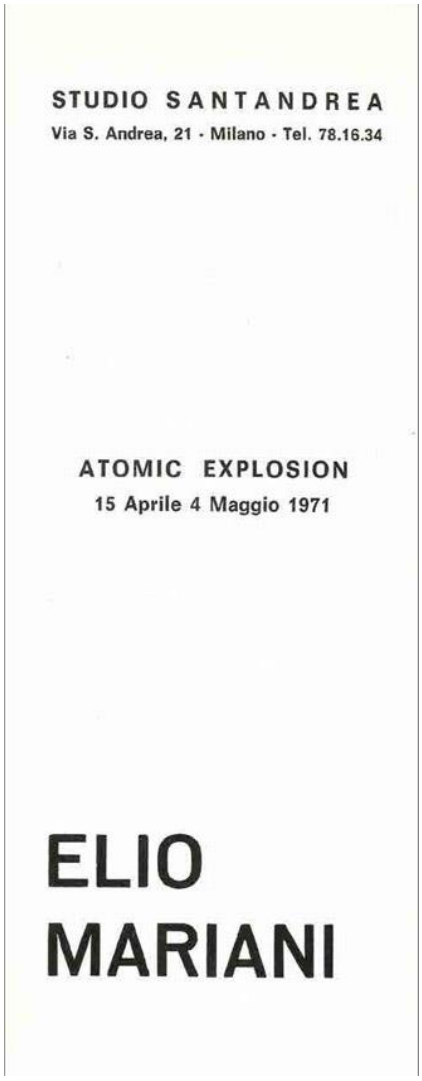
elio mariani
dal 15 Aprile 1971

Nasce a Milano il 31 Agosto 1943. Vive e lavora a Milano e a Parigi. - 1963 Premio S. Fedele, Milano. - 1965 Personale Galleria Schettini, Milano. - 1965 IX Quadriennale di Roma, Roma. - 1966 Omaggio a Bepi Romagnoni, Varese. - 1966 XX Anniversario della Resistenza, Galleria d'Arte Moderna, Milano (Premiato). 1966 Personale Galleria Rizzato Whitworth, Milano. - 1967 Giovani Presenze nell'Arte Italiana, Bergamo. -

1967 Prospettive 3 Roma; Galleria Due Mondi, Ferrara, Reggio Emilia. - 1967 Premio S. Fedele, Milano (2° Premio). - 1968 Personale Galleria Toselli, Milano. 1968 Ritratti Galleria Toselli, Milano. - 1968 Pittura Meccanica per una Nuova Iconografia, Galleria Apollinaire, Milano; Modern Art Agency, Napoli; Galleria il Canale, Venezia. - 1968 Oltre l'Avanguardia, Novara. - 1968 Pluralità Viva, Martinengo. - 1968-69 Salon de la Jeune Peinture, Parigi. - 1968 Premio Ramazzotti, Milano. - 1968 Premio Cesare da Sesto (2° Premio). - 1968 Gira « Il Fantoccio », un film di Pierluigi Albertoni. - 1969 Alternativa Contemporanea, Varese. - 1969 Premio Internazionale Joan Mirò, Barcellona. - 1969 Personale Galleria Stefanoni, Lecco. - 1969 Personale Studio Santandrea, Milano. - 1969 Grafica Italiana, Museo Puskin, Mosca. - 1969 Mec - Art 10, Galleria Ciak, Roma. - 1969 Biennale di Pistoia (Premiato). - 1969 Co-Incidenze Massafra, Taranto. - 1969 Biennale di Bolzano (Premiato). - 1969 Premio S. Fedele, Milano. - 1969 Galleria Arco d'Alibert, Roma - Bertini - Mariani - Rotella - 1969 Jihlava, Cecoslovacchia. - 1970 Personale Galleria Il Punto, Torino. - 1970 Palais de l'Europe, Menton. - 1970 Fotografia Creativa, Trieste. - 1970 « Arte Contro » 1945-1970 dal realismo contestazione, Arezzo. - 1970 Artist - Poster, manifesti sui muri di Milano. - 1970 Premio Internazionale Joan Mirò, Barcellona (3° Premio). - 1970 Premio Michetti, Francavilla al Mare (Pescara). - 1970 XXXV Biennale Internazionale di Venezia, Venezia. - 1970 Personale Galleria Il Canale, Venezia. - 1970 Personale Galleria Le Zodiaque, Bruxelles. - 1970 Uomo S.P.A. Galleria Vinciana, Milano. - 1971 Personale allo Studio Santandrea, Milano.

INAUGURAZIONE GIOVEDI 15 APRILE
DALLE 13 ALLE 22

Fig. 18: Invito della mostra *Elio Mariani. Atomic Explosion* (Milano, Studio Santandrea, 15 aprile - 4 maggio 1971). Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano



STUDIO SANTANDREA
Via S. Andrea, 21 - Milano - Tel. 78.16.34

ATOMIC EXPLOSION
15 Aprile 4 Maggio 1971

ELIO
MARIANI

Fig. 19: Copertina del leporello della mostra *Elio Mariani. Atomic Explosion* (Milano, Studio Santandrea, 15 aprile - 4 maggio 1971)

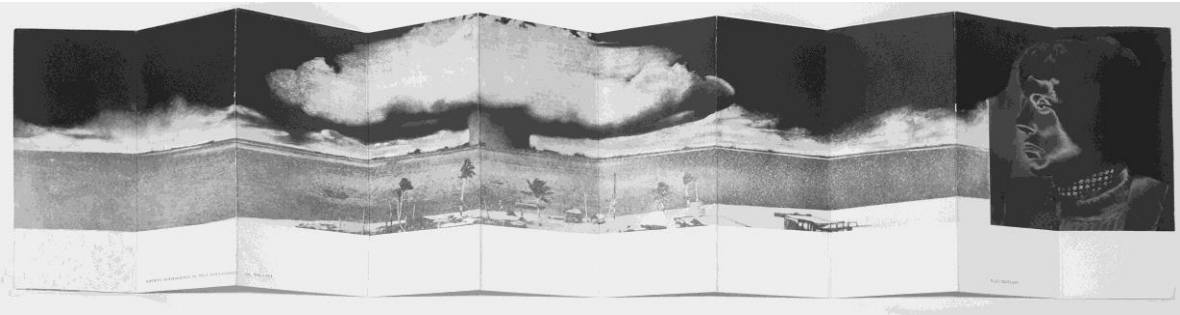


Fig. 20: Interno del leporello con il montaggio di *1971-2000 Atomic Explosion* (1971) e di un ritratto fotografico di Elio Mariani

Fig. 21: Johnny Ricci, fotografia di Elio Mariani con Gianni Bertini e Ugo Ruberti all'inaugurazione della personale dell'artista allo Studio Santandrea nel 1969, da *Elio Mariani*, maggio 1969, fotogramma da rullo 6x6 b/n. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano

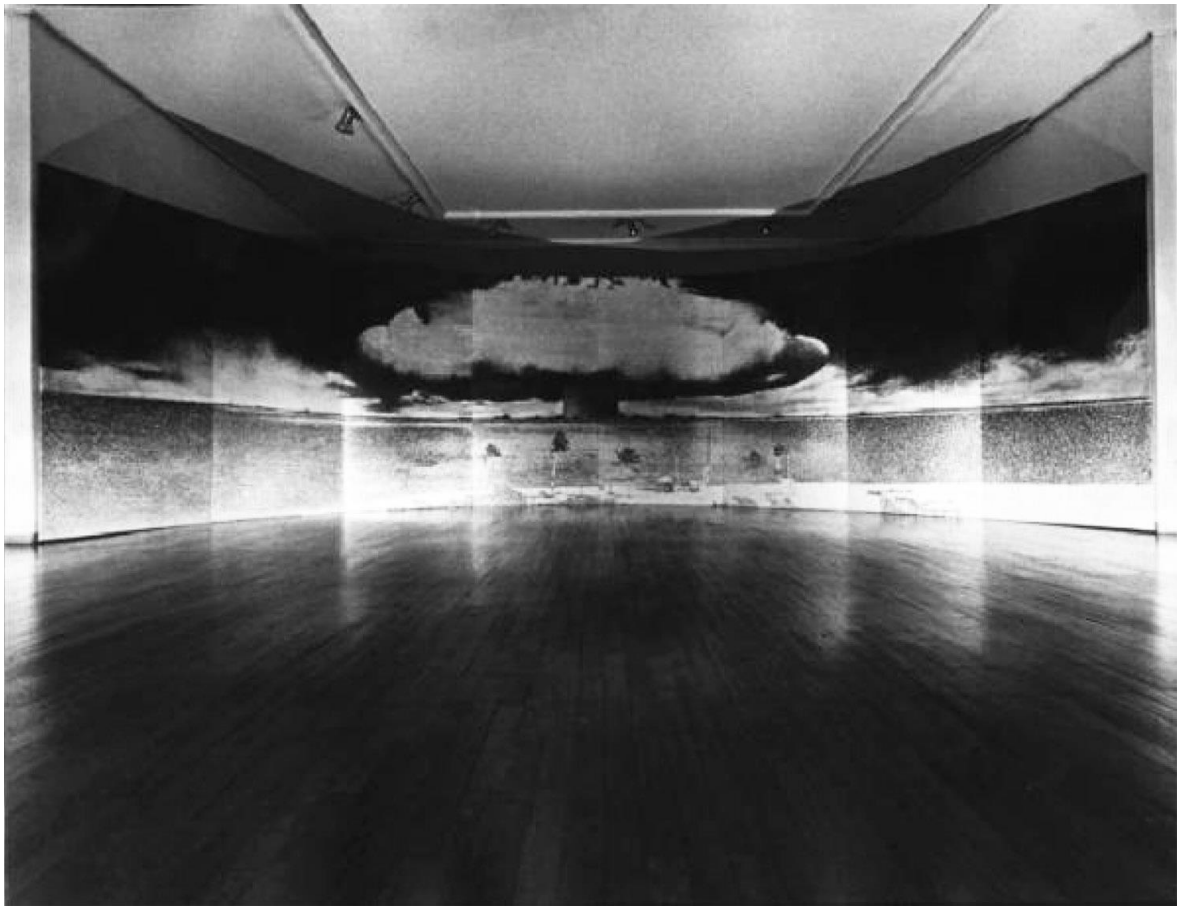


Fig. 22: Elio Mariani, *1971-2000 Atomic Explosion*, 1971, installazione pittorica. Foto: Enrico Cattaneo, Fondo Lanfranco Colombo, Mufoco, Cinisello Balsamo

Fig. 23: Enrico Cattaneo, *1971-2000 Atomic Explosion*, installazione pittorica allo Studio Santandrea, da *Elio Mariani*, aprile 1971, negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 2130. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio

Fig. 24: Enrico Cattaneo, ritratti di Elio Mariani davanti a *1971-2000 Atomic Explosion*, installazione pittorica allo Studio Santandrea, da *Elio Mariani*, aprile 1971, negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 2130. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio

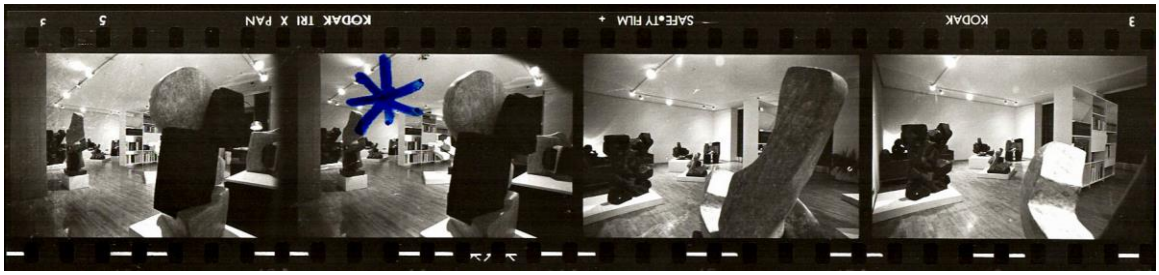


Fig. 25: Enrico Cattaneo, *Sangregorio. Mostra*, ottobre 1969, stampa alla gelatina d'argento, provino a contatto (particolare) da negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 1625. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio

BIBLIOGRAFIA

1971-2000 ATOMIC EXPLOSION 1973
1971-2000 Atomic Explosion, 1971, «Flash Art», 41, 1973, pp. 25-26.

APOLLONIO 1971
U. APOLLONIO, [Presentazione], in *Elio Mariani. Atomic Explosion*, catalogo della mostra, s.l. 1971, pp.n.nn.

ARCHIVI FOTOGRAFICI 2012
Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca, a cura di C. Caraffa, T. Serena, numero monografico di «Ricerche di storia dell'arte», 106, 2012.

ARCHIVI FOTOGRAFICI E ARTE CONTEMPORANEA IN ITALIA 2019
Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare, atti delle giornate di studio (Roma 13-14 aprile 2016), a cura di B. Cinelli, A. Frongia, Milano 2019.

BELLONI 2018
F. BELLONI, Stampo virile. *Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970*, «Studi di Memofonte», 21, 2018, pp. 3-41.

BELLORA 1971
G. BELLORA, *Il Santandrea*, Milano 1971.

BRUGO 2016-2017
S. BRUGO, *Documentazione delle mostre dal 1969 al 1975 dall'archivio fotografico di Enrico Cattaneo*, tesi di Laurea magistrale in Storia e Critica dell'Arte, Università degli Studi di Milano, A.A. 2016-2017.

BRUNETTA 1968
BRUNETTA, *Il taccuino di Brunetta. Per la donna, dall'A alla Z*, «Corriere d'Informazione», 26-27 novembre 1968, p. 9.

CARAMEL 1968
L. CARAMEL, *Baj allo Studio S. Andrea. Metamorfosi della realtà*, «NAC», 5, 1968, pp. 8-9 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

CESANA 1969
E. CESANA, *Studio S. Andrea: F. De Filippi*, «NAC», 13, 1969, pp. 13-14 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

DEL GRANDE 2012
R. DEL GRANDE, *Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970*, «Studi di Memofonte», 9, 2012, pp. 3-37.

DEL GRANDE 2013-2014
R. DEL GRANDE, *L'immagine dell'arte a Milano negli anni Sessanta. L'archivio del fotografo d'arte Enrico Cattaneo tra il 1960 e il 1970*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, A.A. 2013-2014.

DEL GRANDE 2019
R. DEL GRANDE, *Forme di amnesia nell'archivio fotografico. Il caso del fotografo milanese Enrico Cattaneo*, in *ARCHIVI FOTOGRAFICI E ARTE CONTEMPORANEA IN ITALIA* 2019, pp. 41-63.

EDWARDS 1999
E. EDWARDS, *Photographs as Objects of Memory*, in *Material Memories. Design and Evocation*, a cura di M. Kwint, C. Breward, J. Aynsley, Oxford 1999, pp. 221-236 (ripubblicato in *The Object Reader*, a cura di F. Candlin, R. Guins, Londra 2009, pp. 331-342).

ELIO MARIANI 1966
Elio Mariani, catalogo della mostra, Milano 1966.

ELIO MARIANI 1973
Elio Mariani. Documentazione dal 1965 al 1972, testi di P. Restany, T. Trini, D. Palazzoli, Milano 1973.

FERGONZI 2013
F. FERGONZI, *I quadri in casa d'altri. Sull'ambientazione delle opere moderne nelle riviste italiane di interni e di moda dagli anni cinquanta ai settanta*, in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi *et alii*, Milano 2013, pp. 301-320.

LA DONAZIONE SPAGNA BELLORA 2013
La donazione Spagna Bellora. Le opere e l'archivio al Museo del Novecento di Milano, catalogo della mostra, a cura di G. Zanchetti, con la collaborazione di S. Colombo, Cinisello Balsamo 2013.

NATALI 1969a
A. NATALI, *Studio S. Andrea: Gianni Bertini*, «NAC», 7, 1969, pp. 15-16 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

NATALI 1969b
A. NATALI, *Elio Mariani*, «D'Ars», 45, 1969, pp. 194-195.

NATALI 1969c
A. NATALI, *Galleria S. Andrea: Angelo Cagnone*, «NAC», 12, 1969, p. 14 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

NATALI 1969d
A. NATALI, *Studio S. Andrea: Emilio Scanavino*, «NAC», 11, 1969, pp. 19-20 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

NOTIZIARIO 1968
Notiziario. Mostre in Italia, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 5, 1968, pp. 28-29 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

NOTIZIARIO 1969a
Notiziario. Mostre in Italia, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 6, 1969, pp. 29-30 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

NOTIZIARIO 1969b
Notiziario. Mostre in Italia, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 8, 1969, pp. 28-29 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

NOTIZIARIO 1969c
Notiziario. Mostre in Italia, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 9, 1969, pp. 31-32 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

NOTIZIARIO 1969d
Notiziario. Mostre in Italia, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 10, 1969, pp. 30-31 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

NOTIZIARIO 1969e
Notiziario. Mostre in Italia, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 11, 1969, pp. 30-31 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

NOTIZIARIO 1969f
Notiziario. Mostre in Italia, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 12, 1969, pp. 30-31 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

NOTIZIARIO 1969g
Notiziario. Mostre in Italia, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 13, 1969, pp. 29-30 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

NOTIZIARIO 1969h
Notiziario. Mostre in Italia, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 14, 1969, pp. 30-31 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

NOTIZIARIO 1969i
Notiziario. Mostre in Italia, a cura di A.M. Beltrame, S. Pozzati, «NAC», 22, 1969, p. 30 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

NOTIZIARIO 1969l
Notiziario. Mostre in Italia, a cura di A.M. Beltrame, S. Pozzati, «NAC», 23, 1969, pp. 30-31 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

PE. 1969a
M. PE., *Il filo nero di Scanavino*, «Corriere d'Informazione», 26-27 febbraio 1969, p. 3.

PE. 1969b
M. PE., *De Filippi riduce le città a un bersaglio*, «Corriere d'Informazione», 23-24 aprile 1969, p. 3.

PE. 1969c
M. PE., *I fatti e i volti dell'arte. Incastri marmo-legno*, «Corriere d'Informazione», 22-23 ottobre 1969, p. 3.

PHOTO ARCHIVES 2015
Photo Archives and the Idea of Nation, a cura di C. Caraffa, T. Serena, Berlino-Monaco 2015.

PHOTO ARCHIVES 2011
Photo Archives and the Photographic Memory of Art History, a cura di C. Caraffa, Berlino-Monaco 2011.

POESIA VISIVA 2010
Poesia visiva. What to do with Poetry. La collezione Bellora al Mart, catalogo della mostra, a cura di G. Zanchetti, D. Ferrari, Cinisello Balsamo 2010.

ROSE 2000
G. ROSE, *Practing Photography: an Archive, a Study, some Photographs and a Researcher*, «Journal of Historical Geography», 4, 2000, pp. 555-571.

SCANAVINO 2000
Scanavino. Catalogo generale, a cura di G. Graglia Scanavino, C. Pirovano, I-II, Milano 2000.

SCHWARTZ 1995
J.M. SCHWARTZ, *"We make our tools and our tools make us": Lessons from Photographs from the Practice, Politics and Poetics of Diplomatics*, «Archivaria», 40, 1995, pp. 40-74.

SCHWARTZ 2012
J.M. SCHWARTZ, *«To speak again with a full distinct voice». Diplomatics, Archives, and Photographs*, in *ARCHIVI FOTOGRAFICI* 2012, pp. 7-24.

SERENA 2019
T. SERENA, *L'istituzionalizzazione dell'archivio fotografico nel discorso sull'arte contemporanea*, in *ARCHIVI FOTOGRAFICI E ARTE CONTEMPORANEA IN ITALIA* 2019, pp. 13-31.

TEDESCHI 2010
F. TEDESCHI, *La Mec-art e i suoi protagonisti*, in *Mec-art. Arte oltre la fine della pittura / Kunst nach dem Ende der Malerei*, a cura di V.W. Feierabend, Cinisello Balsamo 2010, pp. 54-99.

THE ARCHIVE AS PROJECT 2011
The Archive as Project. The Poetics and Politics of the (Photo)Archive / Archiwum jako projekt. Poetyka i polityka (foto)archiwum, a cura di K. Pijarski, Varsavia 2011.

V. 1969a
V., *Mostre d'arte. Fernando De Filippi*, «Corriere della Sera», 4 maggio 1969, p. 3.

V. 1969b
V., *Mostre d'arte. Giancarlo Sangregorio*, «Corriere della Sera», 22 ottobre 1969, p. 3.

VINCITORIO 1969
F. VINCITORIO, *Galleria S. Andrea: Elio Mariani*, «NAC», 15, 1969, pp. 17-18 (disponibile on-line http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

VIVALDI 1969
C. VIVALDI, [Presentazione], in *Fernando De Filippi*, catalogo della mostra, Roma 1969, pp.n.nn.

ZANCHETTI 2010
G. ZANCHETTI, *La conclusione incerta. Gianfranco Bellora testimone e promotore delle ricerche verbovisuali in Italia*, in *POESIA VISIVA* 2010, pp. 14-19 (ripubblicato in *LA DONAZIONE SPAGNA BELLORA* 2013, pp. 12-21).

ABSTRACT

Nell'autunno del 1968 Giancarlo Bellora apre lo Studio Santandrea in via Sant'Andrea n. 21 a Milano, dando avvio a un'intensa attività espositiva fino al 1981. La ricostruzione delle vicende espositive della galleria è stata generalmente condotta attraverso gli inviti e i piccoli cataloghi delle mostre numerate (nn. 1-97) organizzate tra il 1969 e il 1981; tuttavia, col supporto fotografico derivante dal lavoro di diversi fotografi della cui collaborazione Bellora si avvale fin dagli esordi, è possibile gettare nuova luce sull'attività espositiva del primo anno di attività (1968-1969).

Il testo si propone di ricostruire la sequenza delle mostre organizzate in questo primo periodo attraverso l'uso di fonti a stampa (quotidiani e riviste d'arte) e soprattutto tramite i materiali fotografici conservati presso gli archivi Guidetti-Ricci ed Enrico Cattaneo. Il confronto tra il lavoro di due fotografi come Johnny Ricci ed Enrico Cattaneo consente così non solo di acquisire informazioni essenziali, ma anche, e soprattutto, di mettere in luce come l'immagine fotografica assuma una funzione 'critica' e 'intepretativa' nella lettura e nella comprensione delle opere d'arte.

Giancarlo Bellora founded Studio Santandrea in Milan during Fall 1968, starting a strong exhibition activity until 1981. Rebuilding the sequence of events in the gallery was usually done by studying small invitations and catalogs of enumerated exhibitions (nos. 1-97) arranged from 1969 to 1981; however, by consulting photographic documentation produced by several photographers involved by Bellora from the beginning, we can cast new light on the first exhibition season (1968-1969).

This text aims to rebuild the sequence of exhibitions planned in 1968-1969 by printed sources (newspaper and art journals) and, above all, by photos kept at Guidetti-Ricci and Enrico Cattaneo archives. Therefore the comparison between the photographers Johnny Ricci and Enrico Cattaneo allows not only to acquire essential information, but also, and especially, to point out how photographic image takes on a 'critical' and 'creative' role in understanding artworks.

«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[1]. 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[2].

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 elencati 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 ricostruirne 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.

[1] ALLEN 2011, pp. 135-140.

[2] *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[3]. 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[4] – 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

[3] MUNDICI 2000, pp. 17-19; sulla mostra, si veda MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 78.
[4] 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[5]. 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[6].

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[7]. 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[8]. Negli ultimi mesi del 1969, Sperone effettua un viaggio a New York, insieme al socio Pier Luigi Pero e a Tommaso Trini[9]. In quella circostanza, si rinsaldano i rapporti con Seth Siegelaub, l'organizzatore culturale e principale sostenitore delle voci più significative nella tendenza concettuale[10]. Verosimilmente, i contatti datano prima del viaggio americano, per lo meno in occasione della rassegna di *Prospect 69* a Düsseldorf[11]. 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

[5] PAOLETTI 2003, pp. 31, 35, 37; WULFFEN 2003, pp. 99-101, 103.
[6] Sull'attività di Art & Project, si veda *IN & OUT OF AMSTERDAM* 2009.
[7] 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.
[8] La mostra si svolse dal 23 dicembre 1963 al 23 gennaio 1964. Cfr. *LICHTENSTEIN* 1963.
[9] MINOLA 2000, p. 39. Conversazione con Pier Luigi Pero, 16 agosto 2016.
[10] Per un resoconto completo delle origini e dell'attività di Siegelaub fino al 1970, si veda MARTINETTI 2016, pp. 46-223.
[11] 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 Siegelaub 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 Siegelaub, 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[12].

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[13]. Il lessico con cui, in conversazione con Charles Harrison, il redattore di «Studio International», Siegelaub 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[14].

Spinto dall'interesse per gli artisti concettuali americani, Sperone coglie immediatamente il senso dell'operazione di Siegelaub. 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

[12] BONITO OLIVA 1969.
[13] Una simile pratica prende avvio già dalla collaborazione con Huebler nel 1968, si veda a titolo d'esempio *DOUGLAS HUEBLER* 1968.
[14] 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[15]. 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[16]. 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[17]. 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[18]. 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[19] – 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[20]. 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[21],

[15] In parallelo, è bene sottolineare la regolarità degli annunci della Galleria Multipli di Giorgio Persano, nella cui attività era socio anche Sperone.
[16] 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).
[17] *JIM DINE, ROY LICHTENSTEIN, MORRIS LOUIS* 1975.
[18] MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 182; ivi, II, pp. 220-221.
[19] *JIM DINE, ROY LICHTENSTEIN, MORRIS LOUIS* 1975, p.n.n.
[20] 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.
[21] SUZUKI 2013, pp. 9-10, 12.

oppure, in ambito italiano, *Le ultime parole famose* di Michelangelo Pistoletto del 1967[22] e *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta* di Giulio Paolini del 1968[23]. 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[24], o *L'uomo nero, il lato insopportabile* di Pistoletto, pubblicato per i tipi di Marcello Rumma nel 1970[25]. Un ulteriore gruppo comprende le imprese editoriali specializzate nella produzione di multipli, come le attività di Hansjörg Mayer[26] e Jas Petersen, editore del libro d'artista di Piero Manzoni, uscito postumo nel 1963[27]. 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 anécdotée* du hasard* di Daniel Spoerri, pubblicato per la galleria parigina di Lawrence Rubin nel 1962[28]. 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*[29]. 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 Siegelaub. In particolare, dal punto di vista editoriale e tipografico, esse richiamano il libro *Statements* di Lawrence Weiner, edito da Siegelaub nel 1968[30]. 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

[22] PISTOLETTO 1967. Si vedano anche MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, I, pp. 116-117, e FARANO 2005, pp. 68-69.
[23] 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).
[24] BARUCHELLO 1968.
[25] PISTOLETTO 1970.
[26] FERRAN 2017, pp. 105-116.
[27] PETERSEN 1963.
[28] 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.
[29] BARUCHELLO 1966. Si veda anche DEMATTEIS–MAFFEI 1998, n. 185.
[30] 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 Siegelaub 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[31].

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[32]. 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 impiegati 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»[33]. Nel 1972, il critico organizza una prima rassegna del libro d'artista, senza distinzioni geografiche o culturali, presso la Nigel Greenwood Gallery di Londra[34]. 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»[35].

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 Siegelaub, 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[36]. 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

[31] «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.
[32] Sulla posizione assunta da Celant a cavallo del 1970, si rimanda a GUZZETTI 2016-2017, pp. 25-87, 252-269.
[33] CELANT 1971, p. 36.
[34] CELANT 1972.
[35] CELANT 1971, p. 37.
[36] *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 Siegelaub, 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[37]. 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[38]. 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[39]. 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 Siegelaub. I loro libri sono accomunati dal significato specifico che la traduzione assume in relazione ai rispettivi lavori. Come attestato dallo stesso Siegelaub 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[40]. 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»[41]. 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[42]. Ogni pagina è la fotocopia della medesima trama di puntini, già impiegata dall'artista per il lavoro realizzato nello *Xerox Book* di Siegelaub nel 1968[43]. 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 Siegelaub, *One Billion Dots* esiste però in una sola copia, che Sperone cede a Paul Maenz, attraverso il quale esso perviene infine alla collezione FER[44]. Nonostante sia talvolta considerato un libro d'artista, il lavoro non è incluso nel regesto, dal

[37] Per un catalogo dei libri e multipli dell'artista, si veda BIPPUS–WESTHEIDER 2002.
[38] *ANDRE* 1968.
[39] LEWITT 1969a.
[40] Si veda, in particolare, la voce del regesto relativa al libro *HAVING BEEN DONE AT – Having been done to* del 1972.
[41] *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>.
[42] *SOME PLACES TO WHICH WE CAN COME* 2003, pp. 58-59.
[43] *CARL ANDRE, ROBERT BARRY, DOUGLAS HUEBLER, JOSEPH KOSUTH, SOL LEWITT, ROBERT MORRIS, LAWRENCE WEINER* 1968.
[44] *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 novecentosettanta 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[45]. 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[46]. 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[47]. 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[48]. 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»[49], 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.

[45] Il lavoro è stato esposto per la prima volta a Baden-Baden. Cfr. *GIUSEPPE PENONE* 1978, p. 64.
[46] PENONE–GUZZETTI 2020, pp. 533, 535.
[47] *GIUSEPPE PENONE* 1994.
[48] PENONE 2003.
[49] 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][50] (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[51]. Il cartoncino d'invito reca anche l'elenco dei cinque lavori presentati in quella circostanza: *Ridotto*, *Mutilato*, *Scrosciato*, *Imbrattato*, *Dipinto*. Sono le traduzioni, rispettivamente, di *Reduced*, *Marred*, *Flushed*, *Smudged* e *Painted*. Tutti e cinque si ritrovano nelle pagine di *Tracce / Traces*[52]. 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 Siegelaub nel 1968[53]. 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

[50] SCHWARZ 1989, pp. 12-13, cat. 2.
[51] MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 149.
[52] WEINER 1970.
[53] 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[54]. Nell'assenza di riferimenti, i verbi determinano un tempo sospeso tra l'azione compiuta e la possibilità di una sua realizzazione futura[55]. 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[56]. 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[57]. 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)[58]. 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

[54] RORIMER 2001, p. 77.
[55] CAMERON 1974, p. 4.
[56] SCHWARZ 1989, p. 145.
[57] MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 152.
[58] 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[59]. 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[60]. L'origine di questo interesse risaliva 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[61]. 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»[62].

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*[63]. 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[64]: *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

[59] BARRY 1970a, p.n.n.
[60] RORIMER 2001, pp. 88-89.
[61] *PROSPECT 69* 1969, p. 26.
[62] *Ibidem*.
[63] MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 161.
[64] 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[65]. 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[66]. 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 adattatati 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 Siegelaub, che ospitarono disegni analoghi a quelli pubblicati nel libro per Sperone[67]. 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.

[65] PAUL 1993, pp. 29, 34.
[66] NORVELL 2001, p. 139.
[67] *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*[68], 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[69]. 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[70]. 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[71]. 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*[72]. 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[73]. 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

[68] MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 148.
[69] *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981, p. 325; GUZZETTI 2016-2017, pp. 292-293.
[70] *JOSEPH KOSUTH* 1973a, pp. 2-39.
[71] KOSUTH 1969, pp. 134-135.
[72] KOSUTH 1970, p.n.n.
[73] *JOSEPH KOSUTH* 1973b, pp. 23-77.

e produzione di *Function*, l'artista presentò, alla mostra *955,000* del gennaio-febbraio 1970[74], 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*[75].

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[76]. 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 Abbaci*, il trattato in cui è presentata la celebra 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»[77]. 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[78]. 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»[79]. 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»[80]. L'ultima parte è dunque occupata dai disegni di un modello di crescita di una pigna basato sulla progressione di Fibonacci. Allo stato attuale

[74] *955,000* 1970, p.n.n.
[75] KOSUTH 1971.
[76] È il caso, ad esempio, di *Processi di pensiero visualizzati*, organizzata al Kunstmuseum di Lucerna da Jean-Christophe Ammann tra maggio e giugno 1970.
[77] MERZ 1970, p.n.n.
[78] *MARIO MERZ* 1971, p. 50. Sul progetto, si veda anche CELANT 1989, pp. 29-30.
[79] 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.
[80] 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[81]. 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[82]. 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[83]. 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»[84]. 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[85]. 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 fotoriproduzioni di formato ridotto deriva dal fatto che tutti i disegni noti, che possano riferirsi a quelli riprodotti nel libro, hanno dimensioni maggiori[86]. 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[87]. 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

[81] 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>.
[82] *MODERN & CONTEMPORARY ART* 2007, lotti 161-163.
[83] 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.
[84] MERZ 1970, p.n.n.
[85] *GENAU UND ANDERS* 2008, p. 124 (riprodotto).
[86] Nei casi citati, le misure oscillano in larga parte intorno alle dimensioni di 70x50 cm.
[87] 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[88]. 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 Siegelaub, sia in una pagina a lui riservata nel catalogo della Biennale di Tokyo[89].

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[90]. 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[91]. 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[92]. 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

[88] 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.
[89] *JULY/AUGUST 1970* 1970, p. 12; *10 TOKYO BIENNALE* 1970, p.n.n.
[90] *CHE FARE?* 2010, pp. 239-240.
[91] 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.
[92] *GIUSEPPE PENONE* 1973, p. 89.

senso, perché induce direttamente al contatto tra la mano e le pagine[93]. 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 mm²*, 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[94]. 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[95]. 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 mm²* 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[96]. 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[97]. 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[98]. 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[99] – 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.

[93] GUZZETTI 2021, pp. 17-21.
[94] LANCIONI 2018.
[95] *KUNST ALS FOTOGRAFIE* 1973, pp. 34-35.
[96] Conversazione con l'artista, 9 maggio 2022.
[97] La mostra presso Paul Maenz si svolse dall'8 al 29 luglio 1972. Cfr. *PAUL MAENZ* 1972.
[98] *ARTE POVERA. 13 ITALIENISCHE KÜNSTLER* 1971.
[99] *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[100]. 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[101]. 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»[102], la prima del secondo libro riporta invece «It is varied»[103]. 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 titolati *Artwork with 20 Qualities*, che fu presentato come contributo in rivista, libro, o come lista dattiloscritta da esporre in un raccoglitore[104]. 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[105].

[100] MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 177.
[101] PAOLETTI 2003, pp. 35, 37.
[102] BARRY 1971a, I, p.n.n.
[103] Ivi, II, p.n.n.
[104] 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).
[105] *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*[106]. 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[107]. 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[108]. 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 nutrirono la visione e l'ispirazione di Fulton fin dagli esordi della sua attività di artista[109]. 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[110]. 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

[106] FULTON 1971a.
[107] FULTON 1971b.
[108] FULTON 2004, p. 130.
[109] *"SPECIFIC PLACES AND PARTICULAR EVENTS."* 2002, p. 107.
[110] FULTON 1971b, p.n.n.

simboleggiavano la forma della montagna e della punta di freccia[111]. 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[112]. Il libro fu verosimilmente preparato in vista della seconda personale in galleria, svoltasi nel gennaio 1972[113].

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[114]. In essa, furono presentati lavori come *Cielo accorciato*, *Linea terra*, alcuni esemplari di *Tutto* (con le lampade) e *Infinito*, con il proiettore fuori fuoco[115]. 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'[116]. 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[117]. 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

[111] HUNT 1954, p. 69.
[112] 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.
[113] Ivi, p. 202.
[114] Ivi, pp. 190-191.
[115] *GIOVANNI ANSELMO* 1972, p. 57.
[116] MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 205.
[117] 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[118]. 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[119]. 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»[120]. 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[121]. 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[122]. In essa, le singole riprese sono disposte in fila su una parete, ciascuna accompagnata, lungo il margine

[118] ANSELMO 2016.
[119] ANSELMO 1990.
[120] MERZ 1972, p.n.n.
[121] MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, I, pp. 206-207.
[122] *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[123]. 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[124]. 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[125] – 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[126]. Inoltre, queste opere segnano l'emergenza di un motivo iconografico del tavolo, cui l'artista avrebbe dedicato un'attenzione ricorrente negli anni successivi[127]. 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[128] (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[129]. 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

[123] MANGINI 2016, pp. 27-29.
[124] La mostra si inaugurò il 5 febbraio 1972. Cfr. SPECTOR 1989, p. 283, e VERZOTTI 2020, p. 207.
[125] Si veda la fotografia della sala in TRINI 1972, p. 72.
[126] *MARIO MERZ* 1973.
[127] VERZOTTI 2020, pp. 88-94.
[128] SCHWARZ 1989, pp. 22-23, cat. 7.
[129] 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[130]. 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[131]. 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[132]. 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[133]. 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)»[134].

130 FUCHS 1974, pp. 385-386.
131 SCHWARZ 1989, p. 156.
132 BATCHELOR 1989, p. 53.
133 MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, II, p. 236.
134 *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[135]. 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

[135] 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 contempoary art»[136]. 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[137]. 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[138]. 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[139]. 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[140]. 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

136 *NOT PHOTOGRAPHY* 1977, p. 18.
137 MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, II, p. 217.
138 *PAUL MAENZ* 1972.
139 *FINE PHOTOBOOKS* 2008, lotto 129.
140 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[141]. 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[142]. 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*[143]. 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 componimenti. 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»[144]. *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[145]. 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[146].

[141] ANDRE 1974, p.n.n.
[142] *DIAGRAMS & DRAWINGS* 1972, p.n.n., nn. 3-8, 10-12, 15.
[143] *DIAGRAMS & DRAWINGS* 1973, p.n.n., nn. 3-7, 9-11, 14.
[144] *FUNDAMENTAL GALLERY GROUP* 1977, p. 24.
[145] Si tratta di una citazione dal *Capitale* di Marx, messa in quadrato secondo il consueto schema a griglia. Cfr. ALLEN 2011, p. 137.
[146] 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[147] (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[148]. 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[149]. Fin dall'inizio, l'artista fece ricorso al libro, come formato di catalogazione, ordinamento e sequenziamento temporale e logico di dati[150]. 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

[147] BIPPUS–WESTHEIDER 2002, pp. 36-37.
[148] LIPPARD 1973, p. 35.
[149] *HANNE DARBOVEN* 1968.
[150] 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 condotto 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[151]. 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)[152]. 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[153].

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[154] (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

[151] MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, II, p. 492.
[152] COHEN-SOLAL 2010, p. 379.
[153] 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).
[154] *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[155]. 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*[156]. 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[157]. 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[158]. 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[159]. 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»[160]. 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

[155] MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, II, p. 492.
[156] LEWITT 1974b, p.n.n.
[157] *SOL LEWITT* 2022a, cat. 236-238.
[158] *SOL LEWITT* 1984, pp. 84, 183-184, 201.
[159] 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.
[160] LeWitt Archive, Chester, Connecticut.

Palais des Beaux-Arts di Bruxelles[161]. 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[162]. 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[163]. 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[164]. 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[165]. 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[166]. 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[167]. 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[168].

18. Sol LeWitt, Senza titolo [*Drawing Series I, II, III, IIII, A & B*], 1974 [1969][169] (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[170]. 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

161 *Sol LeWitt*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 16 maggio - 16 giugno 1974.
162 *SOL LEWITT* 2022a, cat. 153, 232-233.
163 LEWITT 1974a. Le dimensioni del volume sono più grandi di quello edito da Sperone.
164 *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.
165 *SOL LEWITT* 2022a, cat. 181-185.
166 SMITH 1975, p. 61.
167 LIPPARD 1978, p. 24.
168 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.
169 *SOL LEWITT* 2010, p. 47.
170 *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[171]. 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[172]. 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[173]. 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[174]. 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[175]. 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

[171] Lo documenta, ad esempio, il cartoncino di invito alla personale di Giovanni Anselmo, apertasi il 30 aprile 1974.
[172] Si veda, ad esempio, il cartoncino d'invito della personale di Daniel Buren, inaugurata il 14 dicembre 1974.
[173] ROBERTO 2000, p. 54.
[174] ROSE 1978, p. 31.
[175] LEGG 1978, p. 10.

dall'artista come segue: «I Rotation, II Mirror, III Cross & Reverse Mirror, IIII Cross Reverse»[176]. 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 rispondenze 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 Siegelaub per lo *Xerox Book* del 1968[177]. 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[178]. 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[179]. 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[180].

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 Siegelaub 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

[176] *ILLUSTRATIONS* 1978, p. 88.
[177] *Ibidem*.
[178] *CARL ANDRE, ROBERT BARRY, DOUGLAS HUEBLER, JOSEPH KOSUTH, SOL LEWITT, ROBERT MORRIS, LAWRENCE WEINER* 1968.
[179] LEWITT 1969b.
[180] 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[181]. 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[182]. 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[183]. Nella stessa sede, fu pubblicata anche una 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»[184]. 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[185]. Come

[181] HUEBLER 1975.
[182] MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, II, p. 226.
[183] *FUNDAMENTAL GALLERY GROUP* 1977, p. 25.
[184] *IDEA POLL* 1977, p. 9.
[185] 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»[186]. I testi furono composti da Pozzi nel 1974 in inglese[187]. 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[188]. 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[189]. 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[190]. 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[191]. 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[192]. 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[193]. 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[194].

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

186 B.R. 1975.
187 POZZI 1974.
188 *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.
189 MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, II, p. 253.
190 POZZI 1996, p. 29.
191 POZZI 1976.
192 B.R. 1975.
193 *IDEA POLL* 1977, p. 12.
194 *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[195]. 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»[196]. 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[197]. 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»[198]. 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[199]. Tra aprile e maggio 1975, la Galleria Sperone di Torino ospitò due mostre successive di Anselmo[200]. La prima, intitolata *Particolare del tutto*, prevedeva la proiezione della parola 'particolare' da parte di alcuni proiettori installati in vari punti della galleria[201]. Nella seconda esposizione, l'artista presentò alcuni fogli di *Particolare di infinito*[202]. 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,

195 *GIOVANNI ANSELMO* 1976.
196 ANSELMO 1975, p.n.n.
197 Sull'importanza del tema, si vedano le parole di Anselmo a Mirella Bandini in *GIOVANNI ANSELMO* 1973.
198 VILIANI 2007, p. 216.
199 Lo ricorda Jean-Christophe Ammann. Cfr. AMMANN 1979, p. 32.
200 U.C. 1975.
201 *Giovanni Anselmo. Particolare del tutto*, Torino, Galleria Sperone, dal 28 maggio 1975. Cfr. MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, II, p. 245.
202 *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[203]. 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[204]. 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»[205]. 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»[206]. 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 i 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»[207]. 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.

[203] 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.
[204] *GIOVANNI ANSELMO* 1979, p. 167; *GIOVANNI ANSELMO* 2007, p. 116, figg. 84-85.
[205] *GIOVANNI ANSELMO* 1979, p. 160.
[206] Ivi, p. 166.
[207] *GIOVANNI ANSELMO* 1976.

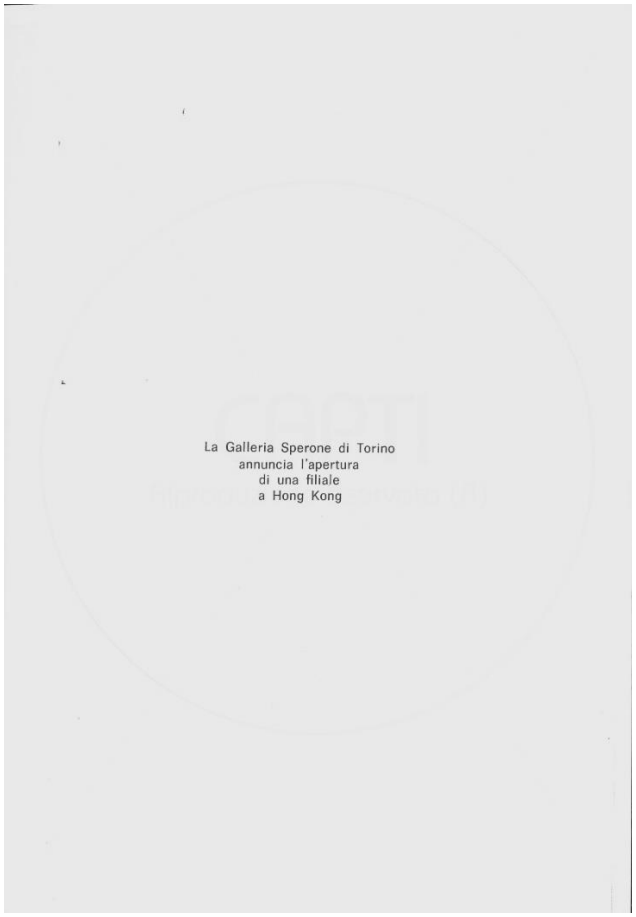


Fig. 1: Pubblicità della Galleria Sperone, «DATA», 1, 1971

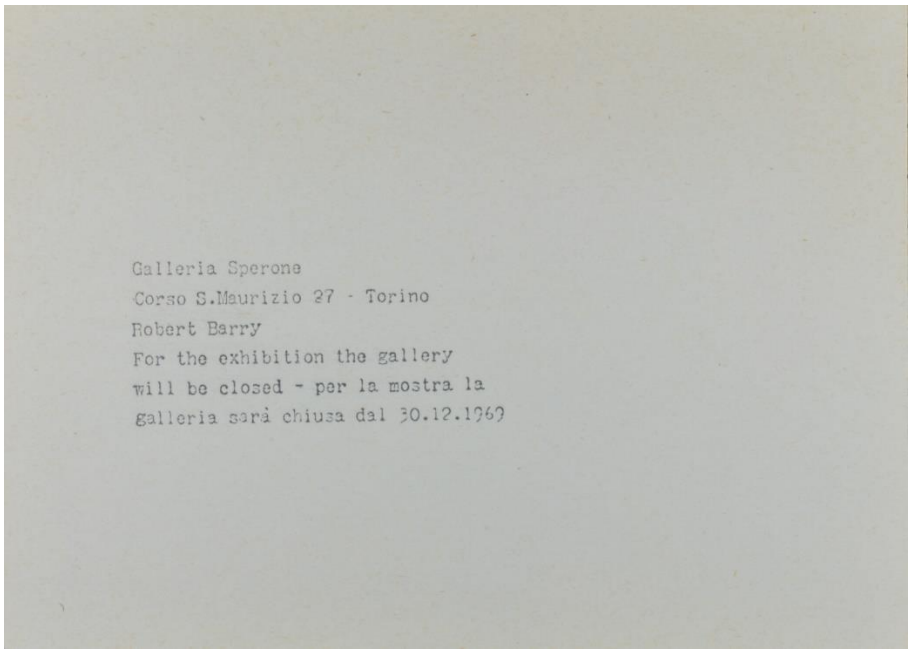


Fig. 2: Invito alla personale di Robert Barry, parte del cosiddetto *Closed Gallery Piece*, Galleria Sperone, Torino 1969

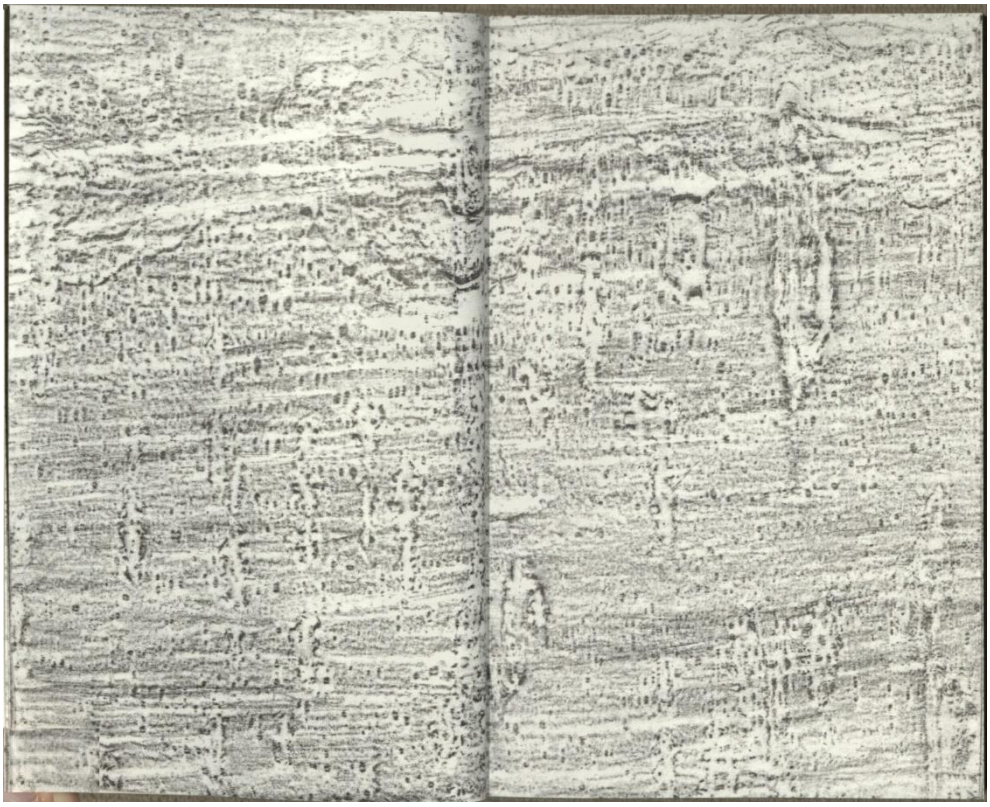


Fig. 3: Giuseppe Penone, *La sua corteccia analizzata, palpata, seguita, tastata, punto per punto fino all'altezza di novecentosettanta centimetri*, 1969, stampa 1994

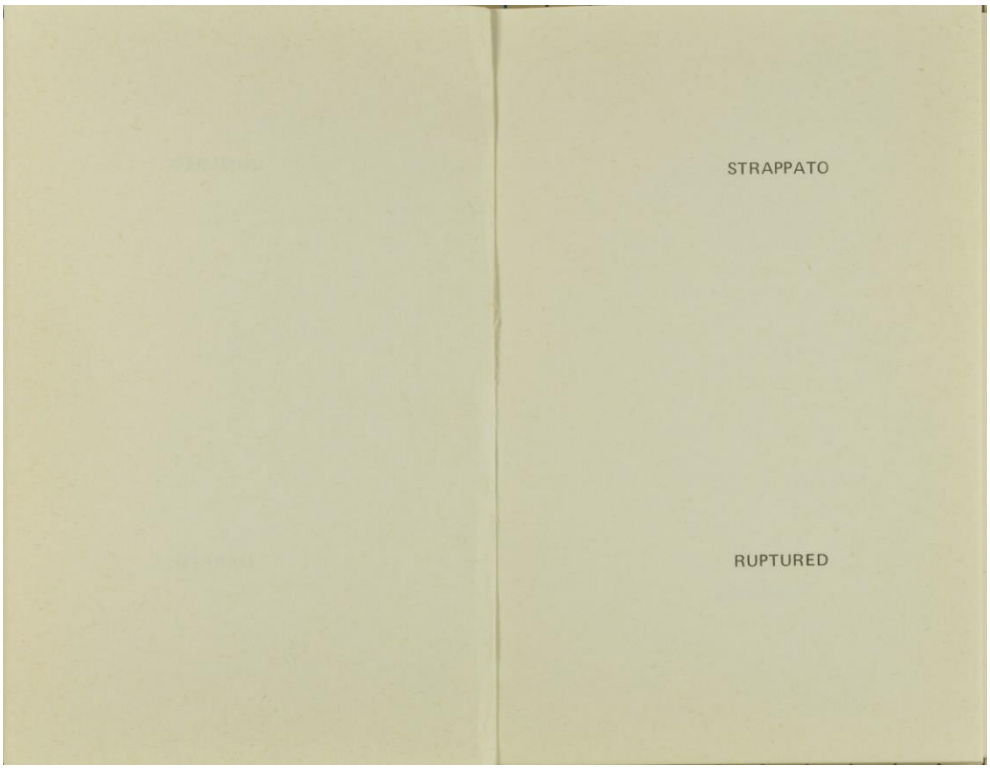


Fig. 4: Lawrence Weiner, *Tracce / Traces*, 1970 [1969], particolare dell'interno

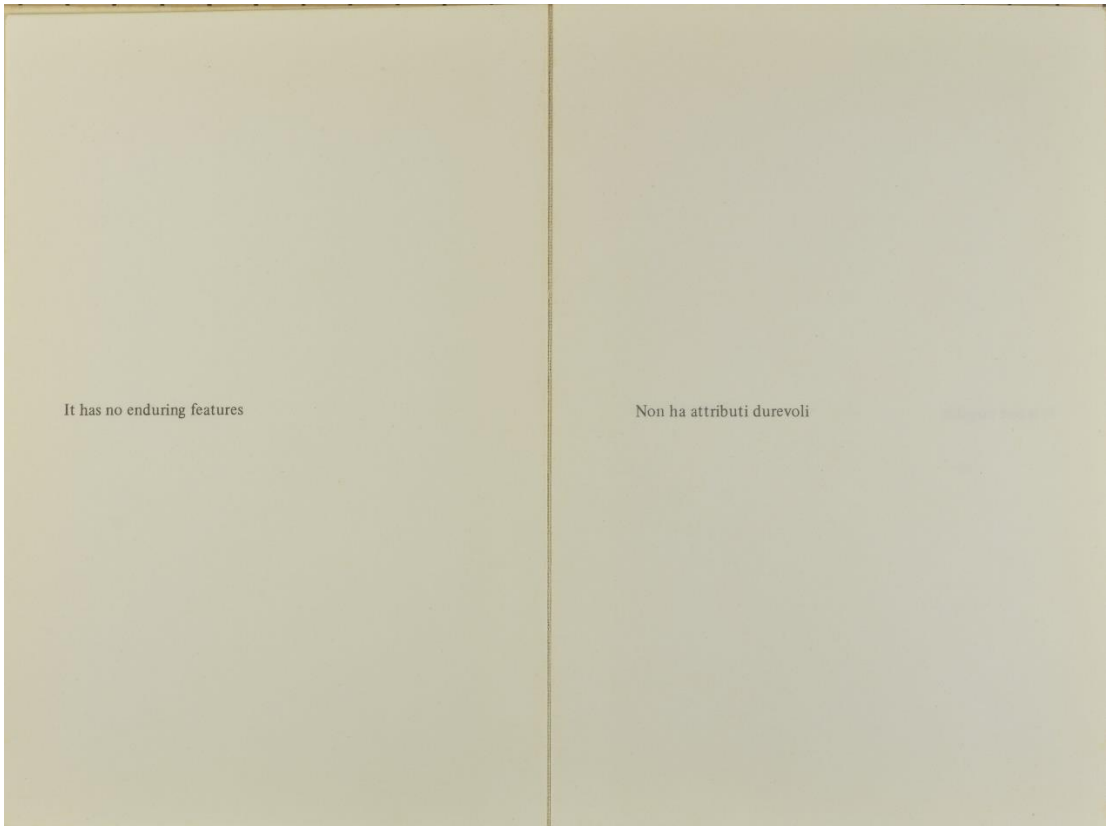


Fig. 5: Robert Barry, Senza titolo, 1970 [1969-1970], prima doppia pagina stampata

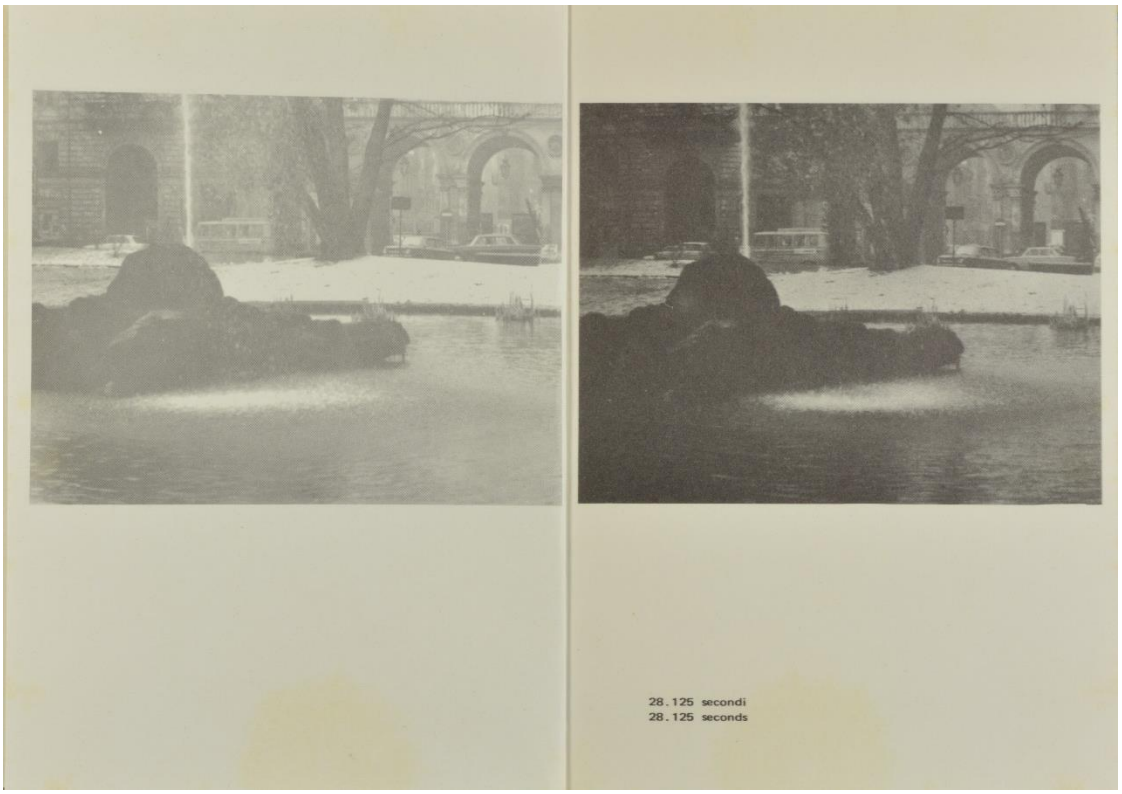
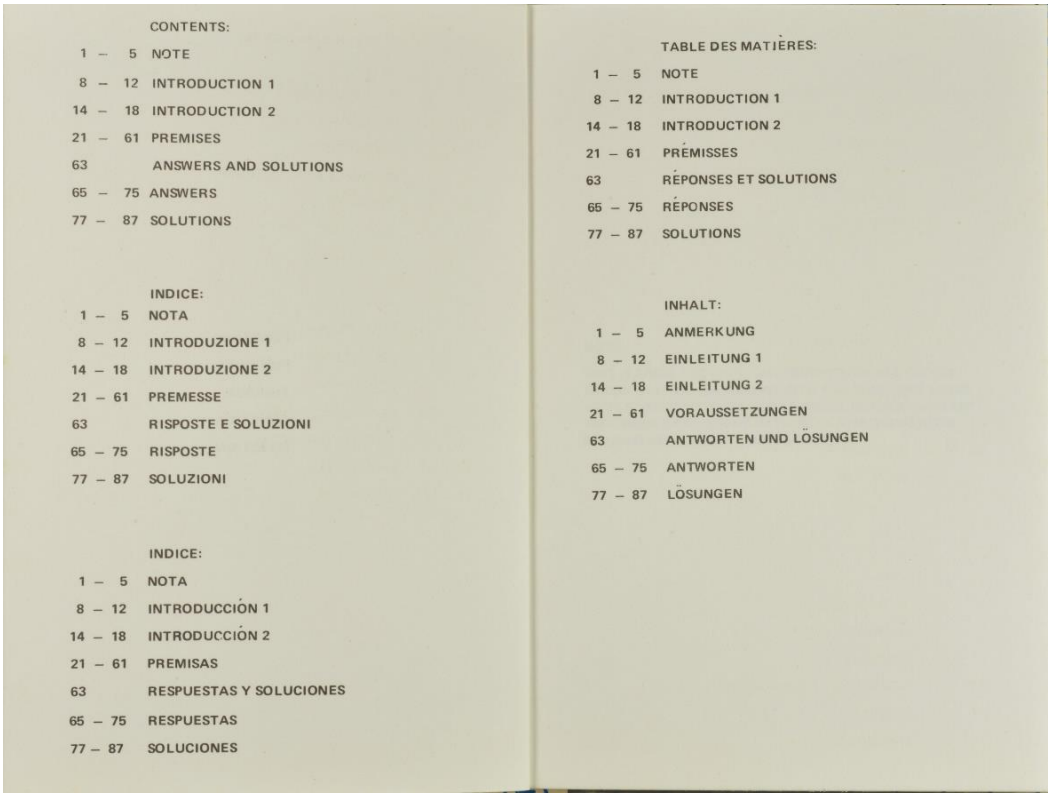


Fig. 6: Douglas Huebler, *Durata / Duration*, 1970, particolare di *Duration Piece #1*



CONTENTS:

1 – 5 NOTE
8 – 12 INTRODUCTION 1
14 – 18 INTRODUCTION 2
21 – 61 PREMISES
63 ANSWERS AND SOLUTIONS
65 – 75 ANSWERS
77 – 87 SOLUTIONS

INDICE:

1 – 5 NOTA
8 – 12 INTRODUZIONE 1
14 – 18 INTRODUZIONE 2
21 – 61 PREMESSE
63 RISPOSTE E SOLUZIONI
65 – 75 RISPOSTE
77 – 87 SOLUZIONI

INDICE:

1 – 5 NOTA
8 – 12 INTRODUCCIÓN 1
14 – 18 INTRODUCCIÓN 2
21 – 61 PREMISAS
63 RESPUESTAS Y SOLUCIONES
65 – 75 RESPUESTAS
77 – 87 SOLUCIONES

TABLE DES MATIÈRES:

1 – 5 NOTE
8 – 12 INTRODUCTION 1
14 – 18 INTRODUCTION 2
21 – 61 PRÉMISSES
63 RÉPONSES ET SOLUTIONS
65 – 75 RÉPONSES
77 – 87 SOLUTIONS

INHALT:

1 – 5 ANMERKUNG
8 – 12 EINLEITUNG 1
14 – 18 EINLEITUNG 2
21 – 61 VORAUSSETZUNGEN
63 ANTWORTEN UND LÖSUNGEN
65 – 75 ANTWORTEN
77 – 87 LÖSUNGEN

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

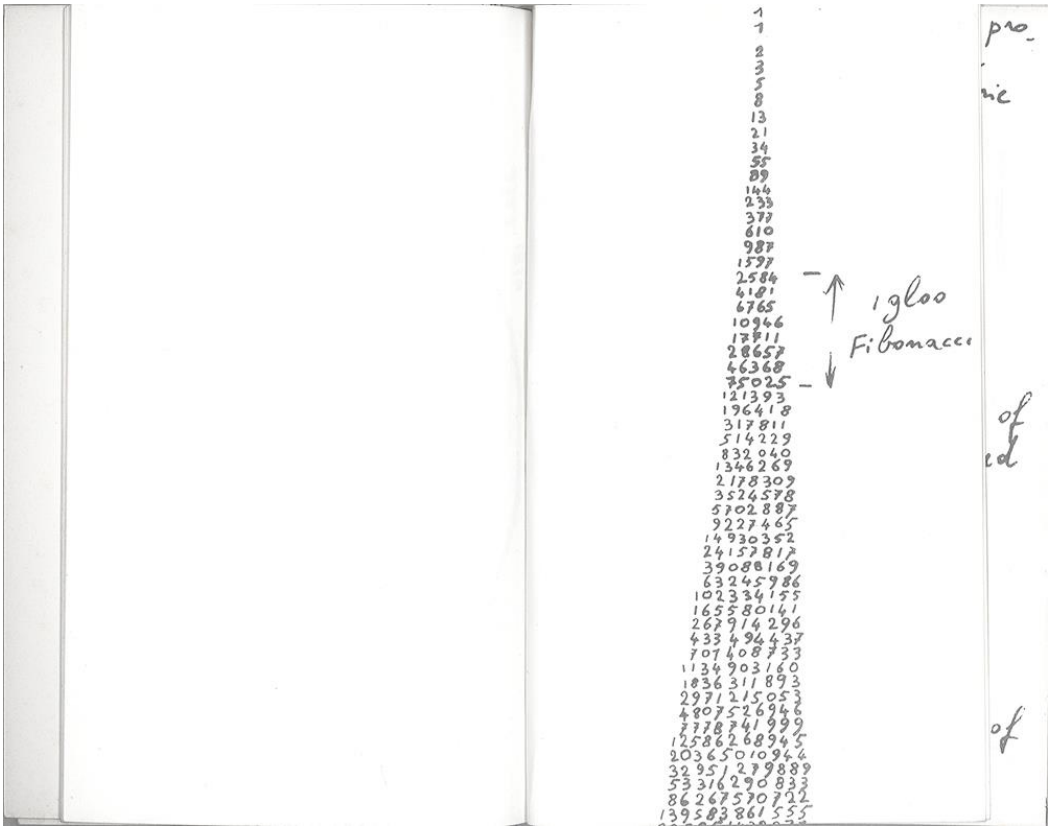


Fig. 8: Mario Merz, *Fibonacci 1202 Mario Merz 1970*, 1970, particolare dell'interno

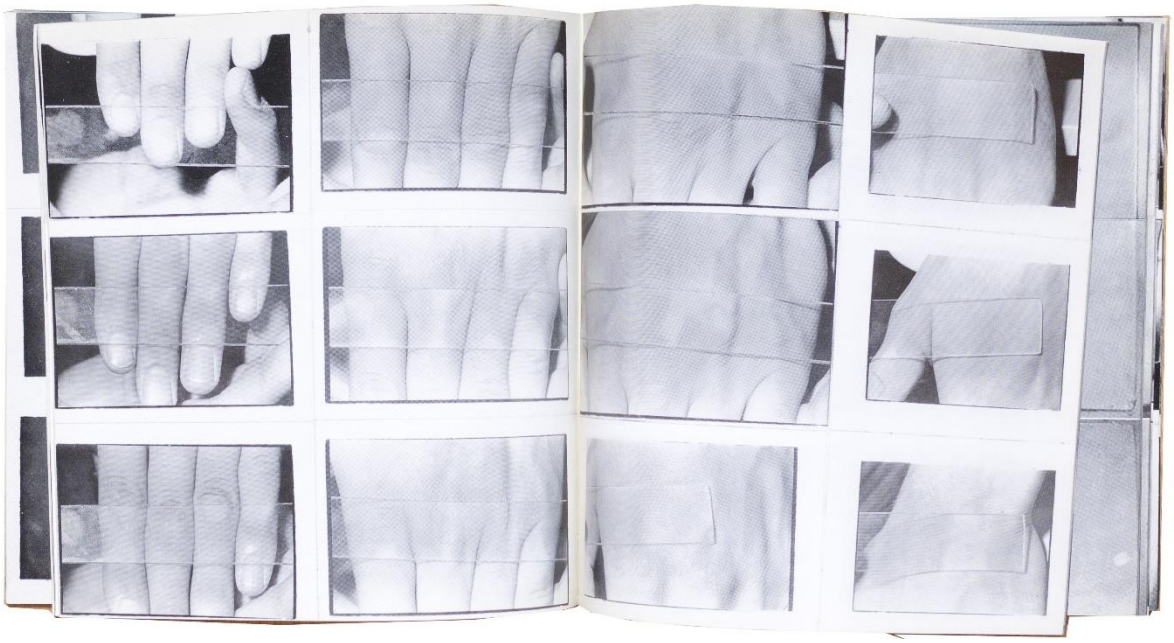


Fig. 9: Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle*, 1971 [1970], particolare dell'interno

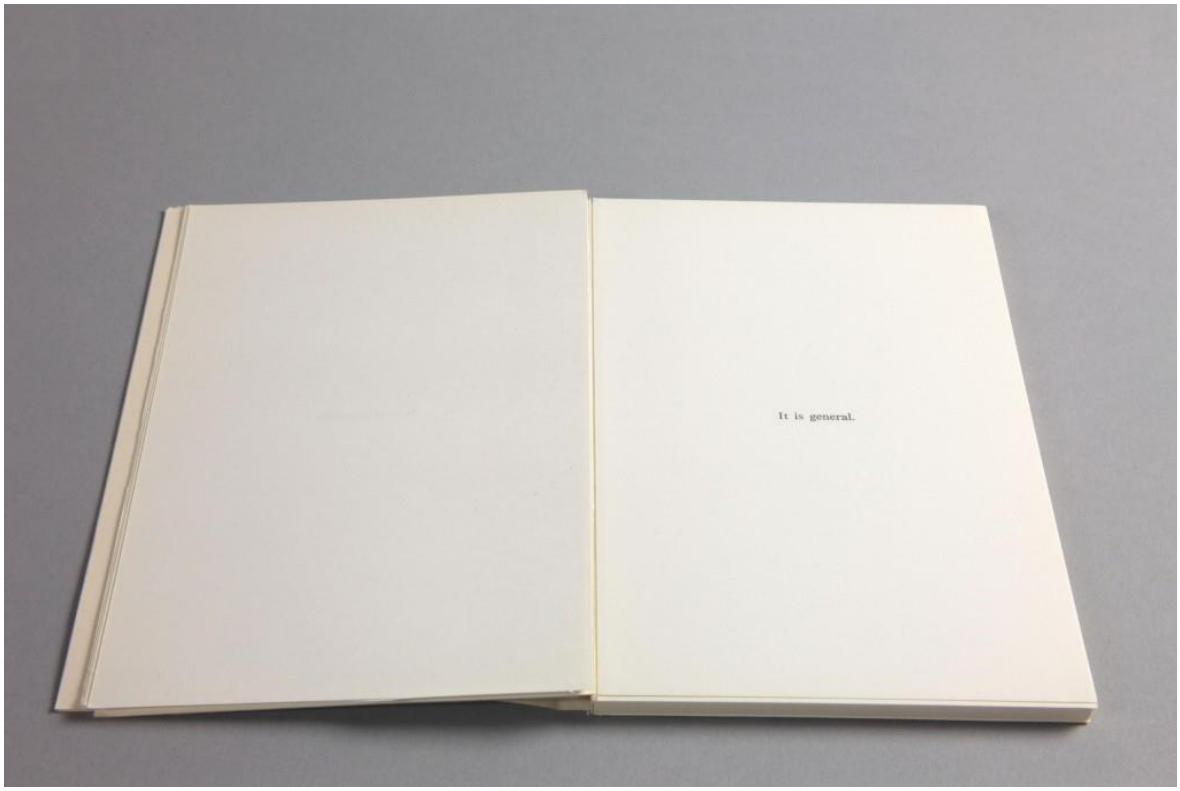


Fig. 10: Robert Barry, *Two Pieces*, 1971, particolare dell'interno del primo volume

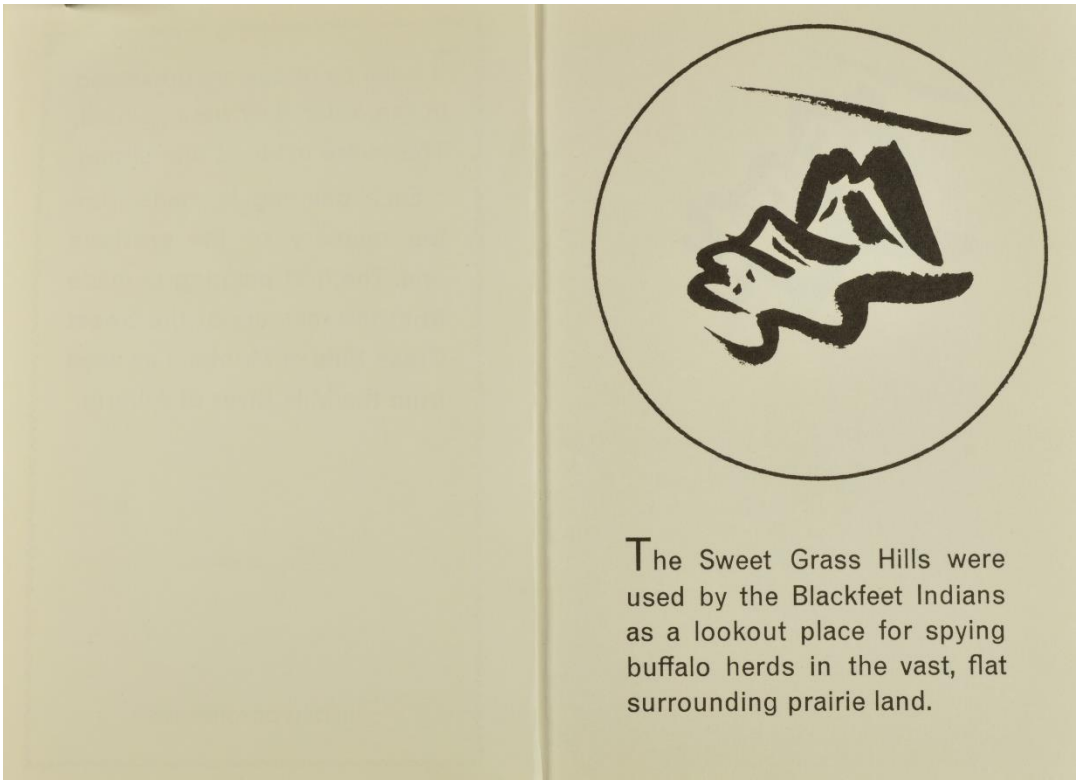
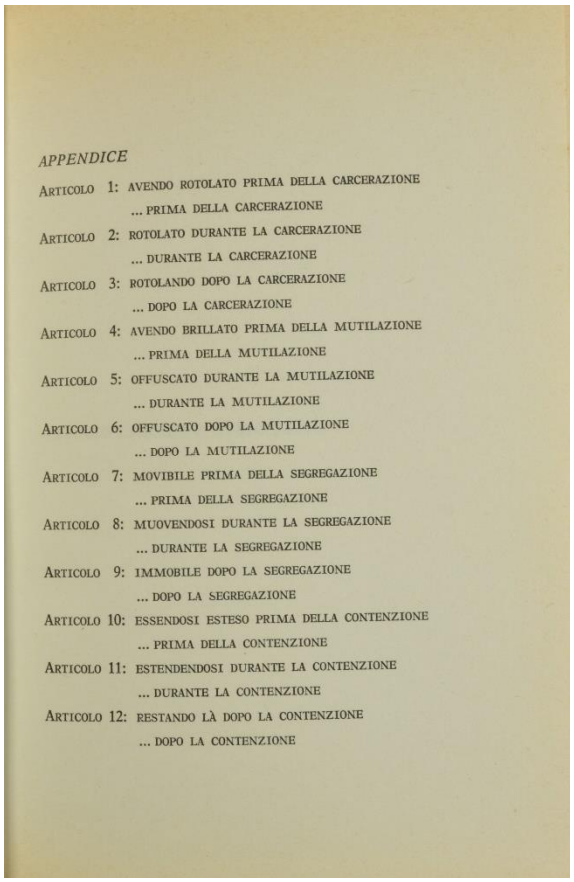


Fig. 11: Hamish Fulton, *The Sweet Grass Hills of Montana (Kutoyisiks) as Seen from the Milk River of Alberta (Kinuk Sisakta)*, 1971, particolare dell'interno con il primo disegno

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



APPENDICE

ARTICOLO 1: AVENDO ROTOLATO PRIMA DELLA CARCERAZIONE
... PRIMA DELLA CARCERAZIONE

ARTICOLO 2: ROTOLATO DURANTE LA CARCERAZIONE
... DURANTE LA CARCERAZIONE

ARTICOLO 3: ROTOLANDO DOPO LA CARCERAZIONE
... DOPO LA CARCERAZIONE

ARTICOLO 4: AVENDO BRILLATO PRIMA DELLA MUTILAZIONE
... PRIMA DELLA MUTILAZIONE

ARTICOLO 5: OFFUSCATO DURANTE LA MUTILAZIONE
... DURANTE LA MUTILAZIONE

ARTICOLO 6: OFFUSCATO DOPO LA MUTILAZIONE
... DOPO LA MUTILAZIONE

ARTICOLO 7: MOVIBILE PRIMA DELLA SEGREGAZIONE
... PRIMA DELLA SEGREGAZIONE

ARTICOLO 8: MUOVENDOSI DURANTE LA SEGREGAZIONE
... DURANTE LA SEGREGAZIONE

ARTICOLO 9: IMMOBILE DOPO LA SEGREGAZIONE
... DOPO LA SEGREGAZIONE

ARTICOLO 10: ESSENDOSI ESTESO PRIMA DELLA CONTENZIONE
... PRIMA DELLA CONTENZIONE

ARTICOLO 11: ESTENDENDOSI DURANTE LA CONTENZIONE
... DURANTE LA CONTENZIONE

ARTICOLO 12: RESTANDO LÀ DOPO LA CONTENZIONE
... DOPO LA CONTENZIONE

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

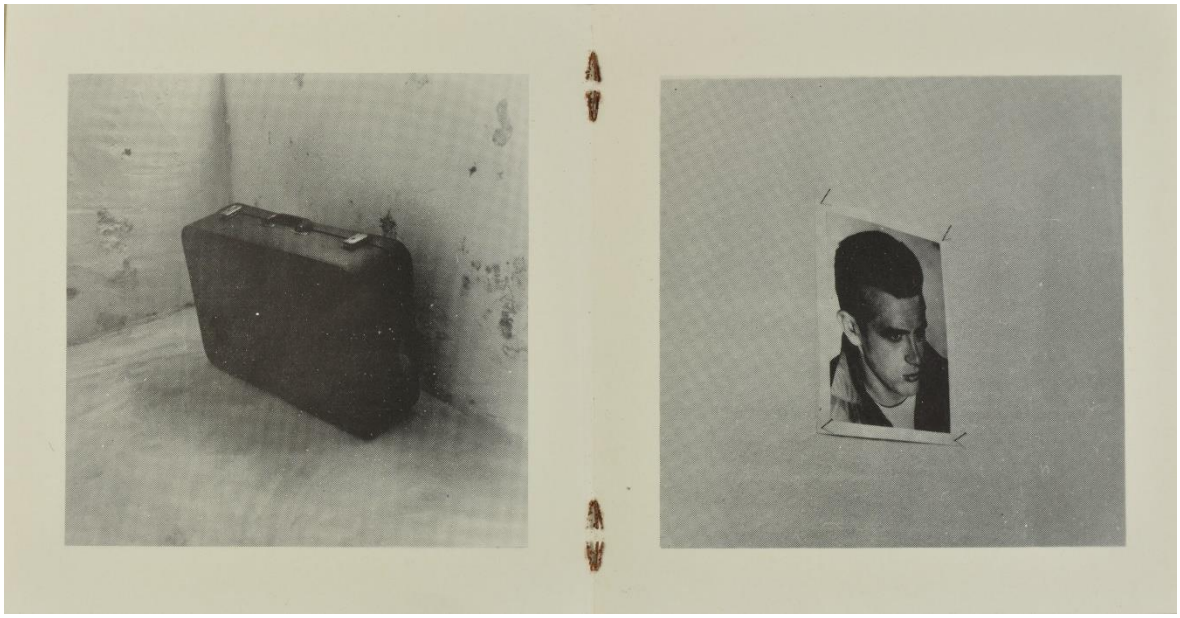
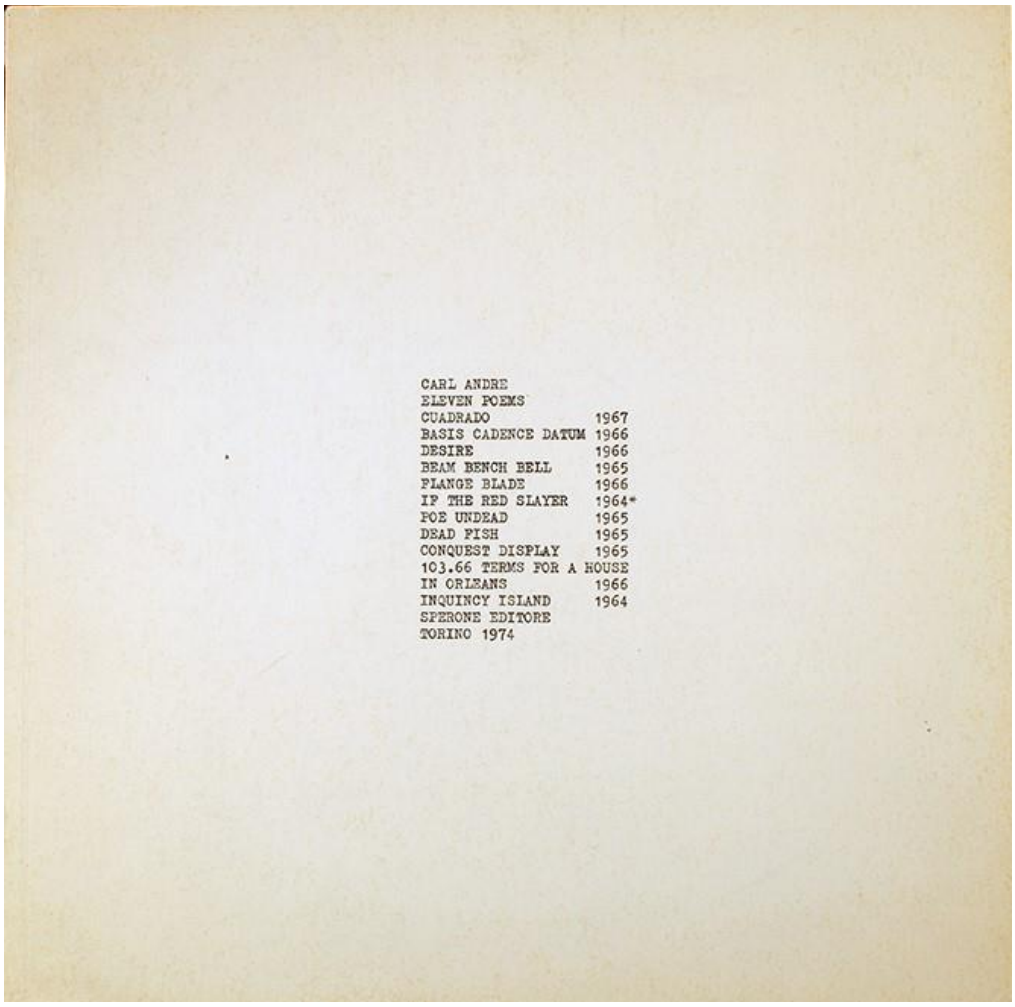


Fig. 15: Hans-Peter Feldmann, *4 Bilder von Feldmann*, 1973, particolare dell'interno



CARL ANDRE
ELEVEN POEMS
CUADRADO 1967
BASIS CADENCE DATUM 1966
DESIRE 1966
BEAM BENCH BELL 1965
FLANGE BLADE 1966
IF THE RED SLAYER 1964*
POE UNDEAD 1965
DEAD FISH 1965
CONQUEST DISPLAY 1965
103.66 TERMS FOR A HOUSE
IN ORLEANS 1966
INQUINCY ISLAND 1964
SPERONE EDITORE
TORINO 1974

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

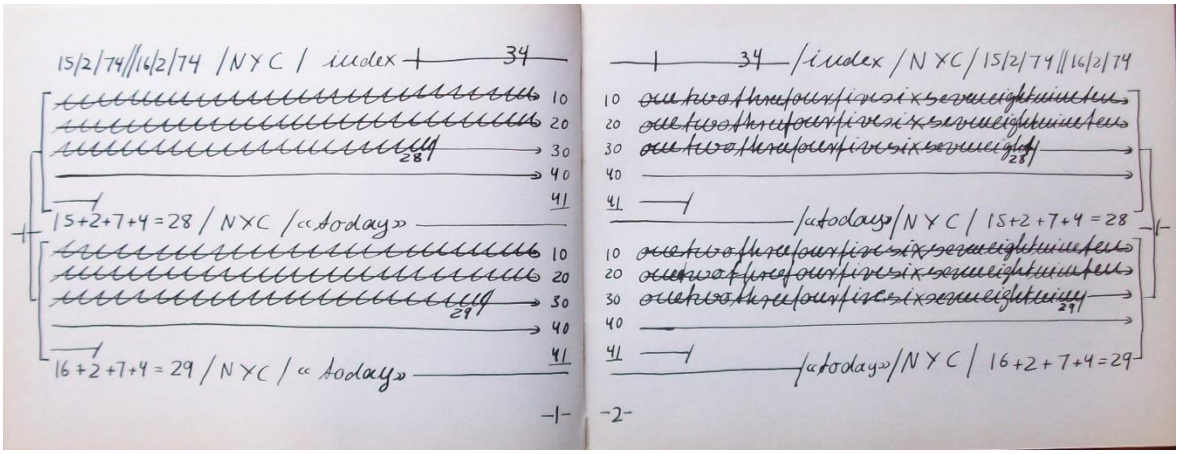


Fig. 17: Hanne Darboven, *Diary N.Y.C. February 15 until March 4 1974*, 1974, i primi due disegni riprodotti all'interno del libro

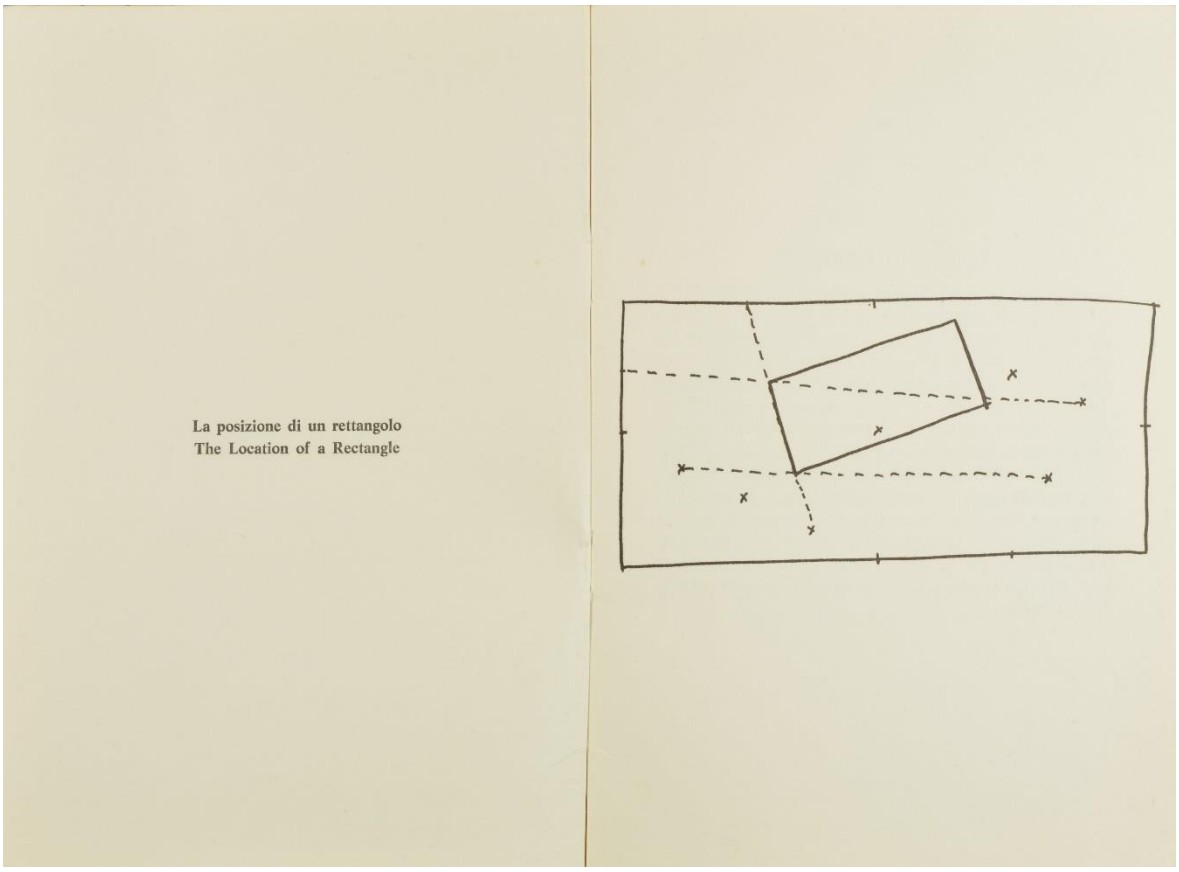


Fig. 18: Sol LeWitt, *La posizione di tre figure geometriche. Tre disegni su parete, Sol LeWitt, 1974 / The Location of Three Geometric Figures. Three Wall Drawings, Sol LeWitt, 1974*, 1974, particolare di *La posizione di un rettangolo / The Location of a Rectangle*

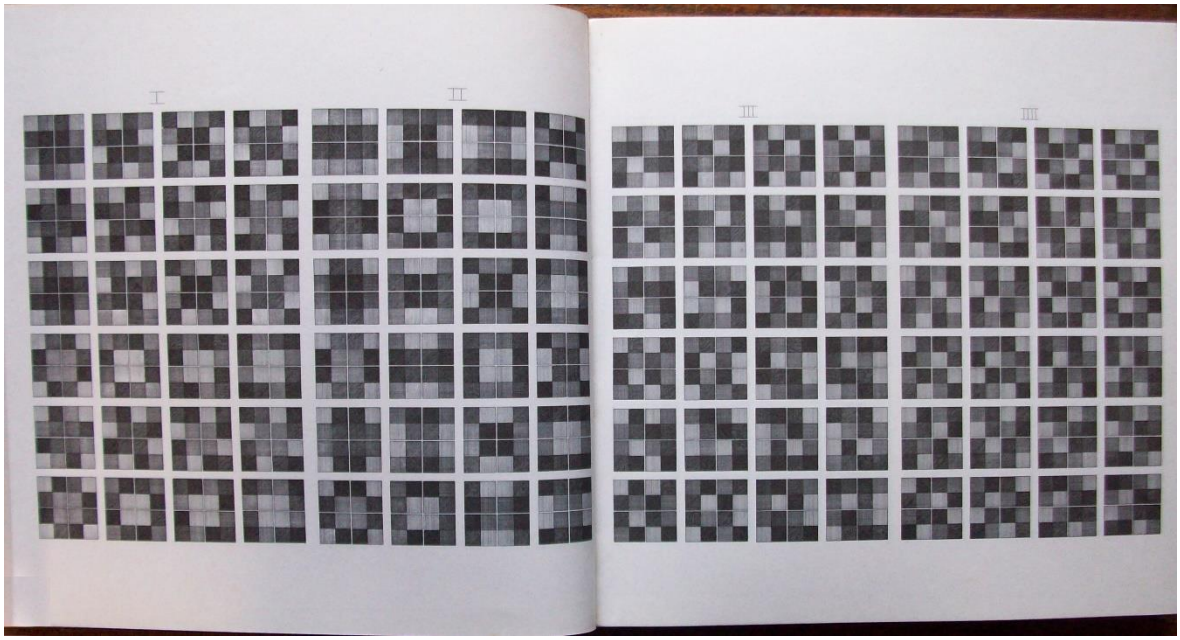
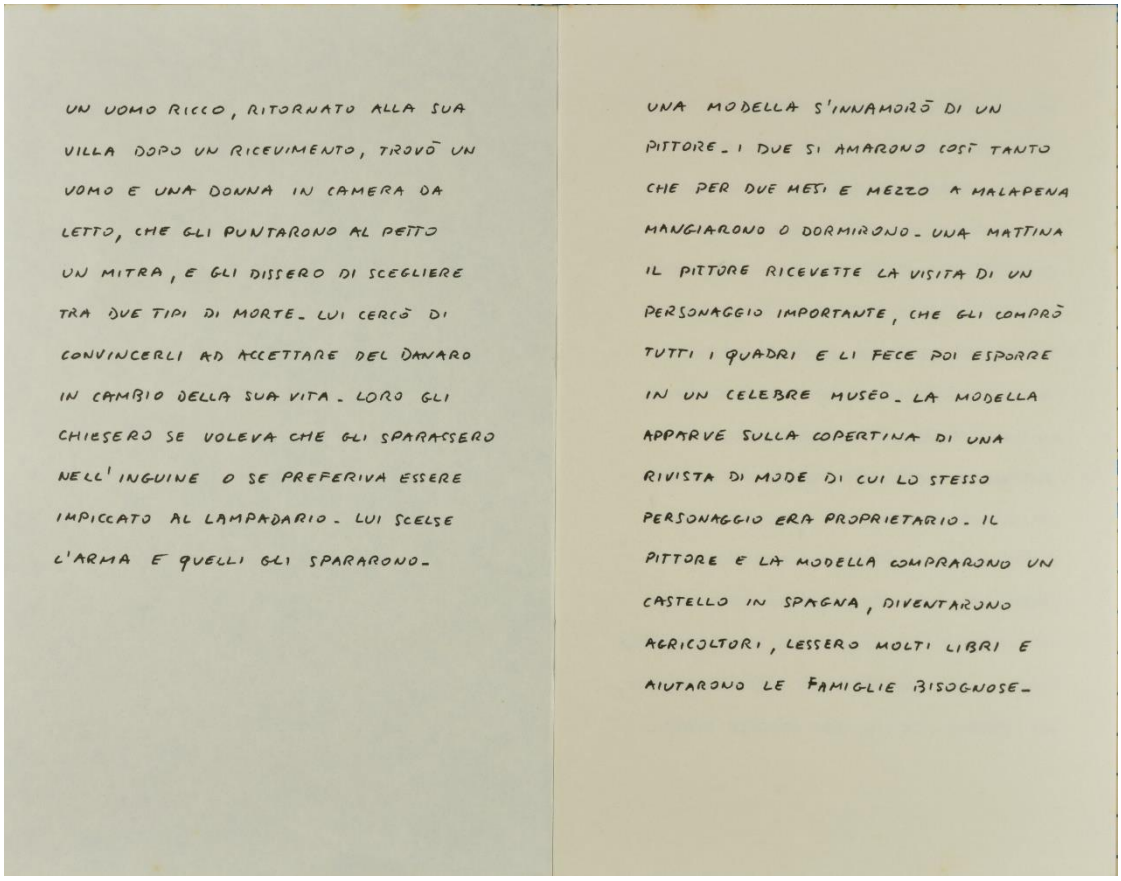


Fig. 19: Sol LeWitt, Senza titolo [*Drawing Series I, II, III, IIII, A & B*], 1974 [1969], pagine con il diagramma della sezione B

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


UN UOMO RICCO, RITORNATO ALLA SUA VILLA DOPO UN RICEVIMENTO, TROVÒ UN UOMO E UNA DONNA IN CAMERA DA LETTO, CHE GLI PUNTARONO AL PETTO UN MITRA, E GLI DISSERO DI SCEGLIERE TRA DUE TIPI DI MORTE. LUI CERCÒ DI CONVINCERLI AD ACCETTARE DEL DANARO IN CAMBIO DELLA SUA VITA. LORO GLI CHIESERO SE VOLEVA CHE GLI SPARASSERO NELL'INGUINE O SE PREFERIVA ESSERE IMPICCATO AL LAMPADARIO. LUI SCELSE L'ARMA E QUELLI GLI SPARARONO.

UNA MODELLA S'INNAMORÒ DI UN PITTORE. I DUE SI AMARONO COSÌ TANTO CHE PER DUE MESI E MEZZO A MALAPENA MANGIARONO O DORMIRONO. UNA MATTINA IL PITTORE RICEVETTE LA VISITA DI UN PERSONAGGIO IMPORTANTE, CHE GLI COMPRÒ TUTTI I QUADRI E LI FECE POI ESPORRE IN UN CELEBRE MUSEO. LA MODELLA APPARVE SULLA COPERTINA DI UNA RIVISTA DI MODE DI CUI LO STESSO PERSONAGGIO ERA PROPRIETARIO. IL PITTORE E LA MODELLA COMPRARONO UN CASTELLO IN SPAGNA, DIVENTARONO AGRICOLTORI, LESSERO MOLTI LIBRI E AIUTARONO LE FAMIGLIE BISOGNOSE.

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

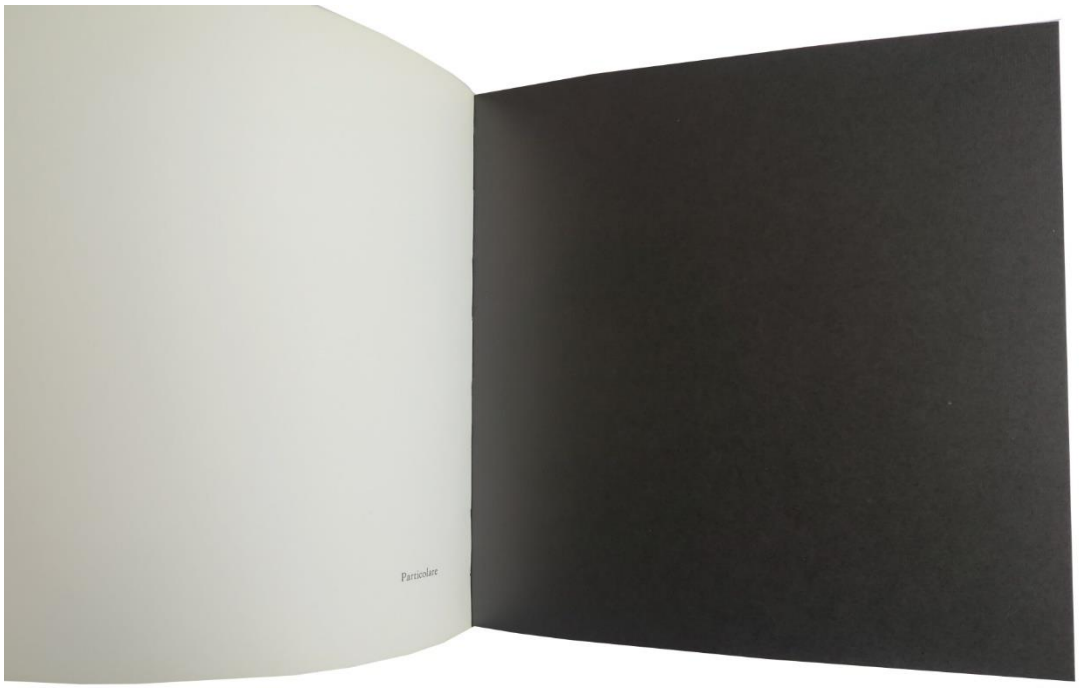


Fig. 22: Giovanni Anselmo, *116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO*, 1975 [1974], particolare dell'interno

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*, «Marcatrè», 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. Siegelaub, 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. Siegelaub, 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. Siegelaub, «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. Coelewij, 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, Siegelaub, 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=PKZU1Y).

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.sollewittprints.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 anécdotée* 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.