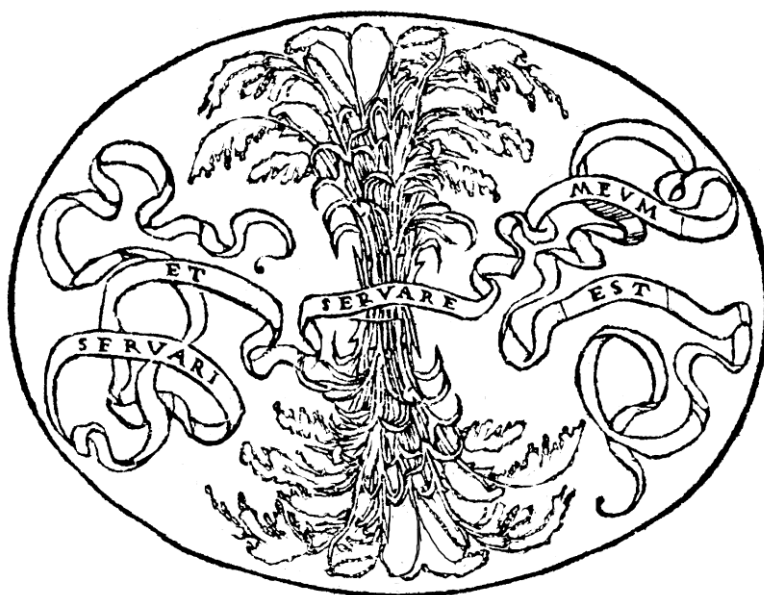


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

9/2012



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Flavio Fergonzi, Alessandro Del Puppo

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

F. Fergonzi, A. Del Puppo, <i>Editoriale</i>	p. 1
R. Del Grande, <i>Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970</i>	p. 3
G. Casini, <i>5 pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960</i>	p. 38
G. Rubino, <i>Sviluppi dell'arte programmata italiana in Jugoslavia dal 1961 al 1964</i>	p. 65
E. Francesconi, <i>Tano Festa e Michelangelo: un episodio di fortuna visiva a Roma negli anni Sessanta</i>	p. 91
F. Belloni, <i>Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970</i>	p. 121
D. Viva, <i>De Chirico malgré lui. Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno</i>	p. 166

TANO FESTA E MICHELANGELO: UN EPISODIO DI FORTUNA VISIVA A ROMA NEGLI ANNI SESSANTA

1. Le opere di Tano Festa derivate 'da Michelangelo' si susseguono nella produzione dell'artista senza soluzione di continuità per circa un ventennio, a partire dal 1963. Prodotte con l'ausilio della fotografia o per mezzo del ricalco sulla tela, queste opere complicano, con varianti e ritorni, il catalogo di un artista in sé ancora sfuggente, mai finora indagato con gli strumenti di una seria indagine critica e storiografica.

I caratteri più originali e autentici del rapporto di Tano Festa con l'opera michelangiotesca appaiono definirsi in un ciclo di quadri realizzati tra il 1963 e il 1967. Essi costituiscono una prima serie tematica in cui la riflessione su Michelangelo si sviluppa in parallelo ad una intensa sperimentazione sulle nuove modalità della produzione dell'immagine. Attraverso l'analisi di alcune di queste prime opere il presente studio vuole interrogarsi sulle ragioni che indussero Tano Festa ad accostarsi a iconografie michelangiotesche e a rielaborarle, verificando il significato di queste scelte all'interno dell'orizzonte culturale e visivo accessibile all'artista.

La prima spia che attesta un iniziale interesse di Tano Festa per l'opera michelangiotesca ci viene, un po' inaspettatamente, dalla presentazione firmata dallo scrittore afro-americano William Demby (una figura fin qui esclusa nelle ricapitolazioni sulla Roma artistica degli anni Sessanta)¹ alle *Articolazioni totali* esposte nel 1962 da Francesco Lo Savio alla galleria La Salita. La ricerca visuale di chi era stato definito da Emilio Villa «operaius lucis»² era, in quella mostra, orientata a indagare un nuovo ordine di relazioni tra luce e spazio, spiegate dallo stesso Lo Savio nella seguente ardua formulazione: «l'involucro elimina l'interferenza ambientale nell'accezione ottica dell'articolazione totale interna/l'involucro realizza inoltre l'integrazione totale con lo spazio ambiente»³. I cubi di cemento di Lo Savio esposti alla Salita, aperti su due lati a contenere una lamina ricurva di metallo, erano associati, da Demby, al segreto e alla

Il presente contributo costituisce la rielaborazione di una delle argomentazioni affrontate nella tesi di dottorato *Grammatica visiva dei pittori: il caso di Roma da Piero Dorazio a Tano Festa, 1955-1968*, recentemente discussa presso l'Università degli Studi Roma Tre e condotta con la supervisione della prof.ssa Barbara Cinelli a cui rivolgo i miei ringraziamenti per i proficui suggerimenti e le preziose riflessioni che mi ha ispirato nel corso della ricerca; desidero inoltre ringraziare la prof.ssa Maria Grazia Messina, per l'interesse con cui ha accolto il mio studio suggerendomi nuove aperture, la dott.ssa Laura Iamurri, per gli importanti momenti di dialogo e il prof. Flavio Fergonzi, per il confronto instaurato in occasione di questa pubblicazione. Per aver agevolato la ricerca ringrazio l'Archivio di Stato di Latina, La Fondazione Archivio Bruno Zevi, Paolo Portoghesi, Gaia Ceriana Franchetti, Flaminia Allvin, Teresa Ruggeri e la figlia dell'artista Anita Festa. In merito alle immagini pubblicate in questo saggio si è a disposizione degli eventuali detentori dei diritti che non è stato possibile rintracciare.

¹ Soldato della Quinta Armata dell'esercito americano di stanza in Italia durante la Seconda Guerra Mondiale, a conclusione del conflitto William Demby (Pittsburgh, 1922) fece un breve ritorno nel proprio paese fino al trasferimento a Roma nel 1947 dove visse per circa un ventennio. A Roma Demby completò la propria formazione studiando Lettere e Sociologia e, inseritosi nell'ambiente artistico romano, sposò Lucia Drudi, cognata di Toti Scialoja. Nel 1950 Demby iniziò l'attività di scrittore, pubblicando i romanzi *Beetlecreek* (Rinehart, 1950) e *The Catacombs* (Pantheon, 1965); è stato traduttore in inglese di film italiani e ha lavorato anche per Roberto Rossellini.

² L'espressione fu coniata da Emilio Villa che aveva pubblicato due dipinti *Spazio-Luce* sul primo numero di «Appia Antica» accompagnandoli con una breve didascalia in cui, per il processo di velatura e stratificazione pittorica che costruiva l'immagine attraverso una «pittura che sale di grado in grado dal colore alla luce, dalla luce allo spazio, e dallo spazio a un probabile umore di idea» (VILLA 1959, p. n.n.), chiamava l'artista «operaius». Villa introduceva così una definizione che avrebbe completato l'anno successivo designando l'artista «operaius lucis» (VILLA 1970, pp. 132-135) in un testo, ora pubblicato in *Attributi dell'arte odierna*, che stando alle sue dichiarazioni, doveva essere pubblicato sul terzo numero di «Appia Antica» del 1961, ma che in realtà rimase in stato di bozza (cfr. VILLA 1970, p. 171). Si veda al riguardo il regesto pubblicato in FAGIOLO DELL'ARCO 1993, pp. 619-725.

³ LO SAVIO 1962, p. 52.

protezione del ventre materno. Egli riassume la dialettica luce-ombra di queste opere chiedendosi: «Può il raggio di sole penetrare nel ventre della madre dove si sta svolgendo il dramma della nascita? Possono i raggi invisibili della radiazione atomica penetrare nel rifugio di pietra e cemento dove Adamo ed Eva ripetono il dramma della Creazione?». La capacità di Lo Savio nel determinare esatti rapporti spaziali era letta da Demby come la condizione che sottraeva le sue opere alle interferenze ambientali ed ‘emozionali’ cui erano sottoposti in genere le cose, fossero «tavole o seggiole, macchine da scrivere o cuscini, o la “Pietà” di Michelangelo»⁴.

L'anno successivo Tano Festa introduceva, per la prima volta nella sua opera, un'iconografia michelangiotesca nel *Particolare della Sistina dedicato a mio fratello Lo Savio* (Fig. 1). Francesco Lo Savio era morto nel settembre di quello stesso anno e il tema biblico della nascita della vita nella Creazione di Adamo era associato, in relazione oppositiva, a questo tragico avvenimento. È plausibile che abbia agito, nella scelta del soggetto da parte di Festa, proprio la lettura proposta da Demby⁵ delle *Articolazioni totali* (da lui definite «drammi plastici, drammi di Nascita e Creazione, Luce e Spazio»⁶) con la chiamata in causa della *Pietà* michelangiotesca, che in contrapposizione, poteva sollecitare una riflessione sul tema della morte. *Particolare della Sistina dedicato a mio fratello Lo Savio* fu presentata alla collettiva *Accardi, Castellani, Festa, Kounellis, Schifano*⁷, inaugurata il 17 dicembre 1963 alla galleria Notizie di Torino.



Fig. 1: T. Festa, *Particolare della Sistina dedicato a mio fratello Francesco Lo Savio*, 1963, smalto e carta emulsionata su legno, 116x88 cm, collezione privata

⁴ DEMBY 1962, pp. n.n.

⁵ Lo stesso Lo Savio aveva dato una particolare rilevanza al testo di Demby apparso sul catalogo della sua personale alla galleria La Salita (cfr. *LO SAVIO. ARTICOLAZIONI TOTALI* 1962), riproponendolo poco dopo nel volume *Spazio-Luce: evoluzione di un'idea*, suo testamento artistico edito prima della prematura scomparsa (*LO SAVIO* 1962, p. 55).

⁶ DEMBY 1962, pp. n.n.

⁷ ACCARDI, CASTELLANI, FESTA, KOUNELLIS, SCHIFANO 1963, ripr. p. 7.

A quella data l'artista era impegnato in un viaggio europeo nel corso del quale, scrivendo il 7 dicembre da Londra a Plinio De Martiis, aveva fornito la prima testimonianza del suo interesse per il riutilizzo pittorico della riproduzione fotografica di un'opera d'arte (e non di un'immagine di vita contemporanea ricavata da un rotocalco, come già in precedenza era avvenuto⁸). Il motivo scatenante era stato la visione del monumento a Nelson in Trafalgar Square:

Mi ha fatto una impressione enorme, a vedere quel tipo lassù in cima (è molto alto) solo, solo in mezzo a tutta quella gente che c'è sotto, mi è venuta una gran malinconia. E nello stesso tempo, a vederlo Nelson, lassù, isolato mi dava una gran soggezione. Tutto questo probabilmente dipenderà dalle proporzioni del monumento rispetto alla piazza, alla piazza così com'è quando è animata, con le luci e la gente, ma insomma l'impressione è stata forte, così ho pensato agli obelischi, e mi sono detto che il tema non è esaurito, ma al contrario ci si può fare delle robe formidabili. Lunedì comprenderò molte cartoline del monumento a Nelson, e se lo trovo anche un piccolo calco in bronzo (come a Roma ci sono quelli del Colosseo) poi a Roma utilizzerò questo materiale per una grande scultura intitolata "In the memorie of London" (in memoria di Londra). Adesso non venirmi a dire che "memorie" è scritto male, perché si riferisce a ricordo, e non a celebrazioni fresche (in tal caso si scriverebbe "memory")⁹.

Non si ha notizia di opere che possano essere riferite alla scultura di cui parla l'artista ma le informazioni contenute nella lettera consentono di identificare nella cartolina acquistata in quell'occasione la fonte da cui derivò l'opera *Souvenir of London* del 1964¹⁰; questo quadro sarà riprodotto nel marzo dello stesso anno sul secondo numero di «Collage» con il titolo *Trafalgar Square*¹¹ e verrà esposto, insieme al *Particolare dei Coniugi Arnolfini* (1963), alla collettiva *Angeli, Bignardi, Festa, Fioroni, Kounellis, Lombardo, Mambor, Tacchi*, inaugurata il 5 marzo 1964 presso la galleria La Tartaruga e recensita da Cesare Vivaldi sullo stesso numero di «Collage»¹².

L'ingrandimento fotografico tratto dalla cartolina fu incollato su una tavola lasciata a vista nel registro inferiore per accogliere la stampigliatura del titolo; il tutto fu poi racchiuso in una cornice di legno nero. Festa sviluppò con questa nuova tecnica la ricerca che aveva avuto inizio con l'obelisco *Piazza del Popolo* dell'anno precedente. Sull'ingrandimento fotografico l'artista intervenne poi dipingendo un cielo azzurro solcato da nuvole bianche, analogo a quello che sovrastava il volto di Adamo nel *Particolare della Sistina dedicato a mio fratello Lo Savio*.

L'ironica ambiguità semantica 'memorie-memory' cui l'artista faceva riferimento nella lettera da Londra indica come Festa attribuisse alla riproduzione dell'opera d'arte (lì la cartolina del monumento a Nelson) una doppia funzione: era sì fonte iconografica ma soprattutto strumento per l'attivazione della propria memoria visiva.

Una ulteriore testimonianza utile per ricostruire il percorso che condusse Tano Festa alla pratica del prelievo fotografico da opere del passato è, ovviamente, quella ben nota fornita nel 1967 dall'artista: interrogato da Giorgio De Marchis sulle ragioni e sulle modalità tecniche di questa pratica, Festa non rivendicava alcuna predilezione critica nei confronti dell'opera (o

⁸ La tecnica era stata introdotta dall'artista ne *La Sala degli specchi* (1963) in cui, avvalendosi della riproduzione di un volto di donna desunta da un rotocalco, aveva sviluppato un'idea fissata in uno schizzo datato 1962, attualmente conservato nella Collezione Franchetti e gentilmente messo a disposizione della mia ricerca da Gaia Ceriana Franchetti.

⁹ Archivio di Stato di Latina, Fondo La Tartaruga (in seguito A.S.L. F.T), busta 24, Lettera di Tano Festa a Plinio De Martiis, Londra 7 dicembre 1963.

¹⁰ L'opera può essere identificata con l'esemplare proveniente dalla galleria La Tartaruga che presenta sul retro l'iscrizione «*Souvenir of London, Festa, 64*», passata in vendita all'asta di Christie's nel Maggio 2009. Disponibile su <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/tano-festa-souvenir-of-london-5206131-details.aspx?from=salesummary&intObjectID=5206131&sid=ae40280e-f8e7-489c-a7cf-31a401c30398>.

¹¹ «Collage», n. 2, marzo 1964, p. 24.

¹² VIVALDI 1964, p. 33-34.

dell'artista) da cui operava la sua desunzione. Non c'era differenza, a suo dire, tra l'appropriarsi del dettaglio di un'opera d'arte del passato e di un brano di realtà contemporanea:

Sono collages fotografici incollati su legno, io poi su questi collages dipingo delle zone anche per assimilare l'immagine al fondo, proprio per non dare questo senso, che a me non interessa del collage. Questa cosa la pensai nel '63 a Parigi al Louvre vedendo la Grande Odaliscia che poi ne ho fatto un quadro, cioè pensavo che un quadro quando piace, uno l'assume come assume qualsiasi altro oggetto: io guardavo questa Grande Odaliscia e pensavo "questa mi piace, potrei metterla in un quadro come potrei metterci una pianta, una macchina, una persiana"¹³.

I dati emersi dallo studio dell'epistolario di Plinio De Martiis¹⁴ permettono di dare una precisa collocazione cronologica al ricordo della visita al Louvre. Festa soggiornò a Parigi in due riprese nel 1963, alla fine di gennaio e all'inizio di dicembre, quando il giorno 4 inaugurò la sua mostra personale presso la Gallerie J¹⁵ prima di partire, due giorni dopo, per il breve soggiorno a Londra documentato dalla lettera sopra citata. In coerente collegamento con quanto espresso nella testimonianza sul monumento a Nelson, le prime riflessioni sul tema dell'Odaliscia dovettero collocarsi dunque alla fine del 1963.

Inoltre il generico riferimento dell'artista ad un quadro derivato dal capolavoro di Ingres è oggi precisato dalla presenza, tra le sue opere conosciute, di due quadri intitolati *La Grande Odaliscia*, entrambi datati 1964. La rapida comparsa tra la fine del 1963 e il 1964 del *Particolare della Sistina dedicato a mio fratello Lo Savio* (1963), delle due opere con il *Particolare dei Coniugi Arnolfini* (1963), di *Trafalgar Square* (1964) e delle due versioni de *La Grande Odaliscia* (1964), ci porterebbero a credere, per l'eterogeneità dei modelli scelti, alle parole dell'artista che, ricordando con Giorgio De Marchis gli inizi di quella sperimentazione, non ammetteva intenzionalità alcuna nel recupero di simili immagini. Questo stesso atteggiamento, inoltre, è confermato dall'artista anche a proposito del suo rapporto con le opere di Michelangelo. Nell'unica dichiarazione di quell'intervista in cui Tano Festa ha parlato di 'iconografia' è stato proprio in riferimento alle opere derivate da Michelangelo. Lo fece per sottolineare come l'utilizzo del soggetto michelangiolesco fosse da attribuire alla popolarità stessa delle immagini, tale da escludere un rapporto visivo diretto e una precisa volontà di confrontarsi con l'originale:

Nel 1964 ho fatto una serie di quadri su Michelangelo, non più oggetti. Comunque penso che il problema sia lo stesso, questa visione un po' privata si allarga dalla casa alla piazza e al museo. Ti ricordi che parlavo di iconografia? Cioè io quando ho fatto questi michelangeli, fra l'altro non ero mai andato a vedere la Cappella Sistina, erano cose profondamente legate a Roma, al tipo di immagine che si consuma qui. Ti ricordi il discorso che facevo: un americano dipinge la Coca Cola, come valore per me Michelangelo è la stessa cosa nel senso che siamo in un paese dove invece di consumare cibi in scatola consumiamo la Gioconda sui cioccolatini¹⁶.

2. Ma l'evoluzione che è possibile seguire nel rapporto tra Festa e Michelangelo nel corso del 1964 e negli anni successivi contraddice queste sue dichiarazioni del 1967; sembra, invece, dimostrare – come già notato da Teresa Ruggeri – una sintonia con la rivisitazione critica dell'iconografia michelangiolesca proposta in occasione dei festeggiamenti della

¹³ DE MARCHIS-FESTA 1967, pp. n.n.

¹⁴A.S.L. F.T., busta 24, Lettera di Tano Festa a Plinio De Martiis, Parigi 24 gennaio 1963; Lettera di Tano Festa a Plinio De Martiis, Londra 11 dicembre 1963; Lettera di Tano Festa a Plinio De Martiis, 27 dicembre 1963.

¹⁵ A Parigi Festa espose una *Pierre sépulcrale*; opera anche questa verosimilmente riconducibile alla scomparsa del fratello. Cfr. *TANO FESTA* 1963, pp. n.n.

¹⁶ DE MARCHIS-FESTA 1967, pp. n.n.

ricorrenza del Quarto Centenario della Morte Michelangelo nel 1964¹⁷ e di cui Festa fu plausibilmente informato sin dall'anno precedente.

Uno dei tramiti potrebbe essere stato Mino Maccari, entrato a far parte del Comitato Nazionale per le onoranze michelangiottesche nel corso del 1963 in veste di presidente dell'Accademia di San Luca, incaricata di gestire il finanziamento statale per le celebrazioni del 1964¹⁸. La differenza generazionale e la distanza ideologica tra Festa e Maccari non lascerebbero supporre, a prima vista, un rapporto tra i due artisti. Ma Maccari, nello stesso periodo, intratteneva stretti legami con La Tartaruga di Plinio De Martiis¹⁹. Nel clima che animò in quegli anni La Tartaruga, che fu per gli artisti soprattutto un luogo di incontro e confronto, è possibile che Maccari svolgesse un importante ruolo informativo; e poté forse aggiornare sulla mostra michelangiottesca i più giovani colleghi che assiduamente si riunivano nella galleria.

L'operazione messa in atto da Tano Festa sin dagli ultimi mesi del 1963 (il periodo che precedette il suo viaggio a Parigi e Londra) trova, dunque, una più precisa coincidenza cronologica con la diffusione della notizia dei preparativi²⁰ della *Mostra critica delle opere michelangiottesche*, curata da Bruno Zevi e Paolo Portoghesi e inaugurata nel febbraio 1964 al Palazzo delle Esposizioni di Roma²¹.

Inconsueta rilettura caratterizzata dal ricorso esclusivo ai moderni mezzi della comunicazione di massa, la mostra presentò l'opera michelangiottesca in chiave di scenografia didascalica, con grandi riproduzioni fotografiche, plastici delle architetture, calchi delle sculture, proiezioni audio e visive. Le fotografie dell'allestimento (Fig. 2), scattate da Oscar Savio e conservate negli archivi dei curatori, documentano calchi in gesso esposti senza

¹⁷ Il nesso proposto in RUGGERI 2005 e confermato da Paolo Portoghesi intervistato dalla studiosa, ci appare sostenuto dall'analisi che proponiamo di seguito.

¹⁸ Dagli *Atti della delibera della 6^o Commissione Istruzione pubblica e belle arti* in cui fu discusso e approvato il disegno di legge per stanziare un contributo straordinario dello Stato alle spese delle celebrazioni, si ha notizia che i lavori parlamentari cominciarono all'inizio dell'anno. È datata 3 gennaio 1963 la proposta di nomina per il Comitato michelangiottesco inviata dal Sindaco di Roma a Bruno Zevi (Archivio Fondazione Bruno Zevi, in seguito A.F.B.Z., serie 14/01 album 4), e risale al 9 gennaio 1963 il Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri che istituiva i due diversi comitati organizzativi, non pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale, probabilmente a causa dell'imminente scioglimento delle Camere del IV Governo Fanfani (21/02/1962 - 21/07/1963) e l'elezione del I Governo Leone (21/06/1963 - 04/12/1963), che ritardarono al 17 ottobre anche la discussione del disegno di legge. Circa la nomina dei membri per il comitato per le celebrazioni michelangiottesche presieduto dall'ex Presidente della Repubblica il Senatore Gronchi, si era reso necessario nel corso del 1963 un secondo Decreto che, in sostituzione di Casorati, Guerrisi e Petrucci venuti a mancare nel corso dell'anno, nominava Luigi Moretti, Francesco Messina e Mino Maccari (SENATO DELLA REPUBBLICA 1963, pp. 14-22, disponibile su <http://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/DF/263844.pdf>).

¹⁹ Amico e fidato consigliere di Plinio De Martiis, Mino Maccari è stato una figura centrale nell'attività de La Tartaruga sin dalla sua apertura. Oltre alla notizia tramandata oralmente e comunemente riferita secondo cui il nome della galleria fu proposto da Mino Maccari, scritto su un biglietto estratto tra cinque dal cappello di Mario Mafai, e fu perciò lo stesso Maccari a disegnarne il logo, l'artista ebbe nella proposta espositiva della galleria un importante ruolo propositivo. Alle conoscenze e competenze di Mino Maccari si possono infatti attribuire la mostra inaugurale *Cosacchi da ridere*, in cui erano esposte delle litografie di Daumier e la successiva mostra del vignettista Forain; lo stesso Maccari espose a La Tartaruga nel novembre 1954 una selezione di incisioni e disegni, e rimase negli anni una figura partecipe e presente nell'attività della galleria.

²⁰ A quella data era stata già fissata l'impostazione generale della mostra. Nella relazione di Giovanni Gronchi, trasmessa dagli atti senatori del 17 ottobre 1963, viene presentato come maggior limite dell'esposizione quello di poter «presentare ben poco di opere originali» (SENATO DELLA REPUBBLICA 1963, p. 15, disponibile su <http://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/DF/263844.pdf>) e di dover ripiegare su dei calchi; si conserva inoltre l'elenco di spedizione delle fotografie e dei plastici provenienti da Venezia, datato 25 luglio 1963 (A.F.B.Z., serie 14/01 album 4).

²¹ Il comitato direttivo della mostra, coordinato da Bruno Zevi, era composto da Giulio Carlo Argan, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Natalino Sapegno e di Corrado Maltese, consulente per le sezioni di scultura e pittura. L'allestimento progettato e diretto da Paolo Portoghesi, era stato realizzato con la collaborazione di Vittorio Gigliotti, Lanciano Rubino e Mario Boudet. Cfr. *MOSTRA CRITICA* 1964.

pedistallo e spesso ribassati rispetto al piano del pavimento per agevolare la visione di dettagli solitamente sottratti alla vista dalle collocazioni originali; inoltre particolari ingranditi delle opere pittoriche riprodotti per mezzo di diapositive e di grandi fotografie montate su pannelli raggruppati per nuclei tematici.



Fig. 2: *Mostra critica delle Opere michelangeloese*. Sala delle Sculture (Fotografia di Oscar Savio, Archivio Bruno Zevi)

In apertura di catalogo una *Nota sull'allestimento* a firma di Paolo Portoghesi precisava i criteri in esso adottati²². Il catalogo, stando a quanto scrisse Giovanni Previtali in una polemica recensione, vide la luce dopo l'apertura della mostra²³ e il testo di Portoghesi sembrava

²² La soluzione allestitiva, che trasformava vistosamente gli ambienti interni del Palazzo delle Esposizioni, interveniva modificando l'edificio sin dalla prospettiva esterna su Via Nazionale coprendo parzialmente la base della facciata neoclassica di Pio Piacentini con un diaframma bianco posizionato sulla scalea d'accesso ed un pannello-manifesto che riproduceva la pianta delle *Fortificazioni* michelangeloese posto a coprire, sul lato opposto, una delle due aperture laterali del monumentale arco d'accesso; prima dell'ingresso alla mostra era posizionato uno schermo per proiezioni. All'interno dell'edificio per mezzo di una struttura di pannelli che sottraeva alla vista i caratteri classici della decorazione architettonica e un telo che abbassava e copriva le alte volte a botte, si erano creati ventotto ambienti espositivi di forme diverse dalle originarie sale rettangolari e che in parte riproducevano in pianta progetti michelangeloeschi. I pannelli, in polistirolo espanso di sedici diversi tipi, erano combinati e alternati per determinare il ritmo percettivo del percorso, concepito come un nastro continuo bianco e neutro che presentava i materiali secondo un criterio impaginatorio, che suggerì ad Ugo Moretti il paragone con un «libro ideale» (MORETTI 1964, p. 119). La soluzione, ritenuta più consona alla presentazione del materiale michelangeloesco e che ancora una volta metteva in evidenza l'inadeguatezza all'uso espositivo degli ambienti del Palazzo delle Esposizioni, si era resa necessaria anche per ovviare all'impossibilità di concretare la prima idea di costruire per la mostra un apposito edificio non permanente con caratteristiche di neutralità strutturale che si intonasse con la mostra (SENATO DELLA REPUBBLICA 1963, pp. 14-22, disponibile su <http://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/DF/263844.pdf>); l'adattamento del Palazzo delle Esposizioni fu deciso dopo che erano state scartate le ulteriori sedi di Villa Borghese e Villa Pamphili. Cfr. BATTISTI-BONELLI *et alii* 1964, pp. 125-131.

²³ Nel febbraio 1964 Previtali lamentava la mancanza del catalogo (cfr. PREVITALI 1964a) che tuttavia era ormai edito, quando nel novembre 1964 tornò ad esprimersi sulle celebrazioni michelangeloese (cfr. PREVITALI 1964b). Non essendo riportato nel catalogo il mese di pubblicazione, nel ricostruire la cronologia del testo segnaliamo come unica data certa l'articolo pubblicato da Portoghesi nel giugno 1964 su «L'Architettura. Cronache e Storia», in cui compare la *Nota sull'allestimento* con l'aggiunta di poche modifiche esplicative del percorso di visita. Cfr. PORTOGHESI 1964a, pp. 80-91.

rispondere puntualmente alle accuse di insufficiente storicizzazione che nel frattempo erano state mosse alla insolita operazione²⁴.

Portoghesi difendeva un allestimento che permettesse a un vasto pubblico «di riconoscere gli aspetti dell’eredità michelangiotesca più vicini alla sensibilità moderna, ancora attivi e vitali, come problemi, nella nostra cultura artistica»²⁵. Stigmatizzava i metodi dell’analisi storica (che riduceva a «dati biografici intorno ai quali si è costruita nei secoli una artificiosa leggenda, intessuta di retorica, ben poco utile alla comprensione e al giudizio» e a «diaframma di convenzioni visive, di frettolose classificazioni categoriali, di cristallizzazioni iconografiche, che consumano il valore comunicativo della forma»). Ribadiva, per contro, la legittimità di «documentare Michelangelo per mezzo di immagini plastiche e fotografie capaci di sovvertire l’iconografia ufficiale e di determinare nell’osservatore attraverso una rigorosa indagine linguistica le condizioni propizie allo stabilirsi di un rapporto critico»²⁶.

Punto di forza della mostra, i modelli delle architetture (Figg. 3-4) appaiono esemplari del pensiero che informava l’esposizione. Zevi vi aveva fatto transitare il concetto a lui caro di ‘architettura organica’²⁷: il che determinava sia la forma delle sale - interpretazioni degli spazi michelangioteschi²⁸ - sia la presenza di ‘plastici-critici’, elaborazioni tridimensionali che spingevano il visitatore a una lettura dei valori spaziali delle architetture michelangiotesche. Alla base di queste scelte stava il concetto di ‘critica operativa’, messo a punto da Zevi nei precedenti quindici anni di insegnamento presso l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia²⁹: un metodo che era critico e didattico insieme, capace di unire storia e progettazione, dove la lettura del passato era tutta funzionale al formarsi del linguaggio architettonico contemporaneo.

²⁴ Inevitabilmente quell’operazione critico-allestitiva alimentò un vivace confronto e divenne il bersaglio di una dura polemica da cui emersero, tra le più accusatorie, le voci degli storici dell’arte. Palcoscenico ufficiale della discussione fu un dibattito sulla mostra svoltosi il 9 marzo 1964 nella sede dell’Istituto Nazionale di Architettura di Palazzo Taverna a Roma, cui parteciparono - oltre agli ordinatori Portoghesi, Zevi e Maltese - Giovanni Previtali, Renato Bonelli, Nello Ponente ed Eugenio Battisti (cfr. BATTISTI-BONELLI *et alii* 1964, pp. 125-131). La diatriba dilagò anche sulle principali testate nazionali e sulla stampa specializzata e vide protagonisti Paola della Pergola e Giovanni Previtali, entrambi impegnati in quegli anni insieme a Luigi Grassi alla nuova edizione delle *Vite* di Vasari, edita nel 1966: protagonista di una viva polemica contro Portoghesi riguardo le scelte allestitiva (cfr. MORETTI 1964, pp. 118-119), la direttrice della Galleria Borghese, attenta autrice due anni prima de *L’organizzazione dei musei e la loro funzione didattica*, polemico per la mancanza di una prospettiva storica nella quale inserire il genio michelangiotesco che risultava avulso e isolato dal contesto a lui coevo, Previtali parlava di «arredamento» e non di allestimento, sottolineando che «l’arredamento, dicevamo la ha avuta vinta di molte lunghezze sulla Storia, di cui è rimasta in scena solo la parente povera, la squallida Cronaca, confinata a fungere da *ancilla architectorum*», lamentando come «l’estro arredativo dei due architetti registi» avesse offuscato la prospettiva storica su Michelangelo e con essa la presenza dei due storici dell’arte, Argan e Maltese, che pure comparivano nel comitato organizzativo. Cfr. PREVITALI 1964a, p. 26.

²⁵ PORTOGHESI 1964b, p. 9.

²⁶ PORTOGHESI 1964b, p. 10.

²⁷ Cfr. ZEVİ 1945.

²⁸ Tale ‘poetica’ allestitiva appare mirabilmente espressa nella sistemazione della Sala delle Fortificazioni fiorentine, che riproduceva in pianta uno degli ambienti interni studiati da Michelangelo nei disegni per le fortificazioni conservati presso Casa Buonarroti e allestiti in mostra attraverso diciannove grandi pannelli fotografici. I pannelli di polistirolo espanso che delineavano l’ambiente erano combinati secondo un’alternanza di elementi aggettanti e rientranti, intesi come variazioni spaziali intonate al componimento elettronico *Modulazioni per Michelangelo* di Vittorio Gelmetti che era stato concepito appositamente per essere diffuso nella stanza e trasferiva «in materiale sonoro la stessa struttura formale della parete» (PORTOGHESI 1964b, p. 11).

²⁹ I modelli-critici erano il risultato di un progetto didattico triennale avviato dalla cattedra di Storia dell’Architettura di Bruno Zevi e coadiuvato dal pittore spazialista Mario Deluigi, presso l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Un esperimento didattico «in cui la critica architettonica si esplica non in parole, ma nel linguaggio stesso degli architetti, nella realtà tridimensionale» (ZEVİ 1964, p. 651), cui Zevi dava pubblico risalto proprio nell’anno in cui abbandonava Venezia e tornava ad insegnare a Roma. Su tali basi fu impostato il corso di *Storia dell’Architettura* dell’ateneo romano che vide intensificarsi negli anni il sodalizio tra Zevi e Portoghesi. Cfr. MUNTONI 2001, pp. 85-112.

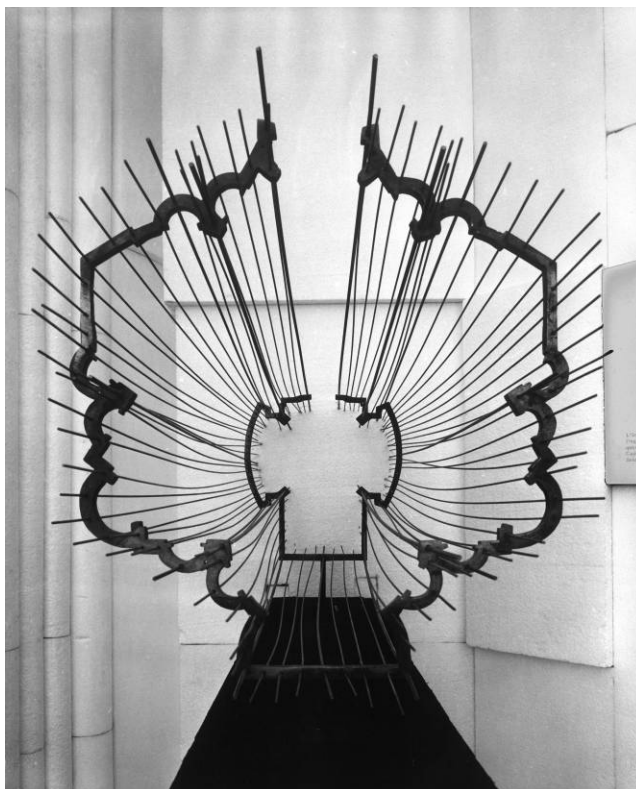


Fig. 3: *Mostra critica delle Opere michelangiolesche*. Plastico critico
(Fotografia di Oscar Savio, Archivio Paolo Portoghesi)



Fig. 4: *Mostra critica delle Opere michelangiolesche*. Sala della Sagrestia Nuova di San Lorenzo
(Fotografia di Oscar Savio, Archivio Paolo Portoghesi)

Esemplari, al riguardo, erano le parole con cui Zevi introduceva il numero de «L'Architettura. Cronache e Storia» che in gennaio pubblicava i plastici michelangioteschi prima che questi fossero visibili al Palazzo delle Esposizioni:

È giusto che l'iniziativa parta da un organo di architettura moderna: serve a convalidare il secondo tempo del moto di rinnovamento, quello impegnato nella storicizzazione del fare contemporaneo, in una critica attiva e promotrice che sa allargare i suoi orizzonti al passato, e brucia i residui estrinseci dell'avanguardia ma ne difende e stimola l'impulso³⁰.

Inoltre, nel delicato momento di passaggio al post-informale, il concetto di «opera aperta»³¹ era recuperato da Zevi nello stesso editoriale per una lettura attualizzata del 'non-finito' di Michelangelo architetto ed urbanista³²:

Nessuno crede più che si tratti di accadimenti fortuiti; sono conseguenze di uno specifico atteggiamento creativo, di una poetica appunto il cui arcano movente è affatto sfuggito alla critica accademica, ma che noi oggi possiamo recuperare. Ostili all'opera chiusa, isolata dal contesto ambientale, immune alle trasformazioni del tempo, degli uomini e degli usi, ci rivoliamo alla storia per individuarvi i riferimenti di un'intenzione vivida e calzante, ma ancora largamente inespressa. Ed ecco ergersi il non-finito michelangiotesco, il metodo di una "formazione" che rifiuta di serrarsi entro una "forma" oggettiva, e s'affida alla crescita organica, ad una legge di sviluppo aperto di cui ha fornito la matrice³³.

Molto visitata³⁴ e centrata sulla figura di un Michelangelo architetto ribaltato sull'attualità, la mostra restituiva le *disiecta membra* della produzione scultorea e pittorica michelangiotesca, 'anatomizzata' e 'dissacrata' da una metodologia della Critica dell'Architettura applicata alla Storia dell'Arte. La rilettura che ne era suggerita convergeva inevitabilmente sulle problematiche linguistiche dell'arte coeva.

Assume dunque un valore che supera la polemica dell'immediato il passaggio nel quale Previtali, nella sua dura stroncatura alla mostra, affermava che «si può ben celebrare Michelangelo riducendolo con i soldi del contribuente, al livello del "Gruppo Uno"»³⁵. Eugenio Battisti, intervenendo al *Convegno di Studi Michelangioteschi sulla Storia della critica su Michelangelo*, si spingeva oltre. Battisti, che al contrario di Previtali apprezzava la mostra, metteva in relazione la lettura razionale e ottica che la caratterizzava «alle attuali ricerche visive, che riconducono i problemi tematici e motivazionali al piano delle scelte operative, proponendo una lettura, aniconica e non più iconologica delle opere, ma senza perdere

³⁰ ZEVİ 1964, p. 650.

³¹ Cfr. ECO 1962.

³² Per l'interpretazione del 'non finito' michelangiotesco a quell'altezza cronologica restano fondamentali le considerazioni di Paola Barocchi a commento dell'opera vasariana (cfr. VASARI [1550-1568] 1962, vol. IV, pp. 1646-1669; *ad indicem* vol. V, pp. 308-309 e pp. 190-191); in riferimento all'architettura organica' e all'interpretazione di Zevi del 'non finito' come 'opera aperta' si veda BAROCCHI 1992, pp. 207-211.

³³ ZEVİ 1964, p. 650.

³⁴ Il mero dato cronachistico con cui Ugo Moretti comunicava che «ogni giorno - con doppia e tripla incidenza in quelli festivi - circa milleduecento persone affollano la mostra» (MORETTI 1964, p. 119), fu significativamente tradotto da Renato Bonelli che paragonò la mostra alle pubblicazioni in dispense della *Divina Commedia* e alla collana de *I Maestri del colore*, promosse dalla casa editrice Fabbri e che contribuirono in quegli anni alla democratizzazione culturale a livello 'popolare'. (BATTISTI-BONELLI *et alii* 1964, pp. 125-131). Una conferma del ruolo esercitato dall'esposizione nell'immaginario collettivo è rintracciabile in un riferimento nel romanzo *The Catacombs* in cui William Demby, descrivendo la quotidianità di un pomeriggio romano, scrisse: "I tell you want... I have half an hour or so before my appointment... Why don't we stop in at the Palazzo delle Esposizioni for a quick look at the Michelangelo Exposition?" (DEMBY 1965, p. 231).

³⁵ PREVITALI 1964a, p. 27. Proprio nel dicembre del 1963 il Gruppo Uno aveva presentato la propria *Dichiarazione di poetica* in occasione della sua prima mostra presso la galleria La Medusa di Roma. Cfr. GRUPPO 1 1963.

assolutamente di vista il dato della loro estrema concettualizzazione»³⁶. Allargando il discorso alle contemporanee ricerche degli artisti, proponeva una corrispondenza tra i modi con cui era attuato, dagli artisti pop, il prelievo di immagini dal mondo contemporaneo e la pratica della citazione usata da Michelangelo stesso:

È probabile, anche, che l'attuale ripresa del dadaismo, e la diffusione della Pop-Art, conducano a positivi approfondimenti: parrebbe anzi che come desiderio d'una imitazione non della natura fisica, ma di quell'altra natura che è la tradizione culturale - sto parafrasando una tesi di Restany, elaborata a commento dell'uso di citazioni testuali, vere tautologie, dei neo dadaisti - si debbano infatti spiegare in un uomo come Michelangelo, così avverso ad ogni mimesi della realtà fisica, le citazioni sorprendentemente esplicite da opere classiche, come la Leda e il Cigno, e soprattutto, la Venere Accosciata, trasposta in Vergine, nel Giudizio Universale, provocando l'ira dell'Aretino, citazioni in cui non si vuol tanto suggerire un ricordo, quanto presentare una immagine già prefabbricata, a cui si rinuncia di dare ulteriore elaborazione stilistica, che non sia la trasposizione nel nuovo contesto. Fra parentesi va ricordato che tali citazioni, in Michelangelo che pur dichiarava di ricordarsi d'ogni linea tracciata, e di non essersi mai ripetuto, sono abbastanza numerose; e che per l'uomo del tempo dovettero aver lo stesso effetto conoscitivo dell'inclusione di elementi meccanici o di oggetti banalissimi su una tavola, o dell'amplificazione di fumetti, manifesti, ecc.³⁷.

Le scottanti problematiche linguistiche sollevate dall'esposizione trovarono pronti alcuni degli artisti italiani, tra i più ricettivi e sensibili interpreti del proprio tempo.

3. Probabilmente con esplicito riferimento alla mostra michelangiotesca aperta al Palazzo delle Esposizioni Tano Festa espose, alla coeva XXXII Biennale d'Arte di Venezia, due versioni de *La creazione dell'uomo* indicate nel catalogo come *La creazione dell'uomo (a colori)* e *La creazione dell'uomo (in bianco e nero)*³⁸. Esse si distinguevano per un diverso orientamento della figura (da destra o da sinistra), per una diversa distribuzione dei colori di fondo dei pannelli, e, infine, per una differente misura di questi ultimi.

Delle due opere è attualmente conosciuta solo la versione conservata nella collezione Franchetti, di solito citata con il semplice titolo de *La creazione dell'uomo* (Fig. 5); mentre una seconda (Fig. 6) ci è nota da una fotografia in bianco e nero³⁹ pubblicata sul catalogo della Biennale⁴⁰.

³⁶ BATTISTI 1966, p. 199.

³⁷ BATTISTI 1966, p. 199.

³⁸ ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA XXXII 1964, nn. 1 e 2, p. 143.

³⁹ L'opera è stata poi riprodotta in un articolo a firma di Calvesi su «D'Arts Agency» dell'ottobre 1964 (cfr. CALVESI 1964 pp. 27-31, ripr. p. 29, n. 7), compare, inoltre, nel catalogo di un'esposizione bolognese del 1967 (cfr. ANGELI, CEROLI, FESTA, FIORONI 1967), sempre senza dati utili per l'identificazione. Nel 1964, Plinio De Martiis aveva pubblicato entrambe le versioni, nell'unico caso in cui compaiono, affiancate, sul primo numero della rivista della galleria La Tartaruga. Cfr. CATALOGO 1 1964, pp. n.n.

⁴⁰ ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA XXXII 1964, fig. 92, appendice fotografica pp. n.n.



Fig. 5: T. Festa, *La Creazione dell'Uomo (in bianco e nero)*, 1964, smalto e carta emulsionata su legno, 190x272 cm, collezione Franchetti, Roma



Fig. 6: T. Festa, *La Creazione dell'Uomo (a colori)*, 1964, carta emulsionata e smalto su legno, ubicazione sconosciuta

Nei quadri derivati dai maestri del passato Tano Festa non è mai ricorso all'ausilio di fotografie a colori. È dunque verosimile che, per entrambe le versioni de *La creazione dell'uomo*, si sia servito della medesima fotografia nella versione seppiata utilizzata per l'opera della collezione Franchetti; la specifica «a colori» o «in bianco e nero» dovrebbe riferirsi esclusivamente al diverso trattamento del fondo. Sembra plausibile che l'opera in collezione Franchetti, quella non riprodotta nel catalogo della Biennale, debba essere identificata con la versione «in bianco e nero», anche se piccole cadute di smalto e una stesura non compatta del colore bianco in uno dei pannelli lasciano a vista brani di colore azzurro, il che farebbe ipotizzare anche per questa una prima idea con un cielo colorato. Nel registro superiore è presente un titolo-didascalia, trascritto a ricalco da normografo e duplicato dall'uso alternato di caratteri grigi e bianchi; il fatto che il titolo manchi nell'altra versione induce a supporre la presenza di uno sfondo colorato tale da non consentire un'analogia libertà nell'uso dei caratteri tipografici.

La riproduzione del catalogo della Biennale sembrerebbe suggerire uno sfondo chiaroscurato con un procedimento analogo a quello del *Particolare della Cappella Sistina* del 1964 (Fig. 7) e del *Particolare della Sistina dedicato a mio fratello Lo Savio*. In quest'ultimo compare anche un cielo azzurro solcato da nuvole bianche, eliminato nella versione Franchetti; mentre nel quadro riprodotto nel catalogo della Biennale esso è dipinto sul foglio di carta fotografica su cui era impressa l'immagine della mano del Creatore⁴¹.



Fig. 7: T. Festa, *Particolare della Cappella Sistina*, 1964, smalto e carta emulsionata su legno, 190x130 cm, collezione privata

⁴¹ Particolari tecnici sulla composizione e 'costruzione' dell'immagine sono stati chiariti dall'artista stesso che ha affermato: «Nel 1963 questo modo di usare il collage come protagonista del quadro non c'era, il collage era usato più nel senso dell'assemblage, dell'insieme di molti frammenti» (DE MARCHIS-FESTA 1967, pp. n.n.). Le modalità con cui Festa usa e manipola la fotografia non sono assimilabili, dunque, a quelle del collage cubista di frammenti ricomposti secondo una grammatica formale, né la riproduzione fotografica è assunta come 'trovata', analogamente al collage dadaista o al più diretto esempio che poteva derivare dal décollage di Mimmo Rotella: l'immagine non è ritagliata ma è stampata su fogli di grandi dimensioni, incollati interi sulla superficie di legno e parzialmente ridipinti.

Se l'artista eseguì inizialmente due diverse versioni con fondo colorato (che si distinguevano comunque per il disegno in controparte e il differente uso del pigmento pittorico) decise poi di differenziarle, forse in vista della esposizione congiunta dei due quadri alla Biennale. In uno dei due esemplari l'abolizione del colore ribadiva con più forza l'interesse dell'artista per il medium fotografico.

Le scelte di Tano Festa appaiono coincidenti con alcune soluzioni presenti nell'allestimento della Sala dedicata alla Cappella Sistina nella mostra di Palazzo delle Esposizioni. Una sintetica descrizione pubblicata nel catalogo informa della presenza nella sala di riproduzioni 'a colori' e 'in bianco e nero':

Una serie di diapositive a colori illustra gli episodi della Genesi e alcuni particolari. Una gigantografia d'insieme permette di apprezzare la concezione architettonica del grande meccanismo narrativo. Una sequenza di fotografie in bianco e nero documenta gli aspetti salienti e meno noti dell'intero ciclo⁴².

Dalle fotografie degli allestimenti (Fig. 8) le riproduzioni di particolari ingranditi dell'affresco appaiono collocate su spessi pannelli diversamente orientati e legati a ganci che li distanziano dalla parete, con un effetto di maggiore evidenza 'oggettuale'; sul lato lungo della sala, una sequenza di specchi si snoda frontalmente ai gruppi critico-tematici delle riproduzioni, modificandone la visione frontale in rifrazioni che apparentemente ne invertivano l'orientamento e potevano suggerire la tecnica della specchiatura fotografica (una pratica nota a Tano Festa dai suoi giovanili studi da fotografo⁴³).



Fig. 8: *Mostra critica delle Opere michelangiottesche*. Sala della Cappella Sistina (Fotografia di Oscar Savio, Archivio Bruno Zevi)

Festa operò, in entrambe le versioni, una decisiva innovazione rispetto all'originale di Michelangelo. All'originaria, possente cornice architettonica dell'affresco della Sistina sostituì un'architettura lineare che divide la superficie in quattro riquadri; e all'interno di questa intelaiatura incollò, frammentata, la grande riproduzione fotografica. L'immagine risulta così divisa in quattro sezioni che negano l'integrità del corpo di Adamo e distruggono l'unità narrativa dell'intera scena. Tra la mano di Adamo e quella del Creatore è posta una pausa

⁴² *MOSTRA CRITICA* 1964, p. 31.

⁴³ Tano Festa studiò fotografia presso l'Istituto d'Arte di Via Conte Verde a Roma dal 1952 al 1957.

cromatica e 'percettiva' con l'inserimento del pannello con le nuvole grigie nella versione 'in bianco e nero' e di un pannello nero nella versione 'a colori'.

4. Questa soluzione, che rompe otticamente il contatto tra Dio e Adamo, ci suggerisce la rielaborazione, da parte di Festa, di un'ulteriore fonte visiva parimenti significativa e che riconduce i quadri col tema della *Creazione* a una questione di gran moda al tempo, quella dei meccanismi della percezione. Erano problematiche che l'artista aveva variamente indagato già nel periodo precedente⁴⁴ trovando un riferimento teorico e visivo nelle pagine di *Arte e percezione visiva* di Rudolf Arnheim, da lui letto sin dall'anno della pubblicazione in italiano nel 1962⁴⁵.

Illuminante per la fortuna del libro di Arnheim presso gli artisti moderni in Italia è un intervento di Eugenio Battisti intitolato *Verso un revival della psicologia della visione?* apparso su «A.I.C.A.», successivamente alla pubblicazione di *Arte e percezione visiva*. Pur rimasto estraneo alla polemica sui gruppi gestaltici (che di lì a breve avrebbe opposto le posizioni di Giulio Carlo Argan⁴⁶ e di Nello Ponente⁴⁷), Battisti notava che

anche nella "nuova figurazione" appaiono spesso, seppur sottaciuti, schemi gestaltici. Resto, personalmente, incerto sulla loro validità in un contesto così contaminato; giacché dovrebbe essere il racconto, da solo, a provocare quella comunicazione più determinata, definita, pertinente che i giovani artisti cercano. Ma, nelle arti, è inutile affacciare dei dubbi aprioristici; le possibilità sono tutte convalidabili dalla genialità di un individuo o di un gruppo. Tuttavia si può dire che mentre le strutture gestaltiche si affidano, da sole, alla contemplazione del riguardante, figurazioni che le mantengono celate corrispondono al bisogno avvertito da molti teorici (e mal confutato dallo Arnheim) di giustificare empaticamente la funzione dei pattern formali. Il racconto, ad essi sovrapposto, avrebbe pertanto almeno la capacità di specificare il carattere di questi pattern⁴⁸.

Nel diffuso interesse intorno ai temi percettivi gli artisti dovettero leggere *Arte e percezione visiva* traendone insegnamenti utili per le ricerche che stavano conducendo⁴⁹. Il libro non era però per loro soltanto un contributo al dibattito sui meccanismi della visione; poteva

⁴⁴ Ci stiamo riferendo alla ricerca privata e rimasta confinata nel laboratorio dell'artista, non riferita in questa occasione ma che è stata scrupolosamente ricostruita nella tesi di dottorato con risultati che sollevano l'opera di Tano Festa e dei suoi compagni di strada dalle abusate e generiche definizioni di «realismo d'oggetto» (ARGAN 1963b, p. 3) e di «reportage sociale» (ARGAN 1963d, p. 221) ed in seguito genericamente considerata come un'inflessione italiana della 'Pop Art' d'oltre oceano. Cfr. BARILLI 1965, pp. n.n.

⁴⁵ ARNHEIM [1954] 1962.

⁴⁶ Si vedano al riguardo gli articoli pubblicati da Argan su «Il Messaggero» tra agosto e settembre 1963. Cfr. ARGAN 1963a; ARGAN 1963b; ARGAN 1963c.

⁴⁷ Cfr. PONENTE 1963, pp. 91-97.

⁴⁸ BATTISTI 1962, pp. 18-19.

⁴⁹ Primo sistematico tentativo di applicare i principi del gestaltismo come riferimento metodologico per una lettura dell'immagine artistica dimostrando la validità generale di alcune regole compositive, il testo s'inserisce nella riflessione sulla diffusione del pensiero gestaltico in Italia negli anni Sessanta, con una connotazione specifica e alternativa rispetto all'impostazione del dibattito critico contemporaneo. Gettando uno sguardo artistico sulle teorie scientifiche della visione e utilizzando i principi gestaltici come calibrato strumento di analisi per una lettura di opere d'arte di ogni epoca e cultura, *Arte e percezione visiva* fu il canale di diffusione dei principi percettivi meglio comprensibile per gli artisti, che poterono derivarne lo spunto per una riflessione iconografica e non strettamente scientifica dei meccanismi della visione divulgati dalla *Gestalt*. Nella diffusione della *Gestalt* e delle problematiche inerenti la visione negli anni sessanta in Italia, si possono pertanto individuare due canali privilegiati: quello dei principi scientifici e teorici diffusi da numerose pubblicazioni di settore, tra le quali *Psicologia della Gestalt* dello psicologo tedesco Wolfgang Köhler pubblicato da Feltrinelli nel 1961 - che furono gli strumenti teorici cui fecero riferimento i «Gruppi» di artisti definiti da Argan 'gestaltici' - ed un canale apparentemente più divulgativo e facilmente accessibile, rappresentato proprio da *Arte e percezione visiva* di Arnheim, poiché comportò

diventare anche un repertorio di suggerimenti iconografici per la presenza di frequenti *pattern* esplicativi dei principi gestaltici⁵⁰.

Il citato scritto di Battisti si fermava sulla lettura che Arnheim aveva dedicato proprio alla michelangiolesca *Creazione di Adamo*:

Lo Arnheim a pag. 363 di *Arte e Percezione Visiva* (Feltrinelli 1962) a proposito della *Creazione di Adamo*, di Michelangelo, nella Volta della Cappella Sistina, osserva che “l’essenza della vicenda risulta da ciò che per prima cosa colpisce l’occhio di chi osserva: il pattern percettivo dominante dell’opera. E, poiché tale pattern non è semplicemente registrato dal sistema nervoso, ma, presumibilmente suscita una corrispondente configurazione di forze, la reazione dell’osservatore è qualcosa di più di un semplice prender nota di un oggetto esterno. Le forze che caratterizzano il significato della vicenda diventano attive nello stesso osservatore e producono quel genere di stimolante partecipazione che distingue l’esperienza artistica dalla distaccata accettazione d’una informazione”. Non so ma il rapporto mi pare possa venire, convenientemente, capovolto. Solo l’importanza dell’evento, che fin dall’infanzia siamo abituati ad interpretare correttamente come la creazione di Adamo, data la celebrità dell’opera, fa scattare in noi il riferimento emozionale simbolico sul congiungersi del braccio di Dio a quello umano, che è più di un pattern psicologico, il simbolo, questa volta categoriale, eterno, junghiano, di un patto di alleanza fra umano e sacro. Potremmo, ormai, dimenticare perfino il riferimento fisico del toccarsi della mano alla mano, servendoci di una fotografia amputata. Il rapporto resterebbe valido. È il tema che sancisce la tensione ottica. E se Michelangelo avesse, in un’opera tanto celebre, usato uno schema diverso noi avremmo risposto nello stesso modo⁵¹.

Questo passo faceva parte di un ampio approfondimento che Arnheim, nel capitolo sui *Simboli artistici*, dedicava all’affresco michelangiolesco. A sostegno delle proprie opinioni aveva pubblicato un disegno che riduceva la *Creazione di Adamo* a un pattern visuale⁵²: le posture e i moti dei corpi di Dio e di Adamo erano trasformati in uno ‘scheletro strutturale’ che indicava il significato simbolico della rappresentazione (Fig. 9). È interessante notare come Tano Festa, nella sua rilettura michelangiolesca, abbia attentato a uno dei principi messi in risalto da Arnheim, quello della presentazione unitaria della scena.

un approccio ai principi della *Gestalt* non condizionato dall’applicazione di precetti scientifici e dall’adozione di procedimenti tecnici per produrre l’opera, ma su un’assimilazione di tali principi, esemplificati attraverso il ricorso immediato alle opere d’arte di tutti i tempi, diverse per stile e convenzioni linguistiche. Lo scopo di Arnheim era stato non di proporre una presentazione scientifica dei principi della visione ma di adattare i principi della psicologia della forma per fornire indicazioni metodologiche per guardare e comprendere le opere d’arte, che nel testo erano analizzate e presentate come pattern percettivi senza che venisse meno il messaggio e il significato ad esse sotteso, interpretato nella duplice accezione di ‘significato strutturale’, interno all’economia compositiva dell’opera, e di ‘significato contenutistico’, che manteneva integro il valore di comunicabilità proprio di ogni opera d’arte.

⁵⁰ Lo stesso Arnheim, cosciente che un testo come *Arte e percezione visiva* poteva non essere adeguatamente compreso in Italia e anticipando il possibile rischio di un uso esclusivamente «tecnico» e strumentale che ne avrebbero potuto fare gli artisti, aveva inviato nell’aprile del 1960 a Dorfles, che la pubblicava nella *Prefazione* dell’edizione italiana, una lettera chiarificatrice, in cui scriveva: «Mi sembra, dunque, che il libro sarebbe di ben scarso valore per il lettore italiano se dovesse venir considerato soltanto come un trattato esclusivamente pratico e tecnico, tale da interessare forse gli psicologi come ampliamento dei loro lavori sulla percezione e gli artisti professionisti nel suggerir loro alcuni “trucchi del mestiere”. Non c’è dubbio che tanto gli psicologi che gli artisti sono tra coloro per i quali il libro è stato scritto; ma né loro, né nessun altro potrà trar profitto dalle mie particolareggiate descrizioni degli effetti percettivi derivanti dalle caratteristiche di [sic] formali e cromatiche a meno che apparenza e significato non siano posti costantemente in rapporto tra di loro; ossia a meno che non si comprenda che in ogni pagina del libro il mio unico proposito è quello di cercar di spiegare come lo spirito riesca a “parlare” attraverso la forma visibile» (ARNHEIM [1954] 1962, p. XI).

⁵¹ BATTISTI 1962, p. 19.

⁵² ARNHEIM [1954] 1962, fig. 256, p. 363.

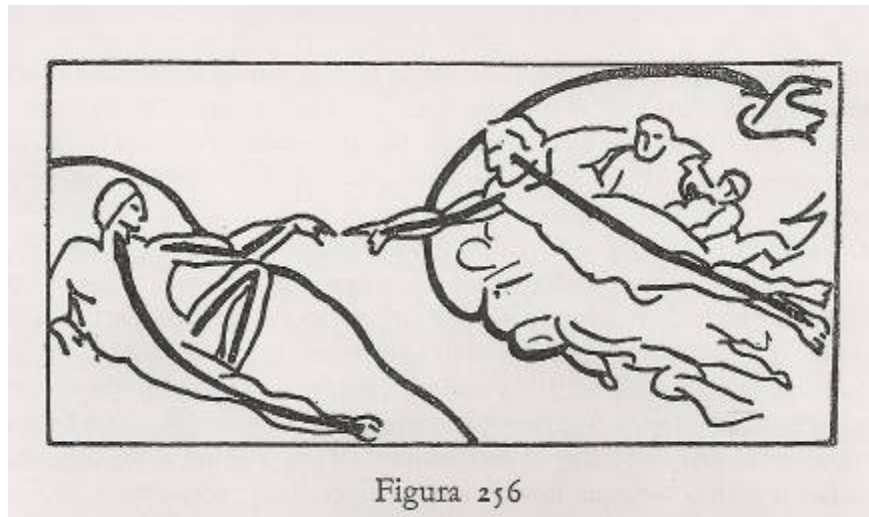


Fig. 9: R. Arnheim, pattern de *La Creazione dell'Uomo* in *Arte e Percezione visiva*, fig. 256, p. 363

La rinnovata attenzione di Battisti per Michelangelo continuò, dopo il 1962, nella sua relazione al *Convegno di Studi Michelangioleschi* e in un intervento su «Marcatré», in cui pubblicò, con l'eloquente titolo *Michelangelo pop*, il riassunto del dibattito sulla *Mostra critica delle opere michelangiolesche* che si era svolto nella sede dell'Istituto Nazionale di Architettura di Palazzo Taverna nel marzo del 1964⁵³. Gli stessi concetti sarebbero stati da lui ribaditi nel corso di una conferenza su Michelangelo tenuta come *visiting professor* alla Pennsylvania State University nel 1965. In quest'ultima occasione Battisti tornò sull'argomento in un passaggio del suo intervento, portato all'attenzione degli studi sull'artista da Teresa Ruggeri, affermando con una precisa allusione all'opera di Tano Festa: «Un artista della Pop art italiana ha introdotto, in uno dei suoi quadri, la famosissima immagine della Creazione dell'Uomo dalla Volta della Sistina [...] Così un antico, famoso monumento è trasportato in un altro contesto e, benché alterato, mantiene tuttavia la sua integrità iconografica»⁵⁴.

In un'altra versione dello stesso tema michelangiolesco, intitolata *Dalla Creazione dell'Uomo* (Fig. 10) del 1964, Festa perfezionò il *close-up* e introdusse la pratica del ricalco dall'immagine fotografica. Ricordando quest'opera nel 1967 l'artista ne spiegò gli intenti, sottolineando come la piena consapevolezza di una immagine preesistente fosse da lui ottenuta attraverso due distinti strumenti: l'«occhio» che guarda la fotografia e «la mano» che ricalca il contorno:

In questo quadro che si chiama «Dalla creazione dell'uomo» c'è una doppia immagine, l'immagine fotografica, più obiettiva, più vicina all'originale che ho voluto contrapporre ad una immagine soggettiva, trascritta manualmente, ricalcandola con la carta velina, cioè ho voluto dare nello stesso quadro due modi diversi di prendere contatto con l'immagine⁵⁵.

Sfruttando le due tipologie d'immagine così ottenute e intervenendo con tonalità scure di colore, Festa affiancò all'immagine fotoriprodotta la copia pittorica del suo negativo, una sorta di frammento della pellicola sulla quale l'immagine era stata impressionata. L'opera, dunque, appare come una testimonianza del fecondo recupero di studi giovanili di fotografia sollecitata

⁵³ Cfr. BATTISTI-BONELLI *et alii* 1964, pp. 125-131.

⁵⁴ BATTISTI 1965, citato in RUGGERI 2005 p. 45.

⁵⁵ DE MARCHIS-FESTA 1967, pp. n.n.

dalle ‘immagini critiche’ delle iconografie michelangiottesche esposte al Palazzo delle Esposizioni e diffuse nella stampa e nei media.



Fig. 10: T. Festa, *Dalla Creazione dell'Uomo*, 1964, smalto e carta emulsionata su legno, 210x112 cm, collezione privata

5. Con la doppia immagine positiva-negativa l'artista introdusse la tecnica del ricalco, cui avrebbe fatto ricorso in maniera quasi esclusiva negli anni successivi (a partire dalle opere esposte nell'ottobre del 1965 alla sua prima personale dopo il rientro dall'America⁵⁶, presso la galleria La Tartaruga). In quelle opere Tano Festa introdusse un nuovo soggetto michelangiottesco, un particolare del busto dell'*Aurora* scolpita da Michelangelo per il sarcofago del duca Lorenzo de' Medici nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze.

L'immagine dell'*Aurora* è tradotta sulla tela attraverso il ricalco a mano di una diapositiva proiettata sulla tela e poi colorata a smalto blu.

Per le diverse versioni dell'*Aurora* in cui l'artista riproduce il profilo sinistro della statua, possiamo ipotizzare l'uso di una stessa diapositiva, con vari gradi di zoom e con la proiezione

⁵⁶ Non è ancora stata ricostruita con esatta la durata di questo soggiorno. La prima informazione documentaria di cui disponiamo è una lettera inviata dall'artista da New York a Plinio De Martiis datata 31 marzo 1965; in una successiva lettera scritta il 14 aprile 1965 da Acapulco a Giorgio Franchetti, Festa spiega che martedì 6 aprile 1965 era partito da New York alla volta di Mexico City specificando che dal suo arrivo a New York prima di quella partenza aveva soggiornato nella capitale americana «appena dieci giorni» (Archivio Giorgio Franchetti, in seguito A.G.F., Lettera di Tano Festa a Giorgio Franchetti, Acapulco 14 aprile 1965). L'informazione permette di datare la sua partenza dall'Italia alla seconda metà del mese di marzo. Probabilmente Festa trascorse in America la maggior parte dell'estate del 1965 ma non si hanno, al momento indicazioni certe sul suo ritorno in Italia. La documentazione epistolare al momento rinvenuta fornisce informazioni fino al 21 maggio 1965 ma in queste lettere l'artista manifesta alternativamente la volontà di trascorrere in America l'intera estate e fare ritorno in Italia in autunno ma anche la prospettiva di fare rientro a Roma entro l'estate.

di volta in volta nel verso corretto oppure in controparte. A partire dalla traccia del profilo Festa è poi intervenuto, in alcune versioni, con campiture di colore che sottolineavano la qualità plastica dell'originale (Fig. 11); in altre, evidenziando il carattere marcatamente segnato dei contorni ed una particolare incisione dei profili (Fig. 12). Inoltre sovrappose sagome di regoli lignei, riquadri, cerchietti e reticoli: si tratta di presenze introdotte in quell'anno per una nuova rappresentazione dei cieli, intese, pur senza ulteriori precisazioni, come una derivazione dall'Optical Art americana⁵⁷.

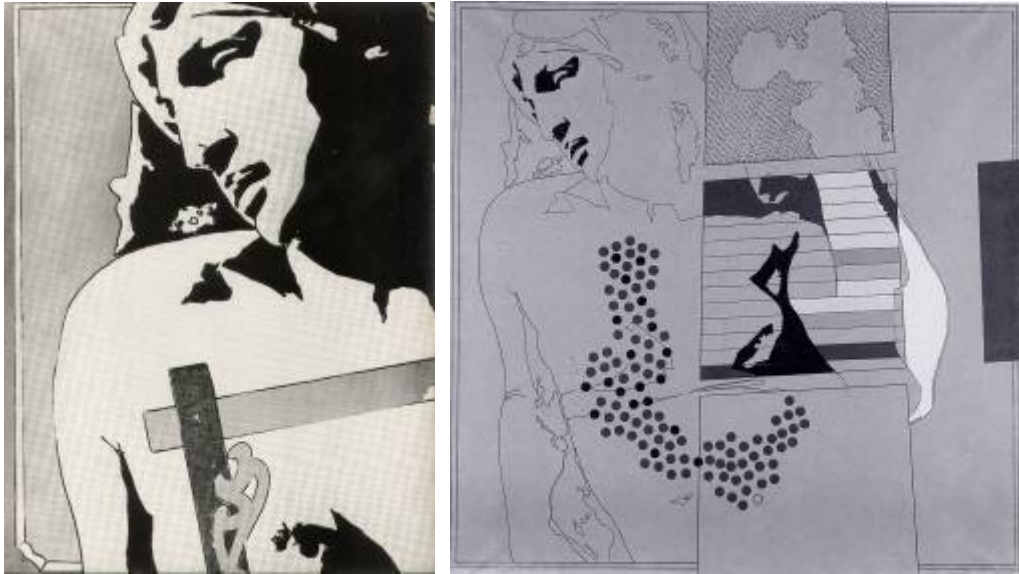


Fig. 11: Cartoncino-invito della personale di Tano Festa, La Tartaruga, 22 ottobre 1965, (recto «Da Michelangelo: particolare delle Tombe Medicee», 1965)

Fig. 12: T. Festa, *Da Michelangelo: particolare delle Tombe Medicee*, 1965, smalto su tela, 200x200 cm, collezione Franchetti, Roma

La fonte da cui l'artista derivò quella particolare immagine dell'Aurora fu individuata da un osservatore insolito della scena romana, il milanese Duilio Morosini. A suo dire l'artista si era misurato con la

riproduzione d'un dettaglio d'"affiche" per le celebrazioni michelangiottesche (questa volta realizzato coi bianchi e neri *della pittura*) che Festa proietta su di uno "schermo" azzurro, sovrapponendo, poi, alla tormentata figura delle tombe medicee, dei grigi regoli da disegno geometrico [...] dischi, filigrane, reticoli che lo hanno colpito in occasione d'una visita ad una mostra della "optical art" americana⁵⁸.

Intervistato da Giorgio De Marchis circa il valore di quelle riquadrature ed elementi geometrici, l'artista dichiarava a proposito degli scorci di cielo con nuvole e piccoli cerchi neri:

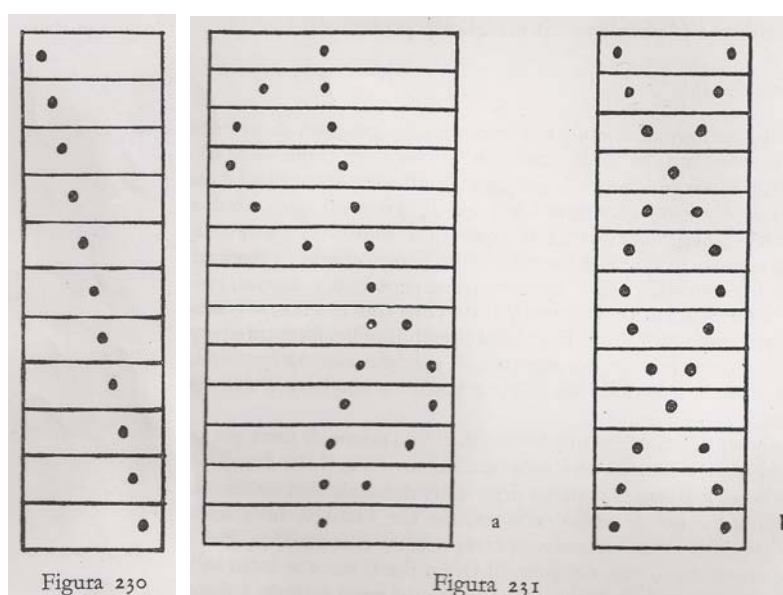
Li ho fatti nel '65, sono cieli newyorkesi: io i cieli li facevo già nel '63, mi veniva proprio naturale inserirli in oggetti come le finestre e le persiane, poi li ho fatti come soggetto principale. Queste

⁵⁷ Il collegamento è indicato da Morosini nella recensione alla mostra romana (MOROSINI 1965) ed è poi ripreso da Maurizio Fagiolo Dell'Arco che parlerà di «omaggio-oltraggio alla *op-art*» (FAGIOLO DELL'ARCO 1965; FAGIOLO DELL'ARCO 1966, pp. n.n.).

⁵⁸ MOROSINI 1965.

palline non hanno un carattere ironico anche se a New York in quel momento era talmente tutto Op che il cielo finiva per essere visto a palline, a strisce, a quadretti. Direi che questi elementi diventano elementi grammaticali di un gioco, anche se uno mette un quadrato giallo vicino a un quadrato blu come in un'opera costruttivista. Poi ci sono questi riquadri che sono come fotogrammi, che creano pezzi diversi, diversi quadri nello stesso quadro, più contesti sullo stesso piano⁵⁹.

Il rimando dell'artista al fotogramma ci consente di individuare un collegamento più plausibile rispetto alle labili e generiche suggestioni provenienti dalla Optical Art americana, e che possiamo ricondurre, ancora, alla mediazione visiva delle tavole contenute nel libro di Arnheim. La percezione del movimento era esemplificata attraverso schemi geometrici in cui le posizioni assunte dall'oggetto durante gli spostamenti nello spazio erano visualizzate attraverso piccole sagome circolari poste in sequenza (Figg. 13-14).



Figg. 13-14: R. Arnheim, *Arte e Percezione visiva*, fig. 230, p. 307; fig. 231 a-b, p. 308

Nel descrivere il percorso di una palla lanciata in aria, illustrato nel pattern 230⁶⁰, Arnheim faceva un esplicito riferimento al fotogramma cinematografico: «Osservando per esempio una palla gettata in aria, vedrete che le posizioni assunte successivamente da questa entro il campo visivo sono rappresentate nella figura 230 come se fossero fissate sopra i fotogrammi di un film»⁶¹. Gli stessi *pattern*, inoltre, erano discussi da Arnheim – studioso anche del linguaggio del cinema⁶² – in relazione al movimento stroboscopico: cioè la percezione di movimento solo apparente, derivata dalla successione di immagini in rapida sequenza, condizione necessaria per ricomporre sequenze cinematografiche in cui immagini tra loro vicine sono unificate nella percezione dall'osservatore.

⁵⁹ DE MARCHIS-FESTA 1967, pp. n.n.

⁶⁰ ARNHEIM [1954] 1962, fig. 230, p. 307.

⁶¹ *Ibidem*, p. 307.

⁶² Cfr. ARNHEIM [1958] 1960.

6. Queste ultime riflessioni possono spingere alla ricerca di più precisi riferimenti ai film su Michelangelo prodotti nell'anno del centenario ed in particolare a due casi emblematici che catalizzarono l'attenzione⁶³: il 'film d'arte' *Michelangelo* girato in collaborazione con Charles Cornad da Luigi Moretti, che era membro del Comitato Nazionale per le Onoranze Michelangiolesche, ed il 'critofilm' *Michelangiolo* di Carlo Ludovico Raggianti, finanziato dallo stato italiano ed inserito nel programma ufficiale delle celebrazioni al pari della mostra di Palazzo delle Esposizioni.

Entrambi i film furono proiettati a Venezia alla XXV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica organizzata in occasione della XXXII Biennale d'Arte in cui Festa era presente con le due versioni de *La Creazione dell'Uomo*: il film di Moretti vinse il Premio Speciale della Giuria alla VI Mostra Internazionale del Film d'Arte⁶⁴, mentre il 3 settembre 1964 il critofilm *Michelangiolo*, fu proiettato e accompagnato da una presentazione di Giovanni Gronchi⁶⁵.

In assenza di riscontri che possano testimoniare un interesse specifico di Festa per una delle due pellicole, ci limitiamo ad evidenziare la particolarità dell'operazione 'critica' del film di Raggianti che cominciava con la ben nota affermazione «Questo film è una lettura e un'analisi critica del linguaggio artistico di Michelangelo, compiuta col linguaggio visivo del cinema». Nella pellicola era riservata una speciale attenzione alla Cappella medicea, oggetto di una lunga sequenza⁶⁶. Le inquadrature giravano intorno ai gruppi scultorei e nel caso specifico - diversamente dalle più note immagini che proponevano del gruppo una visione frontale - procedendo dal *Crepuscolo* all'*Aurora* si soffermavano sul lato sinistro della statua con una ripresa dell'insieme e dei particolari che sembra dialogare con il taglio dell'immagine adottato da Tano Festa.

Sull'iconografia dell'*Aurora* Tano Festa lavorerà nel corso del 1965 completando la sua riflessione durante il secondo soggiorno americano, iniziato negli ultimi mesi del 1966 e protrattosi fino agli ultimi mesi del 1967. A New York Festa fu molto produttivo, ma l'impatto con la metropoli non modificò il suo repertorio figurativo, esclusivamente concentrato sulle variazioni dei quadri ispirati all'*Aurora* di Michelangelo.

Un'indicazione di lettura di queste opere, e soprattutto dello spirito con cui furono realizzate, è contenuta in una lettera indirizzata dall'artista a Giorgio Franchetti:

I quadri sono tutti sul Michelangelo delle Tombe Medicee. Sono davvero belli e diversi da quelli che ho fatto finora. Alcuni con il fondo rosa hanno le scritte alla maniera dei vecchi quadri cubofuturisti, cioè:

MICH
GEL EL
AN

con l'immagine ripetuta e sovrapposta. Poi altri con il fondo giallo con sopra delle sbarre nere orizzontali e solo alcuni particolari della figura ma dissociati, per es.

[schizzo]

[...] Non ho mai messo piede in una galleria, non per presunzione credimi, ma penso che oramai ho quasi trenta anni e il problema non è più vedere per me che fare [...] New York è

⁶³ In un contesto di più ampia divulgazione segnaliamo lo sceneggiato televisivo *Vita di Michelangelo* trasmessa dalla Rai la domenica sera per tre puntate a partire dal 13 dicembre 1964. Cfr. GRASSO 2008, pp. 906-907.

⁶⁴ Cfr. BELLINI 2010, pp. 213-227.

⁶⁵ Cfr. C. L. 1964.

⁶⁶ Cfr. *I CRITOFILM DI CARLO L. RAGGHIANI* 2006, pp. 312-366.

molto bella ma adesso non mi turba più, sarà per questo che riesco a stare qui in studio tutto il giorno senza avere nessuna curiosità di girare⁶⁷.

Con tutta probabilità la lettera fa riferimento al ciclo di quadri intitolato *Michelangelo according to Tano Festa*: in alcuni, il profilo dell'*Aurora* appare raddoppiato e ripetuto sulla stessa superficie a suggerire un'idea di movimento cinematografico (Fig. 15); in altri, i particolari isolati del volto e del busto dell'*Aurora*, appaiono dislocati sulla superficie gialla in perfetta corrispondenza con la descrizione che nella lettera l'artista associava allo schizzo (Fig. 16). Mentre fino a quel momento Festa aveva sempre rappresentato in maniera unitaria il particolare superiore del busto dell'*Aurora*, con questo nuovo ciclo, a distanza di tre anni, iniziò il recupero sulla scomposizione dell'immagine iniziata con le due versioni de *La creazione dell'uomo* esposte alla Biennale del 1964; e la sviluppò, attraverso la pratica del disegno a ricalco, con un linguaggio più strettamente pittorico.



Fig. 15: T. Festa, *Michelangelo according to Tano Festa*, 1966, smalto su tela, 130x96 cm, collezione privata

Fig. 16: T. Festa, *Michelangelo according to Tano Festa*, 1967, smalto su tela, 152x101 cm, collezione privata

Al suo rientro dal secondo soggiorno newyorkese, queste opere furono presentate in due personali che si tennero contemporaneamente presso la galleria Il Punto di Torino⁶⁸ e la galleria Arco d'Alibert di Roma⁶⁹.

Le due mostre furono presentate in catalogo da una introduzione a firma di Furio Colombo, corrispondente da New York per «L'Espresso» e «La Stampa». Nel testo veniva proposto un suggestivo racconto dell'esperienza americana di Festa, vissuta dall'artista non come episodio di aggiornamento linguistico sull'arte internazionale ma come esperienza di chiarificazione interiore, tutta concentrata sui soggetti michelangioteschi. Colombo racconta come questi quadri fossero dipinti in una stanza del Chelsea Hotel «guardando dritto sul

⁶⁷ A.G.F., Lettera di Tano Festa a Giorgio Franchetti, New York 12 ottobre 1967.

⁶⁸ TANO FESTA 1968a.

⁶⁹ TANO FESTA 1968b.

panorama di un muro che sarà a circa due metri dalla finestra»⁷⁰. L'informazione è contraddetta dalle parole dell'artista che aveva descritto a Giorgio Franchetti il suo studio come «una grande stanza con due luminose finestre»⁷¹. Ma il testo introduttivo coglieva pienamente l'atteggiamento di distacco di Festa dalla scena artistica americana e di rinnovata consapevolezza del proprio operato, sempre ribadita dall'artista nelle lettere dall'America⁷².

Colombo rievocò in un bel passo del testo l'episodio di Festa che, allo sbarco di ritorno in Italia, «carezza alla dogana gli imballi delle sue tele». C'era, da parte del giornalista-critico, l'attesa per la visione di opere capaci di svelare l'America e «il rapporto fra la storia di un pittore giovane che è andato in cerca di un'altra scena, di cui non sapeva niente». Vi fu invece lo stupore - aperte le casse - di trovarsi di fronte a flegibili, perché sapientemente decantate, memorie dell'«aria americana»:

Ma le casse sono piene di Michelangelo. La testa di Michelangelo sproporzionatamente grande per le strisce di luce, per i fondi di colori (quello smalto smagliante e più duro che si trova solo a New York) per le invenzioni grafiche, per le soluzioni formali, per le citazioni op e pop restate sul fondo degli occhi gremiti di immagini. Si è portato un'ossessione in classe turistica da Roma a New York e da New York a Roma, come si porta una malattia, un sogno ricorrente o una storia d'amore⁷³.

⁷⁰ COLOMBO 1968, pp. n.n.

⁷¹ A.G.F., Lettera di Tano Festa a Giorgio Franchetti, New York 12 ottobre 1967.

⁷² Sull'argomento l'artista si era già espresso nelle lettere inviate durante il primo soggiorno del 1965 quando, mentre a Roma la critica associava la sua produzione alla Pop Art americana e in seguito ravvisava nelle opere sull'*Aurora* contaminazioni con la Op Art, Tano Festa scriveva: «Comunque New York non mi ha dato e non mi darà lo choc che prevedevo. E di questo ne sono lieto. Vorrei che a Roma i nostri amici mercanti e critici (ma purtroppo per capirlo bisogna venirci) si mettessero bene in testa che a Roma si fanno cose interessanti come si fanno qui (cioè a New York) e viceversa, che insomma bisognerebbe smetterla di guardare quelli che tornano da N.Y. come se tornassero dal Paradiso Terrestre. Io a New York ci sto benissimo e non tornerò in ogni caso prima della fine di maggio, però sento che se questa città mi dà qualcosa me la dà fuori dalla pittura. Insomma io il complesso dell'America non ce lo più [sic] come certi critici esterofili nostrani e purtroppo certi amici, che egualmente ammiriamo e stimiamo. Quando tornerò a Roma, e mi rimetterò a lavorare, lo farò senza più sentirmi cugino di nessuno, lo farò come uno che si fa i fatti suoi e sa che i fatti suoi contano come quelli degli altri, né più né meno» (A.G.F., Lettera di Tano Festa a Giorgio Franchetti, Acapulco 13 aprile 1965).

⁷³ COLOMBO 1968, pp. n.n.

APPENDICE DOCUMENTARIA

A.S.L. F.T., busta 24

Lettera di Tano Festa a Plinio De Martiis, Londra 7 dicembre 1963

London 7/12/63

Caro Plinio, nell'iniziare a scriverti mi rammento che prima di partire mi avevi detto che probabilmente il giorno 9, che capita di lunedì, saresti partito per Parigi, così mi domando se prima di ricevere questa lettera, non capiti che ci s'incontra qua a Londra o a Parigi.

Ti ringrazio per il tuo affettuoso telegramma. È l'unico che ho ricevuto, poi c'è stata una telefonata di mia madre. Gli amici come al solito, non ci pensano nemmeno a certe cose. All'inaugurazione c'era molta gente, più di quanto me ne sarei aspettata. Mancava Restany, che è venuto a Parigi da New-York il giorno dopo. Dopo il vernisage (si scrive così?) siamo stati a cena alla Cupole e dopo siamo stati a casa di Rumney a Ile St. Louis, che è il marito di Pegghina. Dopo, il padrone del Cresy Horse Salone, che è un amico di Janine, e stava a cena con noi (si chiama mi pare Bernardine, o giù di lì) ci ha invitato da lui, dove c'erano le solite figone che sbattevano pancia, culo, e fianchi in avanti poi in dietro, ma insomma è la solita minestra così siamo andati in una saletta privata a bere delle cose, con tutti che urlavano, in particolare Spoerri, che a un certo punto mi ha indicato un mobile dove gli sportelli, neri e rossi, sembravano persiane. E ha aggiunto che il miglior Festa era lì. Figuriamoci se proprio lui doveva dire una cazzata del genere. Io con tutto quel fumo, avevo un po' l'asma, sicché ho tagliato corto. Finalmente alle quattro del mattino, abbiamo tutti mollato (lo Schwarz e il Baj) se ne erano andati da un pezzo. Insomma se non c'era l'asma di mezzo c'era pure da divertirsi. Janine è stata molto affettuosa con me, mi ha detto che la mostra gli è piaciuta molto, e poi me l'ha detto pure Pierre il giorno dopo. È piaciuta anche a me, così quei complimenti non mi hanno imbarazzato. Ieri sera arrivato a Londra, erano le sette, o un pò meno, del pomeriggio, sono passato per arrivare all'albergo dove adesso alloggjo (ci starò una settimana, poi torno a Parigi), per Trafalgar Square dove c'è il monumento a Nelson. Mi ha fatto una impressione enorme. A veder quel tipo lassù in cima (è molto alto) solo, solo in mezzo a tutta quella gente che c'è sotto, mi è venuta una gran malinconia. E nello stesso tempo, a vederlo Nelson, lassù, isolato, mi dava una gran soggezione. Tutto questo probabilmente dipenderà dalle proporzioni del monumento rispetto alla piazza, alla piazza così com'è quando è animata, con le luci e la gente, ma insomma l'impressione è stata forte, così ho pensato agli obelischi, e mi sono detto che il tema non è esaurito, ma al contrario ci si può fare delle robe formidabili. Lunedì comprerò molte cartoline del monumento a Nelson, e se lo trovo anche un piccolo calco in bronzo (come a Roma ci sono quelli del Colosseo) poi a Roma utilizzerò questo materiale per una grande scultura intitolata In the memorie of London (in memoria di Londra). Adesso non venirmi a dire che "memorie" è scritto male, perché si riferisce a ricordo, e non a celebrazione funebre (in tal caso si scriverebbe "memory"). D'altronde se sbaglio la colpa è tutta di un mio amico, del quale mi fido abbastanza.

Cari saluti a Ninì, a Giorgio, a Mario, per te un abbraccio Tano

Archivio Giorgio Franchetti

Lettera di Tano Festa a Giorgio Franchetti, New York 12 ottobre 1967

New York 12 ottobre '67 Columbus Day

Caro Giorgio, contrariamente alle tue previsioni ho avuto ragione a seguire il mio istinto venendo qua. Mi trovo benissimo, in forma e sicuro di me. Ho uno studio al Chelsea Hotel che pago 50 dollari la settimana. È una grande stanza con due luminose finestre e il bagno personale. Ci dormo e rilavoro. Ho fatto già 12 quadri e ho ordinato e pagato in anticipo 5 tele che mi arrivano lunedì. I quadri sono tutti sul Michelangelo delle Tombe Medicee. Sono davvero belli e diversi da quelli che ho fatto finora. Alcuni con il fondo rosa le scritte alla maniera dei vecchi quadri cubofuturisti, cioè:

MICH
GEL EL
AN

Con l'immagine ripetuta e sovrapposta. Poi altri con il fondo giallo con sopra delle sbarre nere orizzontali e solo alcuni particolari della figura ma dissociati, per es.

[schizzo]

Il prossimo mercoledì Bonino verrà a vedere i quadri. L'ho chiamato al telefono e lui era molto gentile. La mattina mi sveglio presto e comincio subito a lavorare. Smetto la sera, alle sette o alle otto. Poi esco e vado a cenare da Max, Kansas City insalata, aragosta, vino bianco. Non ho mai messo piede in una galleria, non per presunzione credimi, ma penso che oramai ho quasi trenta anni e il problema non è più vedere per me che fare. Se succede qualcosa nel senso che Bonino si interessa al lavoro resto ancora un paio di settimane per fare 3 o 5 quadri grandi, altrimenti i primi di novembre sarò in Italia perché ho molta voglia di lavorare alle sculture. Barbara la vedo spesso, in modo sereno e disteso, con me è molto affettuosa e dolce come può esserlo una cara e vecchia amica. Ho nostalgia di Roma. New York è molto bella ma adesso non mi turba più, sarà per questo che riesco a stare qui in studio tutto il giorno senza avere nessuna curiosità di girare. Caro Giorgio l'impulso a scriverti questa lettera è nato dal fatto che stamattina alzandomi mentre lavoravo ho pensato a quanto o a come ti sei preso a cuore il problema che io riesca come artista. Ho anche pensato che certe volte sei terribile e rompiballe.

Comunque ciao e sei hai tempo scrivimi due righe, a presto

Ciao ad Anne

Tano

Chelsea Hotel

222 W. 23 street New York 11 NY

BIBLIOGRAFIA

ACCARDI, CASTELLANI, FESTA, KOUNELLIS, SCHIFANO 1963

Accardi, Castellani, Festa, Kounellis, Schifano, Catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 1963.

ANGELI, CEROLI, FESTA, FIORONI 1967

Angeli, Ceroli, Festa, Fioroni, Kounellis, Pascali, Schifano, Tacchi, Catalogo della mostra, Galleria De' Foscherari, Bologna 1967.

ARGAN 1963a

G.C. ARGAN, *Forma e formazione*, «Il Messaggero», 10 settembre 1963, p. 3.

ARGAN 1963b

G.C. ARGAN, *La ricerca gestaltica*, «Il Messaggero», 24 agosto 1963, p. 3.

ARGAN 1963c

G.C. ARGAN, *Le ragioni del gruppo*, «Il Messaggero», 21 settembre 1963, p. 3.

ARGAN 1963d

G.C. ARGAN, *Relazione conclusiva*, in *Dodicesimo Convegno Internazionale artisti, critici e studiosi d'arte*, Atti del convegno (Rimini-Verucchio 28-30 settembre 1963), Riccione 1963, pp. 218-223.

ARNHEIM [1954] 1962

R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano 1962 (edizione originale *Art and Visual Perception a psychology of the creative eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954).

ARNHEIM [1958] 1960

R. ARNHEIM, *Film come Arte*, Milano 1960 (edizione originale *Film as Art*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1958).

BARILLI 1965

R. BARILLI, *Presentazione*, in *UNA GENERAZIONE* 1965.

BAROCCHI 1992

P. BAROCCHI, *Storia dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti. Tra Neorealismo ed anni novanta 1945-1990*, vol. III, Torino 1992.

BATTISTI 1962

E. BATTISTI, *Verso un revival della psicologia della visione?*, «A.I.C.A.», a. I, fasc. 2, 1962, pp. 16-20.

BATTISTI-BONELLI *et alii* 1964

E. BATTISTI, R. BONELLI *et alii*, *Michelangelo POP. Antologia del dibattito sul tema: "La Mostra critica delle opere michelangelolesche"*, «Marcatré», a. II, 6/7, maggio-giugno 1964, pp. 125-131.

BATTISTI 1965

E. BATTISTI, *Anticlassicism though Antiquity (Michelangelo. A Modern interpretation. Five lecture by Eugenio Battisti Visiting Professor in the Department of Arte History. The Pennsylvania State University)*, pp. 1-16 in RUGGERI 2005, pp. 44-45.

BATTISTI 1966

E. BATTISTI, *Storia della critica su Michelangelo*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Atti del Convegno, (Firenze-Roma 1964), a cura del Comitato Nazionale per le Onoranze a Michelangelo, Roma 1966, pp. 177-200.

BELLINI 2010

R. BELLINI, *1964, Moretti e Raggianti per Michelangelo: una sfida filmica*, in LUIGI MORETTI. *RAZIONALISMO E TRASGRESSIVITÀ 2010*, pp. 213-227.

BRIGANTI 1965

G. BRIGANTI, *Un occhio a Roma e uno a New York*, «Il Messaggero», 9 maggio 1965.

C.L. 1964

C.L., *Il film di Raggianti al lido. La 'solitudine' di Michelangelo in un bel documentario a colori*, «Corriere della Sera», 4 settembre 1964, p. 13.

CALVESI 1964

M. CALVESI, *Proposte polemiche alla Biennale*, «D'Ars Agency» a. V, n. 4, 1964, pp. 27-31.

CATALOGO 1 1964

«CATALOGO 1», a cura di P. De Martiis, 1964.

COLOMBO 1968

F. COLOMBO, *Per Tano Festa*, in *TANO FESTA 1968a* e *TANO FESTA 1968b*.

COSTA 1995

A. COSTA, *Carlo L. Raggianti I critofilm d'arte*, Udine 1995.

DE MARCHIS-FESTA 1967

G. DE MARCHIS, T. FESTA, *Intervista*, in *TANO FESTA 1967*.

DEMBY 1962

W. DEMBY, *Presentazione*, in *LO SAVIO. ARTICOLAZIONI TOTALI 1962*.

DEMBY 1965

W. DEMBY, *The Catacombs*, New York 1965.

CRITOFILM DI CARLO L. RAGGHIANI 2006

I critofilm di Carlo L. Raggianti. Tutte le sceneggiature, desunte da Valentina La Salvia, interventi di Vittorio Fagone, Antonino Caleca, Lorenzo Cuccu, Lucca 2006.

ECO 1962

U. ECO, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962.

XXXII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA 1964

XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Catalogo della mostra, Venezia 1964.

XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA 1993

XLV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Punti cardinali dell'arte, Catalogo della mostra, Venezia 1993.

FAGIOLO DELL'ARCO 1965

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Un pittore-regista alla 'Tartaruga'*, «L'Avanti», 5 novembre 1965.

FAGIOLO DELL'ARCO 1966

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Il planetario di Tano Festa*, in *TANO FESTA* 1966.

FAGIOLO DELL'ARCO 1966

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Rapporto 60: le arti oggi in Italia*, Roma 1966.

FAGIOLO DELL'ARCO 1993

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Fratelli: Francesco Lo Savio e Tano Festa*, in *XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA* 1993, pp. 619-725.

GRASSO 2008

A. GRASSO, *Vita di Michelangelo*, in *Enciclopedia della televisione*, Milano 2008, pp. 906-907.

GRUPPO 1 1963

Gruppo 1: Gastone Biggi, Nicola Carrino, Natò Frascà, Achille Pace, Giuseppe Uncini, Catalogo della mostra, Roma 1963.

KÖHELER 1961

W. KÖHELER, *Psicologia della Gestalt*, Milano 1961.

LA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DI ROMA 2001

La facoltà di architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001.

LO SAVIO 1962

F. LO SAVIO, *Spazio-Luce: evoluzione di un'idea*, Roma 1962.

LO SAVIO. ARTICOLAZIONI TOTALI 1962

Francesco Lo Savio. Articolazioni totali, Catalogo della mostra, Roma 1962.

LUIGI MORETTI. RAZIONALISMO E TRASGRESSIVITÀ 2010

Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale, Catalogo della mostra, a cura di B. Reichlin, L. Tedeschi, Roma 2010.

MORETTI 1964

U. MORETTI, *Michelangelo 1964*, «D'Ars Agency», a. V, n. 2, 1964, pp. 118-119.

MOROSINI 1965

D. MOROSINI, *Le 'personali' romane di Tano Festa e Franco Sarnari. Due giovani pittori d'avanguardia*, «Paese sera», 16 novembre 1965.

MOSTRA CRITICA 1964

Mostra critica delle opere michelangiolesche, Catalogo della mostra, a cura di P. Portoghesi, B. Zevi, Roma 1964.

MUNTONI 2001

A. MUNTONI, *Due strategie innovative nell'insegnamento della storia dell'architettura: Leonardo Benevolo e Bruno Zevi, 1954-1979*, in *LA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DI ROMA* 2001, pp. 85-112.

PONENTE 1963

N. PONENTE, *Relazione*, in *Dodicesimo Convegno Internazionale artisti, critici e studiosi d'arte*, Atti del convegno (Rimini-Verucchio 28-30 settembre 1963), Riccione 1963, pp. 91-97.

PORTOGHESI 1964a

P. PORTOGHESI, *Mostra critica delle opere michelangiottesche al Palazzo delle Esposizioni in Roma*, «L'architettura cronache e storia», n. 104, anno X, n. 2, giugno 1964, pp. 80-91.

PORTOGHESI 1964b

P. PORTOGHESI, *Nota sull'allestimento*, in *MOSTRA CRITICA* 1964, pp. 9-12.

PREVITALI 1964a

G. PREVITALI, *Al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Fantasie su Michelangelo*, «Rinascita», 29 febbraio 1964, pp. 26-27.

PREVITALI 1964b

G. PREVITALI, *Michelangelo demistificato*, «Paragone. Rivista di arte figurativa e letteraria», a. XV, n. 179, 1964, pp. 56-62.

C. L. RAGGHIANI 1964

RAGGHIANI, *Michelangiolo*, filmato, 1964.

RUGGERI 2005

T. RUGGERI, *1964: Michelangelo secondo Tano Festa*, «Abitare la Terra», a.V, 2005, pp. 44-45.

SENATO DELLA REPUBBLICA 1963

Senato della Repubblica, *Atti della delibera della 6° Commissione Istruzione pubblica e belle arti, 2° seduta in sede deliberante, 17 ottobre 1963*

Disponibile su: <http://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/DF/263844.pdf> [data di accesso 10 ottobre 2012]

TANO FESTA 1963

Tano Festa, Catalogo della Mostra, Galleria J, Parigi 1963.

TANO FESTA 1966

Tano Festa, Catalogo della mostra, Galleria Schwarz, Milano 1966.

TANO FESTA 1967

Tano Festa. Opere 1960-66, Catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma 1967.

TANO FESTA 1968a

Tano Festa, Catalogo della mostra, Galleria Il Punto, Torino 1968.

TANO FESTA 1968b

Tano Festa, Catalogo della mostra, Galleria Arco d'Alibert, Roma 1968.

TANO FESTA DA MONDRIAN A MICHELANGELO 2004

Tano Festa da Mondrian a Michelangelo. Opere dal 1963 al 1978, Catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 2004.

UNA GENERAZIONE 1965

Una generazione: Adami, Angeli, Aricò, Castellani, Del Pezzò, Festa, Mauri, Pozzati, Recalcati, Schifano, Catalogo della mostra, Galleria Odyssia, Roma 1965.

VASARI [1550-1568] 1962

G. VASARI, *La "Vita di Michelangelo" nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curate e commentate da P. Barocchi, vol. IV-V, Napoli-Milano 1962.

VILLA 1959

E. VILLA, *Franco Lo Savio*, «Appia Antica. Atlante di arte nuova» n. 1, 1959.

VILLA 1970

E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, Milano 1970.

VIVALDI 1964

C. VIVALDI, *Asterisco. Tre mostre a 'la Tartaruga', Roma*, «Collage», n. 2, marzo 1964, p. 33-34.

ZEVI 1945

B. ZEVI, *Verso un'architettura organica*, Torino 1945.

ZEVI 1962

B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino 1962 (sesta edizione).

ZEVI 1964

B. ZEVI, *Michelangelo in prosa*, «Architettura. Cronache e Storia», n. 99, a. IX, n. 9, gennaio 1964, pp. 650-712.

ABSTRACT

Il saggio esamina un nucleo di opere di Tano Festa realizzate tra il 1963 e il 1967, indagando con metodo filologico il ventaglio delle possibili fonti attraverso cui l'artista elabora alcune iconografie michelangeloesche. L'analisi stilistica delle opere, guidata dagli scritti privati di Festa e da una rilettura delle sue note dichiarazioni, permette di accertare come la meditazione su Michelangelo sia contemporanea a una intensa fase di sperimentazione sulle tecniche meccaniche della produzione dell'immagine. Le scelte di Tano Festa si precisano in una serie di riferimenti figurativi e letterari, che evidenziano il ruolo esercitato nell'immaginario dell'artista dalle celebrazioni promosse per la ricorrenza del IV Centenario della Morte di Michelangelo (1964). In quell'occasione, attraverso il ricorso a mezzi fotografici e cinematografici, l'opera di Buonarroti fu oggetto di una insolita interpretazione critica che convergeva sulle indagini dei meccanismi della visione, centrali nella ricerca linguistica dell'arte coeva ed esplorate da Tano Festa attraverso la mediazione di *Arte e Percezione visiva* di Rudolf Arnheim.

This essay analyses a group of works created by Tano Festa between 1963 and 1967 and investigates the possible sources for the artist's working on Michelangelo Buonarroti's iconographies. The stylistic analysis of Festa's works is based on his own correspondence and on his well known statements, here newly reconsidered. It helps to clarify that Festa's thinking on Michelangelo is contemporary to his experimenting with mechanical techniques of image production. Tano Festa's choice of subjects reflects a series of figurative and literary references, which allow to highlight the role played in his imagination by the celebrations for the IV Centenary of Michelangelo's death (1964). On that occasion, Michelangelo's work was subjected to a critical process which took advantage of media such as photography and cinema. This critical interpretation focused on the investigation of the process of vision, a central concern in contemporary art, and was explored by Tano Festa through the suggestions he elicited from *Art and Visual Perception a psychology of the creative eye* by Rudolf Arnheim.