

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE
CORSO DI DOTTORATO IN STORIA DELL'ARTE CICLO XXVI
TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

**La pittura di Mario Schifano
1958-1964**

DOTTORANDA: Giorgia Gastaldon

RELATORI:
prof. Flavio Fergonzi
prof. Alessandro Del Puppo

ANNO ACCADEMICO
2013-2014

Indice

Premesse	p. 4
Capitolo 1. 1958-1960: gli esordi	
Tre mostre ad Appia Antica	p. 7
Il rapporto con Emilio Villa	p. 17
Emilio Villa, Mario Schifano e gli altri: appunti per una storia del quadro che si fa “oggetto” .	p. 22
Capitolo 2. 5 pittori, Roma '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano e Uncini alla galleria La Salita	
Roma, galleria La Salita, 18 novembre 1960	p. 27
<i>Entre-deux romain</i> : Pierre Restany, Paris, novembre 1960	p. 30
Una mostra... quali opere? I “cinque” della Salita	p. 32
Anno 1960, o “del monocromo”	p. 44
Dal cemento al monocromo: Mario Schifano, estate 1960	p. 48
Capitolo 3. Smalto su carta intelata	
L'invenzione di una tecnica	p. 54
Il telaio e la tela	p. 55
Carta, Vinavil e smalto	p. 62
Capitolo 4. Mario Schifano 1961: monocromi, cartelloni, segnali stradali alla galleria La Tartaruga	
Plinio De Martiis e La Tartaruga: avventura di una galleria internazionale a Roma	p. 70
Galleria La Tartaruga, giovedì 23 marzo 1961	p. 74
Una mostra... quali opere? Mario Schifano, 1961	p. 77
I monocromi	p. 79
Le “grandi O”	p. 81
Diapositive, segnali stradali, schermi	p. 86
Civiltà (e inciviltà) dell'immagine	p. 89
Capitolo 5. Anno 1962. Il rapporto con Ileana Sonnabend, la partecipazione a <i>The New Realists</i> a New York, una mostra a Parigi	
Mario Schifano e Ileana Sonnabend, 1961-1962	p. 90
<i>The New Realists</i> , Sidney Janis Gallery, New York	p. 95
<i>The New Realists</i> : una <i>Propaganda</i> di Mario Schifano a New York	p. 100
Schifano: Dada?	p. 103
Mario Schifano alla Ileana Sonnabend Galerie di Parigi	p. 109
Quali opere di Mario Schifano a Parigi? I monocromi in collezione Sonnabend	p. 115
I segnali stradali in collezione Sonnabend	p. 124
<i>Propagande, Segni di energia e Particolari di esterno</i> : il vero cuore della mostra parigina di Mario Schifano	p. 126
Mario Schifano alla Galerie Sonnabend di Parigi: una mostra con un anno di ritardo	p. 131
Capitolo 6. 1963: Schifano, Tutto.	
Mario Schifano 1963: la via per una Pop Art italiana	p. 133
<i>Schifano. Tutto</i> , Roma, galleria Odyssea, 20 aprile 1963	p. 136

<i>Schifano. Tutto</i> : il catalogo	p. 138
Appunti per la storia di un immaginario italiano del secondo dopoguerra	p. 142
Tutto	p. 153

Capitolo 7. Mario Schifano a New York, 1963-1964

Finalmente l'America	p. 156
“Caro Maurizio”: tre lettere da New York di Schifano a Calvesi	p. 158
New York: Schifano e la Pop Art americana	p. 166

Capitolo 8. Alla XXXII Biennale Internazionale d'Arte

La Sottocommissione per le Arti Figurative: criteri per gli inviti ad artisti italiani	p. 172
Gruppi di opere: pitture e sculture	p. 178
La XXXII edizione, una Biennale tutta americana?	p. 179
Mario Schifano alla Biennale, New York – Venezia 1964	p. 186
Paesaggi, giardini, futurismi: novità e continuità di Schifano alla XXXII Biennale	p. 190
Venezia 1964: la Biennale della modernità	p. 199

Conclusioni	p. 201
--------------------------	--------

APPARATI

Bibliografia

Immagini

Catalogo delle opere documentate di Mario Schifano (1958-1964)

Premesse.

Le ragioni di un progetto.

L'idea di studiare la pittura di Mario Schifano dai suoi esordi nel 1958 fino al 1964, anno della sua prima partecipazione in Biennale di Venezia, nasce dall'esigenza di tornare ad affrontare le questioni di storia dell'arte italiana dell'avanzato secondo dopoguerra con un taglio monografico e concentrato sulle opere. Questa necessità deriva, *in primis*, dalla constatazione di come gli anni Sessanta siano stati finora studiati per lo più con un'attenzione genericamente rivolta alle poetiche dei vari gruppi di artisti ed ai conseguenti schemi interpretativi della critica coeva e militante, tralasciando invece, spesso, lo studio dei singoli oggetti che furono le opere.

Lo scopo con cui si è condotta questa ricerca è quello di studiare, al contrario, la sola produzione di Mario Schifano avendo, come priorità, alcune questioni legate esclusivamente al suo lavoro ed alla sua poetica. Questo non significa, ovviamente, che si sia messa in atto una chiusura nei confronti di ciò che in quegli stessi anni avveniva a Roma, a Milano, in Italia, in Europa, o negli Stati Uniti, ma significa piuttosto che il *focus* ultimo della ricerca doveva essere sempre e comunque la concretezza e lo svolgersi del lavoro di Schifano. L'idea è quella per la quale se in molti casi, fin qui, la tendenza è stata quella di studiare l'Informale, la Pop Art, l'Arte Programmata di per sé, trattando di volta in volta la produzione dei vari artisti quasi come corollari di questi fenomeni più ampi, in questa sede la direzione di ricerca doveva essere opposta: si doveva studiare, trasversalmente, il lavoro di un singolo artista cercando poi, in un secondo momento, di metterlo in connessione con fenomeni più ampi, col lavoro di altri singoli artisti, con l'ambiente culturale in cui si era formato, al fine di stabilire debiti e originalità della ricerca di Schifano.

La monografia è sembrata, insomma, il metodo migliore per scardinare alcuni meccanismi tipici della storiografia artistica degli stessi anni Sessanta, periodo che da subito ebbe la tendenza ad "autoteorizzarsi" e "autostoricizzarsi", peculiarità che si può ben dedurre *in primis* sfogliando molte delle riviste d'avanguardia dell'epoca, ed in secondo luogo osservando come, ancora oggi, molti degli studi su quegli anni siano frutto del lavoro degli stessi critici che li vissero in prima persona, all'epoca. Seguire, passo dopo passo, l'evoluzione di un singolo artista pareva uno stratagemma utile a mettere in crisi l'impermeabilità di definizioni che sembravano troppo spesso compartimenti stagni. L'aderenza alle opere, poi, un modo per tornare a dare la giusta importanza a questi oggetti, evitando la tentazione di adottarli, ancora una volta, come semplici giustificazioni di un ragionamento più ampio. Questo problema legato alla critica degli anni Sessanta venne sottolineato anche dallo stesso Schifano, in un'intervista del 1982: «molte volte non mi sono identificato con i testi che sono stati scritti su di me, perché spesso la critica non guarda al lavoro – in questo caso ai miei quadri – ma elabora dei testi sulla base di altri testi scritti precedentemente. È la critica della critica».¹

¹ M. Schifano, in M. Meneguzzo, *Conversazione con Schifano*, in M. Meneguzzo, *Schifano*, Essegi, Ravenna, 1982, p. 81.

Stato degli studi

Il lavoro di Mario Schifano nei decenni ha indubbiamente suscitato un notevole interesse di pubblico e di critica: numerosissime sono infatti le mostre che, nel tempo, gli sono state dedicate prima e dopo la sua scomparsa, discorso che non vale in egual misura per diversi altri suoi compagni d'avventura come Franco Angeli e Tano Festa, fin troppo trascurati negli studi e nelle occasioni espositive.

La maggior parte dei cataloghi che trattano del lavoro di Schifano – unica fonte bibliografica recente sul pittore – sono però di carattere piuttosto divulgativo, stampati in occasione di mostre, con l'intervento, nella maggior parte dei casi, di personalità che erano vicine – professionalmente ma non solo – al pittore stesso quand'egli era ancora in vita. Anche in questo caso le opere, raramente corredate di schede, venivano spesso stampate a fine catalogo, come semplice apparato visivo di un discorso più generale. In egual misura la biografia uscita nel 2012, pur ricca di molte notizie interessanti, si affida completamente alla narrazione dei protagonisti di quegli stessi anni, spesso critici militanti attivi all'epoca, senza verificare per via documentaria la validità di quanto da essi affermano.

Non esiste nemmeno, al momento attuale, un catalogo ragionato dell'opera del pittore, ma solo uno *Studio metodologico riguardante la catalogazione informatica dei dati relativi alle opere di Mario Schifano presenti presso la "Fondazione M. S. Multistudio"* la cui base documentale è rappresentata, per lo più, dalle sole schede di autenticazione redatte con l'aiuto dello stesso pittore.

In aggiunta Mario Schifano non può essere certamente considerato un artista che amasse conservare la sua opera o i suoi documenti. Non esiste infatti un archivio completo e coerente delle sue carte, dal momento che egli cambiò spesso casa, fu vittima di furti e pignoramenti e anche di un incendio.

D'altro canto l'artista non amava nemmeno particolarmente teorizzare il proprio lavoro: egli non pubblicò mai testi teorici, più o meno brevi, e non sono stati finora rintracciati, nello spoglio di riviste e cataloghi, suoi interventi scritti o sue interviste rilasciate nel corso degli anni Sessanta.

Nonostante il grande interesse sviluppatosi attorno alla figura di Mario Schifano, all'inizio di questa tesi numerosi erano i punti fondamentali non ancora chiariti a proposito del suo lavoro, alcuni anche piuttosto banali, all'apparenza, come quelli legati ad alcuni importanti snodi della sua biografia. La data, fondamentale, del primo viaggio in America era ad esempio da sempre sospesa tra il 1962 – data della sua partecipazione alla storica mostra della Sidney Janis Gallery di New York *The New Realists* – ed il 1963. Allo stesso modo poco chiari erano alcuni termini del rapporto lavorativo intrattenuto dal pittore con Ileana Sonnabend, importante gallerista americana giunta in Europa nel 1961.

Anche sul fronte delle singole opere e dei vari nuclei lavorativi realizzati da Schifano erano presenti molte lacune. Tralasciando il problema dei falsi e delle retrodatazioni – che non si ritiene debba essere trattato in questa sede e che qui si è risolto costruendo semplicemente un “catalogo di opere documentate”, ritenute quindi vere e databili con certezza – rare erano, in realtà, le date certe. Diverse mostre, più o meno storiche, erano poi poco o per nulla documentate e risultava perciò difficile anche solo provare a formulare un'ipotesi su quali opere potessero essere state esposte in quelle occasioni. Era questo il caso, ad esempio, delle mostre d'esordio di Schifano, quelle tenute alla galleria Appia Antica tra 1958 e 1959, ma anche la collettiva *5 pittori, Roma '60* organizzata nel 1960 alla Salita, e le personali del 1961 alla Tartaruga e del 1963 alla parigina Galerie Ileana Sonnabend.

Metodologie di una ricerca.

Considerato lo stato degli studi ed il tipo di lacune cui ci si trovava di fronte, al momento d'iniziare questa ricerca si è scelto, metodologicamente, di seguire da un lato la via del documento, e dall'altro la strada dell'analisi da vicino delle singole opere. Queste due direzioni sembravano infatti le più opportune per porre rimedio alle due principali mancanze che si erano riscontrate nei precedenti studi sul lavoro di Schifano.

La via del documento, della filologia d'archivio, dell'archeologia del contemporaneo, pareva la più utile per far fronte al dilagare di testimonianze orali di protagonisti dell'epoca, prese spesso come unica fonte d'informazione sugli avvenimenti di quegli anni. Queste testimonianze, per quanto fondamentali e preziosissime, soffrivano da un lato, spesso, dell'imprecisione (nei nomi, nelle date, nell'individuazione delle opere soprattutto) e dall'altro, in aggiunta, di poter essere, più o meno volontariamente, tendenziose, soprattutto quando riportate da critici che all'epoca facevano vera e propria militanza artistica.

Questo metodo che mette al primo posto il documento permetteva poi di ricostruire con certezza alcune date, ad esempio stabilendo l'anno della prima *Propaganda* con il logo della Coca Cola dipinta da Schifano, e collocando così l'artista in una situazione di maggior indipendenza ed autonomia rispetto alla Pop Art americana. Preferendo la documentazione d'archivio – per quanto rara e di difficile reperimento – si è riusciti a ricostruire anche alcune delle più importanti mostre cui Schifano partecipò in quegli anni e di cui, per quanto si fosse tanto detto e scritto, non si avevano dati a sufficienza per presupporre un nucleo di opere esposte, e talvolta nemmeno quale tipologia di lavori il pittore avesse proposto in quelle occasioni.

Il rinvenimento, nell'archivio personale di Maurizio Calvesi, di un nucleo di lettere che Ileana Sonnabend scrisse a Schifano nel biennio 1962-1963 ha permesso, ad esempio, di gettare nuova luce non solo sul rapporto tra i due, ma anche su alcune modalità del collezionismo della gallerista americana, e di ricostruire la personale parigina del pittore di cui, in precedenza, non si conosceva nemmeno la data d'inaugurazione.

L'incrocio di diversi dati d'archivio hanno in aggiunta permesso di datare, ad esempio, con sicurezza al dicembre 1963 il primo viaggio di Schifano a New York. Quest'occorrenza da un lato rendeva molto più autonoma la ricerca del pittore romano rispetto a quella della Pop Art americana, conosciuta dal vivo solo da quel momento in poi, dall'altro ha permesso di ricostruire cosa lo stesso Schifano potesse aver visitato e visto durante il suo soggiorno negli Stati Uniti.

In secondo luogo si è cercato di lavorare in stretta aderenza con le singole opere d'arte, altra lacuna che, come s'è visto, caratterizzava gli studi precedenti sul lavoro di Schifano.

A tal proposito si è redatto un catalogo delle opere documentate: spostando, avanti o indietro, alcune datazioni si è ricostruita la produzione pittorica di Schifano. Il risultato, un'opera dopo l'altra, pare mostrare come il lavoro del pittore fosse, in realtà, meno eclettico di quello che si è sempre pensato e come fosse anzi caratterizzato da una forte coerenza interna. Molti sono infatti gli elementi che passano da un lavoro all'altro, di anno in anno, facendosi premesse di logiche successive conseguenze. Il catalogo che è emerso, dunque, è quello di un centinaio di opere documentate dal 1958 al 1964 con una quantità considerevole di inediti.

Capitolo 1. 1958 – 1960: gli esordi.

«La sera, il pomeriggio, facevo dei quadri con la terra.
Dei quadri dove c'era sangue, dei segni...
Era come l'inquinamento...
Avrei potuto prenderli, metterli dentro una scatola di plastica,
buttarli per terra e sarebbe stato come l'inquinamento...
Poi ho fatto questi quadri di cemento, tre metri per tre, con l'acciaio,
era un po' come la morte».

– Mario Schifano –²

Tre mostre ad Appia Antica.

Il 23 maggio 1959 inaugurava, presso la galleria romana Appia Antica, la prima mostra personale di Mario Schifano, presentata da Emilio Villa.

L'esposizione era accompagnata da un cataloghino in bianco e nero, costituito da un pieghevole stampato su quattro facciate: in copertina il titolo della mostra – *schifano* – seguito dall'indicazione del giorno della vernice, dati completati, nella quarta di copertina, da tutte le informazioni pratiche legate alla galleria;³ all'interno, sulla sinistra, un testo di presentazione di Emilio Villa affiancato a destra dalla riproduzione a pagina intera di un'opera di Schifano, con ogni probabilità esposta in quest'occasione.

Quest'opera costituisce, di fatto, il primo lavoro in cemento di Schifano di cui si abbia documentazione fotografica, anche se, nel catalogo, non troviamo indicazioni a proposito né del materiale, né delle misure del lavoro, mentre la data d'esecuzione, lo stesso 1959, è deducibile solo dalla firma presente nell'angolo in alto a destra.⁴ Nel suddetto opuscolo questo *Cemento* (MS 1959-01) risulta riprodotto rovesciato: l'immagine fotografica è infatti da leggersi non in verticale, orientamento col quale è stilato il testo di Villa, ma girando il fascicolo in senso orizzontale, ipotesi questa confermata dall'andamento gravitazionale delle colature di cemento che percorrono la superficie dell'opera stessa, nonché dalla già citata firma.⁵

La grammatica compositiva di questo *Cemento* sembra tutta giocata sul rapporto tra un primo brano di tela, lasciato scoperto, ed il successivo, ricoperto invece dal pigmento corposo, in

² M. Schifano, in N. Ruspoli, *Schifano e l'immagine*, in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Editrice La Nazionale, Parma, 1974, p. XI.

³ Oltre all'indirizzo ed al numero di telefono, troviamo gli orari di apertura della galleria e della vernice della mostra di Schifano «inaugurazione 23 maggio alle ore 18».

⁴ Con il termine cemento s'intende quel «legante artificiale ricavato dalla cottura ad alta temperatura di miscele di calcari, argille e silice» il quale, miscelato in acqua, si trasforma in un composto idrato che, dopo l'asciugatura, si trasforma in microcristalli dalle forti resistenze meccaniche, cfr M. Pugliese, *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Bruno Mondadori, Milano, 2006, p. 143.

⁵ Devo ad una conversazione con Alessandro Del Puppo questa constatazione. Allo stato attuale degli studi l'opera in questione non risulta riprodotta in nessuna pubblicazione posteriore alla data dello stesso 1959; essa non risulta infatti presente nemmeno nel testo del 2007 *Studio metodologico riguardante la catalogazione informatica dei dati relativi alle opere di Mario Schifano presenti presso la "Fondazione M. S. Multistudio"* (d'ora in avanti citato con la sigla SM 2007).

una dialettica dal sapore ancora piuttosto materico.⁶ La tela scelta da Schifano è alquanto grezza, con una tramatura piuttosto larga: probabilmente di juta o di canapa essa ha una consistenza più vicina a quella di un materiale da imballaggio che alla fine tela di lino tradizionalmente utilizzata dai pittori, e di cui l'artista stesso fece uso nella sua produzione successiva.⁷ Il supporto è lasciato in vista lungo tutto il contorno dell'opera, mentre è nella parte più centrale che si concentrano le concrezioni di cemento. La materia pittorica sembra lavorata a spatola: non è disposta in maniera uniforme e levigata, ma si colloca in grumi di pigmento, che creano a loro volta un reticolo di piccole crepe e spaccature nella successiva fase di asciugatura.

Questo peculiare trattamento riservato alla materia è sottolineato anche da Villa, che nella presentazione in catalogo parla di «liquescente materia protoplatonistica» di «grondare fitto, a piena misura, a pieno titolo, dell'improvviso e della discordanza», e ancora di «pressioni erratiche o aberranti dei brani e degli intervalli, lo scavo motoso della inumazione, la ricerca di una morfologia mutevole su brevi valanghe».⁸

Una ricostruzione di altre opere che Schifano potrebbe aver esposto in quest'occasione può essere tentata analizzando attentamente due fotografie (figg. 1 e 2), rinvenute presso l'archivio di Plinio De Martiis,⁹ che presumibilmente documentano il giorno dell'inaugurazione della mostra. L'ipotesi che queste immagini fotografiche siano da riferirsi alla prima personale di Schifano è validata dalla constatazione che, in una delle due, un avventore della galleria viene immortalato mentre legge il catalogo della mostra mostrando la copertina del già citato fascicolo. Incrociando le informazioni visive forniteci dalle due fotografie – orientamento della stanza, posizionamento del mobilio, e così via – riconosciamo tre ulteriori opere presenti in galleria, da aggiungere al già citato *Cemento* riprodotto in catalogo.

Nella loro grammatica compositiva questi ultimi tre lavori, tutti in cemento, sono molto vicini tra loro e riconducibili all'unico dipinto tra questi di cui si è reperita al momento una posteriore riproduzione fotografica, intitolato *Pittura* (MS 1959-04).¹⁰ Anche in quest'opera l'organizzazione della superficie si gioca tutta sul rapporto tra brani di supporto lasciati quasi a nudo e zone in cui il pigmento, consistentemente materico, si concentra in grumi e agglomerati irregolari. Il colore, di diverse gradazioni a seconda del materiale usato, è comunque sempre riconducibile ad una tavolozza quasi monocroma, che dal bianco passa al grigio, all'ocra, al marrone, rimanendo però sempre nei limiti delle tonalità terrose. La distribuzione del pigmento, poi, sembra affidata alle leggi della fisica cui la materia stessa è naturalmente sottoposta: l'orientamento verticale delle zone di colore, ad esempio, sembra determinato più dal colare verso il basso del pesante pigmento di cemento, che da un vero e proprio progetto predeterminato dell'artista.¹¹

⁶ Alcune soluzioni tecniche e formali adottate in questo lavoro da Schifano rimandano necessariamente alla riflessione di alcuni artisti della generazione a lui precedente. Il trattamento riservato dall'artista alla superficie di questo *Cemento*, ad esempio, rinvia ad alcuni lavori di Alberto Burri, come i *Catrami* ed i *Bianchi* degli anni Quaranta, o più in generale alle concrezioni di materia che caratterizzavano alcuni lavori di Jean Fautrier e Jean Dubuffet. Anche il ricorso ad una tela così grezza, lasciata per di più a vista in alcuni brani dell'opera, finisce per riecheggiare, inevitabilmente, il lavoro dei *Sacchi*, condotto dallo stesso Burri negli anni Cinquanta.

⁷ Cfr Antonelli, Rivier, *I monocromi di Mario Schifano*, in "Bollettino ICR. Istituto Centrale per il Restauro", nuova serie, n. 5, luglio-dicembre 2002, pp. 115-129.

⁸ E. Villa, *Schifano*, catalogo mostra, galleria Appia Antica, Roma, 23 maggio 1959, pnn.

⁹ Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 67/10 – Appia Antica.

¹⁰ Questa è l'unica opera di cui si è finora reperita una riproduzione cronologicamente posteriore alla citata foto dell'archivio de La Tartaruga. Il dipinto in questione è il n. 59/017, in SM 2007, p. 16: *Pittura*, 1959, pittura cemento su tela, cm 120x130. Altri lavori in cemento di impronta simile a questo sono *Pittura*, 1959 (cemento e smalto su tela, 100x110 cm in M. Goldin, A. Bonito Oliva (a cura di), *Schifano. Opere 1957-1997*, catalogo mostra, Palazzo Sarcinelli, Conegliano, 4 aprile – 31 maggio 1998, Electa, Milano, 1998, p. 54 e in A. Bonito Oliva, *Mario Schifano. Per esempio*, catalogo mostra, Palazzo Rancani Arroni, Spoleto, 27 giugno – 26 luglio 1998, Edizioni Charta, Milano, 1998, p. 92) e *Senza titolo*, 1959 (tecnica mista su tela, cm 150x130, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Schifano 1934-1998*, catalogo mostra, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 12 giugno – 28 settembre 2008, Electa, Milano, 2008, p. 77).

La mostra personale che si è qui tentato di ricostruire non rappresentava la prima collaborazione di Schifano con Liana Sisti, proprietaria della galleria:¹² il suo rapporto con Appia Antica era infatti iniziato l'anno precedente, nel 1958, in occasione della collettiva *Lo Savio, Manzoni, Schifano, Uncini*, curata anch'essa da Emilio Villa, della quale però non è stato rintracciato un eventuale catalogo e nemmeno, allo stato attuale degli studi, dei documenti fotografici dell'allestimento.¹³ Per questo motivo un tentativo di ricostruire quali opere possano essere passate in mostra può basarsi solo sui ricordi dei presenti, purtroppo non sempre molto precisi. Giuseppe Uncini,¹⁴ ad esempio, a proposito di questa collettiva del 1958 ricorda, in due diverse interviste, «io esposi delle sculture fatte di terra, cemento, carbone e altri materiali trovati per strada. Schifano dei quadri fatti anch'essi di terra o cose del genere»;¹⁵ e ancora, in un ricordo raccolto da Laura Cherubini, «Manzoni presentava opere di stoffa e con i gessi, Lo Savio i *filtri*, mentre Schifano e lo stesso Uncini facevano i primi esperimenti con i cementi».¹⁶

A quest'altezza cronologica, in effetti, Manzoni già lavorava ai suoi *Achromes*, alcuni realizzati con l'uso del solo gesso, come quelli presenti alla sua personale svoltasi nello stesso 1958 a Milano, presso la Galleria Pater,¹⁷ altri già giocati sui rilievi che le stoffe, incollate alla tela,

¹¹ È d'altronde dello stesso 1959 anche quell'articolo – *Tre pagine di giornale 1958*, apparso in “L'Esperienza Moderna”, n.5, marzo 1959, pp. 15-16 – in cui Toti Scialoja illustra quel suo procedere artistico automatico per cui, attraverso l'adozione del caso, della scolatura, dell'impronta diretta, ci si affida, come pittori, alla naturale fisicità della materia in movimento.

¹² Liana Sisti fu fondatrice e proprietaria della galleria Appia Antica, definita «galleria d'arte contemporanea diretta da Gabriella Galdieri e Liana Sisti», come si può leggere nel catalogo della mostra del gennaio 1959 *Mambor Schifano Tacchi*. Aperta nel 1957, aveva sede in un casale al n. 20 dell'omonima via, affittato come rudere e poi restaurato; qui la galleria divideva il pian terreno dell'edificio con una fabbrica di ceramiche artistiche. Liana Sisti fu direttrice della galleria per tutta la durata della sua attività: solo per un breve periodo fu coadiuvata in questa sua avventura da una socia, la già citata Gabriella Galdieri. Purtroppo al momento non esiste uno studio sistematico riguardante l'attività di questa sede espositiva, ma solo alcuni cenni in pubblicazioni varie, tra cui L. Cherubini, *Formidabili quegli anni. Roma e “il sogno degli anni sessanta”*, in *La grande svolta anni 60*, catalogo mostra, Palazzo della Ragione, Padova, 7 giugno -19 ottobre 2003, Skira Edizioni, Milano, 2003, pp. 82-91.

¹³ Purtroppo non sono finora emersi documenti che certifichino la reale organizzazione di questa mostra, della cui esistenza al momento sono testimonianza solo i ricordi di chi ne ha memoria, riportati ad esempio in M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60, aldilà della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, ed. Carte Segrete, Roma, p. 15 ed in L. Cherubini, *Roma anni 60*, in “Flash Art”, n. 153, dicembre 1989 - gennaio 1990, p. 86. Di questa mostra si trova poi notizia nel catalogo ragionato di Giuseppe Uncini, B. Corà (a cura di), *Uncini, catalogo ragionato*, Fondazione VAF, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, p. 401, ma anche in alcuni cataloghi di mostre di Schifano (cfr G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 205).

¹⁴ In tre diverse occasioni in cui Giuseppe Uncini ebbe modo di ricordare quest'esposizione vengono riferiti particolari non sempre coincidenti tra loro. Ad esempio in un'intervista rilasciata a Costanzo Costantini apparsa ne “Il Messaggero” del 7 dicembre 1990 (ora in N. Carrino (a cura di), *Uncini. Scritti manifesti interviste dalle terre agli artisti*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2009, pp. 63-65) si legge «io e Schifano esponemmo per la prima volta insieme nel 1958, alla galleria Appia Antica, con Piero Manzoni ed Enrico Castellani»; in questo caso la presenza di Francesco Lo Savio viene scambiata con quella di Enrico Castellani. L'ipotesi della presenza di Castellani infatti appare piuttosto remota perché lo stesso Uncini in altre occasioni (per esempio nell'intervista a Paola Ferraris in “Juliet”, n.47, aprile 1990, p. 44 e in L. Cherubini, *Roma anni 60*, in “Flash Art”, n. 153, dicembre 1989 - gennaio 1990, p. 86) riporta la presenza di Manzoni, Schifano e, per l'appunto, Lo Savio.

¹⁵ Intervista di Costanzo Costantini a Giuseppe Uncini, in “Il Messaggero”, 7 dicembre 1990, ora in N. Carrino (a cura di), *Uncini. Scritti manifesti interviste dalle terre agli artisti*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2009, pp. 63-65.

¹⁶ L. Cherubini, *Roma anni 60*, in “Flash Art”, n. 153, dicembre 1989 - gennaio 1990, p. 86.

¹⁷ Mostra *Piero Manzoni*, Galleria Pater, Milano, 22 aprile – 4 maggio 1958. Una delle opere esposte a questa personale (*Achrome*, gesso, cm 130x97, Milano, collezione Boschi di Stefano) è la numero 145 (fig. 40) del catalogo generale di Piero Manzoni, curato da Germano Celant (Skira, Milano, 2004, tomo secondo, p. 416). Quest'opera fu acquistata presso l'artista da Antonio Boschi nello stesso 1958; l'acquisto coevo alla realizzazione dell'*Achrome* rende certa la datazione del lavoro.

andavano a creare aggettando dal supporto.¹⁸ Le opere di Lo Savio che conosciamo sotto la denominazione di *Filtri* sono invece generalmente datati al 1959,¹⁹ anno successivo alla collettiva ad Appia Antica, mentre è confermato che Uncini, intorno al 1958, stesse già lavorando con diversi materiali extra-pittorici di recupero come nel caso delle opere *Racconto sottoterra* e *Terre*, che furono esposte quello stesso anno in una personale dell'artista, tenutasi a Fabriano,²⁰ ma non è certo che avesse già iniziato la sua sperimentazione con i cementi.²¹ Pare invece piuttosto improbabile che in quest'occasione Schifano potesse aver esposto delle opere in cemento; nel catalogo di una mostra successiva, svoltasi sempre alla galleria Appia Antica nel gennaio dell'anno dopo,²² troviamo infatti riprodotto un lavoro dell'artista dal titolo *Pittura*, riconducibile a quella fase pittorica che caratterizzò la produzione di Schifano precedente al lavoro dei *Cementi*. Parrebbe poco credibile, quindi, l'ipotesi che nel 1959 l'artista avesse scelto di esporre un'opera appartenente ad una fase della sua ricerca in qualche modo anteriore ad un lavoro già esposto nella stessa galleria l'anno prima. Sembra più plausibile, quindi, che anche nella mostra del 1958 Schifano avesse portato una *Pittura* o, tutt'al più, un lavoro con le terre.

La seconda collettiva cui Schifano prese parte ad Appia Antica fu, appunto, quella inaugurata nel gennaio 1959, che lo vide esporre in compagnia di Cesare Tacchi e Renato Mambor.²³ In quest'occasione, in catalogo, il lavoro dell'artista fu introdotto da un testo di Jacopo Recupero, mentre Gilberto Filibek scriveva dell'opera di Mambor, e Mario Seccia di quella di

¹⁸ Si vedano ad esempio le opere n. 182 e 183 del catalogo generale (*Achrome*, 1958, caolino e tela grinzata, cm 24x18; *Achrome*, 1958, caolino e tela grinzata, cm 80x60, Weimar, Neues Museum Weimar, Sammlung Paul Maenz).

¹⁹ Si veda in tal senso l'opera di Lo Savio *Spazio luce*, riprodotta nell'articolo di Villa *Jeunes artistes italiens* (in "Aujourd'hui", n. 28, settembre 1960, pp. 40-41) e qui datata, appunto, al 1959.

²⁰ Cfr B. Corà (a cura di), *Uncini, catalogo ragionato*, Fondazione VAF, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007. Le opere citate sono la n. 58-014, p. 202 (*Racconto sottoterra*, 1958, terre, ossidi, sabbia e smalti su masonite, 100x130 cm) e la n. 58-028, p. 204 (*Terre*, tecnica mista, 70x90 cm). Questa prima personale di Giuseppe Uncini si svolse a Fabriano, presso il Chiostro Quattrocentesco dello Spedale del Buon Gesù (8-15 giugno 1958).

²¹ Ne è riprova il fatto che il suo *Primo cementarmato* sia datato al 1958-1959, cfr B. Corà (a cura di), *Uncini, catalogo ragionato*, Fondazione VAF, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, p. 207 (opera n. 58-004, cemento e ferro, 121x96 cm, collezione dell'artista). Questa datazione è confermata anche da un'intervista che nel 1968 lo stesso artista rilasciò a Marisa Volpi, in "Marcatré", maggio 1968: «Quando iniziai ad usare il ferro ed il cemento nel '59 (cementi armati) la scelta di questo materiale non fu determinata da interessi espressionistici o materici come forse si è creduto, ma solo come mezzo per la realizzazione di un'idea».

²² In *Mambor Schifano Tacchi*, catalogo mostra, Roma, galleria Appia Antica, gennaio 1959, pnn.

²³ Erroneamente la copertina del catalogo recita la formula «mostra di mambo schifano tacchi». Nelle pagine interne del fascicolo, però, il cognome di Renato Mambor è invece riportato nella sua formulazione corretta. In catalogo troviamo riprodotte tre opere, una per artista: *Appena sgozzato* (1959) di Mambor, *Pittura* (1958) di Schifano, *Quadro D* (1958) di Tacchi.

Tacchi.²⁴ L'allestimento fu curato da due architetti, Enzo Colasanti ed Eugenio Galdieri,²⁵ quest'ultimo probabilmente imparentato con Gabriella Galdieri, indicata in catalogo come direttrice della galleria al fianco di Liana Sisti.

Nel già menzionato archivio della galleria La Tartaruga è emersa una fotografia (fig. 3) con ogni probabilità riconducibile all'inaugurazione di questa collettiva: da un confronto con le due foto riferibili alla già citata personale di Schifano è possibile dedurre come l'ambiente delle due mostre fosse lo stesso – medesimi il mobilio e le proporzioni tra le pareti ed il pavimento, alcuni avventori che ricorrono in entrambe le occasioni – dall'osservazione delle opere allestite alle spalle dei presenti si può poi riconoscere questa precisa mostra.²⁶ Aldilà di un gruppo di visitatori, tra cui è riconoscibile lo stesso artista, sono infatti visibili, anche se in maniera frammentaria, tre opere di Schifano, grammaticalmente molto vicine a quella sua *Pittura* (1958) (MS 1958-01), riprodotta nel catalogo di questa collettiva. Nessuno di questi dipinti, però, corrisponde perfettamente a quello fotografato nella suddetta pubblicazione, per cui consta di quattro il numero dei lavori esposti per i quali si può tentare un riconoscimento. Purtroppo la documentazione visiva di due delle tre opere a parete è davvero frammentaria, dal momento che risultano coperte, in buona parte, dalla gente che affolla la sala. Il dipinto più a sinistra di tutti, di cui vediamo solo un piccolo brano – nella fattispecie l'angolo superiore destro – può forse essere messo in parallelo con *Pittura n. 2* (1959), mentre per quello centrale non sono state finora trovate successive riproduzioni con le quali possa essere messo a confronto.²⁷ L'ultimo lavoro a sinistra, invece, sembra confrontabile con un'altra *Pittura*, sempre databile al 1959, mentre anche dell'opera in catalogo non si sono per il momento trovate fotografie posteriori all'anno di questa collettiva.²⁸

I quattro dipinti fin qui individuati hanno un'impostazione compositiva tra loro sotto molti aspetti comune: in tutti troviamo reiterato, su un fondo chiaro e neutro, un apparato formale giocato su dei nuclei pittorici centrali da cui si dipanano filamenti variamente sottili, più o meno a loro volta ulteriormente ramificati: «su una superficie chiara si snoda ritmata da accordi cromatici, scanditi dai neri, una forma, in cui è ancora leggibile quell'impulso espressionistico da cui si originava il mondo figurativo del giovane».²⁹ Comune è anche la tavolozza dei pigmenti utilizzati, caratterizzata da colori vicini alle terre: il giallo, l'ocra, il nero, qualche tocco di rosso.³⁰ Il titolo *Pittura*, sicuro almeno per l'opera in catalogo, sottolinea la “non referenzialità” di questi dipinti, il loro voler

²⁴ Mario Seccia era un giovane architetto, interessato all'ambiente dell'arte romana contemporanea. Ricorda questa connessione, ad esempio, Agnese De Donato, proprietaria della famosa libreria “Al Ferro di Cavallo”: «un gruppo mattutino in libreria era formato da giovanissimi architetti, gli “architettini” in nuce Purini, Seccia, Cascavilla, Puglielli, Staderini, Nicolini, D’Ardia, Petruccioli» (in A. De Donato, *Via Ripetta 67. “Al Ferro di Cavallo”: pittori, scrittori e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*, edizioni Dedalo, Bari, 2005, p. 32). «Franco Purini il più serio degli architetti, Mario Seccia il meno serio (...) i giovani artisti Lombardo, Tacchi, Mambor, Schifano, Angeli ansiosi e bisognosi, e tanti altri, questa era la fama che si aggirava intorno alla libreria», *ivi*, pp. 53-54. Oltre a questi, già citati, altri erano gli artisti che frequentavano questa libreria, tra cui Giulio Turcato, Giuseppe Capogrossi, Antonio Corpora, Gastone Novelli, Alberto Burri, Afro, Achille Perilli, e parrebbe anche lo stesso Emilio Villa. Sempre nei ricordi di Agnese De Donato il gruppo d'intellettuali che frequentava la libreria aveva l'abitudine di allungarsi proprio fino alla via Appia Antica: «verso le otto, otto e mezza di sera ci si vedeva tutti da Rosati o a Piazza del Popolo. (...) Poi ci si divideva in gruppi, chi al Bolognese, chi da Casaretto, chi alle Colonnate (...) e chi si allungava addirittura a via del Casaleto o ai “trenini” sull'Appia Antica», *ivi*, p. 90. Gilberto Filibek, o forse più correttamente Filibeck, era invece anch'egli un pittore, che aveva ad esempio esposto a Roma alla galleria Vantaggio: «tra le nuove mostre della settimana, segnaliamo quella di Gilberto Filibeck al Vantaggio», L. Trucchi, *Mostre romane*, in “La Fiera Letteraria”, 22 novembre 1959, p. 6.

²⁵ Mario Seccia fu anche storico dell'architettura. In particolare partecipò a diverse pubblicazioni sulle tecniche di costruzione in terra cruda, si veda ad esempio E. Galdieri, *Le meraviglie dell'architettura in terra cruda*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1982.

²⁶ Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 67/10 – Appia Antica.

²⁷ Opera n. 59/002, smalto su tela, cm 80x120, in SM 2007, p. 13.

²⁸ Opera n. 59/003, smalto su tela, cm 80x120, in SM 2007, p. 13. Della *Pittura* riprodotta in catalogo non vi è traccia nemmeno in questa pubblicazione.

²⁹ J. Recupero, in *Mambor, Schifano, Tacchi*, catalogo mostra, galleria Appia Antica, Roma, gennaio 1959, pnn.

concentrare l'attenzione dell'osservatore non su un tema o su un soggetto, ma sulle dinamiche, costruttive e grammaticali, su cui il dipinto stesso si regge; come affermava anche Recupero siamo davanti ad «una pittura, la sua, in cui il fatto figurativo cedeva sempre alle istanze di ordine cromatico e formale: attenta ai valori tonali e di costruzione, mostrava di ricercare piuttosto l'intima essenza pittorica che il filo logico del racconto. Ora Schifano è giunto alle pure forme, realizzando, fuori delle costruzioni dell'oggetto, la pittura che, *in nuce*, era già nelle sue prime immagini».³¹

Ma chi era Jacopo Recupero e perché, nel 1959, presentava in questi termini il lavoro di un giovane pittore esordiente qual'era, all'epoca, Mario Schifano? Quali elementi caratterizzanti la ricerca di Schifano a quest'altezza cronologica potevano interessare il critico?

La risposta a questi semplici quesiti può forse essere rintracciata indagando tra gli interessi critici e storici che animavano la ricerca dello stesso Recupero il quale, dopo una breve collaborazione d'insegnamento con la Quadriennale romana a inizio anni Cinquanta, fu a lungo presente presso l'Ente Premi Roma.³² Ai fini della nostra ricerca sembra interessante soprattutto un articolo che, slegato dal suo lavoro presso l'Ente Premi, l'autore pubblicò sulle pagine della rivista "La Scelta" nel 1957, due anni appena prima di questa collettiva ad Appia Antica.

In questo testo – *Fondamenti estetici dell'Astrattismo* – Recupero tentava di legittimare la validità estetica dell'astrattismo, per mezzo di una sua giustificazione teorica: «tralasciando ora un giudizio di qualità sulle manifestazioni dell'arte astratta, sarà utile indagare sulla sua validità estetica e cercarne una giustificazione teorica, la quale, pensiamo, farà cadere, se la ritroveremo, molti di quegli interrogativi e obiezioni, che di solito un'opera astratta ci pone, e ci inviterà a considerare quell'opera solo per quello che essa è».³³ «L'astrattismo (...) è l'ultimo stadio del processo di astrazione che costituisce una costante dello spirito umano che ritroviamo insita in tutte le forme dell'arte, per realistiche che siano», «il configurarsi odierno dell'astrattismo può considerarsi l'ultima fase di un processo che ha i suoi presupposti fin nell'impressionismo».³⁴ Pare piuttosto evidente che la riflessione tracciata da Recupero nel 1957 debba essere letta in una chiave di schieramento astrattista, in polemica opposizione al realismo, e non suona perciò affatto strana la scelta dell'autore di appoggiare il lavoro che Schifano compiva a quell'epoca, in quanto palesemente astratto, e pertanto descritto in termini di pura autoreferenzialità pittorica dallo stesso Recupero.³⁵

³⁰ Le riproduzioni databili al 1959 di queste opere (catalogo e foto d'archivio) sono tutte in bianco e nero. Questo discorso sulla tavolozza è quindi da riferirsi solo alle opere citate di cui si ha una riproduzione posteriore a colori (in SM 2007). Questa ridondanza dei colori è dedotta da altre opere, grammaticalmente simili ma non rintracciate tra le quattro ricostruite qui, riprodotte a colori in questa stessa pubblicazione, ed in particolare *Pittura* (1958), smalto su tela, cm 80x120, in SM 2007, opera 58/004, p. 13 e *Il quadro n.1* (1959), smalto e gesso su tela, cm 60x50, *ivi*, opera 59/004, p. 14.

³¹ J. Recupero, in *Mambor, Schifano, Tacchi*, catalogo mostra, galleria Appia Antica, Roma, gennaio 1959, pnn.

³² Nel 1952 Jacopo Recupero tenne un corso di estetica e critica presso la Quadriennale romana: se ne trova notizia in J. Recupero, *Bellezza e arte. Note sulla storia della critica d'arte*, Accademia Nazionale di San Luca, Studi e ricerche di storia e critica dell'arte, Casa Editrice Quasar, Roma, 1990. La collaborazione di Recupero con l'Ente Premi Roma, sito in Palazzo Barberini, è documentata invece dalla sua presenza, in veste di curatore testuale o di responsabile degli allestimenti delle esposizioni, nei cataloghi di molte delle mostre organizzate tra il 1958 e la fine degli anni Sessanta presso questo stesso ente (cfr Edizioni dell'Ente Premi Roma: *Filippo De Pisis* (1958), *Georges Braque* (1958), curato da Recupero e Rodolfo Pallucchini), *Il futurismo* (1959, con una presentazione di Aldo Palazzeschi, Jacopo Recupero risulta autore di uno dei saggi critici), *Oskar Kokoschka* (1959), *Guillame Apollinaire* (1960, con, tra gli altri, uno scritto di Recupero), *Pittori naïfs italiani e francesi* (1964), *Carlo Corsi* (1969-1970), *Antonio Donghi* (1970), *Naïfs a Roma* (1973)). Altre sue pubblicazioni risultano essere J. Recupero, *Michelangelo*, De Luca Editore, Roma, 1964 e J. Recupero, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Bonechi, Edizioni "Il Turismo", Firenze, 1975.

³³ J. Recupero, *Fondamenti estetici dell'Astrattismo*, in "La scelta", Roma, 1957, ora in J. Recupero, *Bellezza e arte. Note sulla storia della critica d'arte*, Accademia Nazionale di San Luca, Studi e ricerche di storia e critica dell'arte, Casa Editrice Quasar, Roma, 1990, p. 128.

³⁴ J. Recupero, *Fondamenti estetici dell'Astrattismo*, in "La scelta", Roma, 1957, *ivi*, pp. 130-131.

³⁵ Su questo stesso tono sono condotti anche i testi di presentazione degli altri due artisti presenti in catalogo. Ad esempio Gilberto Filibeck parla del lavoro di Mambor in termini di «composizioni il cui impianto, il cui taglio

Le due collettive che fin qui si è cercato di ricostruire, assieme alla personale del maggio 1959, di fatto rappresentarono gli esordi espositivi di Mario Schifano. La sua iniziale attività di artista pubblico risulta quindi indissolubilmente legata all'ambiente di Appia Antica, dove egli intraprese la sua carriera d'artista quasi certamente scoperto da Emilio Villa che, con ogni probabilità, fu colui che per primo intuì il valore del suo lavoro iniziandolo al fervente clima culturale del casale di via Appia Antica.

L'unica occorrenza espositiva di Schifano non ascrivibile alla galleria di Liana Sisti e precedente alla data del 1960 di cui si abbia notizia è infatti una sua partecipazione, probabilmente del tutto fortuita, alla seconda edizione di un concorso, organizzato a Roma dal Partito Comunista, quella "Mostra di pittura – Premio Cinecittà" che si svolse nell'ottobre 1958.³⁶

Non sembra del tutto casuale il fatto che gli inizi espositivi di Schifano avessero come sede Appia Antica, galleria dall'esistenza breve, presto entrata nella mitologia dell'arte romana, ma della cui attività non esiste ancora uno studio sistematico e fondato.

Di questa realtà si sa per certo che aveva, come vocazione, quella di presentare artisti ancora giovani, spesso alle prime armi, non ancora inseriti nel sistema culturale romano più consolidato. Questa sua peculiarità potrebbe con buone probabilità derivare dalla presenza attiva, in veste di promotore culturale, del poeta Emilio Villa, noto per la tempestività con cui era solito avvicinare il lavoro degli artisti, prima cioè che questi giungessero a godere di un più diffuso successo di critica.³⁷

L'idea che sull'Appia Antica si avesse un occhio di riguardo per le tendenze artistiche più nuove viene confermata dalla stessa programmazione delle mostre di quegli anni, soprattutto a partire dal 1959: in quell'anno, ad esempio, oltre alla collettiva già citata, cui prese parte anche Schifano nel mese di gennaio, ed alla sua personale di maggio, la galleria organizzò una mostra di artisti milanesi in aprile, che vedeva la partecipazione di Bonalumi, Manzoni e Castellani (fig. 41),³⁸

rappresentano con misura e talento le possibilità di superfici aspre ed insidiose», e ancora «celare, in pittura, non significa camuffare; significa non dire, ma far dire a forme attraverso il loro esatto peso, mediante il loro equilibrato valore». Su Tacchi scrive invece Mario Seccia: «estese vorrebbero essere le lande di colore, nelle quali ciò che egli non conosce gioca con il silenzio, ma a rompere il loro gioco, spasmodiche tese e vibranti le linee nere, penetrano e gridano frenetiche, sono grida di rabbia in cerca di un ordine. I suoi colori sono seri ed eleganti. È un'eleganza arrivata la sua. Le superfici delle sue tele sono piene di una materia intima, coordinata e condizionata ad un forte rigorismo», in *Mambor Schifano Tacchi*, catalogo mostra, galleria Appia Antica, Roma, gennaio 1959, pnn.

³⁶ Cfr *Assegnati ieri i premi "Cinecittà"*, in "L'Unità", venerdì 3 ottobre 1958, p. 5 e M. Fagiolo dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, in catalogo *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia, 1993, vol. II. L'esposizione ebbe luogo, dal 2 al 10 ottobre, nella sede dello stesso partito, situata a Cinecittà.

³⁷ È a lui, ad esempio, che si devono i primi interventi critici apparsi in Italia sul lavoro di Alberto Burri, redatti già tra il 1951 ed il 1953 (*Alberto Burri*, in "O Nivel", Sao Paulo, 1951, ora in A. Tagliaferri (a cura di), *Emilio Villa. Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, vol. 1, Firenze, 2008, pp. 42-43 e *Burri*, in "Arti Visive", n.4-5, 1953, pnn). L'importanza del ruolo giocato da Villa nella carriera di Burri fu tale da spingere molti testimoni dell'epoca ad affermare che Burri fosse sostanzialmente «un'invenzione di Emilio» (in A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Derive Approdi, Roma, 2004, p. 75). Negli anni, però, sembra ci si sia sostanzialmente dimenticati del fondamentale ruolo che un altro artista romano, Ettore Colla, giocò nella vita professionale di Burri: fu proprio lui infatti a presentare Burri al critico americano Sweeney, nonché ad acquistare sei opere del pittore umbro e a realizzare un'esposizione dei suoi *Catrami* presso la Galleria Origine già nel 1951, dimostrandosi lungimirante nel puntare sull'opera del collega ad un'altezza cronologica così precoce.

³⁸ La mostra – *Bonalumi Castellani Manzoni* – rimase aperta al pubblico dal 3 al 15 aprile. I testi del catalogo (di cui una riproduzione anastatica è presente in F. Battino, L. Palazzoli (a cura di), *Piero Manzoni, catalogue raisonné*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1991) portavano la firma del poeta Leo Paolazzi, amico d'infanzia di Manzoni, che si sarebbe in seguito conosciuto con lo pseudonimo di Antonio Porta. In catalogo si trovava la riproduzione di un *Achrome* di Manzoni caratterizzato da una variante iconografica nuova rispetto alle opere precedenti, che vedeva la tela, sempre imbevuta di caolino e colla ed appoggiata ad un'ulteriore tela di supporto, solidificarsi andando a creare delle

nonché un'esposizione di quel gruppo Zero di Rotterdam, animato da Hans Sonnenberg, che riuniva artisti di diversa provenienza internazionale e che era alla sua prima uscita in Italia. Sembra che l'organizzazione di quest'ultima iniziativa fosse in mano allo stesso Manzoni,³⁹ che vi espose come rappresentante italiano in compagnia di diversi artisti stranieri: Van Bohemen, Dahmen, Motz, Pieters, Sanders, Schoonhoven, Schumacher, Wagemacher, Tajiri.⁴⁰

Come si può osservare scorrendo questa breve lista di nomi, gli interessi della galleria non erano confinati all'ambito romano, ma si estendevano a Milano, altra capitale delle nuove ricerche italiane del momento, ed anche oltre confine. Quest'aspetto di apertura territoriale non è di poco conto se si considera l'importanza che alcuni incontri, avvenuti probabilmente per la prima volta proprio tra queste mura, possono aver avuto nelle scelte operative e negli scambi di idee tra artisti lontani tra loro per appartenenza geografica, ma vicini per interessi e modalità di ricerca. Un esempio su tutti può essere rappresentato dal tema del monocromo attorno al quale lavoravano, seppur con modalità diverse, sia gli artisti romani che quelli milanesi; sembra piuttosto interessante, a tal proposito, il rapporto che evidentemente si instaurò tra i lavori di Mario Schifano e quelli di Piero Manzoni, tanto affini per certe soluzioni stilistiche e linguistiche: i due, con ogni probabilità, si conobbero di persona per la prima volta proprio presso la galleria Appia Antica, dove esposero insieme nella già citata mostra del 1958, e dove l'artista milanese tornò a lavorare, l'anno successivo, con Bonalumi e Castellani.⁴¹

grinze orientate orizzontalmente al centro del quadro. Queste increspature risultavano aggettanti rispetto al resto della tela e andavano a creare zone di luce ed ombra come dei rilievi; non a caso la contemporanea personale di Manzoni, che si teneva alla Galleria de Posthoorn dell'Aja, portava come sottotitolo *Relief-Schilderijen* ("quadri rilievo", cfr G. Celant (a cura di), *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Milano, Skira, 2004, tomo secondo, p. 606). L'opera in questione, nel catalogo generale di Manzoni curato da Celant è la numero 341 (*Achrome*, 1959, caolino e tela grinzata, cm 130x162,5, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea). Nel catalogo della mostra ad Appia Antica, poi, troviamo un'opera di Bonalumi, la stessa che venne riprodotta nel primo numero della rivista "Azimuth" dello stesso 1959, ed una di stampo piuttosto gestuale di Castellani. Una recensione a questa mostra apparve per mano di Antonio Caputo in "Il Pensiero Nazionale", n. 8, Roma, 16 aprile 1959: «Queste le mostre che in clima di pieno sfacelo è importante vedere. Le soluzioni che alcuni giovani propongono e le uniche che possono determinare una svolta decisiva in pittura, nella nuova pittura italiana».

³⁹ Si veda a tal proposito la lettera che Manzoni scrisse il 15 ottobre 1959 allo stesso Hans Sonnenberg, informandolo sullo stadio di avanzamento della stampa del catalogo della mostra, prodotto in 250 copie. Cfr Battino, Palazzoli (a cura di), *Piero Manzoni, catalogue raisonné*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1991, p. 57.

⁴⁰ Cfr A. Caputo, in "Il Pensiero Nazionale", n. 21, Roma, 1 novembre 1959. Alla mostra vennero esposte opere di varia natura: disegni, litografie, serigrafie e collages. In una lettera del 24 marzo 1959 indirizzata allo stesso Manzoni (ora riprodotta in Battino, Palazzoli (a cura di), *Piero Manzoni, catalogue raisonné*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1991, p. 42) Hans Sonnenberg aveva comunicato la lista definitiva dei membri del Gruppo Zero: «1. K.V. Bohemen (La Haye), 2. K.F. Dahmen (Stolberg – Allemagne, Premier Prix Suisse de peinture abstraite '58), 3. Piero Manzoni (Milano), 4. I.J. Pieters (Rotterdam, Prix Suisse 1957), 5. Gust Romijn (Rotterdam, Biennales Venezia 1951 et Sao Paulo 1957, Prix National du 5e Mai d'art graphique 1956), 6. J. Sanders (U.S.A.), 7. J.J. Schoonhoven (Delft), 8. Emil Schumacher (Hagen-Allemagne), 9. Shinkichi Tajiri (U.S.A., travaillait chez Ossip Zadkine et F. Leger à Paris), 10. J. Wagemaker (Amsterdam, Invitation Premio Lissone 1957, sculpture devant le pavillon de Pays Bas à l'Expo à Bruxelles 1958)». La mostra fu aperta presso la galleria Appia Antica dal 24 ottobre al 4 novembre 1959. Una riproduzione anastatica della copertina del catalogo è presente in *ivi*, p. 57.

⁴¹ È necessario tenere a mente, a tal proposito, che il 1959 fu l'anno di pubblicazione del primo numero della rivista "Azimuth", curata dagli stessi Manzoni e Castellani. È molto probabile che i due artisti, scesi a Roma per impegni positivi, avessero portato con sé qualche copia di questo periodico, fondato proprio allo scopo di divulgare nel panorama culturale italiano le idee ed il lavoro loro e di artisti ed intellettuali cui si sentivano vicini. Manzoni, assieme a Bonalumi, fu a Roma nuovamente nell'ottobre 1960, per partecipare alla collettiva organizzata, in occasione delle Olimpiadi, da Topazia Alliata alla Galleria Trastevere *Sculture da viaggio*, cui prendevano parte anche Biasi, Maino, Massironi e Santini; in quest'occasione, in cui le opere dovevano essere «riducibili, smontabili, pieghevoli» Manzoni espose un *Corpo d'aria* (cfr *ivi*, p. 86). Castellani, e ancora una volta Manzoni, furono poi presenti a Roma nel 1961, in occasione della mostra *Castellani & Manzoni*, tenutasi in aprile presso la galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis. In quest'occasione Manzoni presentò la *performance* dei corpi d'aria, creando un certo subbuglio nell'ambiente artistico romano. Cfr Celant (a cura di), *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Milano, Skira, 2004, secondo tomo, p. 618.

Questo rapporto tra Schifano e Manzoni non deve essere stato occasionale, ma piuttosto duraturo se è vero che nel 1961, in occasione della mostra *Castellani & Manzoni* svoltasi presso la romana galleria La Tartaruga, l'artista milanese realizzò un'opera coinvolgendo lo stesso Schifano. In occasione di questa mostra Manzoni aveva infatti presentato, oltre ad alcuni *Achromes*, anche una serie di *Cartes d'authenticité*,⁴² coinvolgendo diverse personalità culturali della Capitale di allora – Emilio Villa, Achille Perilli, Mario Diacono per citare solo alcuni nomi – e lo stesso Schifano di cui, due giorni dopo l'inaugurazione avvenuta il 22 aprile, aveva ricoperto di caolino una scarpa realizzando la *Declaration of Authenticity 023 Roma, Mario Schifano (scarpa destra), 24/4/61* (fig. 4).⁴³ In una lettera non datata, ma certamente riconducibile all'allestimento di questa mostra,⁴⁴ Piero Manzoni scriveva a Plinio De Martiis: «penso di esporre un paio di opere cucite a macchina, tre linee, quattro-cinque uova, delle impronte digitali, una superficie di polistirolo, un piccolo fosforescente ed un quadro a colore variabile. Per l'inaugurazione potrò firmare un po' di persone: a tutti quelli che firmo do una speciale carta d'autentica, una tessera che garantisce che sono delle vere opere d'arte...».⁴⁵

La scelta di Manzoni di coinvolgere Schifano e Angeli in una sua *performance* sembra una prova tangibile di un rapporto di amicizia, stima, e profonda comprensione del reciproco lavoro tra artisti. Ciò pare ben testimoniato da un ricordo, di qualche anno posteriore, che lo stesso Angeli ha di quella mostra alla Tartaruga: «un certo pomeriggio del '61, trascorso, con Piero Manzoni, in modo veramente divertente. (...) Giunto a Roma per la sua mostra da "Plinio", Piero aveva portato le sue "ultime novità": una serie di tesserine numerate progressivamente sulle quali aveva fatto stampare la seguente dichiarazione d'autenticità: (...). La sera dell'inaugurazione, attraverso questa invenzione, apparentemente innocua che non si limitava a predisporre l'avvenire soltanto degli oggetti di consumo fuori uso, molti visitatori presenti caddero nella trappola diabolica: vennero trasformati in "sculture viventi", "opere d'arte" autentiche quindi "oggetti" dell'esposizione stessa. Ebbi la fortuna di individuare in tempo il pericolo e potei, così, evitare personalmente la condanna. Infatti, lo "scherzo" apparentemente innocuo, possedeva un potere psicologico che era capace di esercitare un vero e proprio condizionamento al ruolo deciso da quella cassazione privata, la quale inesorabilmente decretava: TU PER MIO VOLERE SEI DIVENUTO UNA SCULTURA – TU SEI IL RISULTATO DELLA MIA INVENZIONE ARTISTICA – QUINDI DA OGGI SEI UNA MIA CREATURA E MI APPARTERRAI FINO AL MOMENTO IN CUI IO DECIDENDO LA TUA LIBERTÀ TI DISTRUGGERÒ. La mattina seguente (ormai l'avevo scampata), nel corso di una colazione, si stabilì, in comune accordo, la sorte che, al termine delle sue funzioni di veicolo

⁴² Questa *Carta d'autenticità* veniva strappata da un blocchetto (cm 17x10,2) costituito da una matrice e da una ricevuta. La ricevuta (cm 7,1x10,2) possedeva un numero progressivo stampato e, a caratteri tipografici, la dicitura «Carte d'authenticité N°... Nom ... Notes ... le ...»; la ricevuta, col numero corrispondente alla matrice, recava una scritta a stampa in francese al *recto* ed in inglese al *verso*, che poi l'artista compilava nelle sue parti mancanti: «Carte d'authenticité N° ... On certifie que ... (nome e cognome della persona, eventuale indicazione della parte del corpo firmata) a été signé(e) par ma mai net pourtant est considéré(e) à partir de la date ci-dessous oeuvre d'art authentique et véritable signature ... le ... (luogo e data)». Alle ricevute veniva poi applicato un bollino, di diverso colore a seconda della sua funzione: il bollino rosso stava a significare che la persona in questione sarebbe stata un'opera d'arte fino alla morte, quello viola valeva come quello rosso ma implicava un pagamento della prestazione; il giallo era una dichiarazione limitata ad una parte del corpo, specificata nella ricevuta, e ancora il verde riconosceva lo statuto d'opera d'arte all'intera persona, ma solo in una particolare posa.

⁴³ Stessa sorte era capitata ad una calzatura di Franco Angeli, con la realizzazione, questa volta il 22 aprile, dell'opera *Declaration of Authenticity No 022 Roma, Franco Angeli (scarpa destra), 22/4/61*, n. 888 del catalogo generale curato da Celant, Milano, Skira, 2004, tomo secondo, p. 523. Anche in questo caso l'oggetto era accompagnato da una dichiarazione: «On certifie que le soglie droit de Franco Angeli a été signé(e) par ma mai net pour autant est considéré(e) à partir de la date ci-dessous oeuvre d'art authentique et véritable. Piero Manzoni 24/VII/1961».

⁴⁴ Non solo per le opere descritte ma anche, e soprattutto, perché questa è l'unica occasione espositiva di cui si abbia notizia in cui Manzoni presenziò presso la galleria di Plinio De Martiis.

⁴⁵ P. Manzoni, *Lettera non datata a Plinio De Martiis*, in Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 25.

pedonale, avrebbe riscattato e reso illustre la scarpa destra del pittore Franco Angeli. Ma ancora oggi, ripensando al rischio che ho corso, mi sento invadere da un'angoscia indescrivibile». ⁴⁶ Da questa testimonianza è facile dedurre quanto in profondità l'operazione di Manzoni, palesemente dada nei toni, fosse stata recepita dai due romani. È proprio il rifiuto di Angeli – e conseguentemente si può immaginare quello di Schifano – a farsi firmare dall'amico milanese a testimoniare quanto i due artisti, forse più di molti critici, avessero colto appieno il senso di quel gesto di Manzoni d'ispirazione *Duchampiana*.

In tal senso, quindi, la funzione di Appia Antica può essere avvicinata a quella di un'incubatrice, al cui interno si svilupparono alcuni di quei rapporti tra artisti che furono sia personali che professionali, fatti di discussioni intense e altrettanto vivaci confronti di idee, ⁴⁷ rapporti, questi, che sopravvissero poi all'attività della stessa galleria.

Di certo esporre artisti così giovani, non ancora inseriti in un qualsivoglia mercato artistico, sembrava un'operazione piuttosto azzardata: allo stesso modo appariva particolarmente arrischiata la scelta di aprire una galleria in un punto così geograficamente decentrato rispetto al cuore della città tanto che, in molti inviti alle mostre, veniva stampata l'indicazione pratica per raggiungere la sede che recitava «autobus 118 dal Colosseo». Nonostante queste difficoltà logistiche sembra che Appia Antica godesse di un certo favore di pubblico, dal momento che «l'atmosfera era un po' *bohémienne*, ma le inaugurazioni piuttosto frequentate». ⁴⁸ Quest'aspetto era probabilmente riconducibile, ancora una volta, proprio alla presenza costante ed attiva presso la galleria di Emilio Villa, tra le altre cose direttore dell'omonima rivista “Appia Antica. Atlante di arte nuova”, ⁴⁹ nonché figura centrale della vita culturale romana dell'epoca.

⁴⁶ F. Angeli, *La scarpa di Franco Angeli*, in T. del Rienzo, V. Agliani Lucas (a cura di), *Piero Manzoni*, Edizioni Vanni Scheiwiller, Milano, 1967, pp. 30-31.

⁴⁷ «Ognuno di noi veniva da ambienti diversi, da scuole diverse da territori diversi, ma riuscivamo a stare molto spesso insieme e a discutere ferocemente e, anche, a litigare», conversazione di Bruno Corà con Giuseppe Uncini del 1977, ora in B. Corà (a cura di), *Lo Savio*, catalogo mostra, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 22 febbraio – 31 maggio 2004, p. 155

⁴⁸ Cherubini, *Formidabili quegli anni. Roma e il “sogno degli anni Sessanta”*, in catalogo mostra *La grande svolta – anni 60*, Palazzo della Ragione, Padova, 7 giugno-19 ottobre 2003, Skira Edizioni, Milano, 2003, p. 87.

⁴⁹ La rivista “Appia Antica. Atlante di arte nuova” uscì in un numero unico nel luglio 1959; il secondo fascicolo, uscito nel gennaio dell'anno successivo, portava infatti il nuovo titolo di “Appia”. La pubblicazione era un periodico vero e proprio, indipendente dalle attività espositive della galleria di cui non costituiva un bollettino o un catalogo. Sulla rivista la sede della redazione veniva comunque indicata a Roma, in via Appia Antica n. 20, comune quindi ai luoghi espositivi. Nel retro di copertina del primo numero il periodico viene presentato – in uno scritto anonimo ma tacitamente riconducibile per via stilistica alla persona di Emilio Villa - come «rivista di selezione poetica e di qualificazione ideologica di quella produzione artistica che si testimonia in qualche senso attiva o attuale. Non è rivista divulgativa o pubblicitaria o sindacale o commerciale. Essa intende sostituirsi agli artisti per difendere quelli veri dalla aggressione della critica, apologetica o denigratoria, filo logistica archivistica o storicistica; sempre sprovveduta, comunque, squallida, impotente, impropria. “Appia Antica” non è rivista d'avanguardia; essendo oggi l'avanguardia affogata in una barabanda noiosa di superficialità, di esibizionismi, di contraffazioni, di plagii, di rissa mercantile. Agli artisti, giovani e meno, noi enunciamo il monito: tutto è stato fatto, e niente è stato fatto; per cui tutto è da fare, e non c'è niente che non si possa fare».

Il rapporto con Emilio Villa.

Al suo ritorno in Italia nel 1952, dopo la parentesi brasiliana durata un anno e mezzo,⁵⁰ Emilio Villa aveva avuto modo di riprendere e rafforzare le fila di quei rapporti personali e professionali che lo legavano, già da prima della sua partenza, ad alcune delle figure artistiche più attive nella Roma di quegli anni.

Era ad esempio celebre il trio che lo stesso Villa aveva costituito in compagnia degli amici Alberto Burri ed Ettore Colla, quando quest'ultimo l'aveva cooptato, nel 1953, per la co-direzione di "Arti Visive", rivista nata due anni prima come strumento divulgativo della Fondazione Origine.⁵¹ Il periodico aveva un taglio militante, acuito dall'arrivo in redazione dello stesso Villa, di difesa dell'arte non figurativa.⁵² In una lettera del 7 marzo 1953 ad Oreste Macri è proprio Villa a definire "Arti Visive" «una rivista che fa capo a un nucleo strettissimo di pittori, scultori e architetti (...) un nucleo intento alla ricerca di superiori esiti (non divincolamenti) delle poetiche nostre (astrattismo in ispecie)». ⁵³ A partire dal numero 4-5 del 1953, d'altronde, si fece costante l'abitudine di aprire ogni fascicolo con un editoriale, strumento utilizzato spesso per vere e proprie dichiarazioni di poetica: «per noi l'arte non è conoscenza né sfogo sentimentale o elaborazione sensibile, ma (...) l'arte è azione, l'agire proprio, il fare con la sua autonomia la sua volontà la sua decisione e i suoi strumenti speciali». ⁵⁴

Che Villa fosse ben inserito nel sistema dell'arte degli anni Cinquanta, e successivamente in quello della prima metà del decennio successivo, s'intuisce dal gran numero di artisti con cui ebbe

⁵⁰ Questa parentesi sudamericana fu fortemente formativa per l'attività critica di Villa. Nell'anno e mezzo passato in Brasile, invitato dal direttore del Masp (Museu de Arte de São Paulo) Pietro Maria Bardi per collaborare all'attività del museo stesso, oltre ad assestare la propria riflessione sull'arte contemporanea grazie alla sua partecipazione all'attività di alcune riviste (ad esempio "Habitat" e "O Nivel", da lui fondata ed uscita in un unico numero), Villa ebbe l'opportunità di avvicinarsi all'arte nordamericana. Il poeta ebbe la possibilità, ad esempio, di seguire l'attività del Mam, istituzione in qualche modo concorrenziale rispetto al Masp, che proprio dall'ottobre 1951, anno dell'arrivo in Brasile di Emilio, iniziò ad organizzare la Biennale di San Paolo, cui parteciparono, tra gli altri, De Kooning, Pollock, Calder e Moore.

⁵¹ Il primo numero della rivista, uscito nel luglio 1951, aveva un comitato direttivo composto, oltre che da Ettore Colla, direttore della testata per tutta la sua durata, da Piero Dorazio, Enrico Prampolini, Achille Perilli, Angelo Canevari, Vito Pandolfi, Mario Attilio Lievi, Angelo Maria Ripellino e Italo Ballelli, quest'ultimo presente solo nel terzo numero della prima serie. La redazione della rivista aveva sede a Roma, in via Aurora 41. Dal numero 4-5, pubblicato nel maggio 1953, il comitato direttivo veniva ridotto a tre membri: Ettore Colla, Piero Dorazio ed un nuovo collaboratore, Emilio Villa. Dal numero successivo ancora, e fino al n. 3-4 della seconda serie (gennaio 1956), la direzione fu affidata ai soli Villa e Colla; quest'ultimo, poi, rimase solo alla guida della testata fino alla chiusura della stessa, avvenuta due anni dopo (seconda serie, n. 8, 1958). Per una ricostruzione dell'attività e delle posizioni critiche di volta in volta assunte dalla redazione della rivista si vedano gli studi di Davide Colombo, per esempio l'articolo "Arti Visive" e dintorni, in C. Parmiggiani (a cura di), *Emilio Villa poeta e scrittore*, catalogo mostra, Chiesa di San Giorgio, Reggio Emilia, 23 febbraio – 6 aprile 2008, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2008, pp. 285-303.

⁵² Sia la rivista "Arti Visive" che la Fondazione Origine misero in atto diverse iniziative per la diffusione dell'arte astratta, anche americana, in Italia. Nel 1953, ad esempio, nella sede di Origine venne organizzata una mostra con opere della Fondazione Solomon Guggenheim di New York (24 gennaio-20 febbraio 1953). Nel 1957, invece, la rivista dedicò un numero monografico (n. 6-7) all'opera di Arshile Gorky, mentre nella primavera di tre anni prima ("Arti Visive" n. 8-9, primavera 1954) Ann Salzmann, redattrice americana del periodico, aveva pubblicato sulle pagine di quest'ultimo un articolo dal titolo *The Contemporary Non-figurative Art Scene in America*. In particolare l'arrivo di Villa «spinge la rivista stessa verso una radicalizzazione delle proprie scelte poetiche, dando avvio a una nuova fase a sostegno e stimolo delle tendenze artistiche "informali" italiane – in particolar modo romane – e a quelle europee e statunitensi», D. Colombo, "Arti Visive" e dintorni, in *ivi*, p. 285.

⁵³ Lettera di Emilio Villa a Oreste Macri, 7 marzo 1953, ora in *ivi*, p. 287. In questa missiva Villa chiede a Macri un breve testo, «che contenga le tue idee (la tua impostazione) sull'astrattismo. Suppongo che non sarà criticamente positiva: ma appunto per questo mi interesserebbe averti tra noi, la nostra *pars diavoli*».

⁵⁴ Editoriale, in "Arti Visive", n. 4-5, maggio 1953, pnn.

modo di collaborare e sul cui lavoro si ritrovò a scrivere,⁵⁵ ma anche dai ricordi che lo legano alla galleria Appia Antica: «posso parlare degli spiriti iniziali che l'hanno animata; a me è facile nominarli perché sono nati tutti, di dritto o di traverso, nel mio rifugio sull'Appia, nel cascinale, a quei tempi: e sono Piero Manzoni e Franco Lo Savio, che sono già andati via, genialissimi e spontanei; e Mario Schifano, e Franco Bemporad, e Castellani, e Bonalumi, e Beppe Uncini, e Franco Angeli; e Gianni De Bernardi».⁵⁶ La tentazione del poeta, in questo passaggio, è quella di sottolineare la centralità del suo ruolo nelle vicende espositive di Appia Antica, ma la realtà non doveva essere poi così distante da queste sue parole se per molto tempo si è creduto, erroneamente, che fosse proprio Villa il proprietario della galleria. Gli artisti che esponevano qui, d'altronde, incontravano, almeno per quel che riguarda il biennio 1958-1959, i gusti personali del critico stesso: non sembra quindi così improbabile che fosse il poeta a selezionarli, proponendoli poi alla Sisti, come ricorda anche Plinio De Martiis, gallerista con cui Schifano collaborò dall'inizio degli anni Sessanta.⁵⁷ Anche Mario Diacono, d'altronde, racconta di essere stato presentato all'artista dallo stesso Emilio Villa: «in un pomeriggio del settembre 1960 Emilio Villa, che avevo conosciuto di recente, mi portò nello studio di Schifano, di Uncini, e di Festa, che erano a poca distanza l'uno dall'altro, in Piazza Scandenberg, vicino alla Fontana di Trevi. Dei tre, strinsi amicizia subito solo con Schifano, anche se Festa e Uncini continuai a incontrarli spesso, perché mi identificavo moltissimo con l'essenzialità del suo lavoro, anche se il mio artista preferito in quel periodo era sempre Kounellis. Cominciai a frequentare lo studio di Mario regolarmente, spesso andavamo fuori a cena con Emilio e altri».⁵⁸ D'altronde Villa aveva messo in atto, fin dai suoi esordi come critico nel lontano 1937,⁵⁹ una scelta di campo netta e mai rinnegata, schierandosi in favore di quelle forme

⁵⁵ Per una rapida ricognizione degli artisti con cui Emilio Villa ebbe modo di collaborare è sufficiente sfogliare la raccolta di suoi scritti che egli stesso diede alle stampe nel 1970 per Feltrinelli, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*.

Qui troviamo, ad esempio, due testi su Capogrossi (1953, 1962, il secondo comparso nel catalogo della mostra *Capogrossi*, Roma, Galleria L'Attico), tre testi su Matta (i primi due in catalogo *Matta*, Roma, Galleria L'Attico, 1961, il terzo in *Matta*, Roma, Galleria Il Secolo, 1950), quattro testi su Burri (1951, due del 1953, 1959; il secondo del 1953 scritto per il catalogo della mostra dell'artista umbro tenutasi nel 1953 presso la romana Fondazione Origine), tre scritti su Colla (1953, 1956, 1959, quest'ultimo comparso nel catalogo della personale svoltasi alla Galleria La Salita nel 1959), due su Cy Twombly (1961), e così via.

⁵⁶ E. Villa, in E. Villa, M. Diacono, *Su Gianni De Bernardi*, Edizioni Apollinaire, Milano, 1965, ora in A. Tagliaferri (a cura di), *Emilio Villa. Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Le Lettere, Firenze, 2008, vol. 2, Complementi e Supplementi, p. 232. Il testo qui citato non fa parte del gruppo selezionato da Emilio Villa per la ristampa del 1970 di alcuni suoi testi critici (E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, settembre 1970), ma di quel secondo tomo, curato da Tagliaferri, che accompagna ed integra la ristampa anastatica degli *Attributi* del 2008 per Le Lettere.

⁵⁷ Sul rapporto tra Schifano e Villa De Martiis ricorda: «Emilio Villa è stato il primo a capire il suo valore. Si erano conosciuti sull'Appia Antica (...) ci fu una mostra di opere di collettiva su Schifano, Tacchi, Mambor e un altro che non ricordo. Emilio Villa era il poeta, il critico della situazione», P. De Martiis, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi, Milano, 2012, p. 33.

⁵⁸ Intervista rilasciata alla sottoscritta da Mario Diacono, novembre 2012.

⁵⁹ Il primo intervento critico di Villa di cui si abbia notizia – anche se non è poi mai stato ritrovato fisicamente – risale al 1937, quando il poeta scrisse un testo dedicato a Lucio Fontana, che aveva esposto alla galleria milanese Il Milione delle tavolette in cemento o gesso incise con tracciati irregolari, geometrici e fitoformi. La sua attività di critico d'arte s'era poi interrotta per una decina d'anni, corrispondenti all'incirca al periodo della seconda guerra mondiale, durante il quale il clima culturale italiano non permetteva una libera circolazione delle idee. Egli riprese ad occuparsi di arti figurative nel 1947, anno in cui scrisse nel catalogo della prima mostra di "Forma 1", tenutasi a Roma presso la Galleria dell'Art Club, cui parteciparono Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli, Turcato (cfr A. De Luca, *Scandagliando l'abisso. Emilio Villa critico d'arte*, in G. P. Renello (a cura di), *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, Derive Approdi, Roma, 2007, pp. 129-147). Fontana venne scelto da Villa proprio per la declinazione astratta di queste opere, che affrontavano in maniera diretta la natura della materia, senza cadere in intenti mimetici o armonici, ma restando all'interno di un linguaggio fatto di una pura ritmicità, un'infinita tensione dinamica, un'azione dal carattere di assoluto. Queste nuove modalità operative di Fontana necessitavano, secondo Villa, di nuovi metodi interpretativi, di cui si faceva carico il poeta stesso affermando di avere «occhio veggente (...) toccherà a me far baluginare, vibrare, il suo triangolo», cfr Villa, in Tagliaferri (a cura di), *Emilio Villa. Attributi dell'arte odierna*

artistiche astratte che erano però lontane da ogni tradizione di neoplasticismo. Questo gusto per l'astrazione non geometrica aveva fatto del poeta, già dalla fine degli anni Quaranta, il primo vero interprete, in suolo italiano, di quelle che si è soliti definire le poetiche informali.⁶⁰

Con la stessa tempestività con cui aveva colto l'importanza del fenomeno informale, sul finire degli anni Cinquanta il poeta aveva riscontrato in esso il progredire di una tendenza manieristica ed accademica, che lo faceva scadere ad un livello di fenomeno epigonale, caratterizzato da un linguaggio ormai normalizzato e sclerotizzato. Per questo motivo, una volta uscito dall'esperienza di "Arti Visive", si avvicinò alla galleria Appia Antica, fondando una sua nuova rivista: entrambe le attività collaboravano alla diffusione del lavoro di una nuova generazione di artisti di cui, ancora una volta, lo stesso Villa fu tra i primi ad accorgersi, e che in qualche modo si presentava come l'unica valida alternativa alla ridondanza delle poetiche di gusto materico.

Il taglio ancora una volta militante che caratterizzava l'attività di Villa traspare chiaramente dall'editoriale, dal titolo profetico – *Eclissi* – che apriva il primo numero di "Appia Antica. Atlante di arte nuova": «lo scandaletto oggi qui (...) è a portata di mano di qualsiasi menestrello, scimmia o pappagallo che si ponga a mezzo servizio del gusto corrente: i balbettanti epigoni si vestono tutti da ribelli, da funeribondi, sfogano gli istinti servili, racimolano formule e cifre, e con tali mezzi conquistano gallerie, biennale, contratti, premi, medaglie (...). Giovinetti pittori o scultori, senza ingegno, untuosi e presuntuosi (...) copiano idee fatti e ragioni, e mietono applausi (...) "il manierismo trionfante" (Esempio: qui per un Burri dobbiamo anagrafare duecento tra Canonico e Marotta, venti tra Tàpies e altri spagnoli venuti giù con la piena, e non so più quanti tedeschi). Il fenomeno sarebbe in sé interessante: ma riguarda la cronaca, il costume, a volte perfino il codice penale. Non riguarda l'arte».⁶¹

Questo suo cambio di rotta, questo suo passaggio da una strenua difesa della pittura d'azione, all'apertura nei confronti di una fase artistica successiva e nuova, oltre alle citate motivazioni di ordine critico-linguistico, dipendeva dalla consuetudine del poeta di rifuggire il successo economico e critico degli artisti che seguiva: Villa aveva la tendenza ad "abbandonare" pittori e scultori nel momento in cui essi raggiungevano un più diffuso successo di pubblico, quasi come se egli avesse più a cuore la semplice esclusiva sui talenti da lui scoperti che un effettivo successo di questi ultimi. «Oltre a non gradire che un artista si sottraesse alla sua tutela (...) Emilio riteneva catastrofica la scoperta di un artista da parte delle categorie dei critici e dei collezionisti»⁶². Ovviamente questa peculiarità del carattere di Villa cozzava con gli intenti dei pittori che cercavano di vendere il loro lavoro, traendone così un riscontro economico, segno di raggiunto successo di pubblico, mentre «Emilio si dimostra coerente nella misura in cui cerca di uscire dal mercato dal quale gli artisti ambiscono ad essere accolti e prende le distanze da coloro che, cooptati dalle codificazioni critiche e dalle parole d'ordine vigenti, ottengono riconoscimenti ufficiali, economici o di altra natura».⁶³ Anche per questo motivo, alla fine degli anni Cinquanta, in clima di supremazia

1947/1957, Le Lettere, Firenze, 2008, vol. 1, p. III.

⁶⁰ Cfr Flavio Fergonzi, *La critica militante*, in *La pittura in Italia*, vol. Il Novecento/2 1945-1990, Tomo secondo, Electa, Milano, 1993, pp. 569-591. Villa riservò a sé stesso la formulazione della definizione di "pittura d'azione" che in seguito tanto successo ebbe tra la critica internazionale per indicare quella fetta di produzione informale che si concentrava principalmente sul valore del gesto artistico. Quest'espressione per Villa è da ricondurre al testo di presentazione che egli scrisse nel 1949, e che venne pubblicato nel catalogo della prima mostra a Roma di Matta (*Matta*, Roma, Galleria Il Secolo, 1950), in cui affermava che «l'immagine, il segno, il suono, il rapporto, e il fenomeno che li capta, non sono cose, non sono oggetti: ma sono azione. Un quadro è l'agire», ora in Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Feltrinelli, Milano, 1970, p. 42.

⁶¹ *Eclissi*, testo non firmato da attribuirsi, per contenuti e stile, ad Emilio Villa, in "Appia Antica", n.1, 28 luglio 1959, pnn.

⁶² A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, Derive Approdi, 2004, p. 84.

⁶³ E ancora «assumere l'opera d'arte in quanto valore economico significa riconoscere nel mercato un punto di riferimento oggettivo e superiore, e dunque compiere il tradimento supremo nei confronti di quella libertà cui Emilio

informale, Villa sentiva la necessità di allontanarsi da questi stessi artisti, appartenenti ad una precedente generazione, per avvicinarsi piuttosto a quelli più giovani, ancora per lo più sconosciuti, desiderosi di essere scoperti ed aperti alle più svariate sperimentazioni.

Questa sua avversione per il mercato dell'arte, e della critica più in generale, si manifestò in più episodi nell'arco di tutta la sua carriera: nel 1955, ad esempio, quando, con l'amica Topazia Alliata,⁶⁴ organizzò la mostra *I sette pittori sul Tevere*; all'inaugurazione dell'esibizione Villa fece apporre, su quel barcone sul Tevere che era la sede della mostra, un cartello che recitava «Ammessi i cani e le biciclette, proibito l'ingresso ai mercanti e ai critici»,⁶⁵ o nel 1962 quando, in occasione della mostra di Capogrossi alla galleria L'Attico scriveva «dio solo, che conosce fin dove la mente conduce e da dove l'ebetescenza comincia a travolgerla, dio solo sa come i mammoth della critica corrente siano riusciti a forza di sofismi balordi a istituire una comparazione, che è irreperibile, tra Mondrian e Capogrossi».⁶⁶

Non a caso, quindi, anche il rapporto tra Schifano e Villa seguì questo stesso copione: inevitabile fu l'allontanamento tra i due quando il pittore romano fece delle scelte espositive diverse, avvicinandosi man mano a gallerie sempre meglio inserite, anche sotto un profilo prettamente commerciale, nel clima culturale della Roma di quegli anni. La personale del 1959 rappresentò, infatti, la conclusione del rapporto che il pittore intrattenne con la galleria Appia Antica: questa sua prima mostra monografica fu l'ultima occasione in cui l'artista si trovò a lavorare per la Sisti, poiché di fatto già dall'anno successivo Schifano spostò la sua attività espositiva in altre gallerie della capitale.

Il 1960, infatti, si aprì per l'artista con la partecipazione, a marzo, alla collettiva, organizzata presso la galleria L'Appunto, *Giovani pittori - Lo Savio, Schifano, Uncini, Festa, Angeli, De Bernardi*, a cura di Richard Chase.⁶⁷ Con Villa, invece, la collaborazione si concluse con l'organizzazione, nel successivo mese di aprile, di una collettiva che si tenne a Bologna, presso la galleria Il Cancellò, e che lo stesso Villa ebbe modo di recensire, e promuovere, in quel numero della rivista parigina "Aujourd'hui" alla cui redazione partecipò in quello stesso anno.⁶⁸ Nonostante

ritiene si possa attingere nell'atto creativo», in A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, Derive Approdi, 2004, p. 81.

⁶⁴ Topazia Alliata, nata a Palermo nel 1913, fu artista e gallerista nella Roma di fine anni Cinquanta. Il 21 marzo 1959, in particolare, inaugurò la Galleria Trastevere, in piazza di Piscinula 13, con una personale di Andrea Cascella, cui presenziò, tra gli altri, anche il critico inglese Lawrence Alloway.

⁶⁵ A. M. Ruta, *Topazia Alliata. Una vita nel segno dell'arte*, Kalòs, Palermo, 2010, p. 99.

⁶⁶ E. Villa, *Capogrossi*, in *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Feltrinelli, Milano, 1970, p. 17. In questo testo si fa chiara la posizione di Villa, avversa a quel modello "accademico" di critico – in stile Lionello Venturi o Giulio Carlo Argan – ancora predominante nell'Italia del secondo dopoguerra. Pare piuttosto forte, in tal senso, il riferimento ai «sofismi balordi» ed al metodo che, nella prospettiva di Villa, potremmo definire "dei confronti a tutti i costi".

⁶⁷ La mostra inaugurò il 23 marzo 1960, e non 1959 come si è spesso affermato. Questo spostamento di data è giustamente ipotizzato da Fagiolo dell'Arco (in *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, in *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, catalogo mostra, Marsilio, Venezia, 1993, vol. II, p. 635) conseguentemente al ritrovamento, presso l'archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, di una lettera, non datata, del direttore della galleria L'Appunto volta a presentare la citata mostra alla stampa. Questa lettera può essere ricondotta al 1960 da un elenco delle esibizioni allora in corso che lo stesso Richard Chase incluse: «a Roma ora abbiamo la Quadriennale; pittori americani a Valle Giulia; ed i pittori giovani americani a Palazzo Venezia». All'inizio del 1960, infatti, possiamo constatare come alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma fosse in corso la mostra *Venticinque anni di pittura americana*, mentre a Palazzo delle Esposizioni, dal 28 dicembre 1959 al 30 aprile 1960, era aperta la *VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*. Da questa stessa lettera si evince un'ulteriore retroscena della mostra: nell'elenco degli artisti qui riportato, infatti, compare Soldini e non De Bernardi; nei ricordi di Uncini, infatti, era proprio Soldini a dover partecipare inizialmente, sostituito solo all'ultimo da De Bernardi, amico dello stesso Schifano.

⁶⁸ E. Villa, *Jeunes artistes italiens*, in "Aujourd'hui", n. 28, settembre 1960, pp. 40-41. Questo stesso fascicolo, che in copertina riportava un'opera di Alberto Burri (Couverture: Alberto Burri, *Combustion plastique*, 1957), si apriva con un testo di Villa a lui dedicato (E. Villa, *Alberto Burri*, pp. 4-23): corredato di una grande quantità di illustrazioni,

questa mostra sia riportata, in molti cataloghi e pubblicazioni successive, con il titolo *Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, a ricalcare il modello della successiva mostra che si tenne alla Salita a novembre, sembra più probabile che a Bologna fossero presenti solo quattro di questi cinque artisti: nel catalogo della mostra del Cancellò e nell'articolo di "Aujourd'hui", entrambi di mano di Villa, curatore dell'esposizione, non vi è infatti traccia di una presenza alla collettiva da parte di Tano Festa, che si può quindi presumere assente in quest'esperienza bolognese.⁶⁹ Schifano, invece, partecipò quasi certamente anche all'ideazione e all'allestimento della mostra: dai documenti del Museo Archeologico di Villa Giulia, di cui l'artista era all'epoca dipendente, risulta che, proprio all'inizio del mese di aprile, trascorse una settimana in viaggio tra Milano e Bologna.⁷⁰

In un'intervista del 1992 il pittore Concetto Pozzati ricordò come egli stesso avesse avuto un ruolo decisivo nell'organizzazione di questa mostra, in quanto meglio inserito nell'ambiente bolognese rispetto a Liverani, che a lui si era rivolto a tal proposito: «è proprio Gian Tomaso Liverani che me li [i cinque pittori] manda a Bologna per vedere di fare loro una mostra».⁷¹ Questo ricordo non può che restare poco più che un'ipotesi anche in funzione della confusione che, soprattutto in termini di date, caratterizza le memorie dello stesso Pozzati.⁷²

In seguito l'attività espositiva di Schifano si allontanò sempre più dal lavoro critico di Villa: il pittore iniziò a lavorare principalmente con le gallerie di De Martiis e di Liverani, realtà queste probabilmente più congeniali alla sua ricerca e meglio inserite nel mercato d'arte, nonché

in bianco e nero ma anche a colori, il testo andava a ripercorrere l'intera produzione burriana, dalle pitture della fine degli anni Quaranta ai *Ferri* e *Legni* di fine anni Cinquanta, passando per i *Neri*, i *Bianchi*, i primi *collages* e la produzione dei *Sacchi*.

⁶⁹ Il testo del suddetto catalogo, al momento non reperito in originale, si trova riprodotto in M. Fagiolo dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, in *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, catalogo mostra, Marsilio, Venezia, 1993, vol. II, pp. 635-636. In questo testo viene descritto il lavoro di Uncini, Schifano, Lo Savio e Angeli, ma non si fa menzione alcuna a quello di Festa. In "Aujourd'hui", poi troviamo un'introduzione alla mostra che parla di quattro artisti e non, appunto, di cinque: «Dans une galerie de Bologna qui, quoique petite ville de province, suit avec une fébrilité certaine les mouvements les plus importants et les subtiles variations de la création artistique, viennent d'être présentés quatre nouveaux peintre de Rome: Angeli, Lo Savio, Schifano et Uncini.», E. Villa, *Jeunes artistes italiens*, in "Aujourd'hui", n. 28, settembre 1960, pp. 40. Sulla questione rimane comunque un dubbio, dal momento che nello stesso già citato regesto curato da Fagiolo dell'Arco è riprodotta la copertina del catalogo dell'esposizione bolognese, dove si possono leggere tutti e cinque i nomi degli artisti, Festa incluso.

⁷⁰ Cfr *Richiesta di licenza ordinaria*, dal 1-4 al 7-4-1960, Milano e Bologna, in Roma, Archivio della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale Roma II, fascicolo n. 125 della posizione IV, titolo Mario Schifano (1961).

⁷¹ «La galleria più forte (e più vasta) è senz'altro La Loggia (...). Disinvoltamente andiamo a trovare la signora Pederzini, dico le intenzioni degli amici romani e prima che termini il mio discorsetto Lo Savio (...) tira fuori nervosamente da una busta una foto, forse tutta nera, di un suo lavoro. Pur smarrita e sorpresa la signora è gentilissima ma ci consiglia di andare a trovare il pittore Ciangottini, che dirige la galleria Il Cancellò. Combiniamo la mostra per aprile, con la presentazione di Emilio Villa. La mostra fece molto discutere (...). Tutti monocromi e azzerati, soprattutto Lo Savio per l'ossessione già evidente di un filtro occultante e di poliedri "ambiguamente" regolari pre-minimalisti. Festa propone due quadri rossi, uno un po' più burriano, dove la parte dipinta si solleva, si "stela" come pelle ripulsa dalla stessa tela», C. Pozzati, *Fax 7 ottobre 1992*, in M. Fagiolo dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, in *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, catalogo mostra, Marsilio, Venezia, 1993, vol. II, p. 636. Sembra improbabile l'ipotesi per cui Liverani avesse potuto proporre una mostra pensata per la sua galleria prima ad un'altra sede bolognese. Pare più sensato che a Bologna fosse arrivato Emilio Villa, forse con l'aiuto logistico di Pozzati, autore d'altronde del testo in catalogo e che avesse poi proposto gli stessi artisti a Liverani, dal momento che lo stesso Villa in quel periodo collaborava piuttosto stabilmente proprio con la galleria La Salita, per la quale aveva scritto, ad esempio, diversi testi di presentazione in cataloghi, come quello della personale di Ettore Colla (galleria La Salita, 20 maggio-2 giugno 1959) o di Mimmo Rotella (galleria La Salita, 1 giugno 1959).

⁷² In un'occasione più tarda, il suo libro del 2007, Pozzati, a proposito della stessa mostra, ricorda come furono gli stessi artisti, e non Liverani quindi, a presentarsi da lui a Bologna perché gli combinasse una mostra dopo quella della Salita, quando invece si sa per certo che la mostra bolognese si tenne prima di quella romana. Qui ricorda come Ciangottini alla sua proposta rispose «se dei giovani artisti che non conosco sono presentati da un pittore...la mostra la faccio subito», in C. Pozzati, *Parola d'artista*, Maurizio Corraim, Mantova, 2007, p. 191.

strategicamente nel centro del sistema dell'arte moderna di Roma.⁷³ Questo cambio di rotta, oltre che da motivazioni di interesse economico, potrebbe comunque derivare anche da un rallentamento dell'attività della stessa galleria Appia Antica, di cui effettivamente si perdono le tracce dal 1959. Anche Mario Diacono, d'altra parte, ricorda come: «la galleria Appia Antica avesse già cessato di esistere quando ho conosciuto Villa, nell'estate o autunno del 1960».⁷⁴

Emilio Villa, Mario Schifano e gli altri: appunti per una storia del quadro che si fa “oggetto”.

L'allontanamento di Schifano da Villa, indipendentemente da queste vicissitudini che potremmo definire contingenti, sembrava inevitabile anche per la piega che stava prendendo la stessa ricerca dell'artista dal 1960 in poi, con l'approdo ai monocromi che implicarono, oltre ad un cambio di tecnica – lo smalto su carta intelata al posto del cemento –, la comparsa di numeri e lettere, l'ingresso dei colori “saturi” nella produzione di Schifano, l'uso di scritte o brandelli di parole, e così via.

L'interesse che Villa nutriva nei confronti dell'opera dell'artista sembra infatti in qualche modo focalizzato sulla parentesi dei *Cementi*. Non a caso, d'altronde, tutte le ricorrenze che legano il critico all'artista sono riconducibili a questa fase iniziale del lavoro di Schifano: nel già citato catalogo della sua prima personale ad Appia Antica troviamo riprodotto un *Cemento*, il primo di cui si abbia per ora documentazione fotografica, altri due compaiono, col titolo *Pitturacemento* (MS 1959-02 e MS 1959-03), in quell'articolo, accompagnato da un testo di William Demby,⁷⁵ che Emilio Villa dedicò a Schifano nel secondo numero della rivista “Appia”, dato alle stampe nel gennaio dell'anno successivo,⁷⁶ e da ultimo un quarto cemento – *Cemento e ferro* (MS 1960-01) – è documentato in quella già citata recensione alla mostra bolognese del 1960 apparsa su “Aujourd'hui” nel settembre dello stesso anno.⁷⁷

⁷³ Nel 1960, come già accennato, Schifano espose alla galleria di Liverani, La Salita: presentato in catalogo da Pierre Restany, partecipò alla mostra *5 pittori. Roma 60* che inaugurava il 18 novembre. In quello stesso anno, ma a dicembre, nella medesima galleria Schifano partecipò anche alla rassegna *Piccolo formato*, assieme a diversi altri artisti tra cui Accardi, Angeli, Burri, Capogrossi, Dorazio, Festa, Fontana, Lo Savio, Prampolini, Rotella, Sanfilippo, Scialoja, Turcato, Uncini, Vedova, Colla, e così via. In quello stesso anno partecipò anche al Premio Apollinaire. Nel 1961, invece, l'attività espositiva di Schifano si spostò prevalentemente alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis.

⁷⁴ Intervista rilasciata alla sottoscritta da Mario Diacono, novembre 2012.

⁷⁵ Lo scrittore William Demby, vissuto a Roma tra il 1947 ed il 1963, raccontava in un'intervista del 2004: «sono arrivato in Italia dopo la guerra nel novembre 1947. (...) Eravamo giovanissimi, puritani, molto riservati, molto seri. Si discuteva di Gramsci, si criticava tutto quello che era americanizzante, che allora cominciava ad invadere l'Italia. Io in quanto scrittore nero ero un po' troppo sofisticato per essere un modello di attivista militante. Però ero cosciente di tutto quello che succedeva. (...) Entrai attraverso Lucia Drusi, la mia futura moglie in contatto con il gruppo intorno a Toti Scialoja, dove il santo dei santi era Morandi. Lasciai il gruppo paracomunista di Vespignani ed entrai nell'orbita del gruppo di Toti Scialoja, dove c'era anche Piero Sadun. Insieme venivano Cy Twobly, lui era lì in quel momento... Io ero conosciuto tra i giovani artisti perché compravo le loro opere. Guadagnavo bene con le traduzioni per il cinema e avevo denaro sufficiente», *Conversazione con William Demby 2004*, New York, martedì 10 febbraio 2004, in B. Corà (a cura di), *Lo Savio*, catalogo mostra, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 22 febbraio – 31 maggio 2004, Le Consortium centre d'art contemporain, Dijon, 9 luglio – 26 settembre 2004, pp. 168-172.

⁷⁶ W. Demby, *Letter to Young Painter, Mario Schifano*, in “Appia Antica”, n. 2, gennaio 1960, pnn. La seconda opera sembra sia stata riprodotta rovesciata in quest'occasione, con la parte superiore messa verso il basso contrariamente alle intenzioni del pittore. Cfr SM 2007, p. 14.

⁷⁷ Sembra piuttosto probabile, anche se non certo, che quest'opera fosse presente alla mostra bolognese di quello stesso anno. Le altre opere riprodotte nella recensione di Villa, realizzate dagli altri tre artisti presenti a questa collettiva, sono *Ferro e cemento* di Giuseppe Uncini (1960), *In Puncto temporis* di Franco Angeli (1959) e *Spazioluca* di Francesco Lo Savio (1959). Il dubbio sulla corrispondenza tra le opere presenti in mostra e quelle riprodotte in questa recensione nasce dal fatto che, sulle pagine di “Aujourd'hui”, appare anche un'opera di Piero Manzoni – *Tableau*

La documentazione fotografica di corredo alle quattro pubblicazioni che Villa, nell'arco di due anni, dedicò a Schifano permette di seguire l'evoluzione del significato e dell'uso che lo stesso cemento, in momenti cronologici diversi, ha avuto per Schifano.

Il primo *Cemento*, quello del catalogo della personale ad Appia Antica del 1959 – assieme alle opere che si è tentato d'individuare attraverso l'analisi delle foto d'allestimento di questa stessa mostra – evidenzia un trattamento ancora piuttosto "pittorico" della superficie: come ricordato anche da Uncini, compagno d'avventura di Schifano nell'uso del cemento, quest'ultimo faceva un uso di questo materiale «più da pittore colandolo sopra la iuta con graffiti». ⁷⁸ Schifano, infatti, «lavorava velocemente e spalrava questo materiale, mescolandolo al Vinavil, direttamente sulla tela, in spessori piuttosto consistenti»: il cemento «diventava così il supporto sul quale intervenire successivamente con incisioni od inserzioni di lastre di metallo, oppure realizzando, sempre con gli smalti, delle scolature». ⁷⁹

Il trattamento più "pittorico" della superficie in cemento venne ben presto abbandonato in favore della realizzazione di opere sempre meno bidimensionali. Già nell'articolo di William Demby – gennaio 1960 – il cemento s'era fatto presenza più tangibile e corposa: steso a pasta alta, veniva inciso a graffito dall'artista, prima che si fosse del tutto asciugato. La superficie, a questo punto, non poteva esser più definita pittorica, poiché dotata di un suo spessore, evidenziato ancor di più da quel particolare effetto di chiaro-scuro determinato dai solchi incisi dall'artista: «your prenatal scribbles are in relief: vertical as Nature's calligraphy on the trunk of a tree» scriveva infatti lo stesso Demby nella lettera dedicata a Schifano – «young painter» – che accompagnava le riproduzioni delle due opere in analisi. ⁸⁰

La successiva fase di quest'evoluzione è rappresentata da quel *Cemento e ferro* dove – come si può facilmente dedurre dallo stesso titolo – Schifano si servì di un ulteriore materiale extrapittorico. ⁸¹ Su un pannello rettangolare di cemento una lastra di metallo di dimensioni minori è fissata grazie a dei chiodi di metallo lasciati in bella vista. Con questo stratagemma Schifano opponeva, alla ruvida e opaca base di cemento – caratterizzata dalla consueta pasta alta la cui superficie presenta incisioni irregolari – la lucentezza e levigatezza della lamina di ferro. L'apparente noncuranza con cui il foglio di metallo veniva applicato alla base di cemento attraverso dei semplici chiodi a vista permetteva all'artista di palesare agli occhi dello spettatore il processo di realizzazione dell'opera. Quest'operazione, però, non può essere considerata, a quest'altezza cronologica, una scelta neutrale: il procedimento di applicare per mezzo di un chiodo un foglio di metallo ad un supporto attivava inevitabilmente una connessione con il lavoro, grammaticalmente

(1958) – artista non presente in mostra. La scelta di riprodurre anche un suo lavoro deriva dall'idea di Villa che la ricerca del milanese fosse in qualche modo avvicinata a quella degli artisti presenti in mostra, motivo che aveva spinto lo stesso critico ad invitare più volte Manzoni ad esporre ad Appia Antica. «Et il ne faudrait pas croire que ces nouveaux operarii (nous parlons actuellement de Angeli, Franco Lo Savio, Mario Schifano, Giuseppe Uncini auxquels on peut joindre Piero Manzoni, Franco [Enrico, nda] Castellani et d'autres encore) ne peuvent pas rentrer dans l'une des circonscriptions des conventions picturales publiques et, par conséquent, vulgarisées du monde actuel», E. Villa, *Jeunes artistes italiens*, in "Aujourd'hui", n. 28, settembre 1960, p. 41. Notare come nemmeno in questo riferimento ad artisti non presenti in mostra si faccia alcun cenno a Tano Festa.

⁷⁸ Giuseppe Uncini, intervista a Laura Cherubini, in L. Cherubini, *Formidabili quegli anni. Roma e "il sogno degli anni Sessanta"*, in *La grande svolta – anni 60*, catalogo mostra, Palazzo della Ragione, Padova, 7 giugno – 19 ottobre 2003, Skira Edizioni, Milano, 2003, p. 85. In opposizione Uncini definiva il suo modo di approcciarsi al cemento «più da scultore». I due erano anche vicini di studio nelle vicinanze della Fontana di Trevi: a quest'altezza cronologica, infatti, Schifano aveva lo studio in vicolo Scanderberg, mentre Uncini in vicolo Scavolino, come ricorda anche Mario Diacono nella già citata intervista rilasciata alla sottoscritta nel novembre 2012.

⁷⁹ E. Antonelli, M. Rivier, *I monocromi di Mario Schifano*, tesi di diploma, Istituto Centrale del Restauro, Roma, 1998, pnn.

⁸⁰ «Sono in rilievo i tuoi scarabocchi pre-natali: verticali come la calligrafia della Natura sul tronco di un albero», W. Demby, *Letter to Young Painter Schifano*, dicembre 1959, in "Appia Antica", n. 2, gennaio 1960, pnn.

⁸¹ Cfr SM 2007, opera 60/015, p. 18: *Senza titolo*, cemento e ferro su tela, cm 47x29,5.

molto vicino, che alcuni artisti di una generazione precedente – Alberto Burri ed Ettore Colla *in primis* – stavano svolgendo già da qualche tempo.

Si può far risalire a tre anni prima, ad esempio, l'avvio di quella sperimentazione, seguita alle *Combustioni*, che vide Burri impegnato a lavorare col metallo. Se nei primi tentativi con questo nuovo materiale l'artista, in continuità con le cuciture dei *Sacchi*, si serviva delle saldature per comporre i suoi *Ferri*,⁸² di lì a poco sarà il chiodo il mezzo da lui preferito per applicare i fogli metallici al supporto, come nel caso di quel *Grande Ferro* del 1960 (fig. 5), esposto alla Biennale di Venezia di quello stesso anno.⁸³ Come nel lavoro di Schifano il ferro,⁸⁴ in Burri, è materiale nuovo, non di scarto: «le lamiere che Burri taglierà e salderà sono lamiere nuove, uscite appena dai laminatoi industriali».⁸⁵

Al contrario Colla, impegnato anch'esso nella seconda metà degli anni Cinquanta in una riflessione sul rilievo in metallo, «non va cercando i materiali della sua scultura nelle acciaierie; li raccatta alla periferia della città industriale, nei mucchi di rottami mangiati dalla ruggine»⁸⁶ L'opera *Cospirazione*, ad esempio, esposta a Roma nel 1957 in una mostra alla Tartaruga, è da considerarsi uno dei primissimi esempi di “rilievo” realizzati dall'artista con materiale di recupero.⁸⁷ Il ragionamento di Colla che più potrebbe avvicinarsi a quello condotto da Schifano per la realizzazione del suo *Cemento e ferro* è però probabilmente rintracciabile in quel *Rilievo policromo* (fig. 7) composto originariamente di due lamine di metallo in cui «la più grande faceva da supporto alla più piccola collocata in basso a sinistra. In occasione della mostra a Milano, l'artista isolò la lamiera più piccola disponendola direttamente sulla parete».⁸⁸ In questo lavoro, infatti, Colla, come farà in seguito Schifano, andava ad apporre, per mezzo di chiodi che hanno lasciato fori indelebili, una lamina di dimensioni minori su una più grande, che faceva da supporto.

Il sottile filo che tiene unite le operazioni di Colla e Burri prima, e di Schifano in seguito, consiste proprio, fatte le debite differenze, in questa riflessione che sposta lo statuto dell'opera d'arte: dalla scultura libera e tridimensionale, nel caso di Colla, e dalla pittura, negli ultimi due, si giunge al concetto di “opera d'arte-oggetto”. Ciò si materializza con la realizzazione di varie declinazioni di “rilievo”, qui inteso come oggetto artistico che, per l'appunto, non è più facilmente classificabile all'interno dei comuni generi di scultura o pittura, ma è un qualcosa d'altro, qualcosa di autoreferenziale, che palesa sé stesso e niente più di questo.

Burri, Colla e Schifano non erano gli unici, sul finire degli anni Cinquanta, a portare avanti questo genere di riflessione. Anche il lavoro di Giuseppe Uncini andava in questa direzione, affiancando la ricerca di Schifano anche per il comune utilizzo del cemento.⁸⁹ Non a caso in una

⁸² Cfr *Grande Ferro E*, 1959, ferro, cm 200x196, The Museum of Fine Arts, Houston, in C. Brandi, *Burri*, Roma, Editalia, 1963, opera n. 40, pnn. La prima mostra romana in cui Burri espose i *Ferri* fu, con ogni probabilità, la sua personale presso la galleria La Tartaruga, inaugurata il 13 maggio del 1959.

⁸³ *Grande Ferro*, 1960, ferro, cm 197,5x296, in *Collezione Burri*, Città di Castello, 1986, opera n. 30, pp. 42-43.

⁸⁴ Nella foto dell'opera com'era in origine la lastra di metallo si presenta liscia e perfettamente lucida, non poteva di conseguenza essere un materiale di recupero.

⁸⁵ C. Brandi, *Burri*, Editalia, Roma, p. 35.

⁸⁶ P. Bucarelli, *Ettore Colla (1896 – 1968)*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Valle Giulia, Roma, De Luca Editore, Roma, 18 giugno – 30 agosto 1970, p. 5.

⁸⁷ E. Colla, *Cospirazione (Congiura)*, assemblage murale in ferro di recupero, cm 136x238, in G. De Marchis, S. Pinto, *Colla*, Bulzoni editore, Roma, 1972, opera n. 101, p. 74: «qui, intorno ad una delle lacerazioni della lamiera, in alto a sinistra, è disposta una cornice rettangolare con aculei: l'immagine, aggressiva ed ambigua, suggerisce il titolo». La mostra personale di Colla inaugurò alla Tartaruga il 18 novembre 1957.

⁸⁸ *Ivi*, p. 81. L'opera in questione è *Rilievo policromo*, 1958 circa, *assemblage* in ferro di recupero, cm 56x80 (misure attuali), opera n. 121 e (121), *ibidem*. L'opera potrebbe essere passata alla mostra del maggio 1961 della galleria La Salita, o forse a quella del giugno dello stesso anno tenutasi presso la galleria Trastevere. La mostra milanese cui si fa qui riferimento è *Colla. Sculture*, galleria Toninelli, Milano, 4-28 giugno 1963.

⁸⁹ Su quest'aspetto teorico di definizione del proprio lavoro Giuseppe Uncini tornò più volte negli anni successivi, testimoniando in più occasioni gli intenti della sua ricerca. Un esempio per tutti può essere rappresentato

dichiarazione di poetica l'artista definiva le sue prime opere col cemento «oggetti»: «perché la pittura e la scultura propriamente detta, rappresentano o fingono sempre qualcosa, io al contrario non voglio fingere né evocare le cose, le strade, i ponti, ma di quelle cose voglio salvare il principio che le ha fatte nascere», sottolineando in tal modo, già nel 1960, la messa in discussione da parte sua dello statuto del quadro e della scultura in arte.⁹⁰

Le strade e i ponti cui Uncini fa riferimento sono quelli della ricostruzione italiana del secondo dopoguerra, cadenzata dai cantieri dell'Autostrada del Sole, dai lavori di realizzazione delle strutture per l'Olimpiade romana del 1960, e così via: l'uso del cemento, forse, nasce anche da qui, da un rapporto rinnovato della società con questi materiali costruttivi, necessari a quella modernità che, rapida, faceva la sua comparsa anche nell'Italia della seconda metà degli anni Cinquanta.⁹¹

«Io lavoro con il ferro e il cemento. Questi materiali li uso con proprietà, nel senso che non li camuffo, che non me ne servo per trarre degli effetti particolari, al contrario li adopero come si adoperano nei cantieri», affermava nello stesso 1960 Uncini: «alla base di tutto c'è la necessità di costruire, di organizzarsi, c'è quel principio creativo che è all'origine di ogni progresso umano, questo è quanto nei miei oggetti voglio esprimere».⁹² È in termini costruttivi, da *homo faber*, che d'altronde l'artista, sicuramente più di Schifano – e la differenza di direzione presa dalle ricerche dei due dopo il 1960 meglio non potrebbe dimostrarlo – ha sempre inteso il suo lavoro: «il cemento io lo tiro su e lo sostengo con il ferro, e questo è necessario, e le strutture (perché non sono forme) che nascono da queste operazioni sono scarne, nude (...) perché necessarie, inevitabili».⁹³ Parlare di “strutture” e di “non-forme” conferma ancora una volta l'intento di Uncini di uscire dai cardini dell'opera d'arte intesa in senso tradizionale. In questa riflessione sembra esserci anche un ulteriore passaggio, quello per cui la superficie dell'oggetto d'arte così costituito non si basa più su delle forme, su una composizione, sul passaggio tonale tra campiture – elementi questi ancora rintracciabili nella ricerca di Burri – poiché è lo stesso materiale, qualunque esso sia, a farsi colore: colore assoluto, modulabile solo attraverso il passaggio da una materia all'altra – riflessione questa valida anche per quel *Cemento e ferro* di Schifano sopracitato – modulabile esclusivamente attraverso il processo costruttivo della struttura, processo che va ad identificarsi con l'opera d'arte stessa.⁹⁴

dall'intervista che rilasciò nel 1977 a Bruno Corà, in cui affermava: «questo era il problema più grosso per me, superare i canoni della pittura e della scultura, per qualche altra cosa altrettanto valida, che non era più strettamente necessario definire pittura o scultura. (...) anche il superamento del limite della tridimensione=scultura, bidimensione=pittura. Infatti in quei tempi io parlavo di oggetti, anzi, parlavo di cose d'arte», *Conversazione con Giuseppe Uncini 1977*, in B. Corà, (a cura di), *Lo Savio*, catalogo mostra, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 22 febbraio – 31 maggio 2004, p. 157. Come già accennato il *Primo cementarmato* di Uncini è datato al 1958-1959, cfr B. Corà (a cura di), *Uncini, catalogo ragionato*, Fondazione VAF, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, p. 207 (opera n. 58-004, cemento e ferro, 121x96 cm, collezione dell'artista).

⁹⁰ G. Uncini, *Roma, 5 ottobre 1960*, ora in G. M. Accame, *Giuseppe Uncini. Le origini del fare*, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, 1990, p. 32.

⁹¹ In una lettera del giugno 1975 indirizzata a Maurizio Fagiolo dell'Arco, Uncini segnalava anche la mancata possibilità economica di acquistare materiali tipici delle belle arti alla base della scelta del cemento: «i materiali, i più disparati... cartoni, compensati, meglio se masonite, cellotex, etc (tele e colori erano lussi che non potevo permettermi, per fortuna) e come colori usavo terre di ogni tipo, tufo, polvere di marmo e di carbone, cenere, segatura, calce, cemento, insomma tutto quello che mi capitasse sotto mano purché economico, pratico e di sapore non complicato», in L. Marziano (a cura di), *Uncini, la logica fantastica*, catalogo mostra, Pinacoteca e Musei Comunali Amici dell'Arte, Macerata, maggio – giugno 1983, p. 26.

⁹² G. Uncini, *Roma, 5 ottobre 1960*, ora in G. M. Accame, *Giuseppe Uncini. Le origini del fare*, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, 1990, p. 32.

⁹³ G. Uncini, *ibidem*. In questa riflessione di Uncini a proposito dei linguaggi specifici dei materiali paiono riecheggiare quelle teorie costruttiviste, già sviluppate a inizio secolo in Russia, poi proseguite e sfociate, soprattutto negli Stati Uniti della seconda metà degli anni Sessanta, in quel dibattito sullo statuto della scultura e dell'oggetto artistico messo in piedi dagli artisti della *Minimal Art*.

Come abbiamo fin qui tentato di dimostrare per Uncini «tutta la materia era adoperata perché non doveva essere assolutamente pittura. Non doveva avere alcun canone della pittura e nessun canone del quadro, tanto è vero che si è arrivati alla costruzione, all'autosupporto, cioè non c'era la tela il supporto e poi sopra la materia, no, la materia era essa stessa, rappresentava essa stessa l'idea, la tecnica».⁹⁵

Già nel 1968, in un'indagine sui materiali e le tecniche condotta da Carla Lonzi, Tommaso Trini e Marisa Volpi per la rivista "Marcatré", Uncini riassume in questi termini la sua ricerca di fine anni Cinquanta: «Quando iniziai ad usare il ferro ed il cemento nel '59 (cementarmati), la scelta di queste materie non fu determinata da interessi espressionistici o materici (...) ma solo come mezzo per la realizzazione di una idea. (...) A quei tempi, per me il problema importante era che l'opera non fosse più una *superficie-supporto* sulla quale rappresentare l'idea, ma un *oggetto costruito*, che non rappresentasse, che significasse solo se stesso. (...) Fu proprio il tentativo di distruggere il quadro, il "quadro rappresentante" che mi portò alla scelta del cemento-armato, un materiale che (...) riesce ad essere solo in virtù della struttura, della costruzione».⁹⁶

L'ipotesi portata avanti fin qui è che a fine anni Cinquanta la ricerca di diversi artisti fosse accomunata da un desiderio di mettere in crisi lo statuto del quadro così com'era stato da loro ereditato. Questa riflessione veniva condotta non solo da Schifano e Uncini, presenti alla galleria Appia Antica già dal 1958, ma anche da altri artisti invitati ad esporre in questa sede dal "solito" Emilio Villa.

Nel caso della già citata collettiva *Bonalumi, Castellani, Manzoni*, Leo Paolazzi, presentando i tre artisti, faceva più volte riferimento alle loro opere con il termine di "oggetti". A proposito dell'*Achrome* di Manzoni in mostra, ad esempio, il poeta affermava: «abolito persino il gusto del dipingere, tende a farsi *oggetto*, desolata presenza *a sé*, con quella sua materia allucinante (tela e gesso), porzione di un gran vuoto bianco», e più avanti «oggetti sono i quadri di Bonalumi».⁹⁷

Considerando il rapporto di collaborazione che Emilio Villa aveva già intrecciato con gli artisti la cui ricerca può essere annoverata tra i prodromi di questo ragionamento – i già citati Ettore Colla ed Alberto Burri *in primis* – non pare particolarmente azzardata l'ipotesi per la quale fosse proprio attorno a questo tipo di scardinamento dello statuto dell'opera dipinta che si andassero a concentrare, sul finire degli anni Cinquanta, gli interessi del critico e, conseguentemente, l'attività espositiva di Appia Antica. In tal modo la galleria, anche se attiva per un breve periodo, proprio in quanto contenitore di molte di queste esperienze cruciali, raccolte dallo stesso Emilio Villa, si ritrovò a giocare un ruolo cruciale, di crogiolo di molte di quelle esperienze che furono di fondamentale importanza per gli sviluppi dell'arte del decennio successivo.

⁹⁴ Per una storia del materiale che si fa colore si veda il testo di Peter Weibel – *Giuseppe Uncini. Lo scultore dello spazio negativo* – in G. Belli, C. Steinle, P. Weibel (a cura di), *Giuseppe Uncini. Scultore 1929-2008*, catalogo mostra, MART, Rovereto, 13 dicembre 2008 – 8 marzo 2009, Skira, Ginevra – Milano, 2008, pp. 11-25: «la pittura moderna ha liberato il colore dalla sua funzione ausiliaria di colore "oggettuale" (o "locale"). Il colore "assoluto", non più obbligato a rispecchiare la realtà oggettiva, non solo ha soppiantato il colore locale, ma anche la prospettiva, aprendo la strada a una pittura intesa come arte della superficie», p. 11.

⁹⁵ *Conversazione con Giuseppe Uncini 1977*, in B. Corà (a cura di), *Lo Savio*, catalogo mostra, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 22 febbraio – 31 maggio 2004, pp. 157-158.

⁹⁶ G. Uncini, in C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi (a cura di), *Tecniche e materiali*, in "Marcatré", n. 37-38-39-40, maggio 1968, p. 74.

⁹⁷ L. Paolazzi (Antonio Porta), *Bonalumi, Castellani, Manzoni*, catalogo mostra, galleria Appia Antica, Roma, 24 aprile 1959, ora in P. De Martiis (a cura di), *Gli anni originali*, catalogo mostra, Castelluccio di Pienza, La Foce, luglio 1995, p. 106.

Capitolo 2. 5 pittori, Roma '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano e Uncini alla galleria La Salita.

«Suggerito dalla memoria lo comincio;
sapendolo già, lo elaboro;
usando sopra la superficie: colla, carta, smalto.
Lavorando copro tutto: a volte è giallo, a volte è nero,
oppure bianco e blu, o rosso;
infine come per dargli un nome ed accettarlo ci segno una cifra, a volte.
Questo è il mio quadro, non so se frattura con il gusto corrente;
per me, comunque, qualcos'altro».

– Mario Schifano –⁹⁸

Roma, galleria La Salita, 18 novembre 1960

Il 18 novembre 1960 apriva, presso la romana galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani,⁹⁹ la mostra *5 pittori, Roma 60*, collettiva che, ben presto, venne riconosciuta dalla storiografia come un'esposizione caposaldo dell'arte italiana degli anni Sessanta, un momento spartiacque tra un "prima", rappresentato dalle poetiche di stampo informale, e quel "dopo" incarnato dai cinque del titolo, chiamati a rappresentare quella nuova generazione di artisti che iniziava ad affacciarsi nel panorama artistico del nuovo decennio (fig. 8).

I "5 pittori" di questa mostra erano Franco Angeli, Francesco Lo Savio, Tano Festa, Mario Schifano e Giuseppe Uncini, formazione questa affatto nuova nel panorama artistico del 1960 poiché, come s'è cercato di ricostruire nel precedente capitolo, con qualche piccola variante questo gruppo di artisti s'era già presentato in quello stesso anno in altre due occasioni espositive: la prima sempre a Roma, alla galleria L'Appunto, con quella *Mostra per la critica* apertasi in via Gregoriana il 23 marzo 1960, che vide esposte opere degli stessi cinque con l'aggiunta di Sordini o De Bernardi; la seconda, intitolata *Angeli Festa Lo Savio Schifano Uncini*,¹⁰⁰ a Bologna presso la galleria Il Cancellò, giusto un mese dopo, il 23 aprile 1960, con testo in catalogo di Emilio Villa ed un dubbio sulla reale partecipazione di Tano Festa.

⁹⁸ M. Schifano, *Dichiarazione di poetica*, non datata ma riconducibile, per il tipo di opere cui si fa riferimento, al biennio 1960-1961, in Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁹⁹ Gian Tomaso Liverani, nato a Faenza nel dicembre 1919, dopo le sue due lauree, una prima in Giurisprudenza ed una seconda in Scienze Agrarie, ed il conseguente impiego presso la Economic Analysis della FAO, aprì la sua galleria nel 1957. Il nome La Salita derivava dalla sede scelta per la galleria, uno spazio al civico 16/c di Salita San Sebastianello, strada che da Piazza di Spagna saliva fino a Villa Medici. La galleria, con la sua porta a vetri, affacciava sulla via; gli spazi, com'è possibile verificare anche oggi recandosi sul posto, erano leggermente più in basso rispetto al livello della strada: tre gradini discendenti permettevano così al visitatore di entrare nella sala espositiva, che doveva misurare circa 7,5x6 m. Cfr D. Lancioni, *Materie, materiali, segni, monocromi: La Salita dal 1957 al 1964*, in D. Lancioni (a cura di), *Omaggio a Gian Tomaso Liverani*, catalogo mostra, Galleria Comunale d'Arte, Faenza, 28 settembre – 7 gennaio 2003, p. 41.

¹⁰⁰ Titolo riportato nella copertina del catalogo, riprodotta in anastatica in M. Fagiolo dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, in *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, catalogo mostra, Marsilio, Venezia, 1993, vol. II, pp. 635-636.

Nonostante, tra le tre, non sia la mostra di cui si dispone di una più vasta documentazione,¹⁰¹ fu proprio la collettiva alla Salita a passare alla storia, soprattutto se si pensa che, solo nove anni dopo, la galleria torinese Christian Stein le dedicò una retrospettiva, emblematicamente intitolata *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*.¹⁰² Le ragioni di questa curiosa operazione – per la quale si ricostruiva una mostra ad appena nove anni di distanza dalla data della sua reale organizzazione – erano presto spiegate nel testo in catalogo, redatto da Marisa Volpi: «la mostra dei “5 Pittori” realizzata a Roma nel 1960 è stata una delle mostre più significative per gli sviluppi ulteriori dell'arte italiana. Rifarla con gli stessi quadri permette non solo di capire l'origine di cinque artisti importanti, ma di fare un bilancio di tutta la situazione italiana, della sua capacità di recepire e di dare significato (e quindi la possibilità di contare) alle situazioni che lo esigerebbero».¹⁰³ In questo semplice *incipit* la Volpi enucleava quelle che furono le due principali motivazioni per le quali la collettiva alla Salita, da quel momento in poi, venne considerata dalla storiografia come una mostra capitale. In primo luogo l'idea che in quest'occasione espositiva si potessero rintracciare gli esordi di cinque pittori che, con le dovute differenze, meglio portarono poi avanti il discorso dell'arte italiana della prima metà degli anni Sessanta, idea questa non del tutto veritiera dal momento che, come s'è visto, nessuno di questi artisti era a questa data un vero e proprio esordiente e che questa mostra non era neppure la prima in cui questi cinque esponevano assieme.¹⁰⁴ In secondo luogo l'idea che questa fosse stata «una delle mostre più significative per gli sviluppi ulteriori dell'arte italiana»,¹⁰⁵ dal momento che in quest'occasione, per un breve momento, si erano riuniti attorno ad un tema comune – quello del monocromo – cinque artisti romani che negli anni a venire avrebbero preso quelle due vie d'uscita, apparentemente agli antipodi tra loro, riconosciute come uniche alternative possibili all'*impasse* dell'Informale: la strada più costruttivista, ghestaltica,

¹⁰¹ Se per lo studio della mostra alla galleria L'Appunto si ha a disposizione solo la già citata lettera d'invito del direttore Richard Chase, è la collettiva bolognese ad essere meglio documentata, grazie alle conoscenze di Emilio Villa, autore della presentazione in catalogo, che ottenne di recensirla per la rivista “Aujourd'hui” dove, nel numero 28 del settembre 1960, alle pagine 40 e 41, comparve un articolo, con cinque illustrazioni, intitolato *Jeunes artistes italiens*, che si apriva facendo riferimento alla suddetta collettiva: «Dans une galerie de Bologne qui, quoique petite ville de province, suit avec une fébrilité certaine les mouvements les plus importants et les subtiles variations de la création artistique, viennent d'être présentés quatre nouveaux peintres de Rome: Angeli, Lo Savio, Schifano et Uncini». Della mostra alla Salita, invece, si sono finora trovate solo due recensioni, una di Lorenza Trucchi (*Incisioni di Picasso*, in “La Fiera Letteraria”, 4 dicembre 1960, p. 6) e una di Filiberto Menna (*Collettiva alla Salita*, in “Telesera”, 9-10 dicembre 1960, p. 3), entrambe prive di illustrazioni, il cataloghino stampato dalla galleria, che purtroppo non riporta né riproduzioni delle opere esposte né un elenco di esse, e alcune foto in bianco e nero rinvenute a Milano nell'Archivio Ballo dell'Accademia di Brera, che, come si discuterà più avanti, potrebbero essere in qualche modo legate a questa mostra.

¹⁰² *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Christian Stein, Torino, 29 aprile 1969.

¹⁰³ M. Volpi, *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Christian Stein, Torino, 29 aprile 1969, pnn.

¹⁰⁴ In molte cronologie l'attività espositiva di questi cinque artisti viene fatta iniziare proprio con la mostra alla Salita del 1960, come se ci si fosse dimenticati delle precedenti esposizioni, in taluni casi anche personali, o come se non gli si volesse dare importanza, riducendole al ruolo di esperienze giovanili e dilettantistiche, non degne d'essere inserite nel *curriculum* di un artista professionista. Si veda, giusto a titolo esemplificativo, la cronologia riportata in cinque cataloghi di mostre di Schifano pubblicati dopo il 1960: solo uno (*Schifano*, galleria L'Ariete, Milano, 15 aprile 1964) riporta tra le personali quella organizzata nel 1959 ad Appia Antica e, assieme alla collettiva del 1960 alla Salita, quella alla galleria Il Cancellò di quello stesso anno. In tutti e quattro gli altri cataloghi invece (*Schifano*, galleria Odyssea, Roma, 16 novembre – 12 dicembre 1964; *Schifano*, galleria Il Punto, Torino, 5 gennaio 1966; *Schifano 66. Inventario con anima e senza anima*, Studio Marconi, Milano, 8 novembre 1966; *Schifano*, galleria del Minotauro, Brescia, 20 gennaio 1968) la prima collettiva è individuata nella mostra alla Salita del 1950, mentre la prima personale in quella del 1961 alla Tartaruga.

¹⁰⁵ M. Volpi, *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Christian Stein, Torino, 29 aprile 1969, pnn.

minimalista, percorsa da Lo Savio e Uncini, e quella votata invece al ritorno dell'immagine in chiave *pop*, imboccata da Angeli, Festa, Schifano.¹⁰⁶

Come si può dedurre facilmente, entrambi questi elementi, che finirono per “consacrare” questa collettiva, erano motivi a posteriori, individuati dalla critica in un successivo momento di canonizzazione dei primi anni Sessanta, quando i giochi erano ormai stati fatti. La stessa mostra alla galleria Stein del 1969 rientrava d'altronde in questa dinamica di storicizzazione di un momento ormai passato, di cui si conoscevano gli sviluppi successivi.¹⁰⁷

La mostra *5 pittori, Roma 60* non dovette invece raccogliere grandi riconoscimenti durante la sua apertura se si considera che, allo stato attuale delle ricerche, se ne sono reperite due sole recensioni, una di Filiberto Menna per “Telesera” e una, per nulla lusinghiera, di Lorenza Trucchi per le pagine di “La Fiera Letteraria”.

Le motivazioni per cui la critica, poi, scelse di concentrare la propria attenzione proprio su questa peculiare edizione della Salita, piuttosto che su una delle due precedenti, è da ricercare forse nella fortuna che l'allora giovane galleria di Liverani – fondata appena tre anni prima, nel 1957 – ebbe poi negli anni a venire, assumendo su di sé, assieme alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, il ruolo di sede d'elezione per la più alta sperimentazione artistica romana. O forse questa preferenza è da accordare invece all'ipotesi che questa mostra potesse essere in qualche modo vista come più “definitiva” rispetto alle due precedenti, soprattutto per il tipo di opere che vi vennero esposte, a proposito delle quali, però, è difficile pronunciarsi con certezza. È certo comunque che, come si vedrà in seguito, un passo in avanti, decisivo, verso una più precisa definizione della propria poetica venne compiuto, tra le mostre dell'Appunto e del Cancellò, e la collettiva alla Salita, proprio da Mario Schifano, elemento questo probabilmente sufficiente a far sì che la storiografia abbia prediletto quest'ultima mostra rispetto alle due precedenti.

¹⁰⁶ Sulla questione delle due “vie” per il superamento dell'Informale si vedano in particolare i due numeri monografici dedicati dalla rivista “Il Verri” a questo fenomeno: *L'Informale*, “Il Verri”, n. 3, giugno 1961; *Dopo l'Informale*, “Il Verri”, n. 12, 1963. Questa stessa teoria è ben sintetizzata in un articolo di Giuseppe Gatt (*Dopo l'Informale in Italia*, in “Collage”, n. 7, maggio 1967, pp. 23-30): «dopo la crisi dell'Informale, si è cercato di isolare il concetto che rappresentasse la concentrazione teorica, più qualificante in senso “oltre” (cioè l'oggettività) proprio perché, in clima informale, il processo creativo era limitato o ridotto esclusivamente al soggetto; (...) oggi il concetto di “nuova oggettività” può essere contenuto entro due direttive primarie (...) la prima (...) nuova oggettività come ripetizione di un'immagine già elaborata (...) (Pop Art). La seconda (...) si dà anche come metodologia (...). In questo senso (...) “oggettività” può essere assunta anche nel senso di *Sachlichkeit* (realtà), come anche utilizzazione e assecondamento della logica formale tipica del materiale utilizzato e conseguente adesione alle sue più intime esigenze strutturali», p. 23. Quest'ultimo discorso sui materiali, a Roma, era valevole soprattutto per la ricerca sul cemento, utilizzato sempre meno in modo materico e sempre più in termini costruttivi, intrapresa dal 1960 in poi da Giuseppe Uncini. Sul superamento dell'Informale in chiave più internazionale si veda anche Harold Rosenberg, secondo il quale il periodo 1960-1970 rappresentava «un decennio» la cui «ossessione è stata quella, negativa, di liquidare la precedente epoca “espressionista” con opere nelle quali l'artista si annullasse nel suo concetto», in *Restare a galla*, in H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli Editore, Milano, 1975, p. 212 (prima edizione *The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, Horizon Press, New York, 1972).

¹⁰⁷ In particolare le motivazioni che possono aver spinto la galleria Stein a mettere in atto un'operazione come questa potrebbero risiedere nella volontà di prendere in esame una “linea italiana” che, da una prima fase di riflessione sul monocromo, seguita poi dalla Pop Art, giungeva all'Arte Povera, vero campo d'interesse della galleria torinese. Nella seconda parte del suo testo, infatti, Marisa Volpi sottolineava come una mancata ricezione corretta della Pop Art italiana, sempre troppo schiacciata nel ruolo di mera imitazione di quella americana, avesse di fatto impedito agli artisti italiani di sviluppare il loro ragionamento su un piano internazionale: «il peso di una ricezione equivoca della pop è stato determinante per il suo mancato sviluppo significativo a livello internazionale», M. Volpi, *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Christian Stein, Torino, 29 aprile 1969, pnn.

Entre-deux romain: Pierre Restany, Paris, novembre 1960.

La collettiva *5 pittori, Roma 60* era accompagnata da un piccolo catalogo (fig. 8), costituito da un cartoncino bianco stampato in rosso, piegato a metà. Le due copertine, d'apertura e di chiusura, portavano rispettivamente una il primo titolo – *5 pittori* – con l'indicazione galleria La Salita, la seconda il sottotitolo – *Roma 60. Angeli Festa Lo Savio Schifano Uncini*. Nelle due pagine interne era invece stampato il testo di presentazione di Pierre Restany, emblematicamente intitolato *Entre-deux romain*. Nel catalogo non figuravano, purtroppo, né riproduzioni di opere né un elenco dei lavori esposti dai cinque pittori in quest'occasione.

L'*incipit* solenne dello scritto di Restany consisteva in un'invocazione, recriminatoria e quasi accusatoria, alla città di Roma: «Rome, un fois decadente, devait payer cher le poids de son histoire. Envahie, opprimée, meurtrie, elle répond par l'indifférence aux injures du temps. Cette nonchalance la rend Eternelle: comment s'étonner que cette métropole de notre culture, la Ville par excellence, soit aujourd'hui le refuge de tous nos conformismes?». ¹⁰⁸ In questo clima di decadenza pareva a Restany potesse però essersi aperta una nuova via – «une situation, une ouverture sur le future, peut-être aussi un artiste véritable» – rappresentata dai giovani della Salita. Questi cinque pittori, secondo il critico francese, non erano da ritenere un gruppo coeso per il ricorso ad un linguaggio comune: troppo giovani per poter formulare una poetica già matura e definitiva essi vagavano ancora attraverso le “Paludi Pontine dell'indecisione” – «Marais Pointins de l'indécision» – pronti magari, come di fatto accadde in seguito, a separarsi, prendendo strade diverse, quasi divergenti. ¹⁰⁹

Da quest'idea derivava il titolo stesso del testo – *Entre-deux romain*¹¹⁰ – sensato se preso in considerazione nella sua accezione di “via di mezzo” intesa, per l'appunto, come punto intermedio di una ricerca, quella dei cinque della Salita, che si riteneva già uscita dagli errori dell'immediato passato, quel conformismo romano citato da Restany, ma di cui ancora nulla si poteva dire per il futuro. L'accezione di “stato intermedio” dell'espressione del titolo pare confermata anche dal proseguire del ragionamento del critico francese, che poneva il lavoro di Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano e Uncini in una zona geograficamente “schiacciata” tra altre due, Parigi e New York, culturalmente più forti: «cette zone marginale se situe bien sûr entre Paris et New-York, entre les Neo-Dada et les Nouveaux Réalistes pour la plupart entre le “hard-edge” et le naugisme pour l'un d'eux. La voie est étroite, mais elle existe, ne serait-ce l'état de parenthèses entre deux “art labels”». ¹¹¹

¹⁰⁸ «Roma, divenuta decadente, avrebbe pagato caro il peso della propria storia. Invasa, oppressa, ferita, risponde con l'indifferenza alle ingiurie del tempo. Questa noncuranza la rende eterna: come stupirsi se questa metropoli della nostra cultura, la Città per eccellenza, è oggi rifugio di tutti i nostri conformismi?», P. Restany, *Entre-deux romain*, in *5 pittori, Roma 60*, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 18 novembre 1960, pnn. Traduzione in italiano in M. Fagiolo dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, in *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, catalogo mostra, Venezia, Marsilio, 1993, vol. II, p. 637.

¹⁰⁹ «Il serait vain de vouloir attribuer un dénominateur commun à des démarches d'esprit aussi divers et encore insuffisamment affirmées. Nous entrons là dans les Marais Pointins de l'indécision, mais aussi de la virtualité et du possible devenir», P. Restany, *Entre-deux romain*, in *5 pittori, Roma 60*, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 18 novembre 1960, pnn.

¹¹⁰ «Entre-deux: striscia di pizzo o ricamata inserita in una stoffa come ornamento (...) parte situata a metà fra due cose (...) stato intermedio», in *De Mauro. Il dizionario della lingua italiana*, Paravia Bruno Modadori Editori, Torino, 2000.

¹¹¹ «Ovviamente, questa zona marginale si colloca per la maggior parte di loro tra Parigi e New York, tra i neodadisti e i Nuovi Realisti e, per uno, tra lo *hard edge* e il *naugisme*. La via è stretta ma esiste, se non altro allo stato di parentesi tra due *art labels*», P. Restany, *Entre-deux romain*, in *5 pittori, Roma 60*, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 18 novembre 1960, pnn. Traduzione in italiano in M. Fagiolo dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, in *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, catalogo mostra, Venezia,

Non pare quindi confermata l'interpretazione per la quale questo *Entre-deux romain* potesse in realtà essere rappresentato da un lato dai cinque di questa collettiva e dall'altro da artisti della Salita di una generazione più anziani – Novelli, Rotella, Perilli, Dorazio, Cascella – eventualmente coinvolti in una mostra a dieci.¹¹² Quest'ipotesi è sorta di fronte al ritrovamento di un appunto nell'Archivio Guido Ballo, di mano del critico stesso, intitolato *Nuova Scuola romana* dove, in un breve elenco puntato, venivano confrontati «i cinque giovani: Schifano, Angeli, Festa, Lo Savio, Uncini» ed «i cinque più anziani: Novelli, Rotella, Perilli, Dorazio, Pietro Cascella»;¹¹³ appunto che, con ogni probabilità, Ballo aveva compilato per sé stesso, in occasione magari della stesura del suo testo teorico sull'arte italiana, e che quindi non aveva necessariamente a che fare con la mostra qui in esame, nel cui catalogo è stato però rinvenuto.¹¹⁴

L'*entre-deux* romano, seguendo la regola della *lectio facilior*, pare infatti più semplicemente spiegato dalla volontà di Pierre Restany – che emblematicamente chiudeva il suo testo, dopo la firma, con la dicitura «Paris, novembre 1960», quasi a voler suggellare un primato della capitale francese su quella italiana, più volte ripresa per la sua condotta culturale lungo tutto lo scritto – di mantenere le esperienze artistiche romane sotto il cappello di quelle parigine. Il riferimento al Nouveau Réalisme, movimento da lui fondato pochi mesi prima,¹¹⁵ non era ovviamente casuale: la descrizione del lavoro dei romani, della loro giovinezza e conseguente indecisione, serviva quasi, più che a introdurre la mostra in sé, a suggellare il debito che i cinque della Salita avevano nei confronti dei Nouveaux Réalistes che, in questo modo, si proponevano come unica realtà europea in grado di arginare la spinta americana del New Dada.¹¹⁶

Restany concludeva questo scritto appuntando come, la posizione assunta dal lavoro dei cinque artisti della Salita, fosse di rottura nei confronti di quei precedenti fenomeni che, nel nome dell'ufficialità di cui erano stati insigniti, avevano finito per scadere nella più scontata accademia. La critica, nemmeno troppo velata, era ovviamente rivolta alle poetiche dell'Informale sulla cui via del superamento parevano muoversi Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini: per Restany forse la giusta direzione, che necessitava solo di un piccolo incoraggiamento.¹¹⁷

Marsilio, 1993, vol. II, p. 637.

¹¹² Cfr G. Casini, *5 pittori alla galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960*, in “Studi di Memofonte”, rivista online semestrale, 9/2012, pp. 38-64

¹¹³ Appunto compilato a mano e rinvenuto all'interno di un catalogo della mostra *5 pittori, Roma 60*, conservato nella cartella “Mario Schifano”, ordinata da Guido Ballo presso l'Archivio d'Arte Contemporanea della Biblioteca dell'Accademia di Brera, Milano.

¹¹⁴ Cfr G. Ballo, *La linea dell'arte italiana, dal simbolismo alle opere moltiplicate*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1964.

¹¹⁵ Il Nouveau Réalisme venne fondato da Pierre Restany in occasione di una collettiva con opere di Arman, Dufrene, Klein, Tinguely, Villeglé alla galleria Apollinaire di Milano nell'aprile 1960, preceduta dalla pubblicazione, il 16 aprile di quello stesso anno, del relativo manifesto.

¹¹⁶ Pierre Restany compì un'operazione simile anche quattro anni dopo, in occasione dell'assegnazione del Gran Premio di Pittura della XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia a Robert Rauschenberg. Nelle recensioni a quest'edizione della rassegna veneziana Restany, non potendo proporre nessuno degli artisti parigini del Nouveau Réalisme in quanto tutti esclusi dal padiglione francese, formulava il nome di Mimmo Rotella, unico italiano tra i Nouveaux Réalistes assegnatario di una sala personale a quella Biennale, come candidato buono per un premio, in quanto il solo in grado di sostenere il confronto con i vincenti americani del New Dada e della Pop Art, cfr P. Restany, *La XXXII Biennale o il trionfo del terzo genere*, in “D'Ars Agency”, V, n. 4, 20 giugno – 20 ottobre 1964, p. 16.

¹¹⁷ «Par le biais de ce décalage entre des position établi, officiellement reconnues et virant déjà à l'accademisme d'avant-garde, ces jeunes pragmatistes romains ont leur chance. C'est le moment de le leur dire, et de le dire», P. Restany, *Entre-deux romain*, in *5 pittori, Roma 60*, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 18 novembre 1960, pnn.

Una mostra... quali opere? I “cinque” della Salita

Se della mostra inaugurata alla galleria L'Appunto il 23 marzo 1960 non si hanno documenti che rendano in qualche modo possibile una ricostruzione del tipo di opere presenti,¹¹⁸ la recensione di Emilio Villa alla mostra bolognese del mese successivo – scritta per “Aujourd'hui”, ma che si dice,¹¹⁹ con poche modifiche, fosse stata utilizzata anche come testo in catalogo – risulta invece di grande utilità per dedurre, approssimativamente, che tipo di oggetti fossero stati esposti in questa seconda occasione. Dopo una breve introduzione, nella quale Villa illustrava le ragioni che tenevano assieme i quattro artisti di cui stava scrivendo, individuate per lo più in una comune volontà di superare le poetiche informali – «ce sont là des exemples nouveaux d'oeuvres qui peuvent être rapprochées et considérées comme de précieux témoignages d'une révolte des jeunes d'Italie contre le vice prédominant des oeuvres picturales teintées de pléthoriques magmas symboliques, de plasmas chaotiques, de neurasthénies sophistiquées et emphatiques, de convictions existentielles»¹²⁰ – il critico passava a parlare di ogni singolo artista, descrivendo brevemente il tipo di lavoro presentato. Nonostante la pur sempre criptica scrittura villiana è possibile, partendo da queste poche righe, formulare almeno delle ipotesi sulla tipologia di opere presenti in mostra. «Di Uncini», scriveva Villa, «si legga la dibattuta e impeccabile o non astrusa ecologia, l'energica opzione dei due materiali, per tralici irritati, vibrati e stesure della persistente animazione, contro le restrizioni materiali del segno. Di Schifano quella luce logora alta costernata, e la sua ideologia strumentale, la macchinazione dei due elementi giustapposti, imbullonati, sacramentati in una prospettiva ingenua di due aloni illuminati della quaternità».¹²¹ «O si veda di Lo Savio il paziente

¹¹⁸ Come già accennato è stata reperita da Maurizio Fagiolo dell'Arco una sola lettera con cui il direttore della suddetta galleria, Richard Chase, invitava la critica a visitare la mostra. Lettera d'invito, non datata ma riferibile al 1960, *Mostra per la critica*, ora in M. Fagiolo dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, in *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, catalogo mostra, Venezia, Marsilio, 1993, vol. II, pp. 635-636: «la Galleria APPUNTO inaugurerà il 23 marzo alle 6.30 una mostra PER LA CRITICA Giovani pittori. Sono LO SAVIO, SCHIFANO, UNCINI, FESTA, ANGELI, et SORDINI. E sono fra i migliori della loro generazione. Noi speriamo, quindi, che la critica darà loro ampio spazio. A Roma ora abbiamo la Quadriennale; pittori americani a Valle Giulia; ed i pittori giovani americani a palazzo Venezia – la Galleria APPUNTO offre la possibilità al pubblico e, principalmente, alla critica, di vedere quello che sta facendo “la generazione adolescente in guerra”. È una mostra importante per questa ragione. (...) Richard Chase (Director)». Nel catalogo ragionato dell'opera di Giuseppe Uncini è segnalato, come lavoro esposto alla galleria L'Appunto di Roma del 1959, il *Cementarmato lamiera*, 1959 (cemento, lamiera e ferro, 195x195 cm, opera 59-001, in B. Corà, *Giuseppe Uncini, catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Fondazione VAF, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 208). Non è chiaro se questo dato indichi la sopracitata mostra all'Appunto, reiterando l'errore di datazione del 1959 al posto del 1960, o un'altra esposizione di quell'effettivo anno. Non essendo poi citato in bibliografia un riferimento ad un catalogo di mostra non è possibile dedurre come sia stata fatta quest'attribuzione, se sulla base di materiale d'archivio o magari grazie al ricordo dell'artista stesso.

¹¹⁹ Cfr M. Fagiolo dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, in *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, catalogo mostra, Venezia, Marsilio, 1993, vol. II, pp. 635-636.

¹²⁰ E. Villa, *Jeunes artistes italiens*, in “Aujourd'hui”, n. 28, settembre 1960, p. 40. «Sono esemplari nuovi di operazione che possono essere accolti tra le rare ed energiche, giovanili, testimonianze di una imminente ribellione al vizio corsivo odierno, ecumenico, delle pitture colorate di pletorico magma, dei plasmi caotici, delle nevrastenie sofistiche e enfatiche, anguste e oscure, delle scroscianti convenzioni esistenziali, tinteggiate e manipolate a vanvera, a quiproquo», E. Villa, *Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Il Cancellò, Bologna, 23 aprile 1960, ora in M. Fagiolo dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, in *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, catalogo mostra, Venezia, Marsilio, 1993, vol. II, p. 635.

¹²¹ «Ecco il braccio che scopre i canoni grevi, originari, della sua azione: giustapporre, sovrapporre combinare abolire rigenerare, chiudere e aprire: è la energia radicale e istituzionale dell'implicito, una condizione traumatica ma persuasa dell'esperienza, del pragma, della pratica umana che si dovesse, da queste opere sorprese nella loro parvenza nativa, trarre un indizio che possa esprimere la integrale nullità del gesto (come molti oggi potrebbero non senza qualche diritto giudicare) esse appunto sarebbero indizi certi in tale senso, proprio perché, proponendo l'esclusività del

sortilegium, l'artificiosa ricerca dell'increato, l'umile atto di referenza alla indiscreta e baluginante caligine dello spazio, che non è colore, ma idea. E di Angeli quella specie di cosmologia arida, appena intravedibile da filiture e marezzature da screpoli e coaguli, tutta una metafisica sensitiva e ritmi generalizzati della disparazione».¹²²

Da questi brevi cenni è possibile dedurre come sia Uncini che Schifano avessero portato dei lavori in cemento: per il primo Villa fa infatti riferimento a dei tralicci, mentre per il secondo a due elementi, uno imbullonato all'altro; quest'ipotesi pare confermata anche dalle riproduzioni che corredevano l'articolo di "Aujourd'hui": *Fer et ciment* (1960) (fig. 9) di Giuseppe Uncini dove, da un blocco di cemento, emergevano i ferri necessari alla sua colata,¹²³ ed il già citato *Ciment et fer* (1960) (MS 1960-01) di Mario Schifano,¹²⁴ con una lastra di metallo imbullonata ad un sottostante blocco di cemento. Per Lo Savio si fa ipotizzabile una precoce riflessione sui temi dello spazio e della luce, illustrata dalla riproduzione dell'opera *Spazioluca* (1959) (fig.10), mentre per Angeli si può presupporre la presenza di un lavoro con delle velature monocrome, idea avallata dalle parole di Villa – «cosmologia arida, appena intravedibile da filiture e marezzature da screpoli e coaguli» – nonché dalla riproduzione in "Aujourd'hui" dell'opera *In Puncto temporis* (1959) (fig. 11).

Per ricostruire le opere passate in mostra alla Salita, invece, più che il testo di Pierre Restany apparso in catalogo, si rende utile l'incrocio tra le due recensioni apparse nel dicembre del 1960, di Lorenza Trucchi e Filiberto Menna, nonché le parole di Marisa Volpi, nel catalogo della già citata mostra *Anno 60* del 1969.

L'articolo *Incisioni di Picasso*, apparso il 4 dicembre 1960 in "La Fiera Letteraria" a firma di Lorenza Trucchi, poneva i giovani artisti romani, inclusi i cinque della Salita, in uno schiacciante, e perdente, confronto col citato pittore spagnolo: «dopo aver visto delle opere di Picasso, proseguire il giro nelle gallerie è quasi impossibile. Non certo per i paragoni, del resto assurdi, ma perché appare più bruciante la differenza sostanziale fra un Picasso e tanti pittori d'oggi. Picasso trova e poi cerca, mentre questi pittori cercano sistematicamente e, il più delle volte, non trovano che le scoperte degli altri».¹²⁵ In particolare la Trucchi sottolineava come «i "cinque" della Salita» credessero nella possibilità di «uscire dal giro informale (nuovi pragmatismi romani li definisce, certo con troppa disinvolta benevolenza, Pierre Restany nella sua presentazione) con una serie di quadri monocolori, neri, gialli, rossi».¹²⁶ In questa breve recensione la Trucchi fissava due punti utili, che torneranno in numerosi discorsi su questa mostra, e cioè da un lato la presenza di opere monocrome, dall'altro l'idea che a tenere insieme i cinque artisti fosse la volontà di rompere con l'arte della generazione precedente dall'altro.

gesto operativo come fine e conclusione, come atto integrato con la nozione stessa dell'operare, e anzi in essa inserito a nutrimento e inquietudine cieca e magnanima confusione, l'oggetto operato si testimonia come misura istantanea, come ictus, di quello che è insieme e reale e apocalittico, quotidiano e escatologico, non si tratterà più dunque di "pittori" nel significato antiquato della parola, ma di attori che manifestano una fruizione tesa, violenta, quasi graduata in un senso che è fisiologico, di tutto ciò che è consumato e sfibrato e che si genera in cadenze, in orientamenti, in concezioni metriche, in evocazioni dello status», E. Villa, *Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Il Cancellò, Bologna, 23 aprile 1960, ora in M. Fagiolo dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, in *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, catalogo mostra, Venezia, Marsilio, 1993, vol. II, p. 635.

¹²² *Ibidem.*

¹²³ G. Uncini, *Cementarmato*, 1959, cemento e ferro, 120x90 cm, collezione Associazione Culturale L'Attico, Roma, opera 59-008 in B. Corà, *Giuseppe Uncini, catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Fondazione VAF, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 210. Nell'articolo di "Aujourd'hui" l'opera di Uncini è riprodotta rovesciata.

¹²⁴ M. Schifano, *Senza titolo*, 1960, cemento e ferro su tela, 47x29,5 cm, opera 60/015, in SM 2007, p. 18.

¹²⁵ L. Trucchi, *Incisioni di Picasso*, in "La Fiera Letteraria", 4 dicembre 1960, p. 6. La mostra di Picasso cui la Trucchi fa qui riferimento è una rassegna di incisioni che l'artista spagnolo realizzò tra il 1958 ed il 1960, presentate alla romana galleria Il Segno da Bernard Geiser.

¹²⁶ *Ibidem.*

Su quest'ultimo punto si trovava d'accordo anche Filiberto Menna, quando su “Telesera” dei “cinque” scriveva che «li accomuna lo stesso bisogno di andare oltre le ultime esperienze dell'informale». «Ecco dunque Uncini servirsi di un'ampia superficie metallica, interrotta al centro da una massa geometrica di cemento, riuscendo a metterci dentro tutto il suo animo contemplativo e sereno; Festa, che si è accorto per tempo del rischio di inseguire l'assolutezza formale di un Rothko, realizzare un nuovo ordine geometrico scandito da ritmiche interruzioni materiche; Lo Savio avventurarsi in una direzione costruttivista, riuscendo a creare dei ritmi di una purezza architettonica, mentre Schifano sembra prediligere le esperienze neodadaistiche, rifiutandosi ad un discorso strutturato come quello dei suoi amici. Angeli, infine continua nel suo gioco allusivo di forme scattanti e leggere, cui però nuocciono certi ricordi surrealistici».¹²⁷ Con l'aiuto di Menna è possibile dedurre che Uncini, proprio come nella mostra bolognese, portò alla Salita almeno un'opera in cemento e metallo, mentre Festa, non citato da Villa, aveva esposto lavori “geometrici”, da intendersi cioè non figurativi ma nemmeno gestuali, con inseriti elementi materici, presumibilmente di carta igienica, a scandire la superficie. Lo Savio, la cui ricerca veniva qui definita “costruttivista”, aveva di nuovo portato delle opere che riflettevano sullo spazio (“purezza architettonica”), per le quali è però difficile essere più precisi. Di Schifano è individuata una predilezione per le ricerche neodadaistiche, che farebbe pensare ad una svolta pittorica più che a un continuato discorso sul cemento, nel qual caso Menna avrebbe forse utilizzato espressioni più vicine a quelle cui fece ricorso per Uncini o, per lo meno, li avrebbe messi in una più stretta relazione tra loro, data la vicinanza del materiale. Angeli veniva accusato di surrealismo: le citate “forme scattanti e leggere” potrebbero per questo ricordarci la tipologia di lavori già portati alla mostra di Bologna.

È però il testo di Marisa Volpi, più tardo di nove anni, a dare la descrizione più dettagliata del tipo di opere passate alla Salita nel 1960. In aggiunta il catalogo del 1969, un foglio di grandi dimensioni piegato in quattro parti, oltre al testo di presentazione, stampato a piena pagina su di un lato, riportava, sull'altro verso, la riproduzione di cinque opere passate alla mostra alla galleria Stein che, stando alle parole della Volpi,¹²⁸ dovevano far parte del nucleo di lavori presentati alla Salita nel 1960. Angeli è presente in questo catalogo con un'opera intitolata *Ipocrisia* (fig. 12) che passò certamente in mostra alla galleria di Liverani almeno in occasione della personale dell'artista tenutasi nel gennaio di quello stesso anno.¹²⁹ Dalla ricostruzione della Volpi si deduce come l'artista, anche alla mostra *5 pittori*, avesse portato questo tipo di monocromi con le velature in calza, simili

¹²⁷ F. Menna, *Collettiva alla Salita*, in “Telesera”, 9-10 dicembre 1960, p. 3

¹²⁸ «La mostra “5 Pittori” realizzata a Roma nel 1960 è stata una delle mostre più significative per gli sviluppi ulteriori dell'arte italiana. Rifarla con le stesse opere», M. Volpi, *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Christian Stein, Torino, 29 aprile 1969, pnn. Le cinque opere, una per artista, esposte alla galleria Stein nel 1969 erano: Tano Festa, *Rosso n. 9*, 1960, 70x100 cm; Francesco Lo Savio, *Spazio-Luce*, 1960, 170x100 cm; Mario Schifano, *Nuovamente alt*, 1960, 100x138cm; Giuseppe Uncini, *Cemento armato*, 1960, 118x140 cm; Franco Angeli, *Ipocrisia*, 1960, 80x110 cm.

¹²⁹ Cfr *Ipocrisia* 1960, in *Franco Angeli*, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 20 gennaio 1960, pnn. Il lavoro in questione non è riprodotto, ma riportato nell'elenco delle opere esposte, che comprendeva *Immagini negative* (1959), *Rosso e grigio* (1959), *Elementi negativi* (1959), *Indifferenza* (1959), *Rosso e grigio* (1959), *Persecuzioni* (1960), *Quarta generazione* (1960), *Insoddisfazione* (1960), *Ipocrisia* (1960). Di questi lavori, quasi anticipando l'accusa di surrealismo avanzata in dicembre da Filiberto Menna, scriveva Cesare Vivaldi nella sua presentazione in catalogo: «sarebbe una facile tentazione parlare di surrealismo per queste recenti tele di Angeli. Le “presenze” che lentamente affiorano attraverso la rete sottile che come una buccia ricopre ed avvolge il quadro, nel loro stesso modo di offrirsi allo sguardo sembrano avere quel tanto di magico, larvale e, diremmo, medianico, da rendere plausibile una frettolosa chiamata in causa dell'inconscio e del sogno. Plausibile, abbiamo scritto, ma non legittima», pnn. Maurizio Fagiolo dell'Arco, nel suo *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia* del 1966, ricostruiva questa personale di Angeli alla Salita, elencando alcune opere esposte: «la prima ricerca di Angeli è in chiave formale: *Immagini negative*, *Rosso e grigio*, *Elementi negativi*, questi alcuni quadri esposti alla “Salita” nel '60. La materia non è più un piano d'appoggio ma una zona trasparente di mediazione, un velo. Evidente il rapporto con Burri, con le lacerazioni dell'Informale», M. Fagiolo dell'Arco, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Bulzoni editore, Roma, 1966, p. 157.

a quelli esposti, sempre alla Salita, nella sua personale di inizio 1960, nonché alla mostra bolognese di Villa: «il più materico con Uncini» era Angeli che infatti nei suoi lavori «copriva le calze di nylon, tese sulla tela, con un velatino nero che, a seconda della posizione, della luce, lasciava percepire appena l'immagine sottostante».¹³⁰ Tano Festa, come accennato anche da Filiberto Menna, aveva portato dei monocromi con inserti materici a scandirne la superficie: è difatti ascrivibile a questa fase la sua opera, tratta dal catalogo Stein, *Rosso n. 9* (1960) (fig. 13). La Volpi osservava come egli «lasciava che le sporgenze dei materiali (legno, carta igienica) dal monocromo rosso creassero dei ritmi all'incidenza della luce, senza bisogno di cercare particolari effetti con il colore».¹³¹ Uncini che, come si è dedotto dalle due recensioni di Villa e Menna, a Bologna come alla Salita aveva esposto dei lavori in cemento, era presente nel catalogo del 1969 con un *Cemento armato* del 1960,¹³² ed era ricordato come «il più vicino a Burri per un certo brutalismo cui si accompagna il senso profondo dell'ordine plastico dello spazio», egli «metteva in evidenza la natura stessa delle materie nelle diversissime possibilità di impaginazione».¹³³ Schifano, che certamente aveva portato un lavoro in cemento a Bologna, secondo la Volpi era proprio in occasione della mostra *5 pittori* che aveva «scelto il colore come tema» facendo uso di «vernici industriali che non permettono il “pittoricismo”». Abbandonata la ricerca sul cemento, egli era insomma approdato alla successiva fase dei monocromi: «il suo intervento più acuto era l'aggetto del telaio che negava al quadro il carattere tradizionalmente illusionistico e lo costringeva ad essere tutt'uno con il supporto; le lettere prefabbricate ne aumentavano l'aspetto oggettuale».¹³⁴ Nel catalogo del 1969 era riprodotta un'opera del 1960 che aderiva perfettamente a questa descrizione: *Nuovamente alt* (MS 1960-06),¹³⁵ nella quale la superficie pittorica, che appare divisa in due ad imitare un dittico grazie alla modifica del telaio aggettante, è di un intenso, brillante giallo cromo, al centro di ciascuna campitura un numerino stampigliato in nero, “30” a sinistra, “31” a destra.¹³⁶ Da ultimo di Lo Savio, nel catalogo della mostra *Anno 60*, era riprodotto uno *Spazio-Luce* (fig. 14), tipo di opera che ben si potrebbe accordare con quella ricerca su luce e spazio che emergeva dalle parole di Villa prima e di Menna poi, e di cui Marisa Volpi tentava di spiegare il procedimento esecutivo: egli «faceva assorbire lentamente i colori grigi acquosi sulla tela in modo da far determinare l'immagine dall'andamento stesso dell'assorbimento».¹³⁷

¹³⁰ M. Volpi, *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Christian Stein, Torino, 29 aprile 1969, pnn. Nel 2000 ricordava a tal proposito Liverani «Angeli [i monocromi] li faceva già da un anno coi velatini neri», in L. Schermi, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani*, in “Arte e Critica”, VI, n. 24, ottobre-dicembre 2000, p. 50.

¹³¹ M. Volpi, *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Christian Stein, Torino, 29 aprile 1969, pnn. Ebbe modo di ricordarlo anche Liverani, sempre nella sua ultima intervista del 2000: «c'era già Festa, che faceva quadri monocromi rossi», L. Schermi, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani*, in “Arte e Critica”, VI, n. 24, ottobre-dicembre 2000, p. 50.

¹³² Giuseppe Uncini, *Cementarmato*, 1960, cemento e ferro, 140x130 cm, collezione dell'artista, opera 60-036, in B. Corà, *Giuseppe Uncini, catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Fondazione VAF, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 220. In catalogo non sono segnalate ulteriori opere passate alla mostra *Anno 60* tenutasi alla galleria Christian Stein di Torino nel 1969.

¹³³ M. Volpi, *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Christian Stein, Torino, 29 aprile 1969, pnn.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Nuovamente alt*, 1960, 100x138 cm è conosciuta per lo più col titolo *N. 30-31* (smalto su carta intelata, cm 110x190), opera 60/001 in SM 2007, p. 17.

¹³⁶ È soprattutto alla presenza di queste cifre stampigliate che è probabile Filiberto Menna potesse riferirsi quando, recensendo la mostra *5 pittori, Roma 60*, individuava in Schifano una predilezione per «le esperienze neodadaistiche».

¹³⁷ M. Volpi, *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Christian Stein, Torino, 29 aprile 1969, pnn. Nel catalogo della mostra sul lavoro di Lo Savio curata da Germano Celant nel 1986, con presenti molte opere della Salita, vengono indicate come esposte alla mostra *5 pittori, Roma 60* due opere: *Spazio-Luce* (1959), resina sintetica su tela, 155x170 cm, proprietà galleria La Salita, Roma, opera 8, p. 92; *Spazio-Luce* (1960), resina sintetica su tela, 100x120 cm, proprietà galleria La Salita, Roma, opera 12, p. 94, in G. Celant, E. Franz (a cura di), *Francesco Lo Savio: Raum-Licht*, catalogo mostra, Kunsthalle Bielefeld, 9 febbraio – 30 marzo 1986, Rijksmuseum

Incrociando i dati fin qui elencati se ne deduce che, alla mostra alla Salita *5 pittori*, Uncini aveva portato dei cementi, Angeli dei monocromi con i velatini di calza, Lo Savio i primissimi esemplari di *Spazio-luce*: lavori, in tutti e tre i casi, in stretta continuità poetica con quelli portati alla mostra di Villa a Bologna nella primavera 1960. Di Festa si deduce invece che portò dei monocromi con inserti materici alla Salita, ma nulla si conosce della sua eventuale presenza a Bologna, mentre di Schifano si viene a sapere che, mentre durante tutta la sua collaborazione con Villa – ad Appia Antica come all'Appunto – egli aveva esposto sempre e solo lavori in cemento, alla mostra della Salita si era invece presentato con i suoi primi monocromi.

È proprio questo scarto di Schifano, dai cementi ai monocromi, a poter giustificare quella già citata predilezione che la storiografia da sempre ebbe nei confronti di questa precisa edizione della mostra piuttosto che per le precedenti – che finirono invece per essere quasi dimenticate – poiché è proprio da qui, da questi primi monocromi di Schifano alla Salita, che prese avvio tutta la successiva ricerca del pittore e non solo.

Questo passaggio di Schifano dai cementi ai monocromi è confermato anche da Gian Tomaso Liverani nella sua ultima intervista rilasciata nel 2000. Ricordando come, assieme a Pierre Restany, avesse scelto i cinque di quella mostra raccontava infatti di essere già stato, in precedenza, nello studio di Schifano, senza trovarvi però nulla di suo gradimento: «abitava in piazza Scanderberg, aveva una specie di pollaio, su in cima ad un terrazzo dove dipingevo e facevo delle cose che non mi entusiasmavano molto: delle superfici con una materia color terra su cui applicava una lamiera di alluminio».¹³⁸ Restany invece «non conosceva ancora Schifano» e tanto meno «i quadri monocromi di Schifano» che, per Liverani, rappresentarono il momento di svolta del lavoro di Schifano: «ne avevo uno (...) giallo, monocromo, molto bello. Me ne erano rimasti parecchi di quei quadri di Schifano monocromi. E così nacque la mostra».¹³⁹

Anche il ricordo, piuttosto puntuale, di Cesare Vivaldi conferma la presenza alla Salita di Schifano con i suoi primi monocromi. Egli, alla data del 1960, non solo era di fatto uno dei pochi critici militanti attivi ed impegnati continuativamente nell'ambiente dell'arte contemporanea romana,¹⁴⁰ ma aveva anche stretto da tempo, al pari di Emilio Villa, una collaborazione con Liverani e la sua galleria, per la quale scriveva spesso testi di presentazione, *in primis* quello per il catalogo

Krölller-Müller, Otterlo, 26 aprile – 8 giugno 1986.

¹³⁸ L. Schermi, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani*, in "Arte e Critica", VI, n. 24, ottobre-dicembre 2000, p. 50.

¹³⁹ L. Schermi, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani*, nella sua versione integrale, disponibile online all'indirizzo www.merzbau.it/appunti.php?mrcnsn=000000012. A proposito di questo monocromo giallo Liverani proseguiva raccontando di averlo venduto a Casoli, interessato ad organizzare qualcosa nella sua galleria: «la mostra che ha fatto adesso Sergio Casoli, qui a Roma, dei quadri monocromi di Schifano, il titolo doveva essere: "Gli Schifano di Liverani", poi all'ultimo momento è arrivato Achille Bonito Oliva che ha fatto un catalogo per conto suo. Infatti mi sono un po' sorpreso con Casoli, me lo aveva proposto lui, io glieli avevo venduti per fare una mostra». Nel 1998, presso la sede romana dello Studio Casoli, si tenne effettivamente una mostra su Schifano con testo in catalogo di Bonito Oliva: *Mario Schifano. Quattordicimila giorni e oltre*. Il catalogo della personale si apriva con la riproduzione anastatica di una lettera scritta a mano da Liverani ed indirizzata a Sergio Casoli: «Caro Casoli, sono molto lieto di vedere che una giovane e affermata galleria rivolga i suoi interessi a quel fortunato periodo degli anni '60 che è stato pieno di entusiasmi per tutti noi e punto di partenza per gli anni seguenti», *Lettera di Gian Tomaso Liverani a Sergio Casoli*, Roma, 24 gennaio 1998, ora in *Mario Schifano. Quattordicimila giorni e oltre*, catalogo mostra, Studio Casoli, Roma, 27 febbraio 1998, pnn. In questo catalogo si trovano effettivamente riprodotti alcuni monocromi del 1960, come «N. 6, collage e smalto su tela, 38x46,5 cm, collezione Gian Tomaso Liverani», p. 2, probabilmente proprio il monocromo giallo cui fa riferimento il gallerista nell'intervista, riprodotto d'altronde anche in S. Lux (a cura di), *La Salita. Prime opere*, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 16 maggio 1980, pnn, e quindi certamente di proprietà di Liverani fino agli anni Ottanta. Si hanno poi «Milano, 1960, collage e smalto su tela, 120x120 cm», pp. 16-17; «Like monk thelonious, 1960, collage e smalto su tela, 100x120 cm», pp. 20-21; e, di nuovo, «Numero 30-31, 1960, collage e smalto su tela, 110x190 cm», pp. 18-19, presente anche, come s'è visto, nel catalogo della mostra *Anno 60*, tenutasi alla galleria Stein nel 1969. Anche a questo monocromo giallo potrebbe in realtà far riferimento Liverani.

della personale di Angeli del gennaio 1960.¹⁴¹ Della mostra *5 pittori, Roma 60*, certamente da lui visitata quell'autunno, in un articolo del 1983 egli ricordava come Festa, nelle sue opere, «incollava strisce di carta igienica rossa su superfici pure rosse»; Lo Savio «dipingeva soli monocromi su tele monocrome con un'ansia sottilissima»; Schifano, abbandonato il suo precedente materismo, presentava in quest'occasione «dittici o trittici di superfici tutte gialle o tutte nere o tutte bianche», mentre Uncini restava fedele al ferro ed al cemento «ma dando più rilievo alla scansione della materia che non alla materia stessa»; infine Angeli presentava leggere tele monocrome, sopra cui erano sottese trasparenti calze di nylon.¹⁴²

Sono in ogni caso le tre foto dell'allestimento della mostra alla Salita, fortunatamente pervenute fino a noi, a confermare con maggior forza la ricostruzione fin qui condotta.¹⁴³

La prima (fig. 15) illustra il giorno dell'inaugurazione: in primo piano stanno tre dei cinque protagonisti di questa collettiva – Franco Angeli, Francesco Lo Savio e Mario Schifano – seduti in conversazione con, alle loro spalle, in piedi, gli artisti Piero Dorazio e Giulio Turcato, in visita alla mostra.¹⁴⁴ Osservando attentamente quest'immagine si possono trarre alcuni importanti dettagli sulle modalità d'allestimento della galleria. Sulla sinistra si scorge ad esempio una delle famose vetrine su Salita San Sebastianello, che caratterizzavano lo spazio espositivo di Liverani:¹⁴⁵ una vetrata oltre la quale s'intravede la carrozzeria chiara di un'auto parcheggiata fuori, sulla strada. Questo spazio finestrato non veniva escluso dall'allestimento, anzi: esso era sfruttato al massimo per mezzo

¹⁴⁰ A tal proposito si ricordi la pubblicazione, proprio in quello stesso 1960, del volumetto *Crack* (G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi (a cura di), *Crack. Documenti di arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960), nel quale veniva presentata, con toni da manifesto futurista, una nuova avanguardia romana, rappresentata da artisti, quelli del titolo, mediamente appartenenti ad una generazione precedente a quella dei *5 pittori* della Salita. In un articolo del 1983 egli puntualizzava «per quanto riguarda la situazione romana in particolare va ricordato che i critici più autorevoli non possono rendere testimonianza diretta se non a partire dal 1962 all'incirca», poiché Calvesi fino a quella data stava a Bologna, Fagiolo dell'Arco era di fatto troppo giovane, Crispolti aveva interesse esclusivo per la «nuova figurazione» almeno quanto Argan per le sole esperienze ghestaltiche. In tal modo, strumentalmente Vivaldi riservava a sé stesso l'esclusivo ruolo di testimone degli avvenimenti romani di quel periodo, dimenticando ad esempio di citare il ruolo fondamentale di Emilio Villa. Egli continuava poi riducendo il peso che normalmente si dava al ruolo della stessa critica – «guardando dopo vent'anni ai fatti di allora, si deve anche ridimensionare l'incidenza della critica nel clima degli “anni Sessanta”. Se quel decennio ha significato veramente qualcosa lo si deve, ovviamente, agli artisti (...) e lo si deve all'opera di animazione culturale di pochissimi galleristi: Plinio De Martiis innanzi tutto e Gian Tomaso Liverani, e poi Fabio Sargentini e Mara Coccia», C. Vivaldi, *Roma anni 60: riflusso o storia? Gli anni 60 a Roma e in Italia. Avvenimenti e clima di un periodo ricchissimo di fatti e idee. A partire da Roma verso il resto dell'Italia*, in “Flash Art”, n. 112, marzo 1983, p. 43.

¹⁴¹ Cesare Vivaldi scrisse ininterrottamente testi per i cataloghi di mostre presentate alla Salita a partire dal 1958: *Gastone Novelli*, 29 marzo 1958; *Sordini*, 27 novembre 1959; *Franco Angeli*, 20 gennaio 1960; *Tano Festa*, 3 maggio 1961; *Oggetto pittura*, 28 aprile 1962; *Fabio Mauri*, 8 febbraio 1963; *Maselli*, 16 maggio 1963; *Due dipinti recenti di Piero Sadun*, 13 dicembre 1963; *Mondino*, 27 marzo 1963; e così via.

¹⁴² Anche Vivaldi collegava il ricordo di questa mostra, che aveva destato «notevole scalpore», ad un momento di svolta, definendola «un modo di far *tabula rasa* per poi ricominciare daccapo a riproporre immagini», C. Vivaldi, *Roma anni 60: riflusso o storia? Gli anni 60 a Roma e in Italia. Avvenimenti e clima di un periodo ricchissimo di fatti e idee. A partire da Roma verso il resto dell'Italia*, in “Flash Art”, n. 112, marzo 1983, p. 41.

¹⁴³ Le foto, riprodotte in diverse pubblicazioni, sono tutte presenti in D. Lancioni (a cura di), *Omaggio a Gian Tomaso Liverani*, catalogo mostra, Galleria Comunale d'Arte, Faenza, 28 settembre – 7 gennaio 2003, pp. 32-33.

¹⁴⁴ Dorazio e Turcato erano inoltre artisti, di una generazione precedente, attivi anch'essi presso la galleria La Salita con diverse mostre: *Dorazio, Sanfilippo, Turcato*, 15 aprile 1959, con testo di presentazione in catalogo di Nello Ponente; *Piccole sculture e opere grafiche*, 21 dicembre 1959; *Opere recenti di Dorazio, Franchina, Rotella, Turcato*, 14 maggio 1960.

¹⁴⁵ Ricorda Liverani a proposito di una mostra di Lo Savio del 1962: «sapevano di cosa si trattava, avevano visto la vetrina (perché avevo una vetrina sulla strada) la mattina quando si montava la mostra», in L. Schermi, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani*, in “Arte e Critica”, VI, n. 24, ottobre-dicembre 2000, p. 50. L'edificio conserva tutt'oggi diverse vetrine sulla strada.

di alcuni binari verticali ai quali si trovavano appese, una sopra l'altra in un nastro continuo, diverse opere di piccolo-medio formato. All'osservatore della fotografia se ne presentano alcune – presumibilmente quattro – con il verso principale rivolto all'interno della galleria, ma è plausibile che, sull'altro lato, fossero appesi altrettanti quadri, orientati invece verso la strada.¹⁴⁶ Purtroppo l'immagine non permette d'individuare con chiarezza le singole tele appese a questi binari, ma è certo che, a prima vista, sembrano tutte monocrome. In particolare una di queste, con la superficie di un nero intenso, lucido, praticamente riflettente, parrebbe proprio un'opera di Schifano: diviso simmetricamente in due, questo quadro è dotato di una coppia di cifre bianche, purtroppo non leggibili, pratica, questa, tipica dei primi monocromi dell'artista.¹⁴⁷ Alle spalle di Turcato e Dorazio, poi, s'intravede il frammento di un'ulteriore tela di grandi dimensioni anch'essa apparentemente monocroma: la parzialità del brano riprodotto non permette però l'individuazione di un preciso quadro, e nemmeno l'attribuzione a uno in particolare dei cinque artisti della collettiva.¹⁴⁸

Le altre due fotografie sono invece vere e proprie documentazioni della disposizione fisica delle opere in galleria: completamente sgombri di visitatori, gli spazi espositivi sono infatti ripresi nella semplicità dell'allestimento della mostra. Purtroppo le due fotografie, pur in continuità spaziale tra loro, non documentano l'interezza della sede della Salita.

Nella prima immagine (fig. 16) si vedono una parete scura, posta a sinistra rispetto a quella della seconda fotografia, e un angolo dotato di mensole, a destra, riprodotto, quest'ultimo, anche nell'immagine successiva.¹⁴⁹ I quadri compresi nel campo visivo di questo scatto sono in tutto cinque: uno, di grandi dimensioni, occupa interamente la parete principale a sinistra, gli altri quattro, di formato ridotto, sono semplicemente appoggiati sulle due mensole appese, una sopra l'altra, alla seconda parete. La tela grande, a sinistra, è sicuramente un'opera di Franco Angeli: apparentemente monocroma, ad un occhio attento presenta quelle peculiari forme antropomorfe che egli realizzava abitualmente incollando alla tela calze o garze.¹⁵⁰ Dello stesso artista è anche un secondo lavoro visibile in questa foto, quella piccola tela poggiata subito a destra della grande, sulla mensola più in alto: conosciuta col titolo *Elementi negativi* (1960) (fig. 17) essa si trova riprodotta anche nel bollettino della Salita di quello stesso anno.¹⁵¹ Per gli altri tre quadri un riconoscimento si

¹⁴⁶ Sembra poco plausibile l'ipotesi per la quale Liverani avesse scelto di mostrare ai passanti una vetrina con i retro dei quadri. Più probabilmente, quindi, questi stand, allestiti sulla via, avevano quadri da una parte e dall'altra dei binari, sistema questo che si rivelava utile anche a raddoppiare la superficie espositiva disponibile.

¹⁴⁷ Le cifre bianche su pittura nera paiono essere a sinistra un "2" e a destra un "2B" o un "20". La ricerca in pubblicazioni successive non ha purtroppo portato all'individuazione di nessun quadro che, nella sua composizione, potesse in qualche modo ricordare questa precisa tela.

¹⁴⁸ L'omogeneità della porzione di tela visibile fa comunque propendere per un'esclusione di Uncini, ma la bassa qualità della foto non permette di avanzare ulteriori ipotesi più fondate di altre. Allo stesso modo le altre quattro tele appese in vetrina, esclusa quella già citata che ricorda uno Schifano, non sono fotografate in maniera sufficientemente puntuale da permetterne un riconoscimento. È d'altronde palese che questa fotografia, nell'intenzione di chi la scattò, doveva rappresentare un ricordo dell'evento, un ritratto dei tre artisti in primo piano, non certo una documentazione dell'allestimento. Quest'ultimo scopo è invece implicito nelle altre due foto della collettiva: totalmente prive di avventori esse documentano solo l'allestimento e le opere presenti in mostra. Era d'altronde questa di fotografare a scopi archivistici gli allestimenti, una pratica cara a Liverani: dell'attività della sua galleria si sono infatti conservate diverse fotografie di semplici allestimenti, documenti oggi di capitale importanza per la ricostruzione delle mostre della Salita. Si vedano a tal proposito le foto d'allestimento in *Galleria La Salita. Bollettino 1959-1960*, galleria La Salita, Roma, 1960, pnn. Le fotografie in questo bollettino sono utili anche a confermare che, nelle tre foto della mostra *5 pittori*, sono effettivamente documentati gli spazi della Salita.

¹⁴⁹ È proprio la presenza di questo stesso angolo in entrambe le fotografie a far capire che esse riproducono due pareti adiacenti.

¹⁵⁰ Al momento attuale delle ricerche non è stato purtroppo possibile individuare di quale precisa opera si tratti. La mancanza di un catalogo generale o ragionato dell'opera di Franco Angeli, nonché l'esiguo numero di retrospettive storiche organizzate negli anni su quest'artista sono contingenze oggettive che non rendono affatto semplice quest'operazione di ricognizione delle opere di Angeli circoscrivibili a questa sua precoce fase artistica.

¹⁵¹ Cfr Franco Angeli, *Elementi negativi*, 1960, 52.24, in *Galleria La Salita. Bollettino 1959-1960*, galleria La Salita, Roma, 1960, pnn.

fa molto più difficile: i due più a destra sono addirittura tagliati da una colonnina della sala, per cui ne risulta visibile solo un frammento; il primo di questi sembra dotato di spuntoni, che sporgono dalla superficie piatta, elemento questo che potrebbe far pensare ad un lavoro di Uncini; del secondo, posto sulla mensola sottostante, s'intravede solo una tela genericamente monocroma. L'ultimo quadro intero, sistemato a sinistra, sul pogggiolo più in basso, ricorda ancora una volta un lavoro di Schifano: monocromo, con delle ombre agli spigoli che suggeriscono un telaio curvo, ha al centro una sigla che campeggia in nero.¹⁵²

La terza e ultima fotografia (fig. 18) ci mostra, oltre ai quattro piccoli quadri già citati, un grande e ben riconoscibile cemento di Uncini, che riempie lo spazio della parete di destra. Si tratta di *Cementarmato lamiera* del 1959 (fig. 19), costituito da una lastra di metallo sulla quale campeggia una banda di cemento armato: i fili metallici necessari alla sua colata, intrecciati tra loro a creare un motivo decorativo ritmato, sporgono da sopra e da sotto, proiettando la loro ombra sulla lamiera retrostante, proprio come descriveva Filiberto Menna.¹⁵³

Fin qui si sono incrociati quei dati a proposito di questa mostra alla Salita già noti da tempo. Nel corso dell'ultimo anno è però emersa una nuova fonte documentaria per lo studio di quest'importante collettiva: a Milano, nell'Archivio d'Arte Contemporanea della Biblioteca dell'Accademia di Brera – fondo meglio conosciuto con la denominazione “Archivio Ballo”, dal nome del suo fondatore – sono stati rintracciati cinque gruppi di fotografie, uno per ognuno degli artisti presenti alla mostra *5 pittori, Roma 60*, che potrebbero in qualche modo essere ricondotti proprio alla collettiva presa qui in esame.¹⁵⁴

Il materiale cui mi riferisco consta in sostanza di cinque copie del cataloghino di questa collettiva:¹⁵⁵ ciascuno di questi pieghevoli porta in copertina, vergato a penna, il nome di uno dei

¹⁵² Anche in questo secondo caso è molto difficile, per la bassa qualità della foto, individuare che cifra sia impressa sulla superficie monocroma (forse una tra queste: “11”, “13”, “18”). Per questo motivo si rende molto complesso avanzare un'ipotesi volta ad individuare un preciso quadro.

¹⁵³ «Ecco dunque Uncini servirsi di un'ampia superficie metallica, interrotta al centro da una massa geometrica di cemento, riuscendo a metterci dentro tutto il suo animo contemplativo e sereno», F. Menna, *Collettiva alla Salita*, in “Telesera”, 9-10 dicembre 1960, p. 3. L'opera in questione è *Cementarmato lamiera*, 1959, cemento, lamiera e ferro, 187x195x10 cm, collezione Fondazione VAF – Mart, Rovereto, opera 59-003, in B. Corà, *Giuseppe Uncini, catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Fondazione VAF, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 208. Con la gentile collaborazione di una delle conservatrici del Mart si è potuto verificare come il retro dell'opera in questione non presenti timbri, etichette o iscrizioni, utili a verificare una sua effettiva esposizione in occasione della mostra alla Salita *5 pittori, Roma 60*. Nel catalogo ragionato l'opera è effettivamente indicata come esposta alla galleria La Salita nel 1960, assieme ad altre tre (fig. 20-21-22): *Cementarmato n. 3b*, 1960, cemento e ferro, 50x40 cm, attuale ubicazione sconosciuta, opera 60-012, p. 216; *Cementarmato colata n. 1*, 1960, cemento e ferro, 47x34,5x9 cm, collezione privata, Roma, opera 60-013, p. 217; *Cementarmato (scultura)*, 1960, cemento e ferro, 85x100x100 cm, collezione privata, Roma, opera 60-014, p. 217.

¹⁵⁴ Ringrazio il professor Flavio Fergonzi per aver messo a mia disposizione questo materiale inedito. Sul ritrovamento di queste foto si veda anche G. Casini, *5 pittori alla galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960*, in “Studi di Memofonte”, rivista online semestrale, 9/2012, pp. 38-64, e F. Fergonzi, *Dalla superficie all'immagine. Uno snodo romano, 1960-1964*, in C. Cremonini, F. Fergonzi (a cura di), *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, catalogo mostra, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia, 30 maggio – 24 novembre 2013, MondoMostra, Roma, 2013, pp. 61-71.

¹⁵⁵ Guido Ballo fu l'iniziatore della raccolta di questo ricco fondo di materiali sull'arte contemporanea, conservato presso la Biblioteca dell'Accademia di Brera, ma ordinato a parte con criteri autonomi. L'archivio «nella sua parte più organica e consistente si rivela essere il supporto per la preparazione di un libro in due volumi, *La linea dell'arte italiana dal simbolismo alle opere moltiplicate*, Roma 1964». I materiali qui conservati sono «ordinati in un'unica serie alfabetica di cartelle intestate a singoli artisti. Esse contengono cataloghi di mostre, ritagli di articoli, foto di opere e talvolta anche lettere e scritti», in D. Trento, *L'archivio dell'arte contemporanea*, in G. Agosti, M. Ceriana (a cura di), *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Centro Di, Firenze, 1997, p. 241. Proprio quest'organizzazione del fondo in cartelle individuali, ciascuna dedicata ad un singolo artista, giustifica la presenza in un solo archivio di cinque copie del catalogo della mostra della Salita: ciascun pieghevole, con sopra il nome di uno solo dei cinque artisti, è infatti conservato separatamente all'interno della cartella nominale del relativo artista delle cui opere conserva le riproduzioni.

cinque artisti partecipanti alla mostra e al suo interno un nucleo numericamente variabile di fotografie in bianco e nero; queste ultime sono riproduzioni di opere dell'artista in questione, lavori che, da un punto di vista linguistico, sono in tutto e per tutto riferibili alla fase iniziale delle ricerche dei cinque, nonché, stando alla ricostruzione tracciata fin qui, alla tipologia di oggetti che ciascuno di essi aveva portato alla mostra della Salita.

Il primo pensiero che si potrebbe formulare, di fronte a questa documentazione inedita, è che in qualche modo questo materiale fotografico possa costituire quel *corpus* illustrativo che manca al catalogo della Salita che, come s'è visto, risulta al suo interno totalmente privo di riproduzioni di opere: come se, dato l'elevato costo che le stampe fotografiche avevano all'epoca, si fosse prodotto in grande quantità il catalogo semplice, aggiungendo le fotografie sciolte magari solo in alcune copie, *in primis* quelle per collezionisti e critici, categoria quest'ultima cui faceva certamente parte Guido Ballo.¹⁵⁶ Per verificare se quest'ipotesi possa essere più o meno fondata è quindi necessario procedere con un confronto tra le riproduzioni conservate nell'archivio di Brera e le opere che, attraverso altre fonti, si è capito essere passate alla Salita nel 1960.

Nel catalogo riposto nella cartella dedicata a Franco Angeli sono conservate quattro riproduzioni in bianco e nero (figg. 23-24-25-26) di opere tutte apparentemente monocrome e caratterizzate dalla presenza, sulla loro superficie, di quelle peculiari presenze antropomorfe in velo già citate tante volte. Sul verso di ciascuna fotografia si trova scritto, a mano, il titolo del quadro riprodotto al recto: *Elementi negativi (grigio)*, *Elementi negativi (rosso)* (1960), *Apertura a sinistra (rosso)* (1960), *Sacra Rota* (1960).¹⁵⁷ Delle quattro solo la seconda, *Elementi negativi (rosso)* (1960), ha una corrispondenza certa con quel quadro di piccole dimensioni che, nella foto d'allestimento, stava appoggiato su una delle mensole nell'angolo, e che era riprodotto anche nel bollettino della Salita del 1959-1960.¹⁵⁸

Nel catalogo dedicato a Tano Festa sono invece conservate otto fotografie (figg. da 27 a 33): due non riportano alcuna indicazione di titolo sul verso, le altre sei sono *Rosso n. 9* (1960), *Rosso n. 10* (1960), *Rosso n. 13* (1960), *Collage n. 10A* (1960), *Collage n. 17* (1960), *Collage n. 15* (1960).¹⁵⁹ Dal momento che non si è riusciti a riconoscere, nelle tre fotografie d'allestimento analizzate, alcuna opera di Tano Festa è difficile dire con certezza se qualcuno di questi otto lavori sia effettivamente passato alla collettiva della Salita o meno. È certo però che uno di essi, *Rosso n. 10*, fu invece incluso nel nucleo di opere esposte nel 1969 a *Anno 60*, presso la galleria Stein di

¹⁵⁶ All'altezza del 1960 Guido Ballo era già attivo come critico da diversi anni: la sua attività militante era infatti iniziata attorno al 1949, anno in cui era stato nominato titolare della critica d'arte per la pagina milanese de "L'Avanti!". Nel 1956, oltre alle monografie su Corpora e De Pisis, Ballo pubblicò la sua prima storia dell'arte: *Pittori italiani dal futurismo ad oggi*. L'anno successivo iniziò la sua attività d'insegnamento, prima a Brera poi a Torino, fino al 1963 quando venne nominato "Straordinario di Storia dell'Arte e bibliotecario dell'Accademia di Brera", ruolo che mantenne fino al 1979.

¹⁵⁷ Foto 1, verso: «Angeli 1959 – *Elementi negativi* grigio – 190x150 – galleria d'arte moderna -timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 2, verso: «Franco Angeli – *Elementi negativi* rosso – mista – 1960 – timbro della galleria La Salita – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 3, verso: «Angeli – *Apertura a sinistra* rosso – 1960 – 50x55 – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera – timbro "Foto Boccarai, Roma, via delle Carrozze, 62"». Foto 4, verso: «Angeli – *Sacra Rota* – 1960 – 50x55 (bianco) – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera - timbro "Foto Boccarai, Roma, via delle Carrozze, 62"».

¹⁵⁸ Cfr Franco Angeli, *Elementi negativi*, 1960, 52.24, in *Galleria La Salita. Bollettino 1959-1960*, galleria La Salita, Roma, 1960, pnn.

¹⁵⁹ Foto 1, verso: «*Rosso n. 9* – Tano Festa '60 – cm 70x100 – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 2, verso: «*Rosso n. 10* Tano Festa '60 – cm 70x100 – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 3, verso: «*Rosso n. 13* – Tano Festa '60 – cm 50x80 – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 4, verso: «*Collage n. 10A* – Tano Festa 1960 – base 70 cm x50 – timbro dell'Accademia di Brera». Foto 5, verso: «base 50 cm x70 – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 6, verso: «*Collage n. 17* – Tano Festa 1960 – base 70 cm x100 – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 7, verso: «base 50 cm x70 – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 8, verso: «*Collage n. 15* – Tano Festa 1960 – base 100 cm x70 – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera».

Torino, poiché riprodotto in catalogo: anche se qui riportato con un titolo diverso – *Rosso n. 9* – esso corrisponde esattamente al quadro in questione.¹⁶⁰ Questo stesso quadro era poi presente anche alla personale dell'artista del 1967 organizzata sempre alla Salita.¹⁶¹ Nell'intervista presente in catalogo lo stesso Tano Festa, a proposito di questo quadro, affermava: «la mostra è fatta tutta con quadri della collezione di Liverani, a cominciare dal 1960, cioè da quelli monocromi con strisce di carta incollate, come quello lì tutto rosso, che furono esposti per la prima volta alla nota mostra dei cinque pittori fatta alla Salita appunto nel 1960. Agli inizi del 1960 ho cominciato a fare un lavoro che tuttora mi interessa, prima erano solo ricerche da apprendista».¹⁶² Un'altra opera conservata in fotografia da Ballo – *Collage n. 10A* – è certamente passata tra le mura della galleria La Salita: di proprietà dello stesso Liverani fino alla fine della sua vita, compare citata e fotografata nel catalogo dell'asta del 2001 della collezione del gallerista.¹⁶³

Il catalogo contenente le foto del lavoro di Schifano porta in copertina, vergata a penna, l'indicazione «Schifano Mario, viale Spartaco 30, Roma»: questa scritta, apparentemente banale, rivela invece almeno due dati fondamentali. Il primo, l'indirizzo dell'artista, funge in realtà anche da data *ante quem* per la compilazione di questa cartella: dai dati del fascicolo da dipendente del Museo Archeologico di Villa Giulia di Mario Schifano si viene infatti a conoscenza del fatto che l'artista aveva effettivamente residenza a quell'indirizzo fino al 1961, anno in cui si trasferì in Passeggiata Ripetta 25.¹⁶⁴ Quest'elemento certifica, in qualche modo, la condizione per la quale la spedizione di questo materiale a Ballo doveva essere avvenuta per forza entro il 1960, anno della mostra: diversamente l'indirizzo riportato, a rigor di logica, sarebbe dovuto essere diverso. L'altro dato importante deriva dalla constatazione di come, l'indicazione scritta a penna, sia da ricondurre alla mano dello stesso Schifano, la cui calligrafia è qui facilmente riconoscibile; questo significa che il fascicolo in questione è stato a suo tempo preparato e firmato dall'artista stesso. All'interno di questa copia del catalogo, oltre al già citato appunto di Guido Ballo sulla *Nuova scuola romana*, erano conservate sette riproduzioni fotografiche: *Insegna 7E 8E (bianco e blu)* (1960) (MS 1960-02), *Numero 40-50* (1960) (MS 1960-03), *Numero 3 (giallo)* (1960) (MS 1960-04), *Cartello A20 (rosso)* (1960) (MS 1960-05), *Numero 30-31 (giallo)* (1960) (MS 1960-06), *Numero 80 (giallo)* (1960) (MS 1960-07) e *Targa 90-100* (1960) (MS 1960-08).¹⁶⁵ Anche qui, come nel caso di Festa, il

¹⁶⁰ Anno '60: *Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Christian Stein, Torino, 29 aprile 1969. Il verso della foto di Ballo e la didascalia dell'opera in catalogo riportano entrambe anche le stesse misure: 70x100 cm. L'opera in questione rimase a lungo proprietà dello stesso Liverani: comparve infatti anche in una mostra retrospettiva sull'attività della sua galleria organizzata nel 1980: «Tano Festa, *Rosso – segnale n. 9*, 1960, tecnica mista su tela (tempera, carta), 70x100 (p. G. T. Liverani)», in S. Lux (a cura di), *La Salita – Prime opere*, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 16 maggio 1980, pnn. Essa è indicata come opera della mostra *5 pittori* anche nel volume D. Lancioni (a cura di), *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*, Umberto Allemandi, Torino, 1998, p. 27, pubblicato in occasione della mostra *Venti mostre a La Salita dal 1960 al 1978*, Spazio per l'Arte Contemporanea Tor Bella Monaca, 2 dicembre 1998 – 10 gennaio 1999.

¹⁶¹ T. Festa, *Rosso n. 9*, tempera e collage su tela, 70x100, in *Tano Festa. Opere 1960-66*, catalogo mostra, galleria La Salita, 28 aprile 1967, pnn.

¹⁶² G. De Marchis, *Intervista a Tano Festa*, in *Tano Festa. Opere 1960-66*, catalogo mostra, galleria La Salita, 28 aprile 1967, pnn.

¹⁶³ Cfr Tano Festa, opera 270, *Collage n. 10A*, smalti e collage, 50x69,5 cm, firmato, titolato e datato '60, in *Collezione Liverani – Galleria La Salita, Roma*, catalogo mostra, Spazio Bigli, Milano, 16-18 novembre 2001, asta, 19 novembre 2001, p. 72. Considerato che quest'opera, datata 1960, non poteva essere passata alla mostra della Salita del 1959 *Angeli, Festa, Uncini* e nemmeno alla personale di Festa del 1961 poiché non presente nel relativo catalogo, è molto probabile che il collage in questione facesse parte del nucleo di lavori della mostra *5 pittori*, unica occasione espositiva alla Salita che vide coinvolto il pittore in quell'anno 1960.

¹⁶⁴ Cfr *Rapporto informativo per l'anno 1961*, «indirizzo: Passeggiata di Ripetta 25 (dietro Piazza del Popolo)», in Roma, Archivio della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale Roma II, fascicolo n. 125 della posizione IV, titolo Mario Schifano (1961).

¹⁶⁵ Foto 1, verso: «TOP (freccia verso l'alto) – Schifano 1960 – *Insegna 7E 8E* – bianco bleu – timbro della galleria La Salita “ARTISTA: Schifano Mario, TITOLO *Insegna 7E 8E*, TECNICA collage e tela su smalto, FORMATO 130x150, ANNO 1960, per la riproduzione citare: Galleria La Salita, Roma. Si prega restituire DOPO

fatto che non si sia riusciti, analizzando le recensioni e le fotografie d'allestimento, ad individuare con precisione nessuna delle opere portate da Schifano alla Salita rende difficile l'operazione di un raffronto con le riproduzioni dell'archivio Ballo. Uno dei quadri conservati in fotografia a Milano, nella fattispecie quel *Numero 30-31* che nel 1961 passò in mostra al Premio d'Incoraggiamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma,¹⁶⁶ è riprodotto però nel catalogo 1969 della riedizione torinese della collettiva,¹⁶⁷ e si sa, poiché documentato, che fu a lungo proprietà dello stesso Liverani.¹⁶⁸ Dal momento che Schifano, passato subito alla galleria La Tartaruga,¹⁶⁹ negli anni attorno al 1960 non partecipò ad altre mostre alla Salita se non questa, non pare un'ipotesi poi così azzardata quella per la quale il quadro possa essere arrivato a Liverani proprio in occasione di quest'esposizione.

Nella cartelletta dedicata a Francesco Lo Savio, Guido Ballo conservava tre opere in riproduzione fotografica (figg. 34-35-36), due prive di titolo e una denominata *Spazio-Luce* (1959).¹⁷⁰ Per quanto sia difficile individuare una precisa opera di Lo Savio confrontando due riproduzioni in bianco e nero, che poco e male rendono quei raffinati passaggi tonali su cui sono interamente giocati gli *Spazio-Luce* di Lo Savio a quest'altezza cronologica, pare che quest'ultima opera dell'archivio Ballo coincida con quella riprodotta nell'articolo di Villa di "Aujourd'hui", recensione alla mostra bolognese di quello stesso 1960. Conferma quest'ipotesi la coincidenza delle credenziali fotografiche dell'immagine di quest'articolo – «Photo Oscar Lo Savio» – con il timbro

L'USO" - timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 2, verso: «TOP (freccia verso l'alto) – Schifano 1960 – *Numero 40-50 (grigio)* – timbro della galleria La Salita "ARTISTA: Schifano Mario, TITOLO *Numero 40-50*, TECNICA collage su tela e smalto, FORMATO 145x112, ANNO 1960, per la riproduzione citare: Galleria La Salita, Roma. Si prega restituire DOPO L'USO" - timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 3, verso: «TOP (freccia verso l'alto) – Schifano 1960 – *Numero 3 (giallo)* – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 4, verso: «TOP (freccia verso l'alto) – Schifano 1960 – *Cartello A20 (rosso)* – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 5, verso: «TOP (freccia verso l'alto) – Schifano 1960 – *Numero 30-31 (giallo)* – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 6, verso: «TOP (freccia verso l'alto) – Schifano 1960 – *Numero 80 (giallo)* – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Foto 7, verso: «TOP (freccia verso l'alto) – Schifano 1960 – *Targa 90-100 (bianco)* – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera».

¹⁶⁶ Cfr *Mostra di pittori, scultori e incisori partecipanti al concorso a premi d'incoraggiamento ad artisti 1961*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 3-18 luglio 1961, opera 76, pnn. In quest'occasione Schifano presentò anche altre due opere – *Senza titolo* (opera 75) e *Cartello* (opera 77) – ma la mancanza di maggiori informazioni (per esempio le misure o il colore) e di riproduzioni in catalogo non le rendono riconoscibili.

¹⁶⁷ *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Christian Stein, Torino, 29 aprile 1969. Anche in questo caso, come in precedenza per Tano Festa, il lavoro di Schifano è riportato con un titolo errato, *Nuovamente alt* (1960, 100x138 cm, misure queste errate se confrontate con quelle, 110x190 cm, riportate in SM 2007, opera 60/001, p. 17).

¹⁶⁸ L'opera *Numero 30-31* è indicata come compresa nella mostra *5 pittori, Roma 60* anche nel volume D. Lancioni (a cura di), *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*, Umberto Allemandi, Torino, 1998, p. 27, pubblicato in occasione della mostra *Venti mostre a La Salita dal 1960 al 1978*, Spazio per l'Arte Contemporanea Tor Bella Monaca, 2 dicembre 1998 – 10 gennaio 1999. Come già specificato è pubblicata come monocromo appartenuto a Liverani anche in *Mario Schifano. Quattordicimila giorni e oltre*, catalogo mostra, Studio Casoli, Roma, 27 febbraio 1998, pnn.

¹⁶⁹ La prima personale di Schifano presso la galleria di Plinio De Martiis è infatti già del marzo dell'anno successivo, cfr *Mario Schifano*, invito alla mostra, galleria La Tartaruga, Roma, 23 marzo 1961. Ricorda questo fatto anche Liverani: «poi [dopo la mostra *5 pittori, Roma 60*] ognuno [gli artisti di questa collettiva] continuò per la sua strada. Schifano passò quasi subito con Plinio [de Martiis] perché Cy Twombly se lo portò via dalla galleria, me lo ricordo, e lo portò da Plinio», in L. Schermi, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani*, nella sua versione integrale, disponibile online all'indirizzo www.merzbau.it/appunti.php?mrnsn=0000000012.

¹⁷⁰ Foto 1, verso: «TOP (freccia verso l'alto) – Lo Savio Francesco – 1959 – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera – timbro "Foto Oscar Savio, Roma, via Pietra 82/A». Foto 2, verso: «TOP (freccia verso l'alto) – Lo Savio Francesco 1959 – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera – timbro "Foto Oscar Savio, Roma, via Pietra 82/A – *Spazio-Luce 59* – base cm 34». Foto 3, verso: «TOP (freccia verso l'alto) – Lo Savio Francesco 1959 – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera – timbro "Foto Oscar Savio, Roma, via Pietra 82/A».

dello stesso fotografo, apposto sul verso della riproduzione dell'archivio Ballo.¹⁷¹ Per lo stesso motivo è molto difficile affermare se coincidono uno dei tre *Spazio-Luce* del fondo milanese con quello del 1960 riprodotto nel catalogo della retrospettiva alla Stein del 1969, lavori questi comunque tutti poeticamente molto vicini tra loro.¹⁷²

Da ultimo nel cataloghino dedicato a Giuseppe Uncini dell'archivio Ballo si trovano archiviate due fotografie: una sul verso porta la cifra identificativa “8/1” e riproduce il lavoro normalmente conosciuto col titolo *Primo cementarmato* (fig. 37);¹⁷³ la seconda, individuata al verso dall'indicazione “6-5/1”, corrisponde a quel *Cementarmato* del 1959 già citato perché riprodotto nell'articolo di Villa su “Aujourd'hui”.¹⁷⁴ Nessuna di queste due opere presenti nel fondo milanese corrisponde a quel lavoro individuato analizzando una delle tre foto d'allestimento: ancora una volta però, proprio come nel caso di Lo Savio, una delle opere dell'archivio Ballo pare collegata alla precedente collettiva dei cinque della Salita, quella organizzata da Villa presso Il Cancellò di Bologna.

Il faticoso incrocio di dati e documenti portato avanti fin qui si rivela utile a trarre alcune conclusioni sulla natura di questo materiale fotografico. La mancata corrispondenza, nel caso ad esempio di Uncini e Schifano, tra le riproduzioni conservate nell'archivio Ballo e le opere che certamente passarono alla mostra *5 pittori* perché immortalate nelle fotografie d'allestimento, potrebbe portare a bocciare quella prima ipotesi per la quale questo sarebbe il corredo visivo di un catalogo privo d'immagini. Il fatto che però un riscontro, per Angeli, ci sia e che altre due opere, una di Lo Savio e una di Uncini, siano risultate invece legate alla stessa collettiva nella sua versione villiana, rende più difficile liquidare con altrettanta rapidità questo materiale di Guido Ballo. Anche la presenza di alcuni dei lavori documentati nelle varie cartelle del fondo milanese nelle collezioni di Liverani negli anni a seguire, nonché in quella retrospettiva che Marisa Volpi organizzò a Torino nel 1969, rende necessario muoversi in maniera più cauta.

Per vederci più chiaro, si prendono a questo punto in considerazione alcuni elementi di ordinamento con cui lo stesso Ballo aveva organizzato il materiale in questione. Il primo aspetto curioso che salta all'occhio è la presenza, in unico archivio, di ben cinque diverse copie dello stesso catalogo. Conoscendo l'abitudine del critico di conservare il materiale sugli artisti diviso in tante cartelle individuali, la spiegazione logica di questa stranezza è presto data, ma il fatto che dalla Salita siano arrivati cinque cataloghini, non uno di più non uno in meno, fa pensare che Liverani, o chi per esso, li avesse spediti appositamente, forse su richiesta dello stesso Ballo, in numero pari a quello degli artisti partecipanti. Osservando attentamente le varie copie se ne deduce poi che la loro compilazione, sia per il nome in copertina che per le indicazioni (titolo, misure, data) sul retro delle fotografie, non fu probabilmente opera di un'unica mano, per cui, se dovesse valere lo stesso principio individuato nel caso di Schifano, la cui calligrafia indica che fu egli stesso a compilare il tutto, si giunge facilmente ad ipotizzare che ciascun artista fosse artefice dell'assemblaggio del proprio cataloghino con annesse fotografie all'interno. La mancata uniformità dei timbri degli studi fotografici sul retro delle riproduzioni di Ballo conferma è un ulteriore elemento a conferma di quest'ipotesi.

¹⁷¹ «Franco Lo Savio. *Spazioluce*. 1959. Photo Oscar Savio» in E. Villa, *Jeunes artistes italiens*, in “Aujourd'hui”, n. 28, settembre 1960, p. 40.

¹⁷² «Francesco Lo Savio, *Spazio-Luce*, 1960, 170x200», in *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo mostra, galleria Christian Stein, Torino, 29 aprile 1969.

¹⁷³ Foto 1, verso: «8/1 – Uncini Giuseppe – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». Cfr *Primo cementarmato*, 1958-1959, cemento e ferro, 121x96 cm, opera 58-004, in B. Corà, *Giuseppe Uncini, catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Fondazione VAF, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 207.

¹⁷⁴ Foto 2, verso: «6-5/1 – Uncini Giuseppe – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera». «Giuseppe Uncini. *Ciment et fer*. 1960», in E. Villa, *Jeunes artistes italiens*, in “Aujourd'hui”, n. 28, settembre 1960, p. 40; cfr *Cementarmato*, 1959, cemento e ferro, 120x90 cm, collezione Associazione Culturale L'Attico, Roma, opera 59-008, in B. Corà, *Giuseppe Uncini, catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Fondazione VAF, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 210.

In conclusione pare plausibile l'idea per la quale Liverani avesse organizzato la spedizione a Guido Ballo di materiale, fotografico e a stampa, che in qualche modo documentasse il lavoro di quei cinque giovani artisti su cui sia Villa che Restany, due dei critici militanti più importanti a quella data, avevano deciso di puntare e che sul finire di quello stesso 1960 s'annoveravano tra gli artisti della sua galleria. Il materiale fotografico in questione, quindi, non è forse strettamente collegabile alla mostra *5 pittori*: la presenza all'interno di quel cataloghino di taluni lavori in fotografie sciolte non significa necessariamente che tutte quelle precise opere fossero presenti il giorno dell'inaugurazione nell'allestimento della galleria. Pare certa però, non solo nell'intenzione di Ballo ma anche in quella di Liverani e dei cinque della Salita che compilarono il materiale in quel modo, la volontà forte di mantenere legate quelle fotografie a quella precisa galleria e a quella particolare occasione espositiva. Le opere riprodotte sono quindi in qualche modo da ricondurre a quello che si poteva trovare da Liverani nell'inverno di quell'anno e che, in alcuni casi, s'era trovato nella primavera a Bologna, nella mostra organizzata da Emilio Villa.

La scelta di spedire a questa data del materiale, così ricco ed accurato, a Guido Ballo, è da intendersi in un'ottica divulgativa: Liverani aveva certamente la necessità di far conoscere il più possibile l'attività della sua giovane galleria e degli artisti quasi esordienti che rappresentava, ed era sicuro di trovare nel critico milanese un interesse per il tipo di ragionamento che si conduceva in quel momento alla Salita. Guido Ballo, infatti, era a quella data vicino al gruppo di Piero Manzoni ed Enrico Castellani, avendo pubblicato un testo – *Oltre la pittura* – nel primo numero della loro rivista “Azimuth”, sulle cui pagine era del resto pubblicato un lavoro di Franco Angeli, già realizzato nei modi dei monocromi della Salita.¹⁷⁵ Non è possibile d'altronde escludere l'eventualità per la quale fosse stato lo stesso Ballo a richiedere questo materiale agli artisti, che potrebbe aver conosciuto autonomamente in qualche precedente occasione espositiva romana in cui, grazie alla mediazione di Emilio Villa, erano stati coinvolti i milanesi di “Azimuth” – Manzoni, Castellani e Bonalumi *in primis*.

Anno 1960, o “del monocromo”.

Dopo aver tentato la ricostruzione delle opere passate alla mostra della Salita *5 pittori* sembra più semplice formulare un'ipotesi sul perché questa collettiva sia stata riconosciuta dalla storiografia come uno snodo nella ricerca artistica italiana del secondo dopoguerra.

In primis pare fondamentale la constatazione di come questa mostra, anche tra gli osservatori del tempo, sia stata percepita come una cesura rispetto al precedente primato dell'Informale. Lo scriveva in catalogo Restany – «par le biais de ce décalage entre des position établis, officiellement reconnues et virant déjà à l'accademisme d'avant-garde, ces jeunes pragmatistes romains ont leur chance. C'est le moment de le leur dire, et de le dire»¹⁷⁶ – lo indicavano anche Lorenza Trucchi e Filiberto Menna nelle loro recensioni alla mostra. La prima quando scriveva ironicamente «i “cinque della Salita” (...) credono di uscire dal giro informale»,¹⁷⁷ captando evidentemente le intenzioni programmatiche di Liverani ed il clima in cui la mostra veniva comunemente inserita; Menna, più preciso, dichiarando «li accomuna lo stesso bisogno di andare oltre le ultime esperienze dell'informale, che, una volta perduta l'originaria forza romantica di un Pollock o di un Wols, viene sempre più scadendo a mera decorazione».¹⁷⁸

Ma se un superamento dell'Informale era davvero in atto, quale via si stava imboccando?

¹⁷⁵ “Azimuth”, n. 1, 1959, pnn.

¹⁷⁶ P. Restany, *Entre-deux romain*, in *5 pittori*, Roma 60, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 18 novembre 1960, pnn.

¹⁷⁷ L. Trucchi, *Incisioni di Picasso*, in “La Fiera Letteraria”, 4 dicembre 1960, p. 6.

¹⁷⁸ F. Menna, *Collettiva alla Salita*, in “Telesera”, 9-10 dicembre 1960, p. 3.

Guardando alle opere si può osservare come, in realtà, il debito di questi giovani verso le poetiche informali fosse ancora alto, soprattutto nei confronti di una declinazione materica. «Il loro maestro è Burri», constatava infatti Menna, «di cui essi ovviamente non cercano i “contenuti”, l'irreperibile storia dell'anima, ma le nuove possibilità di linguaggio che l'artista ha aperto con l'impiego di materie pressoché inedite, con il suo ordine mentale e la compostezza della forma in cui la sua angoscia esistenziale si rapprende e si decanta».¹⁷⁹

Le opere esposte alla Salita nel 1960 sembrano infatti ancora impegnate in quel ragionamento sulla materia che si fa pittura, avviato il decennio precedente da Burri. Soprattutto i lavori di Angeli e Festa appaiono tutti di fatto giocati su una piacevolezza per la giustapposizione della materia. Il primo, pur scegliendo il monocromo per i suoi lavori, rinunciando così a quell'accostamento di aree di diversi colori e materiali tipico degli impianti compositivi di Burri, applicando veli e garze alla tela e dipingendo poi il tutto finiva comunque ancora per creare delle forme, delle figure quasi antropomorfe; metteva ancora in dialogo reciproco due zone diverse tra loro: un fondo ed un primo piano, un supporto ed una presenza materica – che l'aveva fatto accusare di surrealismo. In qualche modo egli continuava a “comporre” come accadeva nel materismo informale. Angeli conosceva d'altronde molto bene il lavoro di Burri, con cui poteva avere contatto continuo tramite il suo maestro, lo scultore Edgardo Mannucci.¹⁸⁰ «Mi incuriosivano i *Catrami*», ebbe modo di ricordare nel 1989, «con il loro nero su nero e m'interrogai spesso sulla possibilità di lavorare su un unico colore. Scoprii in tal modo che anche un quadro monocromo non è poi di un “solo colore” ma al contrario può avere una superficie dinamica, movimentata da variazioni, trasparenze se la stesura è data in modi differenti».¹⁸¹ Le opere di Angeli passate alla Salita più che ai *Catrami* sembrano però rimandare ad altre operazioni burriane sia per la scelta dei materiali e della tecnica, che per il sistema compositivo. Punto di riferimento in tal senso sembrano in particolare lavori come *Tutto nero* (1956) (fig. 38) passato alla Biennale di Venezia del 1960,¹⁸² o *Two shirts* (1957) (fig. 39) esposto a Kassel, all'edizione di Documenta del 1959,¹⁸³ opere dove, su un fondo monocromo – nel primo caso nero, nel secondo bianco – venivano apposti brani di tessuto, dipinti poi anch'essi dello stesso colore, che finivano così per divenire un tutt'uno col supporto di tela.

Anche Festa pareva viaggiare su un binario simile: nonostante alcuni quadri di questo periodo fossero monocromi – è il caso per esempio di *Rosso n. 9*, completamente campito del colore del titolo – restava al loro interno un forte senso della composizione gestita, ancora una volta, attraverso la contrapposizione di un fondo ad un motivo astratto in primo piano, costituito dalle strisce di carta incollate. Questo dialogo a volte si dotava anche di accostamenti di colori, con ad esempio un fondo bianco e la carta color ocra, come nel caso dell'opera *Collage N 10A*. L'indagine portata avanti nel 1960 da Festa sembra insomma ancora impigliata in questioni di tecnica, di inserimento di materiale extra-pittorico nella tela, di sviluppo delle potenzialità della poetica del collage. È infatti solo con la ricerca dell'anno successivo che l'artista sembra approdare ad un ragionamento definibile a pieno “oltre Burri”, con quei monocromi esposti alla personale del 1961 dove il supporto, il telaio del quadro stesso, attraverso delle modifiche nella sua costruzione – l'inserimento di listelli verticali di legno, che scansionano, ritmano, compongono la superficie pittorica – si fa pittura, approdando così al quadro-oggetto.

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ Franco Angeli, dopo il servizio militare ad Orvieto nel 1957, una volta rientrato a Roma si stabilì presso lo studio di Mannucci, situato in via Margutta 17. Prima era stato lo stesso Giuseppe Uncini, quando nel 1953 lasciò Fabriano per approdare a Roma, ad occupare una delle stanze dello studio dello stesso Mannucci, amico di Burri.

¹⁸¹ F. Angeli, in G. De Marco, *Piazza del Popolo: 1950-1960*, in “La Tartaruga”, n. 5-6, marzo 1989, p. 107.

¹⁸² A. Burri, *Tutto nero*, 1956, collage, stoffa, tempera e vinavil su tela, 150x249,5 cm, opera 19, in *Collezione Burri*, Fondazione Palazzo Albizzini, Città di Castello, 1986, p. 31.

¹⁸³ A. Burri, *Two shirts*, 1957, tempera, stoffa, e vinavil su tela, 79,5x190 cm, opera 27, *ivi*, p. 37.

Le ricerche di Lo Savio, a questa data, procedevano invece su una via completamente diversa sia da quella precedentemente tracciata da Burri, che da quella degli altri quattro compagni della Salita. I suoi *Spazio-Luce* erano un esempio di ricerca su alcuni elementi costitutivi della pittura per tradizione – il ricorso al chiaroscuro, la resa della luce in pittura, l'allusione alla tridimensionalità dello spazio nella bidimensionalità della tela – non però di stampo materico.¹⁸⁴ Questi dipinti, realizzati a resina sintetica su tela, erano infatti tutti dotati di una superficie pittorica animata da una luminosità impalpabile, percepibile grazie alla gradazione coloristica monocroma – punti più chiari e punti più scuri – organizzata attraverso un'impostazione compositiva seriale, con l'iconografia del cerchio, centro d'irradiazione o di assorbimento della luce, incorniciato in un rettangolo.¹⁸⁵ Scriveva lo stesso Lo Savio «nei dipinti su tela, diretti principalmente allo sviluppo di una concezione spaziale pura, dove la luce è l'unico elemento che definisce la strutturazione di superficie, tentando un contatto con lo spazio ambientale – realizzato mediante una situazione di differenti intensità cromatiche – l'elemento tridimensionale si configura attraverso un'immagine stereoscopica che puntualizza la situazione teorico-concettuale del rapporto tridimensionale».¹⁸⁶

Era invece Giuseppe Uncini quello che, in questa collettiva della Salita del 1960, dimostrava forse di aver meglio imparato la lezione burriana, superandone però contemporaneamente la declinazione compositiva delle materie.¹⁸⁷ Nei suoi *Cementarmati*, infatti, egli ricorreva al cemento rispettandone però in qualche modo l'originaria vocazione costruttiva: utilizzava insomma questo materiale non per realizzare figure o composizioni, anche se astratte, sulla tela – come aveva invece fatto ad esempio Schifano, non allontanandosi mai nei suoi *Cementi* da espliciti intenti pittorialistici – ma per “costruire” pannelli, rifacendosi alle corrette modalità costruttive con cui questo materiale edile doveva essere utilizzato. Anche se i *Cementarmati* di 5 pittori, Roma 60 non sono ancora “puliti” e precisi come i successivi e alla visione presentano ancora un gusto per la “sporcatatura” materica, per l'incidenza del caso – si vedano a tal proposito i ferri che escono da questi cementi in maniera casuale, senza una funzione strutturale – avevano già in sé, *in nuce*, quell'ideale costruttivista che guiderà poi Uncini in tutta la sua produzione successiva.

Per i monocromi di Mario Schifano il ragionamento si fa ancora più complesso: se da Burri essi possono aver derivato, come si vedrà a breve, una certa piacevolezza per le superfici di pittura pastosa, materica, animata in continuazione da incidenti e scoloriture, l'approdo al monocromo e l'abbandono di ogni distinzione tra un primo piano ed un fondo, che si faceva conseguentemente rinuncia a qualsiasi intento compositivo, portava la sua riflessione ad un gradino successivo rispetto Burri, ad un ragionamento sul monocromo che lo avvicinava forse, più che ai suoi compagni d'avventura Tano Festa e Franco Angeli, alla ricerca di alcuni milanesi, Enrico Castellani e Piero Manzoni *in primis*. Con questi quadri della Salita Schifano era infatti, forse, l'unico artista romano che più si avvicinava col suo lavoro alla lezione manzoniana sulla ricerca monocroma. «Alludere,

¹⁸⁴ Ricerca che ben presto dilagherà nella tridimensionalità, con la creazione di strutture geometriche, intitolate *Metalli*, che, sviluppandosi nello spazio reale, studiavano l'ingombro volumetrico degli oggetti, la percezione della luce e dell'ombra su di essi, il rapporto tra l'ingombro corporeo dello spettatore e quello dell'opera d'arte, messi finalmente in relazione più stretta tra loro grazie alla raggiunta condivisione dello stesso spazio reale.

¹⁸⁵ Una ricerca simile, a questa data, era portata avanti da Otto Piene, come si può dedurre dalla sua opera riprodotta in “Azimuth”, n.1, 1959, pnn.

¹⁸⁶ F. Lo Savio, in G. Celant (a cura di), *Spazio e luce*, Giulio Einaudi Editore, Torino, p. 3. Gli scritti di Lo Savio che compaiono in questo volume sono tratti in origine dalla pubblicazione F. Lo Savio, *Spazio-Luce: evoluzione di un'idea*, De Luca, Roma, 1962. Della ricerca successiva scriveva «i filtri, un'azione addizionale di varie superfici semitrasparenti, iniziano un reale contatto con lo spazio ambientale, ma solo nei metalli l'azione si esplica con un possibile riscontro specifico del fatto tridimensionale, realizzando allo stesso tempo una partecipazione sociale chiara con oggetti che rimangono in un limbo dell'utile ma di cui la qualità nella loro dignità civile è inequivocabile», pp. 3-4.

¹⁸⁷ Del lavoro di Burri, conosciuto sicuramente dall'artista di persona per il tramite di Mannucci, Uncini ebbe modo di ricordare, più tardi, «ero attratto istintivamente (...) dall'assoluta novità della materia e del suo comporre e quando si è giovani non si cerca che questo», G. Uncini, in G. De Marco, *Piazza del Popolo: 1950-1960*, in “La Tartaruga”, n. 5-6, marzo 1989, p. 122.

esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti (...). Un quadro vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto; due colori intonati o due tonalità di uno stesso colore sono già un rapporto estraneo al significato della superficie, unica, illimitata, assolutamente dinamica: l'infinità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore (e in fondo una monocromia, mancando ogni rapporto di colore, non diventa anch'essa incolore?). La problematica artistica che si avvale della composizione, della forma perde qui ogni valore»: ¹⁸⁸ è in queste parole di Piero Manzoni che sembra si possano infatti rintracciare tutti gli ingredienti della ricetta trovata da Schifano nel suo tentativo di superare il materismo burriano, che nel contempo rimane per l'artista punto fermo da cui far partire la propria ricerca pittorica.

Un altro elemento che pare decisivo nella canonizzazione storiografica di questa mostra della Salita è la constatazione di come essa in quel 1960 fosse stata una delle rare occasioni italiane, sicuramente l'unica romana, di riflessione su quello che sembrava il tema dell'anno, ovvero, per l'appunto, il monocromo.

È necessario ricordare, a tal proposito, come pochi mesi prima, a Leverkusen, Udo Kultermann avesse organizzato un'importante rassegna passata anch'essa alla storia come punto nodale delle ricerche del secondo dopoguerra, emblematicamente intitolata *Monochrome Malerei* che, ¹⁸⁹ da *incipit* di catalogo, si proponeva di indagare proprio il tema del monocromo, ritenuto internazionalmente focale a quella data: «die Ausstellung *Monochrome Malerei* versuch eine internationale Zusammenfassung der auf eine neue Art der Gestaltung gerichteten Tendenzen». ¹⁹⁰ A questa mostra vennero invitati diversi artisti italiani – Enrico Bordini, Enrico Castellani, Piero Dorazio, Francesco Lo Savio, Piero Manzoni – conosciuti tutti da Kultermann probabilmente per il tramite di “Azimuth”, rivista per la quale egli scrisse anche un contributo nel numero di quello stesso anno: *Una nuova concezione di pittura*. In quest'articolo anche Kultermann attribuiva alle ricerche sul monocromo il ruolo di superamento delle poetiche informali: le idee dei cosiddetti «pionieri» – Castellani, Dorazio, Fontana, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier, Piene, Rotjko, Still, Tinguely – «si distinguono diametralmente dal tachisme» e rifiutano di pagare il prezzo più alto che l'Informale aveva rappresentato, ovvero «la rinuncia a purezza del colore», scegliendo al contrario di produrre «quadri che non sono che colore, il rosso, il bianco, il nero, il giallo e l'azzurro sono indifferenziati, puri e senza limiti». ¹⁹¹

Ovviamente questo tipo di ragionamento, in Italia, era portato avanti, più che dal gruppo romano, dai milanesi di “Azimuth”, che nelle loro ricerche monocrome applicavano un più rigoroso sistema di studio delle potenzialità della superficie pittorica, intesa come elemento infinitamente espandibile nei suoi meccanicismi costitutivi ed autoreferenziali.

¹⁸⁸ P. Manzoni, *Libera dimensione*, in “Azimuth”, n. 2, 1960, pnn.

¹⁸⁹ U. Kultermann (a cura di), *Monochrome Malerei*, catalogo mostra, Städtisches Museum, Leverkusen, 18 marzo – 8 maggio 1960. Ringrazio il dottor Giovanni Rubino per avermi gentilmente fornito questo catalogo.

¹⁹⁰ «La mostra *Monochrome Malerei* [pittura monocroma] tenta un'operazione di raccolta internazionale di quelle tendenze dirette ad un nuovo genere di creazione in arte», U. Kultermann, *Monochrome Malerei – Eine neue Konzeption*, in U. Kultermann (a cura di), *Monochrome Malerei*, catalogo mostra, Städtisches Museum, Leverkusen, 18 marzo – 8 maggio 1960, pnn.

¹⁹¹ U. Kultermann, *Una nuova concezione di pittura*, in “Azimuth”, n. 2, 1960, pnn. Di *Monochrome Malerei* scriveva Gillo Dorfles appena un anno dopo la sua apertura: «secondo Kultermann da parte degli artisti di questa corrente [la pittura monocroma del titolo del capitolo] c'è bensì l'accettazione dell'opera dei “padri” del tachismo: Wols, Pollock. (...) Senonché gli impulsi più vivi dei migliori informali si sarebbero troppo presto venuti diluendo in mille inerti esperimenti dei seguaci, riducendosi a mera proliferazione di segni incoordinati e di facili improvvisazioni», in G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli Editore, Milano, 1961, p. 115.

Dal cemento al monocromo: Mario Schifano, estate 1960.

Giunti a questo punto le ricerche ci permettono di datare con sicurezza il passaggio dai cementi ai monocromi all'estate del 1960: se nella primavera di quello stesso anno Schifano aveva esposto a Bologna dei lavori ancora in cemento e alla Salita, nel novembre, delle tele monocrome pare infatti plausibile l'ipotesi per la quale queste ultime fossero state dipinte nei mesi intercorsi tra le due collettive.¹⁹²

I monocromi della Salita,¹⁹³ lavori a prima vista completamente nuovi ed apparentemente sganciati dalla precedente fase di ricerca dell'artista, si ponevano invece in un rapporto di forte continuità con i precedenti *Cementi*, dato soprattutto dal loro continuare ad essere quadri-oggetto. La tridimensionalità che ne caratterizzava i telai modificati permetteva loro di non essere percepiti come semplici tele, ma di avere una loro "oggettualità", un ingombro, una presenza spaziale fattiva, non lontana da quella di una lastra di metallo imbullonata ad un pannello di cemento, come nel caso del precedente *Cemento e ferro* riprodotto in "Aujourd'hui".¹⁹⁴

Targa 90-100 pare,¹⁹⁵ in tal senso, un esempio emblematico. Escluse le due cifre stampigliate in nero, l'opera è interamente dipinta di bianco: il senso della sua superficie pittorica è tutto giocato su un'inaspettata presenza "oggettuale" del quadro che è determinata dalla modifica, in senso tridimensionale, del telaio; quest'accorgimento provoca a sua volta l'illusione di una cesura centrale e crea l'effetto, virtuale, di due tele accostate tra loro. La fotografia in bianco e nero di quest'opera, conservata presso l'Archivio Ballo, drammatizza quest'effetto per mezzo dell'uso di una luce in posizione molto radente rispetto alla superficie pittorica, procedura questa, cara alla fotografia d'arte dell'epoca.

Se il tipo di monocromo realizzato a questa data da Schifano può essere definito "quadro-oggetto", come nel caso dei precedenti *Cementi*, è vero anche che, in questa seconda fase, si compie un passo ulteriore all'interno delle dinamiche della ricerca poetica dell'artista, giungendo alla creazione del "quadro-pittura", alla realizzazione, cioè, di tele che hanno come tema centrale *in primis* un discorso sulla "pittura di per sé". Questo ragionamento sulla pittura in quanto tale viene condotto da Schifano attraverso un'analisi che coinvolge alcuni elementi costitutivi da sempre della pittura, intesa nell'accezione più tradizionale del termine.

Una di queste componenti sostanziali del fare pittorico, su cui Schifano puntò l'accento nei suoi monocromi del 1960, era certamente il supporto, che assumeva il ruolo di protagonista nella grammatica di questi lavori. Attraverso la pratica – da quel momento in poi consuetudine imprescindibile della tecnica di Schifano – d'incollare dei fogli di carta alla tela prima di procedere con la stesura del pigmento il supporto veniva portato in primo piano: palesava all'osservatore, anche il meno attento, la sua presenza ed il suo ruolo fondamentale di base per tutto il quadro. Schifano, in questi suoi primi monocromi, non stendeva mai la carta in maniera ordinata ed accurata, ma lasciava che gli incidenti – le pieghe, le bolle, le colature di vinavil – avessero la meglio, animando e variando il più possibile la superficie finale. In alcuni quadri questi accidenti

¹⁹² La data del novembre 1960 si pone in tal senso come obbligato termine *ante quem*. L'ipotesi di una produzione di monocromi da parte di Schifano precedente all'estate di quello stesso anno può essere presa in considerazione solo nell'eventualità di una preferenza di Villa per i cementi e di un conseguente rifiuto, da parte sua, di esporre a Bologna dei monocromi eventualmente già esistenti.

¹⁹³ Per convenzione si prenderà qui in considerazione, come serie dei monocromi esposti alla Salita, il nucleo di opere rinvenute in riproduzione all'interno dell'Archivio Ballo presso la Biblioteca dell'Accademia di Brera.

¹⁹⁴ E. Villa, *Jeunes artistes italiens*, in "Aujourd'hui", n. 28, settembre 1960, p. 41.

¹⁹⁵ M. Schifano, *Targa 90-100*, smalto su carta intelata, 87x125 cm, opera 60/084, in SM 2007, p. 26.

erano talmente frequenti e variegati da ricordare un trattamento quasi materico della pittura: è in tal senso esemplare l'opera intitolata *Numero 3*. Anche questo quadro, come il precedente, presenta un telaio modificato a creare un supporto pittorico convesso, la cui curvatura pare ancor più accentuata dalle ridotte dimensioni della tela. La fotografia conservata presso l'Archivio Ballo, realizzata con quella particolare tecnica della luce radente, accentua ancor di più l'effetto di movimento che il pittore voleva dare alle sue superfici. Tutta la tela, infatti, è coperta di fogli di carta: di vari formati, alcuni tagliati ed altri strappati, questi fogli sono disposti in completo disordine, sovrapponendosi l'uno all'altro e creando pieghe a sbalzo; a sinistra delle due sigle – “N3” a destra, la stessa scritta, ma rovesciata a sinistra – un foro perfettamente tondo spalanca un'apertura “fontaniana” sullo spazio retrostante il quadro; per concludere una cucitura “alla Burri”, sulla porzione inferiore a destra della tela, tiene vicine due pieghe della carta, il tutto dipinto successivamente in giallo, per mantenere integra la monocromia della pittura.

Stessa cosa si può dire per il lavoro, di notevoli dimensioni, intitolato *Numero 30-31*, nel quale, soprattutto la parte destra del “dittico”, è animata da incidenti e imperfezioni della carta, nonché da un foro appena sopra la cifra “31”.

Un secondo elemento grammaticale essenziale per una ricerca sulla pittura su cui si sofferma Schifano è ovviamente quello del colore, ed in particolare della sua percezione. Molti dei quadri della Salita sono, come s'è visto, monocromi, dipinti cioè interamente di un unico colore; ciò nonostante le superfici non risultavano piatte ed uniformi: con l'inserimento della carta imbevuta nella colla Vinavil e la voluta disomogeneità della sua disposizione, Schifano rifuggiva l'effetto di superficie assolutamente piatta, tipica dei monocromi blu di Yves Klein o dei *Tagli* più maturi di Lucio Fontana, esplorando le potenzialità del chiaroscuro all'interno di una sola tonalità, senza variarne però la gradazione, come faceva ad esempio Lo Savio, ma animando il supporto sottostante.

Altre tele della Salita indagano invece i rapporti, complementari o di opposizione, che s'instaurano tra due diversi pigmenti. È questo il caso di un'opera come *Insegna 7E 8E*, dove il quadro, diviso illusoriamente in due pannelli dal telaio modificato ad imitare un dittico, presenta una metà di un colore – il bianco di destra, con la sigla “7E” al centro, in nero – e l'altra del suo opposto – il nero, con la scritta “8E” stampigliata in bianco. Questa giustapposizione sembra rinviare, oltre che ad una riflessione sulla percezione dei colori – i chiari sentiti come leggeri in opposizione al “peso” dei pigmenti scuri, i pigmenti percepiti come più brillanti quando affiancati da un loro opposto o complementare – anche ad un ragionamento sul negativo fotografico, soprattutto per la presenza, nella metà nera, della scritta in bianco e viceversa.

Un ulteriore elemento pittorico su cui Schifano pare ragionare in questi quadri per la Salita è quello della composizione del quadro. Come s'è visto in questi lavori l'artista rinunciava ad intenti compositivi intesi in senso tradizionale, determinati cioè dalla scelta di giustapporre aree di colore, linee e materiali nell'intento di creare alcune figurazioni, anche astratte o decorative, al posto di altre. La composizione su cui Schifano pare ragionare in questo frangente è piuttosto quella dell'organizzazione percettiva della superficie pittorica: l'idea, insomma, che anche proporre un dittico – per quanto solo simulato da accorgimenti nella costruzione del telaio – con una cesura verticale o orizzontale al centro del quadro possa essere un modo per ritmare, dare una scansione alla superficie, e per fornire un orientamento, una direzione da seguire, allo sguardo dell'osservatore.

È questo il caso dell'opera della Salita intitolata *Numero 40-50*:¹⁹⁶ il quadro, completamente dipinto di un colore scuro, è tutto giocato sulla divisione in due della sua superficie per mezzo di

¹⁹⁶ La fotografia in bianco e nero rinvenuta nell'Archivio Ballo è, allo stato attuale delle ricerche, l'unica riproduzione esistente di questo lavoro, di cui si sono quindi successivamente perse del tutto le tracce.

una cesura orizzontale, posta al centro. In tal modo si creano una porzione superiore – marcata con la sigla “N40” in pigmento chiaro – e una inferiore – “N50” – proprio come in un altro lavoro esposto alla Salita nel 1960, *Numero 80*.¹⁹⁷

Anche nel quadro *Numero 30-31* questa ricerca è portata avanti con l'illusione di un dittico, appena accennato sui bordi superiore ed inferiore del quadro da una cesura che poi si perde al centro della tela, lasciando spazio ad una superficie unica di colore, animato dalle pieghe della carta.

Nell'opera *Cartello A20*,¹⁹⁸ poi, viene introdotto il tema iconografico del quadro con una cornice dagli angoli smussati a contornarne il centro monocromo. Questo lavoro, su carta libera, deve forse essere considerato più un bozzetto, un disegno di studio, che un lavoro finito vero e proprio, dal momento che non era stato intelaiato: questa caratteristica spiegherebbe come, alla data del 1960, il tema della cornice – che visivamente rimandava alla diapositiva, al cartello stradale, al manifesto – fosse ancora *in nuce*, pronto per essere successivamente declinato in tutte le varianti possibili.

Questa riflessione sugli elementi costitutivi della pittura, in generale, e del quadro come oggetto, in particolare, pare un collegamento forte tra l'attività di Mario Schifano e la ricerca sullo stesso tema avviata, alcuni mesi prima, da Piero Manzoni. Il pittore milanese, infatti, era stato forse il primo in Italia ad avviare un ragionamento sul quadro in quanto quadro, con l'approdo alla realizzazione di quadri-oggetto, di quadri che parlano esclusivamente delle modalità con cui sono realizzati e dei materiali che li compongono.

Il riferimento più puntuale in tal senso è ovviamente da ricercare nella fase manzoniana degli *Achromes*. Nei primi, quelli in cui la tela tirata è completamente dipinta col solo gesso, si può osservare quella ricerca sulle dinamiche compositive interne al quadro, tutte giocate su un'organizzazione strutturale della superficie pittorica. Nell'*Achrome* esposto alla personale di Manzoni organizzata nel 1958 presso la galleria Pater di Milano (fig. 40),¹⁹⁹ ad esempio, si trova quel motivo del quadro nel quadro che in Schifano diverrà il tema della diapositiva, dello schermo, del cartello stradale. In quest'opera di Manzoni questa suddivisione del piano pittorico è ottenuta con un'economia di mezzi maggiore ancora che in Schifano: rimanendo nell'ambito del più omogeneo monocromo, infatti, l'artista milanese rendeva l'idea di un rettangolo dentro una cornice per mezzo del semplice atto di incidere una linea continua sul gesso ancora bagnato. Nell'altro *Achrome* (fig. 42) riprodotto nel catalogo di questa stessa mostra,²⁰⁰ la superficie, sempre continua e divisa in aree diverse solo, ancora una volta, per mezzo di una griglia di linee incise sullo strato di gesso, ricorda le partizioni della tela di alcuni monocromi del 1960 di Schifano, ottenute invece per mezzo di modifiche al telaio.

¹⁹⁷ M. Schifano, *Numero 80*, 1960, smalto su carta intelata, 87x125 cm, opera 60/039, in SM2007, p. 25.

¹⁹⁸ M. Schifano, *Cartello A20*, 1961, smalto su carta, opera 61/074, in SM 2007, volume B IV, opere su carta, p. 17. L'opera, inizialmente su carta libera, è stata intelaiata, probabilmente dall'artista stesso che ne firmò il retro, in un momento successivo; lo si deduce dall'aspetto molto più opaco della superficie pittorica, per l'evidente mancanza della colla utilizzata dall'artista nell'operazione di incollaggio della carta alla tela. La datazione del 1961 riportata in SM 2007 è quindi errata e da anticipare all'anno precedente. L'opera, attualmente in Collezione Maramotti (Reggio nell'Emilia) non riporta timbri o cartellini sul retro, probabilmente proprio perché intelaiata in un momento successivo alla sua realizzazione. Si ringrazia la direttrice Marina Dacci per aver messo a mia disposizione i materiali dell'archivio della Collezione Maramotti. L'opera misura 63 x 86,2 x 2,5 cm.

¹⁹⁹ Cfr *Piero Manzoni*, catalogo mostra, Galleria Pater, Milano, 22 aprile – 4 maggio 1958, pnn, riprodotto in anastatica in F. Battino, L. Palazzoli (a cura di), *Piero Manzoni, catalogue raisonné*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1991, p. 33. L'opera in questione – *Achrome*, gesso, cm 130x97, Milano, collezione Boschi di Stefano – è la numero 145 del catalogo generale di Piero Manzoni, curato da Germano Celant (Skira, Milano, 2004, tomo secondo, p. 416). Quest'opera fu acquistata presso l'artista da Antonio Boschi nello stesso 1958.

²⁰⁰ P. Manzoni, *Achrome*, 1958, in *Piero Manzoni*, catalogo mostra, Galleria Pater, Milano, 22 aprile – 4 maggio 1958, pnn, riprodotto in anastatica in F. Battino, L. Palazzoli (a cura di), *Piero Manzoni, catalogue raisonné*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1991, p. 33.

Invece è negli *Achrome* di un anno successivi, come ad esempio quello (fig. 41) passato ad Appia Antica nel 1959 alla mostra *Bonalumi, Castellani, Manzoni*,²⁰¹ che si trova un'anticipazione della riflessione di Schifano sul supporto come base della pittura. In queste opere è infatti la tela a farsi unica protagonista del quadro: non tirata completamente sul telaio, ma composta in pieghe orizzontali che percorrono in lunghezza la superficie del quadro, essa si porta in primo piano. In questo modo la tela non è più solo il supporto pittorico dell'opera ma, per le modalità con cui Manzoni la dispone sul telaio, si fa composizione aggettante, che in primo luogo determina la presenza fisica dell'opera come quadro-oggetto e, in aggiunta, modula il chiaroscuro che è la base poetica di tutta questa operazione.

Infine pare opportuno citare gli *Achromes* realizzati con ritagli di tela e caolino (fig.42), eseguiti anch'essi a partire dal 1959, come precedente dell'operazione cara a Schifano dell'incollaggio di fogli, più o meno quadrangolari, alla tela.²⁰²

Nella già citata dichiarazione di poetica, uscita nel 1960 sul secondo numero di "Azimuth", scriveva d'altronde Manzoni: «la problematica artistica che si avvale della composizione, della forma perde qui ogni valore: nello spazio totale forma, colore, dimensioni non hanno senso; l'artista ha conquistato la sua integrale libertà: la materia pura diventa pura energia; gli ostacoli dello spazio, le schiavitù del vizio soggettivo sono rotti: tutta la problematica artistica è superata».²⁰³

«Quando inizio a dipingerlo, so già come sarà finito. Non riesce a sorprendermi, d'altronde l'ho sempre conosciuto. A volte, mi accorgo di farlo con eccessivo compiacimento; ma cerco sempre, pitturando la superficie di suggerire e proporre emblemi ed immagini aderenti a una visione attuale. Il quadro è una possibilità che mi è stata offerta dalla memoria di ciò che mi attira e respinge a volte, per strada, ovunque: le occasioni del cartello, le proposte del manifesto l'invito della segnaletica e le altre cose che vedo esistere. Questo è l'incentivo; poi dipingere, comunque. Suggesto dalla memoria lo comincio; sapendolo già lo elaboro; usando sopra la superficie: colla, carta, smalto. Lavorando copro tutto: a volte è giallo, a volte è nero, oppure bianco e blu, o rosso; infine come per dargli un nome ed accettarlo ci segno una cifra, a volte. Questo è il mio quadro, non so se frattura con il gusto corrente; per me, comunque, qualcos'altro. Schifano».²⁰⁴

Con queste parole, battute a macchina su un foglio bianco sciolto, l'artista romano descriveva l'idea, tecnica e creativa, che stava dietro ai suoi primi monocromi, quelli della fine del 1960. Concludeva quest'appunto di poetica un'aggiunta a penna blu, in corsivo: «l'idea accademica che più mi interessa è quella di Johns, per la quale accentra la sua preferenza su un soggetto».

Questo breve scritto pare particolarmente prezioso in quanto, oltre ad essere l'unica dichiarazione di poetica rintracciata finora scritta dall'artista in quegli anni, conferma alcune ipotesi fin qui formulate. Viene avallata, ad esempio, la tesi per la quale questi monocromi debbano essere considerati come dei quadri-oggetto, intesi ciascuno come un'unità indivisibile, concepiti insomma come un'intuizione unica ed immediata. Lo conferma l'affermazione di Schifano – «quando inizio a dipingerlo, so già come sarà finito (...) suggesto dalla memoria lo comincio; sapendolo già lo

²⁰¹ Cfr *Bonalumi, Castellani, Manzoni*, catalogo mostra, galleria Appia Antica, Roma, 3 aprile 1959, riprodotto in anastatica in F. Battino, L. Palazzoli (a cura di), *Piero Manzoni, catalogue raisonné*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1991, immagine 97, p. 44.

²⁰² Si prenda ad esempio l'*Achrome* esposto alla rassegna *Monochrome Malerei* di Leverkusen, cfr U. Kultermann (a cura di), *Monochrome Malerei*, catalogo mostra, Städtisches Museum, Leverkusen, 18 marzo – 8 maggio 1960, riprodotta a p. 59. L'opera in questione è *Achrome*, 1959-60, caolino e tela a riquadri, 91x70 cm, collezione privata, opera 313, in G. Celant (a cura di), *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Skira editore, Milano, 2004, tomo secondo, p. 441.

²⁰³ P. Manzoni, *Libera dimensione*, in "Azimuth", n. 2, 1960, pnn.

²⁰⁴ M. Schifano, *Dichiarazione di poetica*, non datata ma riconducibile, per il tipo di opere cui si fa riferimento, al biennio 1960-1961, in Roma, Archivio Maurizio Calvesi. Il contenuto di quest'appunto pare riferibile in particolar modo ai monocromi del 1960. Quelli successivi con il motivo della grande O del 1961, infatti, già non presentano più la cifra stampata sopra cui fa qui riferimento Schifano.

elaboro» – per la quale il quadro finale si presentava alla sua mente già come un'immagine unica, intera, non elaborata passo a passo, ma concepita da subito nella sua interezza. Pare qui supportata anche la teoria per la quale la ricerca dell'artista verte, a questa data e anche successivamente, su una riflessione intorno al tema della pittura di per sé. È quando Schifano confessa di percepire che, a volte, ripone un «eccessivo compiacimento» nell'atto di dipingere che si palesa questo suo gusto, questa piacevolezza per l'attività pittorica.

Contemporaneamente, però, l'artista precisa come il suo quadro, anche se monocromo – «lavorando copro tutto: a volte è giallo, a volte è nero, oppure bianco e blu, o rosso» – e in un certo senso autoreferenziale, ha già dentro di sé la via d'uscita, la strada per un recupero del mondo reale, esterno alla pittura. «Ma cerco sempre» afferma infatti Schifano «pitturando la superficie di suggerire e proporre emblemi ed immagini aderenti a una visione attuale. Il quadro è una possibilità che mi è stata offerta dalla memoria di ciò che mi attira e respinge a volte, per strada, ovunque». Il mondo esterno assume così in modo esplicito il ruolo di fonte d'ispirazione per i monocromi dell'artista che, nelle intenzioni del pittore, sono già da intendersi come emblemi ed immagini. Questi quadri vanno insomma considerati oggetti visivi che rinviano ad altri oggetti, questa volta reali, predisposti però anch'essi ad una comunicazione strettamente visiva. Si fa ovviamente riferimento a «le occasioni del cartello, le proposte del manifesto l'invito della segnaletica», elementi che, nella produzione successiva di Schifano, si renderanno sempre più espliciti, ma che a questa data erano già presenti nei titoli dei suoi monocromi.

Il riferimento artisticamente più ovvio, per un'operazione di questo tipo, non poteva che essere l'americano Jasper Johns, citato dallo stesso Schifano in chiusura a quest'appunto. Con le sue *Flag* o i suoi *Target* era stato d'altronde proprio Johns ad introdurre per primo quell'idea di realizzare in pittura, arte bidimensionale per antonomasia, degli oggetti – la bandiera, il bersaglio – anch'essi perfettamente bidimensionali, le cui dimensioni coincidevano esattamente con le dimensioni del supporto pittorico dipinto. È proprio a questa pratica – per la quale il contenitore coincideva col contenuto – che Schifano potrebbe far riferimento quando afferma di apprezzare, nell'americano, la pratica per la quale egli «accentra la sua preferenza su un soggetto». In tal senso Johns poteva infatti considerarsi uno dei primi artisti ad aver avviato un ragionamento sulla pittura di per sé, con opere come *Grey Canvas* (fig. 43),²⁰⁵ esposta alla sua personale del 1959 alla milanese galleria Il Naviglio, dove su una tela veniva apposta una cornice al centro – il tema del quadro nel quadro, alla Manzoni – e l'insieme veniva poi dipinto tutto uniformemente di grigio.

A Jasper Johns poteva poi riferirsi anche la pratica, cui ricorreva Schifano, di stampigliare una cifra sulla superficie pittorica «come per dargli un nome». In questo modo i monocromi di Schifano, come i quadri di numeri di Johns, entravano infatti nel campo della significazione, considerando come i numeri siano la convenzione linguistica per antonomasia. Inoltre la pratica di numerare i quadri poteva rinviare ad un sistema seriale d'intendere i quadri, serialità riferibile ad esempio alle modalità moderne della produzione commerciale, considerato come le cifre stampigliate fossero realizzate per mezzo di mascherine normalmente usate negli imballaggi industriali. Sono d'altronde gli stessi caratteri che si trovavano nei *Sacchi* di Burri: in molti di essi vi entravano perché l'artista utilizzava, per le sue opere, materiali riciclati da imballaggi industriali che riportavano inevitabilmente scritte sulla loro superficie; in altri casi però, come in quel *Senza Titolo*

²⁰⁵ J. Johns, *Grey Canvas*, 1956, encausto e collage su legno e tela, 76,3x63,5 cm, proprietà dell'artista, ora in B. Hess, *Jasper Johns*, Taschen, Köln, 2007, p. 22. Dal catalogo della mostra, curato da Harold Rosenberg, si evince che in quest'occasione vennero esposte sei opere di Jasper Johns, tutte degli anni Cinquanta, e più precisamente *Gray Canvas* (1956), *Gray Rectangles* (1957), *Flag on orange Field* (1957), *White Numbers* (1958), *O-9* (1958) e *Target with Plaster Casts* (1955), cfr M. G. Messina, *Convergenze neodada di Gastone Novelli e del gruppo Crack*, in M. De Vivo, R. Naldi (a cura di), *Scritti per Pia Vivarelli*, arte'm, Napoli, 2011, p. 68. Una di queste opere – *Target with Plaster Casts* – venne riprodotto anche nel primo numero di "Azimuth", rivista milanese promossa da Piero Manzoni ed Enrico Castellani, dato alle stampe in quello stesso 1959.

(1955) (fig. 44) passato in mostra all'Obelisco nel 1955,²⁰⁶ con i caratteri commerciali era stata stampigliata la scritta "Burri", a mo' di firma dell'artista: l'inserimento di queste scritte non era più quindi l'esito di un'operazione di recupero, d'inserimento di un *objet trouvé*, ma il risultato, proprio come nel caso di Schifano, di un'azione voluta.

²⁰⁶ A. Burri, *Senza Titolo*, 1955, sacco e vinavil su cartoncino, 35x28,4 cm, in J. J. Sweeney, *Burri*, catalogo mostra, galleria L'Obelisco, Roma, 1955, pnn. Opera 502, in *Burri. Contributi al catalogo sistematico*, Fondazione Palazzo Albizzini, Città di Castello, 1990, p. 123.

Capitolo 3. Smalto su carta intelata

*«I miei monocromi sono pittura grondante.
Quando usavo – e quando uso – il colore industriale
volevo dare un significato emblematico alla pittura.
Non volevo sfumature, perciò sceglievo il colore-blocco,
il colore-barattolo»*

– Mario Schifano –²⁰⁷

L'invenzione di una tecnica

Il 1960 rappresentò un anno di svolta nel lavoro di Schifano non solo sotto il profilo prettamente stilistico, con l'approdo alla poetica del monocromo e l'abbandono della riflessione sul cemento, ma anche sotto quello dei materiali e delle tecniche, con la messa a punto del procedimento della carta incollata alla tela dipinta poi a smalto, caratteristica fondamentale del lavoro dell'artista da quel momento in poi. Infatti se da un lato nel mettere a punto questa nuova tecnica Schifano con buone probabilità perseguì la ricerca di alcuni effetti indissolubilmente legati alla riflessione sui monocromi – una peculiare brillantezza e corposità del colore, la matericità della superficie pittorica, e così via – d'altro canto la tecnica che mise a punto si fece poi elemento imprescindibile della sua poetica, divenendone cifra stilistica inconfondibile: infatti se si esclude la caratteristica dei telai aggettanti, tralasciata dopo solo un anno circa, Schifano non abbandonò più il procedimento dello smalto su carta intelata per praticamente tutti gli anni Sessanta, anche se ovviamente accompagnato dall'introduzione di nuovi elementi, come l'uso dei colori a spray o l'inserimento di elementi in *perspex* sulla superficie pittorica, a partire dal 1965 circa.

L'approdo di Schifano a questa nuova tecnica, che è possibile definire più prettamente “pittorica” se confrontata con la precedente fase dei cementi, è sintomo della nuova direzione che la ricerca dell'artista stesso – nonché di molti altri suoi compagni d'avventura sia romani che milanesi – stava prendendo sulla soglia del nuovo decennio: l'abbandono di una riflessione ancora in qualche modo “materica” in favore di un'indagine più prettamente autoreferenziale sull'arte. L'approdo al monocromo sembrò infatti rappresentare, per Schifano e altri suoi coetanei, una via d'uscita a quell'*impasse* che risultava ormai essere l'informale, ed il proseguimento di quel ragionamento sullo statuto dell'opera d'arte come oggetto che era già iniziato nei due anni precedenti e di cui si era fatto promotore, nella sua fase più germinale, proprio Emilio Villa.

Questa nuova tecnica, cui d'ora in poi si farà riferimento con la dicitura “smalto su carta intelata”, consisteva nell'incollare alla tela – montata su un telaio spesso modificato in maniera da aggettare tridimensionalmente – della carta, precedentemente tagliata in fogli ed immersa in una miscela di acqua e Vinavil: la superficie così preparata veniva infine dipinta a smalto – inizialmente a monocromo, poi nelle diverse modalità previste dalla ricerca dell'artista – e lasciata asciugare.

²⁰⁷ M. Schifano, *Conversazione con Schifano (Roma, 6 aprile 1982)*, in M. Meneguzzo (a cura di), *Schifano*, catalogo mostra, Loggetta Lombardesca, Ravenna, 26 giugno-3 ottobre 1982, Edizione Essegi, Ravenna, 1982, p. 79.

Il telaio e la tela

I telai utilizzati da Schifano per le opere monocrome realizzate a partire dal 1960 risultano essere quasi sempre in legno d'abete: spesso telai di riuso, essi non presentavano smussature agli angoli e raramente risultavano dotati di un sistema di espansione, elemento questo fondamentale per una migliore conservazione dell'opera negli anni.²⁰⁸

Queste caratteristiche difficilmente possono essere intese come scelte consapevoli dell'artista, in quanto è molto più probabile che esse debbano essere imputate alle piuttosto modeste condizioni economiche in cui ancora egli versava a quest'altezza cronologica, nonché al fatto che questi quadri rappresentassero le prime prove pittoriche di Schifano che, è bene non dimenticarlo, era di fatto un completo autodidatta, dato che la sua formazione scolastica s'interruppe, per sua stessa volontà, alla fine della quinta elementare o, per altri, alla conclusione della seconda media.²⁰⁹

A partire dal 1963 infatti – momento in cui non erano più presenti per l'artista problemi di ordine economico grazie anche all'ormai raggiunto successo di pubblico e di critica – Schifano iniziò ad utilizzare per le sue opere telai di fattura migliore: ordinati direttamente alla Ditta Poggi di Roma i telai scelti dall'artista presentavano un sistema di espansione, nonché delle smussature a scivolo, che impedivano agli spigoli di imprimersi sulla superficie pittorica, evitando quindi di compromettere l'uniformità di quest'ultima.

Le tele utilizzate da Schifano in questo periodo risultavano poco omogenee, di varie tipologie, accomunate però tra loro dalla totale mancanza di uno strato di preparazione che, come vedremo, era di fatto sostituito dall'incollaggio, tra il supporto e la superficie pittorica vera e propria, di carta da pacchi.

Nei precedenti *Cementi* – come già brevemente accennato – le tele, spesso lasciate a vista, erano piuttosto grezze, di juta o canapa, materiali questi più resistenti e quindi più adatti a garantire un buon ancoraggio alle pesanti paste di cemento che caratterizzavano il lavoro di Schifano a fine anni Cinquanta. E da attribuirsi ad una tramatura così grezza, d'altronde, il fenomeno per cui, anche dove la tela era coperta da uno strato di cemento, se questo non era spesso a sufficienza, l'orditura finiva per trasparire in superficie.

Con l'avvento dei monocromi le tele scelte da Schifano presentavano una tramatura più fitta, ed erano quasi tutte in lino; il cotone venne infatti adottato dal pittore solo in un momento più tardo.

Tutti i quadri monocromi erano costituiti da un telo unico fissato – in maniera puntuale, anche se piuttosto irregolare, soprattutto nei primi lavori – o allo spessore del telaio o alla traversa centrale – in alcuni casi ad entrambi i punti – a seconda dei diversi effetti che, come vedremo,

²⁰⁸ Cfr E. Antonelli, M. Rivier, *I monocromi di Mario Schifano*, tesi di diploma, Istituto Centrale del Restauro, Roma, 1998, pnn. Il telaio è quella struttura di legno costituita da quattro regoli uniti ad incastro, su cui viene teso e fissato il supporto tessile dei quadri. Il telaio ad espansione prevede che questi quattro incastri non siano vincolati, ma mobili: in questo modo risulta possibile tendere la tela anche dopo il suo fissaggio. Questa modifica del telaio è fondamentale a fini conservativi perché permette un intervento su quelle eventuali perdite di tensionamento della tela, dando la possibilità di mantenere nel tempo il supporto tessile sempre il più possibile teso a planare. Questa miglioria si ottiene inserendo delle biette di una sostanza legnosa più dura negli angoli: una volta presenti se ribattute queste biette fanno scorrere l'incastro, allontanando in tal modo tra di loro i regoli perimetrali e facendo quindi tendere ulteriormente la tela.

²⁰⁹ Anche nei documenti ufficiali del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, presso il quale l'artista lavorò dal 1951 al 1962, è reiterata una confusione sul reale titolo di studio di Mario Schifano. Nella nota di qualifica come dipendente per l'anno 1958, ad esempio, all'apposita voce si legge «seconda media», mentre in un altro documento – il rapporto informativo per l'anno 1961 – è indicata la sola quinta elementare. Cfr Roma, Archivio della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale Roma II, fascicolo n. 125 della posizione IV, titolo Mario Schifano (1961).

voleva ottenere l'artista. L'ancoraggio avveniva inizialmente per mezzo di chiodi a testa larga, a volte brutalmente applicati anche sul davanti delle opere come era già precedentemente accaduto nei *Cementi*. In una seconda fase, invece, il fissaggio avveniva attraverso l'applicazione di punti metallici, procedura, quest'ultima, più comoda, veloce e precisa. In aggiunta Schifano fissava la tela anche per adesione, operazione inevitabile in conseguenza dell'incollaggio dei fogli di carta al supporto.²¹⁰

L'elemento di maggior interesse riscontrabile nella costruzione dei telai di questo periodo è però certamente il fatto che molti di essi, anche se non tutti, presentassero delle modifiche alla tradizionale struttura piana, apportate dall'artista stesso al fine di variare la superficie del quadro, rendendola tridimensionale o creando delle cesure al suo interno.

Nel primo caso per rendere la superficie pittorica convessa – come ad esempio nell'opera intitolata *N° 3* (MS 1960-04) datata al 1960 – Schifano modificò la tradizionale struttura del telaio inchiodando sui regoli verticali dei listelli di legno prima di ancorarvi la tela. La differenza di altezza che si veniva così a creare tra i regoli verticali e quelli orizzontali determinava quella convessità che, proprio attraverso questo stratagemma, l'artista andava cercando per i suoi monocromi.

In altre opere, invece, Schifano creava una cesura, orizzontale o verticale, che percorreva l'intera superficie del quadro dando all'osservatore la sensazione di essere di fronte ad un dittico o ad un trittico. Per ottenere quest'effetto l'artista procedeva ancorando la tela sulla traversa centrale del telaio, inserendo in seguito due listelli di legno lungo l'ancoraggio: anche in questo caso era la differenza delle altezze in gioco a creare nello spettatore l'illusione di una cesura interna al quadro.²¹¹

Numerose sono poi le opere in cui questi due effetti – la parvenza di una cesura e la superficie pittorica convessa – sono presenti entrambi, differentemente combinati tra loro, come nel caso del quadro intitolato *Targa 90-100* (MS 1960-08), databile sempre al 1960,²¹² dove l'opera, un monocromo bianco, oltre ad essere curvata, è verticalmente divisa in due parti uguali, quella a sinistra marchiata in nero dalla sigla “N90” mentre quella di destra dalla stringa “N100”.

Il ricorso a questi telai modificati, volti a rendere convesse le superfici monocrome del 1960, pare particolarmente interessante poiché inserito in quella riflessione sull'opera d'arte che si fa oggetto che caratterizzava il lavoro di Schifano già al tempo dei cementi: sembra infatti piuttosto plausibile che proprio questa mantenuta tridimensionalità ed oggettualità delle opere possa rappresentare quel *trait d'union* tra queste due diverse fasi della ricerca dell'artista e che, anzi, possa rendere la seconda tappa una logica conseguenza della prima.

La ricerca di Schifano in tal direzione, d'altronde, non era isolata, anzi: numerosi erano gli artisti coinvolti in un ragionamento simile e in diversi se n'erano già resi conto alla fine del 1960 quando parteciparono ad un'inchiesta, curata da Achille Perilli e Fabio Mauri per l'“Almanacco Letterario Bompiani 1961” intitolata *Morte delle pitture?*; il critico Marchiori, ad esempio, aveva in questa sede notato come «la pittura può sconfinare verso la scultura, come talora accade e come è accaduto altre volte», idea rafforzata poche pagine più in là dall'intervento di Munari che sottolineava come «le modifiche sostanziali subite dalla pittura dimostrano chiaramente che, come mezzo, non corrisponde più alla sensibilità di oggi: è limitato, lento, artigianale, vecchio, statico.

²¹⁰ Cfr E. Antonelli, M. Rivier, *I monocromi di Mario Schifano*, tesi di diploma, Roma, Istituto Centrale del Restauro, 1998, pnn.

²¹¹ *Ivi*, pnn.

²¹² Mario Schifano, *Targa 90-100*, 1960, 87x125 cm, smalto su carta intelata, SM 60/084, p. 26. A proposito della cesura centrale si veda la foto (fig. 459 del particolare del telaio modificato e della tela che vi aderisce dell'opera *Numero 30-31*, 1960, 110x190 cm, smalto su carta intelata, *ivi*, pnn.

Gli artisti più vivi, in tutto il mondo, seguono altre vie. Tutti i confini tra pittura, scultura, eccetera, non hanno più alcun senso.»²¹³

Agostino Bonalumi – dei cui legami con Roma si è già precedentemente scritto – passò per esempio negli stessi anni da una ricerca di stampo più materico, che tra l'altro coinvolgeva come nel caso di Schifano l'uso del cemento, ad una riflessione sul quadro come struttura, optando anch'egli per la realizzazione di opere non strettamente bidimensionali.

Nel primo numero della rivista “Azimuth” – che si apriva con un testo di Guido Ballo dedicato a Lucio Fontana ed emblematicamente intitolato *Oltre la pittura* – si trovava riprodotta in bianco e nero un'opera di Bonalumi in cemento.²¹⁴ Questo lavoro (fig. 46) era caratterizzato da uno sfondo piuttosto uniforme, dal quale emergeva una concrezione biomorfa di consistenza materica, presumibilmente costituita da cemento con immersa della carta increspata; in aggiunta, dal suo interno, aggettavano tridimensionalmente delle porzioni di tubo, simili a bolle primordiali o a occhi di qualche creatura primitiva. In quest'opera il quadro, persa la sua più tradizionale bidimensionalità, era costituito da strutture aggettanti che rimandavano ad oggetti o presenze naturali, come accadeva d'altronde nel lavoro *Senza titolo* (fig. 47) dello stesso anno,²¹⁵ costituito, secondo le stesse parole più tarde dell'artista, da «elaborati fatti di oggetti trovati e in vario modo assemblati (...) rami e pezzi di tronchi d'albero, fasci di paglia appoggiati a supporti sui quali era steso del cemento; a volte affogati nel cemento»,²¹⁶ «una specie di *ready-made* naturalistico».²¹⁷

Secondo l'artista, infatti, a quest'altezza cronologica, nonostante il suo fosse «ancora un lavoro di tipo sostanzialmente informale», era già presente una «tendenza verso la tridimensionalità», attorno alla quale «facevamo gruppo io, Manzoni e Castellani»: ²¹⁸ «già nei modi di raccogliere, di disporre nelle superfici di cemento quei ritrovamenti è del tutto evidente una particolare attenzione alla tridimensionalità».²¹⁹ Tendenza di cui furono successivamente frutto le prime estroflessioni, databili allo stesso 1959, nelle quali continuava, però, l'utilizzo del cemento. «Le prime tele estroflesse venivano sempre dipinte con cemento liquido al posto del colore. Intelaiavo due tele cucite ed imbottite, poi stendevo una pellicola di cemento con molto *Vinavil* per

²¹³ G. Marchiori, in A. Perilli, F. Mauri (a cura di), *Morte della pittura? Intervista a cura di Achille Perilli e Fabio Mauri*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1961”, 1960, p. 275.

²¹⁴ A. Bonalumi, *Cemento*, in “Azimuth”, n. 1, 1959, pnn. Opere grammaticamente simili vennero esposte dall'artista anche nella mostra romana di quello stesso anno alla galleria Appia Antica (3-15 aprile 1959), come si deduce dal catalogo dell'esposizione stessa, riprodotto in anastatica in *Agostino Bonalumi. Sensorialità e astrazione*, galleria Blu, Milano, 2002, p. 16.

²¹⁵ A. Bonalumi, *Senza titolo*, 1959, 100x100 cm, legno e cemento su tela, ora in L. M. Barbero (a cura di), *Bonalumi. Evoluzione continua tra pittura e ambiente*, catalogo mostra, galleria d'arte Niccoli, Parma, 13 maggio-13 luglio 2000, p. 37. Secondo la testimonianza dello stesso Bonalumi questa tipologia di opere venne esposta nel 1959 presso la galleria Prisma di Milano, in occasione della collettiva che vide protagonisti anche Piero Manzoni ed Enrico Castellani e che inaugurò mercoledì 25 febbraio 1959, cfr invito riprodotto in *Agostino Bonalumi. Sensorialità e astrazione*, galleria Blu, Milano, 2002, p. 15.

²¹⁶ A. Bonalumi, *Inedito 1996*, in L. M. Barbero (a cura di), *Bonalumi. Evoluzione continua tra pittura e ambiente*, catalogo mostra, galleria d'arte Niccoli, Parma, 13 maggio-31 luglio 2000, p. 24. In questo testo l'artista ricorda anche che opere realizzate con questo stesso procedimento vennero esposte nel 1959 proprio in occasione della personale di Bonalumi organizzata presso la galleria Prisma, con testo di presentazione in catalogo di Gillo Dorfles. Queste opere furono «in seguito andate disperse e credo in parte distrutte, anche per la deperibilità dei materiali».

²¹⁷ A. Bonalumi, intervista a Marina Pugliese, in M. Pugliese, *Le tecniche e i materiali nell'arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2000, p. 211.

²¹⁸ A. Bonalumi, *ibidem*. A proposito del superamento dell'Informale lo stesso Bonalumi scrisse, in un suo testo teorico del 1996, che «ciò che voleva essere superato era carattere che permaneva. Una sorta di peccato originale che segnava la mia opera come quella dei miei – pochi – compagni di strada d'allora», A. Bonalumi, *Inedito 1996*, in L. M. Barbero (a cura di), *Bonalumi. Evoluzione continua tra pittura e ambiente*, catalogo mostra, galleria d'arte Niccoli, Parma, 13 maggio-31 luglio 2000, p. 24.

²¹⁹ *Ibidem*.

renderlo più elastico».²²⁰ L'uso del colore, molto pastoso al fine di celare le cuciture dei vari brani di tela, giungeva solo più tardi:²²¹ «ho cominciato a colorarle, ma il colore non era perfettamente monocromo, usavo colore molto liquido, tempera con *Vinavil* senza nessun protettivo», mentre «le parti di tela in aggetto» erano «determinate da imbottiture o dalla presenza di centinature di legno tra due tele cucite e tensionate sul telaio»,²²² elemento questo di convergenza con le procedure adottate dallo stesso Schifano.

Proprio come ipotizzato per la ricerca di Schifano, nell'idea di Bonalumi queste operazioni servivano a «rendere l'opera nella sua propria oggettualità e non come luogo di una oggettualità esterna riportata nell'opera, per rendere questo progressivamente ho accentuato la centinatura delle tele fino ad arrivare a delle sculture».²²³

Un percorso simile è individuabile anche nel ragionamento che, in parallelo a Bonalumi e Schifano, stava conducendo Enrico Castellani. Lo scarto tra un'opera che tende a farsi oggetto in quanto agglomerato di materia ed una – cronologicamente successiva – tridimensionale in quanto struttura geometrica aggettante è individuabile già solo confrontando le due riproduzioni che, a pochi mesi di distanza l'una dall'altra, lo stesso Castellani scelse per rappresentare il proprio lavoro dalle pagine dei due numeri di “Azimuth”. Se nel primo fascicolo del 1959 infatti è riprodotta un'opera – *Senza titolo* (fig. 49)²²⁴ – ancora in qualche modo riferibile ad una grammatica antropomorfa, per la presenza di una sbalza interna al quadro determinata dalla piegatura di una tela sovrapposta al supporto vero e proprio e, in aggiunta, per l'apposizione di fili la cui disposizione sembra rinviare a procedimenti creativi gestuali, nel secondo numero è presentata un'opera – *Superficie* (fig. 50),²²⁵ sempre databile al 1959, ma certamente più tarda rispetto alla prima – in cui la poetica di Castellani si è già fatta più matura, con la reiterazione di un'organizzazione geometrica della struttura tridimensionale della tela.

In quest'ultimo caso – esattamente come negli esempi precedentemente analizzati di Schifano e Bonalumi – l'aggetto della tela si attuava attraverso una modifica apportata dall'artista alla tradizionale struttura del telaio. Il susseguirsi, geometrico e modulare, di punti di rilievo e punti di depressione era infatti il risultato dell'applicazione di chiodi dietro la tela, nel telaio ligneo costruito appositamente.²²⁶ In questo modo la superficie dell'opera era scansionata dall'alternanza di rilievi e rientranze, zone di luce e di ombra, in una composizione il più possibile impersonale attuata dividendo la tela in parti uguali con un reticolo geometrico regolare. Castellani, con questo stratagemma, evitava di modulare soggettivamente l'opera, dando semplicemente dei punti di tensione alla tela, che andava a stendersi sopra, seguendo autonomamente le leggi della fisica.

In questo modo l'artista, eliminato dal suo lavoro ogni possibile rinvio – oggettivo o soggettivo – a qualcosa di esterno al quadro stesso, era riuscito nell'intento di creare un'opera d'arte completamente autoreferenziale. D'altronde aveva annunciato di voler perseguire questo risultato già in quel testo teorico – *Continuità e nuovo* – apparso nel 1960 nel secondo numero della stessa

²²⁰ A. Bonalumi, intervista a Marina Pugliese, in M. Pugliese, *Le tecniche e i materiali nell'arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2000, p. 211.

²²¹ Come ad esempio nell'opera *Rosso* (fig. 48) (1959, tela estroflessa e tempera vinilica, 60x90 cm, firmata e datata sul retro “Bonalumi 59”), lavoro appartenente a quel gruppo di prime estroflessioni in cui le protuberanze hanno forme «a un tempo “organiche” e geometriche», in M. Milan, *Agostino Bonalumi*, scheda di catalogo, in F. Fergonzi, A. Negri, M. Pugliese (a cura di), *Museo del Novecento. La collezione*, Skira, Milano, 2010, p. 273. L'opera (inventario n. 8784) prima di entrare nelle collezioni del comune di Milano nel 1994, apparteneva al gallerista Arturo Schwarz.

²²² A. Bonalumi, intervista a Marina Pugliese, in M. Pugliese, *Le tecniche e i materiali nell'arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2000, pp. 211-212.

²²³ *Ivi*, p. 212.

²²⁴ E. Castellani, *Senza titolo*, 1959, in “Azimuth”, n. 1, 1959, pnn.

²²⁵ E. Castellani, *Superficie*, 1959, in “Azimuth”, n. 2, 1960, pnn.

²²⁶ Soprattutto dal 1960 in poi, quando la tecnica messa a punto da Castellani era ormai consolidata, le teste dei chiodi venivano coperte con una protezione in materiale plastico, utile ad evitare la foratura della tela.

rivista “Azimuth” in cui, tentando di definire i caratteri della «nuova concezione artistica»,²²⁷ enucleava Piet Mondrian tra i suoi precursori, in quanto egli aveva per primo iniziato «a considerare l'opera d'arte come oggetto autonomo a sé stante» negandole «implicitamente la funzione del rappresentare, e dichiarandola oggetto concreto».²²⁸

Di certo, però, la ricerca sui telai modificati che più si avvicinava a quella che andava compiendo Mario Schifano attorno al 1960 era portata avanti da Fabio Mauri, artista attivo a Roma in quegli stessi anni che, come affermava nel 1969 il critico Cesare Vivaldi,²²⁹ rappresentava l'anello di congiunzione tra la generazione cui apparteneva anagraficamente – Piero Dorazio, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella – e la generazione subito successiva – Franco Angeli, Tano Festa, lo stesso Mario Schifano – non solo a livello pittorico ma anche grazie all'impegno organizzativo profuso nel promuovere tutta quella giovane pittura romana che tentava di stringere un rapporto con l'arte americana e più in generale internazionale; tutto ciò soprattutto per mezzo di due iniziative: la stesura dell'annuale “Almanacco Letterario Bompiani”, nel ruolo di capo della redazione romana a partire dall'edizione del 1960 – data alle stampe però a fine 1959 – e la pubblicazione, nel 1960, del volumetto *Crack. Documenti di arte moderna*, curata assieme a Cesare Vivaldi e Gino Marotta.²³⁰

L'indagine di Mauri verteva, già a partire dal 1957 circa, attorno al tema formale dello “schermo” inteso come luogo di proiezione, «contenitore di immagini invisibili, “esterne” appunto, non estranee», oggetto di riflessione per lui in quanto «non afferma. Lascia che su di sé si affermi».²³¹ Lo schermo rappresentava per Mauri un elemento non privato, ma pubblico, emblema collettivo che poi, di conseguenza, entrava a far parte della biografia di ciascuno e che, contemporaneamente, univa e divideva le persone: a tal proposito pare emblematica la riproduzione, nel volume dell’“Almanacco Letterario Bompiani 1959”, di una foto, dall'ironico titolo *Folla* (fig. 51), dove, davanti ad uno schermo per proiezioni cinematografiche, tra numerose file di sedie vuote era seduta una donna, sola, lo sguardo fisso in direzione dello stesso schermo vuoto, sul quale si proiettava il solo riflesso dell'ambiente circostante.²³²

Nel secondo numero della rivista “Appia Antica” (gennaio 1960) – lo stesso in cui compariva l'articolo di William Demby dedicato a Schifano,²³³ e per questo certamente conosciuto dall'artista stesso – Emilio Villa dedicava un affondo di due pagine a Fabio Mauri, corredato dalla riproduzione di sei sue gouaches:²³⁴ tutte datate all'anno precedente, quattro di esse erano caratterizzate dalla presenza della scritta “THE END” sulla superficie. In queste opere era

²²⁷ «La nuova concezione artistica» era espressione che faceva da sottotitolo a questo secondo numero della rivista “Azimuth”, nonché titolo di quella mostra che ne accompagnava l'uscita e di cui sostanzialmente il fascicolo fungeva da catalogo.

²²⁸ E. Castellani, *Continuità e nuovo*, in “Azimuh”, n. 2, 1960, pnn.

²²⁹ C. Vivaldi (a cura di), *Fabio Mauri 1959-1969*, catalogo mostra, galleria Toninelli, Roma, 1 luglio 1969.

²³⁰ Cfr G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi (a cura di), *Crack. Documenti di arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960. Nel volumetto si legge «Finito di stampare il 12-6-1960 dalla Officina Grafica Angelucci in Roma».

²³¹ F. Mauri, *La miserevole e l'arte*, in “La Tartaruga”, n. 5-6, marzo 1989, p. 79.

²³² Cfr “Almanacco Letterario Bompiani”, 1959, p. 183. Si ricordi che Fabio Mauri, anche se non ancora citato nella redazione romana di questo numero dell’“Almanacco”, dato alle stampe alla fine del 1958, lavorava già presso la casa editrice di famiglia, la Bompiani per l'appunto, dal 1954. Tra il 1958 ed il 1959, tra l'altro, l'artista aveva collaborato anche con la Rai Televisione Italiana, cfr C. Christov-Bakargiev, M. Cossu (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e azioni 1954-1994*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 21 giugno-5 ottobre 1994, Carte Segrete, Roma, 1994.

²³³ W. Demby, *Letter to Young Painter, Mario Schifano*, in “Appia Antica”, n. 2, gennaio 1960, pnn.

²³⁴ E. Villa, *Fabio Mauri, ivi*, pnn. Le sei gouaches riprodotte sono *L'uccello parlante, I profeti, The end 1, The end, The end 2* e *La collina della fine*, tutte datate al 1959.

rintracciabile un linguaggio molto vicino a quello dei fumetti,²³⁵ con la ripresa di caratteri topografici tipici, ma anche con una carica ancora fortemente gestuale, nella stesura delle pennellate nere, che ricordano fortemente quelle di Franz Kline, come nella pratica scrittoria, molto vicina al *modus operandi* di Cy Twombly.²³⁶ Questo elemento fu d'altronde individuato dallo stesso Villa nel suo testo di presentazione all'artista, in cui Mauri era definito «non pittore, forse, ma amaro chirografo; cioè un pittore per il quale scrivere è più alta disputa». Più avanti questa carica gestuale era ulteriormente sottolineata dal critico: «il pittore narra il suo film, di materia così labile da non resistere al tocco della vita, e da cancellare repentinamente: di qui un maltrattenuto gesto iroso, la croce, come dire: the end».²³⁷ Un'opera simile – anch'essa intitolata *The end* (fig. 52) – compariva anche nel volume del 1960, compilato però nel corso dell'anno precedente e difatti finito di stampare nel novembre 1959, dell'«Almanacco Letterario Bompiani», a cura dello stesso Mauri.²³⁸

In questa fase della sua ricerca l'artista romano alludeva in maniera ancora piuttosto implicita allo schermo, attraverso la sola apposizione della scritta “THE END” a caratteri tipografici, che poteva rinviare sì allo schermo filmico e televisivo, ma anche alla conclusione di un romanzo o di un fumetto. In ogni caso questa dicitura pareva far ineludibile rimando a qualcosa di già avvenuto e quindi concluso: la frase “The End” portava infatti con sé, inevitabilmente, il senso del già accaduto. L'introduzione di questa scritta, elemento oggettivo e meccanico, era, a quest'altezza cronologica, ancora affiancata dalla presenza di una forte componente soggettiva, data per l'appunto dall'intervento pittorico di Mauri. Questi inserti “manuali”, gestuali, si sarebbero poi sempre più diradati fino a scomparire: parallelamente aumentava infatti, di numero e d'importanza, l'inserimento di elementi esterni, prelevati dalla realtà, mentre sempre più precisa, definitiva ed esplicita si faceva anche l'allusione al tema dello schermo di proiezione.

Questo passaggio pare ben esplicitato da quella sezione del volumetto *Crack* dedicata allo stesso Mauri:²³⁹ in queste poche pagine si avvicendavano diverse opere dell'artista,²⁴⁰ le prime posizionate in continuazione ancora diretta con le gouaches di “Appia Antica” – *Secondo tempo*, *All'ovest niente di nuovo* e *Hellzapopping*, infatti, rappresentavano una prosecuzione della ricerca precedente, con l'applicazione di carte di diversa natura sulla tela, la scritta “THE END” che compariva sulla superficie, la gestualità grafica delle pennellate nere. In altri lavori, invece, si

²³⁵ Si noti come nel lavoro *L'uccello parlante*, come indicato dal titolo stesso, dal becco di un gabbiano in volo, stilizzato, parta un *baloon* da fumetto, contenente una domanda scritta a mano, in corsivo.

²³⁶ A Cy Twombly era dedicato un articolo di Emilio Villa nel numero precedente della rivista (E. Villa, *Cy Twombly. Talento bianco*, in “Appia Antica”, n. 1, luglio 1959, pnn.) Nel 1969 già Cesare Vivaldi, nel catalogo della mostra retrospettiva di Fabio Mauri, aveva sottolineato come l'artista, in queste sei gouaches, avesse assimilato ciò che più l'aveva colpito dell'*action painting* americana, cioè il segno nero di Kline «non per costruire ma per cancellare» ed il grafismo nervoso di Twombly, liberato però dagli esiti privati e diaristici che caratterizzavano la pittura dell'americano, cfr C. Vivaldi, *Fabio Mauri 1959-1969*, catalogo mostra, galleria Toninelli, Roma, 1 luglio 1969, p. 5. Franz Kline veniva inoltre inserito, assieme a Mark Rothko, tra i pochi «a tenere alto l'impegno, e la fama, del periodo aureo americano» dallo stesso Cesare Vivaldi in un articolo – *Nuove vie dell'arte* – in cui veniva citato anche Fabio Mauri (cfr “Almanacco Letterario Bompiani 1960”, 1959, p. 131). In questa sede si trova riprodotta anche un'opera di Kline – *Disegno a olio* (1957) – che presentava la sua classica pennellata nera gestuale. Poche pagine più avanti, nello stesso volume, veniva riprodotta proprio un'opera di Mauri – *The end* – che impiegava una pennellata scura molto simile.

²³⁷ E. Villa, *Fabio Mauri*, in “Appia Antica”, n. 2, gennaio 1960, pnn.

²³⁸ F. Mauri, *The end*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1960”, 1959, p. 203. Nella stessa sezione, dedicata ai pittori italiani e probabilmente curata dallo stesso Mauri, compaiono riprodotte opere di Arnaldo Pomodoro, Piero Dorazio, Mimmo Rotella, Gino Marotta, Antonio Sanfilippo (p. 201), Gastone Novelli, Achille Perilli, Emilio Vedova, Giò Pomodoro (p. 202), Gianni Dova, Guido Strazza, Toti Scialoja, Carla Accardi con lo stesso Fabio Mauri (p. 203), Giovanni Stradone, Renato Guttuso, Anna Salvatore e Bruno Cassinari (p. 204).

²³⁹ G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi (a cura di), *Crack. Documenti di arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960, pp. 37-42.

²⁴⁰ *Ibidem*. *Le spie* (1959), duco e collage su tela, 50x35 cm, p. 38; *Oggi: The end* (1959), duco e collage su tela, 54x18 cm, p. 39; *Secondo tempo* (1959), duco e collage su carta, 50x35 cm, p. 39; *All'ovest niente di nuovo* (1959), inchiostri e collage su tela, 50x35 cm, p. 40; *Hellzapopping* (1960), duco e collage su tela, 120x110 cm, p. 42.

faceva più pregnante la presenza di elementi tratti dai fumetti, estrapolati dal loro contesto ed incollati a collage sull'opera: era questo il caso di due lavori in particolare, *Le spie* (fig. 53)²⁴¹ – dove era di fatto inserita un'intera striscia di fumetto²⁴² – e *Oggi: The end*. Infine si trovava riprodotta un'opera con cui Mauri compiva in maniera definitiva il passaggio da una più semplice allusione agli schermi ad una vera e propria presentazione – e ricostruzione – di essi, procedimento che finì per caratterizzare la produzione dell'artista degli anni successivi.

Con l'opera *Prima visione* (fig. 54),²⁴³ infatti, si giungeva finalmente a proporre una «struttura di stoffa bianca che riproduce, con un leggero oggetto, un telone cinematografico».²⁴⁴ In tal modo il quadro giungeva a non contenere più nessuna immagine, «poiché esso stesso è immagine, si propone come quadro, come oggetto e come immagine a un tempo».²⁴⁵ Commentava questo importante traguardo raggiunto da Mauri il testo di Vivaldi: «di tanti films visti e girati non gli sono rimaste che le parole “The End”, gigantesche sullo schermo candido accecante. Le immagini si cancellano per lasciar posto al bianco, al labile e all'eterno».²⁴⁶

Per realizzare questi “schermi” Mauri costruiva i suoi telai lignei includendovi delle parti aggettanti, sulle quali venivano poi tirati dei fogli di carta *extra-strong* in formato A1, sostituiti successivamente da più resistenti cartoncini o tele di cotone. Le tele a volte venivano lasciate grezze – a riprendere la trasparenza che caratterizzava i primi “schermi” realizzati in carta semplice – in altre occasioni venivano invece dipinte a tempera bianca. Con tale procedimento Mauri creava delle superfici rettangolari, dagli angoli smussati, che fuoriuscivano dal piano bidimensionale del telaio, ricordando in tutto e per tutto il bordo di uno schermo. In seguito la produzione di questi “schermi” era continuata, perfezionandosi, dando vita ad una serie di opere, come *Tasca da cinema*, esposta alla mostra *Piccolo formato* del 1960 presso la galleria La Tartaruga,²⁴⁷ che presentavano una piega nella parte inferiore del telaio.

A differenza degli esempi citati a proposito della ricerca di Enrico Castellani e Agostino Bonalumi, in Fabio Mauri – così come in Schifano – la ricerca sul telaio aggettante proponeva si

²⁴¹ Fabio Mauri, *Le Spie*, 1959, 50x35 cm, duco e collage su tela.

²⁴² Secondo Cesare Vivaldi le strisce cui faceva ricorso Fabio Mauri erano tratte dal fumetto *Li'l Abner*, cfr C. Vivaldi (a cura di), *Fabio Mauri 1959-1969*, catalogo mostra, galleria Toninelli, Roma, 1 luglio 1969, p. 6. È sempre Vivaldi, in questa stessa occasione, a sottolineare come la pratica d'inserire brani di fumetto – e più in generale di opere a stampa – non fosse, alla fine degli anni Cinquanta, una novità apportata da Mauri: già Robert Rauschenberg, infatti, aveva optato per questo procedimento. La differenza tra i due, però, secondo Vivaldi risiedeva nel fatto che mentre l'artista americano s'inseriva coi suoi lavori in un contesto narrativo, di presentazione di episodi privati (nella scelta di apporre in una stessa opera un falco impagliato ed una bottiglietta di Coca Cola, infatti, non esisteva coerenza alcuna per Vivaldi se non la soggettività di chi operava la selezione), il *modus operandi* di Mauri ricercava invece il più possibile l'oggettività, mettendo in atto un procedimento di antinarrazione. Vivaldi, nel testo di apertura del volumetto *Crack* commentava la presenza di queste carte nelle opere dell'artista romano sottolineando come Mauri avesse «un “fumetto” negli occhi e un cuore bianco e dolce come di zucchero», C. Vivaldi, in G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi (a cura di), *Crack. Documenti di arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960, p. 12.

²⁴³ F. Mauri, *Prima visione*, 1960, tela inamidata su struttura, 100x120 cm, *ivi*, p. 41.

²⁴⁴ C. Vivaldi (a cura di), *Fabio Mauri 1959-1969*, catalogo mostra, galleria Toninelli, Roma, 1 luglio 1969, p. 7.

²⁴⁵ *Ibidem*. La prima mostra costituita tutta di “schermi” fu la personale, curata proprio dallo stesso Vivaldi, tenutasi nel 1963 presso la romana galleria La Salita.

²⁴⁶ C. Vivaldi, in G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi (a cura di), *Crack. Documenti di arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960, p. 13.

²⁴⁷ La mostra aprì alla galleria La Tartaruga il 3 dicembre 1960. Vi parteciparono, oltre al già citato Fabio Mauri, Afro, Accardi, Angeli, Burri, Capogrossi, Conte, Consagra, Dorazio, Festa, Fontana, Lo Savio, Kounellis, Marotta, Prampolini, Rotella, Sanfilippo, lo stesso Schifano, Scialoja, Sordini, Sterpini, Turcato, Uncini, Vedova, Colla e così via. Cfr C. Christov-Bakargiev, M. Cossu (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e azioni 1954-1994*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 21 giugno-5 ottobre 1994, Carte Segrete, Roma, 1994.

una riflessione sul quadro nel suo farsi oggetto autoreferenziale – né più scultura né più pittura, privo di riferimenti sulla sua superficie al mondo esterno – però non prendeva una strada che potremmo definire prettamente “gestaltica”, di pura riflessione sui meccanismi della percezione, ma in qualche modo trovava una via che consentiva di continuare ad alludere ad un oggetto “altro”: quello dello schermo, con tutte le implicazioni culturali cui si è fatto finora riferimento. L'opera d'arte-oggetto, insomma, senza “rappresentare” figurativamente riusciva in ogni caso a formulare un discorso in qualche modo contenutistico, semplicemente “presentando” l'oggetto di cui voleva parlare: non facendolo insomma diventare parte di una narrazione, ma prelevandolo, e ricostruendolo *ex novo*. In tal modo Mauri era riuscito a svincolarsi dalla classica rappresentazione figurativa, senza cadere però in ragionamenti esclusivamente percettivi e astratti.

Come si cercherà di dimostrare più avanti, è in tal senso che andava intesa anche gran parte della produzione monocroma di Mario Schifano.

Carta, Vinavil e smalto.

Sui supporti costruiti e modificati come si è descritto, Schifano andava poi a predisporre uno strato di preparazione, non realizzato nella maniera canonica – ad esempio con colla e gesso – ma per mezzo dell'incollaggio, con Vinavil diluito in acqua, di fogli di carta su tutta la superficie della tela.

Nella prima fase della sua ricerca, fase cui vanno ascritti tutti i monocromi, la carta utilizzata dall'artista era semplice carta da spolvero: fu successiva infatti – a partire dal 1963, anno di realizzazione dei primi paesaggi – l'adozione della cosiddetta “carta mille righe”, normalmente adoperata per gli imballaggi, che poi rimase componente costante della formalizzazione tecnica dei quadri di Schifano. Questo secondo materiale, di colore più scuro rispetto al precedente, rispecchiava l'esigenza di attenuare la brillantezza degli smalti adoperati dall'artista, i quali invece, come si cercherà di dimostrare in seguito, dovevano essere il più possibile squillanti nelle fasi precedenti, quelle dei monocromi, dei “segnali”, delle “propagande”.²⁴⁸

L'adozione da parte di Schifano della carta da spolvero aveva un duplice scopo: andava a sopperire alla funzione del mancato strato di preparazione, annullando la trama della tela sottostante e creando una superficie liscia, di colore chiaro, ove stendere successivamente il pigmento, ed inoltre isolava la tela dallo smalto, impermeabilizzava, molto più che una normale preparazione al caolino, il supporto, permettendo al colore, assolutamente non assorbito dalla combinazione di carta e Vinavil su cui veniva steso, di “galleggiare” sulla superficie pittorica, scivolando a creare le peculiari colature di Schifano, nonché conservando, in tutte le sue potenzialità, la brillantezza, quasi riflettente, degli smalti scelti, le cui tinte risultavano in tal modo completamente sature. La carta da spolvero, inoltre, per le sue peculiarità tecniche – notevole resistenza, alta igroscopicità, forte capacità di ritiro – era garanzia dell'ottenimento di una superficie perfettamente liscia e tesa, ottimale supporto per i monocromi e per ottenere gli effetti di cui sopra. Questo materiale, come hanno ricostruito nelle loro ricerche Emiliano Antonelli e Mireille Rivier,²⁴⁹ veniva inizialmente acquistato presso un negozio romano situato in Piazza del Biscione specializzato in carte da imballaggio ed in seguito direttamente dalla Ditta Poggi, in fogli di circa 110x60 cm ciascuno, che l'artista provvedeva poi a ridurre in formati minori, per la maggior parte vicini alla misura di un foglio A4 (circa 21x30 cm). Dal momento che i bordi delle carte presenti nei monocromi di

²⁴⁸ Cfr E. Antonelli, M. Rivier, *I monocromi di Mario Schifano*, tesi di diploma, Istituto Centrale del Restauro, Roma 1998, pnn.

²⁴⁹ *Ivi*, pnn.

Schifano, salvo poche eccezioni, sono pressoché perfetti, non sfrangiati e diritti, si può facilmente presumere che, per ridimensionarli, l'artista facesse ricorso ad una taglierina.

I fogli di carta, dopo essere stati tagliati, e prima di procedere alla loro applicazione sulla tela, venivano immersi in acqua, in maniera tale che potessero distendersi e rigonfiarsi; nel frattempo l'artista, posta la tela in orizzontale, andava ad applicare con un pennello la colla Vinavil, diluita in parti uguali, ma senza misurazioni rigorose, con dell'acqua. Preparata in tal modo la superficie del supporto, Schifano procedeva incollandovi i fogli di carta, disposti in maniera piuttosto ordinata, con sovrapposizioni minime, ripiegati anche lungo lo spessore del telaio. I fogli che venivano applicati per ultimi venivano strappati a mano, processo deducibile dai bordi sfrangiati e dall'andamento piuttosto irregolare, per raggiungere la misura necessaria a riempire gli spazi restanti, oppure finivano per sovrapporsi tra loro in maniera maggiore rispetto al resto della superficie. In ogni caso, fin dall'inizio di questo procedimento, Schifano calcolava piccoli incidenti per il supporto così approntato: lievi sollevamenti della carta, piccole pieghe e varie imperfezioni andavano ad animare questo strato preparatorio, con l'evidente scopo di «far percepire la presenza dei fogli di carta, a conferire plasticità allo spazio pittorico».²⁵⁰

Su questo strato di carta incollata Schifano dipingeva infine il quadro vero e proprio a smalto, a volte realizzando un disegno preparatorio che, nella fase dei monocromi, dove ancora visibile, risulta utile all'artista per delimitare la tela con un bordo dagli angoli smussati, simile in tutto ad uno schermo, oppure per tracciare delle divisioni geometriche della tela; in ogni caso il tratto, sempre nitido, era realizzato con una matita grossa, di grafite dalla composizione piuttosto grassa, motivo per il quale, spesso, traspariva anche dopo la stesura dello smalto. Anche questo, con ogni probabilità, era un effetto ricercato, un incidente calcolato, dal momento che, in molti monocromi, la presenza del disegno a matita non andava poi a trovare corrispondenza con nessun elemento del quadro realizzato in pittura. Nei ricordi di Renzo Colombo, collaboratore stretto di Schifano a partire dagli anni Ottanta, ma anche testimone di molti eventi e memorie che l'artista stesso gli aveva raccontato a proposito dei decenni precedenti, «nel realizzare i quadri grandi o di un certo spessore artistico, Mario realizzava sempre uno o più bozzetti preliminari, che eseguiva o su dei blocchi di carta da disegno o direttamente su normali fogli che si trovava sotto mano, con matite o pennarelli».²⁵¹

Il pigmento scelto da Schifano per i monocromi – a quanto pare mai più abbandonato, fino alla fine degli anni Sessanta, momento in cui la casa madre francese ne cessò definitivamente la produzione – era il Ripolin,²⁵² uno smalto «prodotto con criteri “antichi”»,²⁵³ creato per lo più per la verniciatura di porte, infissi, mobili. L'effettivo utilizzo di questo particolare marchio pare possa essere confermato dalla didascalia che accompagnava l'opera di Schifano *Propaganda* (MS 1962-02) riprodotta nel catalogo della mostra svoltasi alla Sidney Janis Gallery di New York nell'autunno del 1962, che recita «Mario Schifano, *Popaganda*, 1962, Ripolin on paper».²⁵⁴ Sempre secondo le ricerche di Antonelli e Rivier il Ripolin era un colore che niente aveva a che vedere con i nuovi prodotti sintetici usati dalla maggior parte degli artisti di quegli anni, proprio perché in realtà, nella

²⁵⁰ E. Antonelli, M. Rivier, *I monocromi di Mario Schifano*, in “Bollettino ICR. Istituto Centrale per il Restauro”, nuova serie, n. 5, luglio-dicembre 2002, p. 119.

²⁵¹ R. Colombo, intervista con gli autori dell'articolo, *ibidem*.

²⁵² La ditta che produceva lo smalto Ripolin, con sede a Parigi, non esiste più, motivo per cui non è più possibile rintracciare informazioni ufficiali sulle componenti e sui processi di produzione di questo tipo di smalto, e secondo Emiliano Antonelli e Mireille Rivier, che nella loro tesi di diploma per l'ICR hanno tentato di ricostruirne in laboratorio la ricetta, l'unica testimonianza da cui partire sono stati i ricordi di Mimmo Poggi. Questa ditta fu «una delle ultime industrie a produrre, fino alla fine degli anni '60, questo tipo di vernici che, sul mercato, erano già state sostituite dal gruppo di maggior interesse nel campo di prodotti vernicianti e cioè dalle resine gliceroftaliche, le cosiddette “resine alchiliche”», in E. Antonelli, M. Rivier, *I monocromi di Mario Schifano*, tesi di diploma, Istituto Centrale del Restauro, Roma, 1998, pnn.

²⁵³ *Ivi*, pnn.

²⁵⁴ *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre-1 dicembre 1962, pnn.

ricetta, era molto tradizionale: si trattava infatti di una «vernice oleo-resinosa realizzata con copale di Manila, mescolata ad olio di lino cotto, alla quale venivano aggiunti i pigmenti (giallo, rosso e verde cromo; nero avorio e bianco titanio)».²⁵⁵ Questo pigmento, piuttosto costoso, risultava resistente, denso e corposo, notevolmente coprente e, se diluito in trementina, dotato di lunghi tempi di asciugatura. Nei ricordi di Mimmo Poggi, che ne riforniva l'artista, Schifano fu il primo ad utilizzarlo in Italia poiché, anche se molto conosciuto in Francia dove veniva prodotto e ne faceva uso Pablo Picasso, a Roma arrivava solo per importazione, su esplicita richiesta dei singoli artisti.²⁵⁶ In realtà si può ipotizzare che questo smalto non fosse poi così sconosciuto se Cesare Vivaldi, nella rassegna *Colore e tecnica di alcuni pittori d'oggi* apparsa nell'edizione dell'«Almanacco Letterario Bompiani 1960» – pubblicazione di carattere decisamente divulgativo – in un elenco di voci più o meno generiche, che andavano da «informale» a «realismo», scelse d'includere anche la dicitura «Ripolin», definendolo «marca francese di smalti» e concludendo addirittura che «"Ripolin" ha finito, in Francese e anche in Italiano, per essere usato al posto di "smalto" da parecchi artisti e scrittori».²⁵⁷ A questa particolare marca di smalto aveva poi dedicato una citazione Marcel Duchamp quando, nell'opera del 1917 *Apolinère Enameled* (fig. 55), ne aveva posto un barattolo in mano ad una fanciulla, intenta a verniciare la testiera di un letto.²⁵⁸

Secondo Maurizio Calvesi la scelta da parte dell'artista dello smalto «discendeva forse da quello dei "cementi", se mai Schifano provò a sovrapporvi il colore» dal momento che «il cemento si può verniciare solo a smalto».²⁵⁹ Il Ripolin non veniva diluito come previsto dalla sua formulazione, ma anzi l'artista lasciava spesso «aperti i barattoli in maniera da far evaporare il solvente e poter avere così un colore più denso»;²⁶⁰ ottenuta la corposità desiderata Schifano procedeva alla stesura del colore per mezzo di pennelli di tipo ovalino. La stesura era sempre, volutamente, piuttosto irregolare, talvolta caratterizzata da pennellate intrise di copiose quantità di smalto, altre da un effetto quasi a velatura, altre ancora lasciando che il colore quasi seccasse prima di procedere a stenderlo sulla tela; tutti questi incidenti sono testimonianza della rapidità con cui

²⁵⁵ E. Antonelli, M. Rivier, *I monocromi di Mario Schifano*, tesi di diploma, Istituto Centrale del Restauro, Roma, 1998, pnn.

²⁵⁶ Sempre nei ricordi di Mimmo Poggi l'unico altro artista che ne fece richiesta fu Balthus, pittore attentissimo alla qualità dei materiali utilizzati ed alla loro diversificazione per vari scopi ed effetti, il quale ordinò alla sua bottega romana il "bianco Ripolin" al suo arrivo in Italia nel 1963, assieme a Guttuso: «li ha utilizzati anche Renato Guttuso, ma ne faceva un uso assai limitato, per rifiniture e particolari»; M. Poggi in E. Antonelli, M. Rivier, *I monocromi di Mario Schifano*, in "Bollettino ICR. Istituto Centrale per il Restauro", nuova serie, n. 5, luglio-dicembre 2002, p. 128.

²⁵⁷ C. Vivaldi (a cura di), *Colore e tecnica di alcuni pittori d'oggi. Dizionario di nuovi simboli e di nuovi termini usati nella critica d'arte moderna*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1960", 1959, p. 142. In questo stesso vocabolario di termini artistici alla voce «smalto» l'autore scriveva «colore resinoso in barattolo, che non ha nulla a che vedere con gli smalti dell'oreficeria e della ceramica. Il primo ad usarlo è stato Picasso», p. 143. Anche Toti Scialoja, parlando di Jackson Pollock scriveva nell'inverno 1956, all'epoca del primo soggiorno a New York, «in Pollock il pesante oleoso Ripolin di Picasso», T. Scialoja, *Giornale di pittura*, Editori Riuniti, Roma, 1991, 28 novembre-4 dicembre 1956, p. 30.

²⁵⁸ M. Duchamp, *Apolinère Enameled*, 1917, 24,4x33,9 cm, smalto e matita su cartone con applicazione di latta dipinta a smalto, ad imitazione dell'effetto dello smalto Ripolin sui mobili, Philadelphia Museum of Art. Nella sua biografia del 1964 – *Apropos of Myself* – Duchamp scriveva di quest'opera «another assisted Readymade, dated 1916-1917. I changed the lettering in an advertisement for "Sapolin paints", misspelling intentionally the name of Guillaume Apollinaire and also adding the reflection of the little girl's hair in the mirror. I am sorry Apollinaire never saw it – he died in 1918 in France», p. 280, ora in A. Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Editions, New York, 2000, p. 647. L'opera qui citata in questa pubblicazione è la numero 344, p. 647. Si ricordi inoltre che, presso la Galleria Schwarz di Milano, nel 1965 vennero realizzate diverse "copie assistite" di quest'opera.

²⁵⁹ M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60, aldilà della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, ed. Carte Segrete, Roma, 1991, p. 15. Sulla tecnica dello smalto su cemento si veda M. Pugliese, *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Bruno Mondadori, Milano, 2006.

²⁶⁰ E. Antonelli, M. Rivier, *I monocromi di Mario Schifano*, in "Bollettino ICR. Istituto Centrale per il Restauro", nuova serie, n. 5, luglio-dicembre 2002, p. 120.

Schifano realizzava le sue opere ma anche, soprattutto, del gusto per i materiali pittorici, nonché della sua piacevolezza pittorica, declinata nelle stesure, nelle sgocciolature, nelle dimenticanze, quando una porzione di carta intrisa di Vinavil veniva lasciata a vista.

«Il pittore applicava lo smalto in orizzontale, alternando fasce di maggior spessore e zone meno materiche; lo lasciava tirare per tempi variabili dettati dall'estro e dall'esperienza, poi lo metteva in verticale per ottenere quelle sgocciolature (...) che guidava sapientemente nel percorso e nella lunghezza riabbassando e rialzando il dipinto (*dribbling*)»:²⁶¹ questo il procedimento che, nelle testimonianze di alcuni collaboratori dell'artista raccolte da Antonelli e Rivier, Schifano adottava per i monocromi, facendone poi tratto distintivo del suo lavoro, senza ad esempio abbandonare mai il gusto per la scolatura dello smalto, quell'appropriazione di un fattore casuale che rendeva il colore vivo ed autonomo, gioioso rivolo di pigmento libero di correre fluente sulla superficie del quadro. Lo smalto, poi, andava quasi sempre a ricoprire anche lo spessore del telaio, che in tal modo si faceva parte integrante dell'opera, mentre le lettere e le cifre che, in certi casi, animavano la superficie dei monocromi venivano realizzate apponendo delle mascherine metalliche, del tipo normalmente utilizzato per realizzare scritte per imballaggi industriali, nei cui fori veniva poi passato lo smalto di un colore differente da quello del monocromo sottostante.²⁶²

I materiali utilizzati da Schifano nella messa a punto di questa nuova tecnica non erano ovviamente sua esclusiva ma anzi alcuni di loro, come ad esempio la colla Vinavil, proprio per la piuttosto recente invenzione e diffusione erano molto in voga tra gli artisti romani più giovani. Nella già citata rubrica *Colore e tecnica di alcuni pittori d'oggi* Cesare Vivaldi scriveva «Vinavil: resina sintetica usata nella pittura d'oggi quale veicolo fluido agglutinante per i colori in polvere. Poiché rende rigidi i corpi che satura, è indispensabile ai pittori che praticano il *collage* ed il Materismo. Dà infatti ai lembi delle stoffe, degli stracci e delle carte, che altrimenti penderebbero inerti dal telaio, una durezza, mantenendone la forma e l'aggetto desiderati».²⁶³ Essendo questa rubrica redatta nel 1959 è chiaro come Vivaldi avesse in mente soprattutto gli usi materici ed informali di questo materiale, o gestuali, come nel caso di Achille Perilli che, in tutte le opere presenti nella sezione a lui dedicata di *Crack* – si tenga a mente, pubblicazione curata dallo stesso Vivaldi – aveva adottato una miscela di pomice e vinavil per creare quella pasta da stendere sulla tela e poi incidere con segni rapidi e sgraffiti.²⁶⁴

A tal proposito in un'intervista del 2000 di Marina Pugliese alla domanda «la vostra generazione è stata segnata dal *Vinavil*» Giuseppe Uncini aveva risposto: «Sì, io poi ho un episodio a riguardo. Ero ragazzo a Fabriano e avevo amici che lavoravano come chimici nelle cartiere Fabriano. Intorno al 1950-51 ricevettero dall'America un campione di collante, un litro di una specie di latte e me lo diedero per sperimentare. Io lo mischiai col gesso e vidi che diveniva una sorta di cemento, non si graffiava più, poi lo mischiai con terre eccetera. Quella colla, che per le cartiere non era affatto adatta, era il *Vinavil*. Tutta la mia vicenda artistica è stata poi condizionata dal *Vinavil*».²⁶⁵

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Di queste mascherine resta l'impronta in diversi quadri, poiché Schifano spesso le apponeva quando lo smalto sottostante non era ancora perfettamente asciutto; anche quest'occorrenza pare testimoniare la rapidità, potremmo dire quasi fretta, che caratterizzava il procedimento pittorico dell'artista.

²⁶³ C. Vivaldi (a cura di), *Colore e tecnica di alcuni pittori d'oggi. Dizionario di nuovi simboli e di nuovi termini usati nella critica d'arte moderna*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1960", 1959, p. 143.

²⁶⁴ A Perilli, *Secretum secretissimus noster*, 1959, 114x146 cm; *Una fenice nella sfera*, 1959, 81x100 cm; *L'unicorno come paradigma*, 1959, 81x100 cm; *Viaggio notturno sul mare*, 1959, 200x160 cm; *L'increato*, 1959, 81x65 cm; *I mutamenti di Mercurio*, 1959, 65x81 cm. Tutte le opere recitano come tecnica pomice e vinavil su tela, in G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi (a cura di), *Crack. Documenti di arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960, pp. 49-54.

Forse l'artista cui Schifano più si avvicinò per l'uso combinato di colla e carta fu però Mimmo Rotella, già impegnato dal 1953 in quella tecnica, denominata *décollage*, che prevedeva un primo strappo di manifesti dai muri di Roma i quali, una volta portati nello studio, venivano rincollati ad un supporto, cartoncino o tavola, per essere successivamente strappati un'altra volta, seguendo però in questa fase delle regole compositive pensate dall'artista, ed essere infine applicati in maniera definitiva sul supporto ultimo, di carta o tela. In tutti i vari passaggi che prevedevano un incollaggio della carta Rotella ricorreva al Vinavil – nel 1997 in un'intervista egli ricordava: «prima attaccavo il *décollage* sulla tela con il Vinavil a freddo e poi stirandola e poi il tutto al telaio ad espansione»²⁶⁶ – ma la pratica che pare qui più importante, per un confronto con i procedimenti di Schifano, è la scelta, adottata da Rotella quasi solo nelle prime opere, quelle realizzate tra 1954 e 1955, di spennellare con questa colla tutta la superficie del *décollage* una volta concluso, all'evidente scopo di creare una pellicola uniforme, lucida e protettiva, a sigillare l'intera opera. È questo il caso di *Suerte para todos* del 1955 (fig. 56),²⁶⁷ opera in cui la scelta di verniciare tutta la superficie con la colla Vinavil sembra strumentale anche ad una volontà di rendere più squillanti e saturi i colori, tutti molto vivaci, che caratterizzano le carte scelte per questo *décollage*.

L'operazione di incollare della carta alla tela, fin dai tempi del *collage* cubista, aveva avuto come protagonisti innumerevoli artisti; nello stesso contesto in cui lavorava Schifano si è già mostrato come Fabio Mauri utilizzasse la carta non solo per costruire i suoi schermi aggettati ma anche incollando strisce di fumetto, prelevate dal mondo reale, nelle sue opere. Allo stesso modo Gastone Novelli, in un quadro del 1960, *Monumento alla cronaca* (fig. 57),²⁶⁸ riprodotto anch'esso in *Crack* ed emblematicamente definito nel 1963 da Calvesi «grosso modo rauschenbergiano»,²⁶⁹ ricorreva alla carta per far entrare nel suo lavoro porzioni del mondo esterno. Su di un pannello verticale, che nella fattura molto ricorda quelli per l'affissione dei manifesti o per gli strilli delle edicole, si trovano incollate, assieme ad un busto di gesso, citazione alla Jasper Johns, stralci di giornale – una prima pagina di una copia del “Times” del gennaio 1958, un'altra con gli annunci matrimoniali e funebri – il tutto cosparso di gesso, su cui l'artista incideva scritte nervose a graffito, molto vicine, nei modi, alla ricerca di Cy Twombly. Nel testo che accompagnava questa, e le altre opere della sua sezione di *Crack*, Novelli, con tono dada, eco di affermazioni duchampiane,²⁷⁰ definiva il suo stesso lavoro «un lungo diario per fortuna non esclusivamente mio perché non ha una misura stabile. Un “diario-elastico” lo vorrei chiamare, un filo a piombo senza però il piombo in

²⁶⁵ G. Unicini, in M. Pugliese, *Le tecniche e i materiali dell'arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2000, p. 302.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 271.

²⁶⁷ M. Rotella, *Suerte para todos*, 1955, 23,5x37,5 cm, *décollage*, in P. Restany, *Rotella: dal décollage alla nuova immagine*, Edizioni Apollinaire, Milano, 1963, pnn, fig. n. 5. In questo catalogo l'opera è già indicata come di proprietà del collezionista romano Giorgio Franchetti; viene inoltre riportata la notizia per cui questo *décollage* sarebbe stato esposto alla galleria del Naviglio di Milano nel 1955, anno della sua realizzazione.

²⁶⁸ G. Novelli, *Monumento alla cronaca*, 1960, 200x60x19 cm, pittura, collage di giornali ingranditi e scultura di gesso su legno, in P. Bonani, M. Rinaldi, A. Tiddia (a cura di), *Gastone Novelli. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Milano, 2011, p. 189, opera P/1960/01. Riprodotto in G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi (a cura di), *Crack. Documenti di arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960, p. 46.

²⁶⁹ M. Calvesi, *Novelli, Perilli, Rotella, Schifano, Vacchi*, in *La nuova figurazione. Mostra internazionale di pittura*, catalogo mostra, La Strozziina, Firenze, 11 giugno-6 luglio 1963, Vallecchi editore, Firenze, 1963, pnn.

²⁷⁰ «La frase di Novelli “un quadro è l'apparizione di una apparenza” è ripresa da una affermazione di Duchamp; quasi tutta la dichiarazione *PPQ* nel volume *Crack* del 1960 è in realtà una trascrizione o rilettura di brani di Duchamp e lo stesso concetto dell'artista romano di pittura come “diario” non può non associarsi alla stretta connessione tra produzione visiva e annotazione scritta giornaliera che è propria del lavoro duchampiano», P. Vivarelli, *Ironia e impegno nella poetica di Gastone Novelli*, in P. Vivarelli (a cura di), *Gastone Novelli. 1925-1968*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 10 giugno-25 settembre 1988, Arnoldo Mondadori Editore, De Luca Edizioni d'Arte, Milano, 1988, p. 12.

fondo».²⁷¹ Emblematica, in tal senso, la coincidenza tra arte e vita che l'artista stesso tracciava scegliendo il termine “diario”: con procedimento preso in prestito dal mondo dell'avanguardia, infatti, l'inserimento delle pagine di giornale, ed in particolare la scelta di una pagina che recita “marriages” e “death”, si faceva varco aperto all'ingresso del mondo esterno, della realtà mondana, nell'opera d'arte.

Anche Toti Scialoja, d'altronde, per riallacciare la sua arte all'esistenza, alla realtà mondana, oltre allo stilema delle “orme” – inteso come fluire vitale del gesto dell'artista sulla superficie del quadro – s'era spesso affidato all'inserimento di carte di varia natura, prima di giornale poi da parati, nelle sue opere. Certo lo stratagemma di fare uso di supporti cartacei risultava utile allo scopo di rendere ancor più “piatte” le tracce che si andavano ad imprimere sopra successivamente, ma non è da sottovalutare il fatto che questi fogli, spesso, non fossero neutri, ma portatori di scritte e significati, come nel caso del lavoro del 1961 *Tre corde bianche* (fig. 58),²⁷² in cui, in trasparenza, sotto il bianco del fondo ed il grigio-nero delle impronte, si scorgono pagine di giornale, le cui scritte, rovesciate in verticale, amplificano il senso di verticalità e scansione ritmata che l'artista voleva dare al suo lavoro. Questo stretto legame tra la pittura di Scialoja e la sua esistenza vitale era stato colto da Emilio Villa già nel 1959 – «io credo che una scelta [le larghe orme del nostro pittore] così perseguita, a modo di diarium, e così specchiata, alacre, di tracce (...) sia quella, più di ogni altra, in cui consiste un modo di quotidiano e serrato responso alla inquisitoria della interna vita e della sorte comune»²⁷³ – e dichiarato programmaticamente dallo stesso Scialoja lungo tutto il suo *Giornale di pittura*: «la pittura non è più da recitare ma da vivere», «una pittura che rientra e partecipa direttamente al flusso della realtà, a questa comunicazione incessante» (ottobre 1954); «fare un quadro non vuol dire “dipingere”. Dipingere non vuol dire “fare un quadro”. In realtà si è dipinti dalla pittura e si è fatti dal proprio quadro» (febbraio 1957); «pittura d'azione, la intendo: pittura come agire, pittura che stabilisce un rapporto vitale, dinamico tra me e il mondo, tra me e la materia, un rapporto continuo e all'infinito della intera mia vita che si manifesta attraverso l'azione del fare, il gesto del fare, del trasformare, dell'incidere, del segnare, del lasciar traccia» (febbraio 1958).²⁷⁴

In modo molto simile le già citate carte di Rotella erano uno stratagemma per portare all'interno dei suoi quadri elementi della realtà esterna: non solo i manifesti, strappati a brani e rincollati alla tela, ma anche, e forse soprattutto, i muri di Roma, la cui immagine si replicava sulla superficie dei *décollages*. Anche i primi esemplari infatti, nonostante si presentassero del tutto astratti e privi di ogni apparente riferimento figurativo, contenevano già, in realtà, un'immagine al loro interno, quella dei muri di Roma, tappezzati da una stratigrafia di manifesti vecchi e nuovi, sbiaditi, sbrindellati, integri e brillanti allo stesso tempo, visione che per il pittore, in un momento di crisi, risultò illuminante: «avevo lo studio nei pressi di Piazza del Popolo, rimasi impressionato dai muri tappezzati di affissi lacerati. Mi affascinarono letteralmente, anche perché pensavo allora che

²⁷¹ G. Novelli, in G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi (a cura di), *Crack. Documenti di arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960, p. 43. Emblematica pare la coincidenza che l'artista fa tra la sua arte e la vita, parallelismo tracciato dall'uso della parola “diario”.

²⁷² T. Scialoja, *Tre corde bianche*, 1961, 81,5x116 cm, tecnica mista su canapa, proprietà dell'artista, in G. De Feo, *Toti Scialoja, opere dal 1940 al 1991*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 31 maggio-30 settembre 1991, Edizioni della Cometa, Roma, 1991, opera 59, p. 81.

²⁷³ E. Villa, *Toti Scialoja*, in “Appia Antica”, n. 1, 1959, pnn.

²⁷⁴ T. Scialoja, *Giornale di pittura*, Editori Riuniti, Roma, 1991. Roma, ottobre 1954: p. 5; Roma, febbraio 1957: p. 61; Roma, febbraio 1958: p. 79. In un colloquio del 1985 alla domanda di Giuseppe Appella «fare pittura ed esistere coincidono sempre in Scialoja?» l'artista, coerentemente a quanto qui affermato, rispondeva «ah si, la pittura è il mio esistere. Quando non dipingo esisto un poco meno di quando dipingo», in G. Appella (a cura di), *Scialoja. Opere 1956-1985*, catalogo mostra, Museo Civico d'Arte Contemporanea di Gibellina, 7 luglio-15 agosto 1985, Edizioni della Cometa, Roma, 1985, pnn.

la pittura era finita e che bisognava scoprire qualcosa di nuovo, di vivo e di attuale». ²⁷⁵ La tecnica del *décollage*, d'altronde, dando voce all'esortazione villiana «faremo quadri con tutto, con tutta la materia del mondo», ²⁷⁶ era descritta nel 1960 in termini di “prelievo” dallo stesso Rotella: «se avessi la forza di Sansone incollerei Piazza di Spagna, con certe sue tinte autunnali, morbide e tenere, sui piazzali rossi al tramonto del Gianicolo»; ²⁷⁷ l'idea, insomma, era quella di prendere brani della città per portarli dentro l'opera d'arte, che in questo modo smetteva di essere autoreferenziale, per proiettarsi nuovamente verso la realtà esterna. Fu a partire dal 1960, poi, che Rotella spinse alle sue logiche conseguenze la ricerca avviata con lo strappo delle *affiches*, non limitandosi più a prelevare dalle pareti i manifesti in quanto semplice materiale, ma appropriandosi anche delle immagini, dei significati, dei messaggi di cui queste carte si facevano portatrici. In questo modo era compiuto quel passaggio per cui la realtà esterna, che prima entrava nell'opera solo attraverso un rinvio materiale – la carta dei manifesti – finiva poi per divenire protagonista dei quadri parimenti in quanto immagine, simbologia, significato, ed è curioso che anche a proposito di questa fase del lavoro di Rotella venne usato il termine “diario”: in un suo scritto sull'artista del 1963 fu infatti Pierre Restany a definire questa ricerca «*l'unico, vero diario del mondo*». ²⁷⁸

Forse, però, era soprattutto ai risultati pittorici ottenuti da Jasper Johns ²⁷⁹ con la sua pittura a encausto che – in un senso formale, tecnico-pittorico, e non solo – Schifano poteva aver guardato in quel momento di ricerca che lo aveva poi portato alla formulazione del procedimento dello smalto su carta intelata. Sotto molti aspetti, d'altronde, le superfici pittoriche dell'uno e dell'altro erano confrontabili per vicinanza di risultati raggiunti: parimenti, ad esempio, i due erano riusciti ad ottenere superfici ricchissime, peculiari per i loro colori saturi e per la lucidità quasi riflettente delle pellicole pittoriche, lucidità ottenuta per mezzo della cera usata come legante in Johns, della verniciatura a Vinavil in Schifano; allo stesso modo poi entrambi avevano fatto ricorso alla carta per movimentare la superficie pittorica – il pittore romano applicando carta da imballaggio, l'americano inserendo brani di giornale visibili in trasparenza, sotto il pigmento – creando, con sovrapposizioni, piccole pieghe, disposizioni casuali dei fogli, quei piccoli incidenti calcolati che erano utili a rendere il quadro non piatto ed omogeneo, ma vivo e ricco di sorprese continue per l'occhio dell'osservatore.

Come si tenterà di dimostrare in seguito, la vicinanza della ricerca di Schifano a quella di Jasper Johns, soprattutto nella fase dei monocromi, non si limitava ad elementi di superficie pittorica ed ai procedimenti adottati per ottenerli, ma era ben più profonda ed andava a toccare lo statuto stesso dell'opera d'arte. Un esempio per tutti può essere proprio quel ragionamento sull'opera d'arte che si oggettualizza che, come si è cercato di dimostrare precedentemente, in Schifano passava per l'adozione della pittura monocroma coniugata alla modifica in senso tridimensionale dei telai e che,

²⁷⁵ M. Rotella, in C. Vivaldi, *Intervista a Mimmo Rotella*, in “Marcatré”, n. 16-17-18, 1965, p. 265.

²⁷⁶ E. Villa, *Mimmo Rotella*, in “Appia Antica”, n. 2, 1960, pnn.

²⁷⁷ M. Rotella, in G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi (a cura di), *Crack. Documenti di arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960, p. 55.

²⁷⁸ P. Restany, *Il giudizio analitico di Pierre Restany su Domenico Rotella*, in P. Restany, *Rotella: dal décollage alla nuova immagine*, I Quaderni del Nouveau Realisme, n. 1, edizioni Apollinaire, Milano, 1963, pnn.

²⁷⁹ Jasper Johns, a quest'altezza cronologica, con le sue opere era stato presente in Italia in due occasioni espositive: la Biennale di Venezia nel 1958 e una mostra personale alla galleria del Naviglio di Milano nel 1959. A Venezia aveva esposto *Flag* (1954-1955) e *Green Target* (1955), cfr *XXIX Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, 14 giugno 1958, Venezia, 1958, sala XXXIV, p. 132. Dal catalogo della mostra al Naviglio, a cura di Harold Rosenberg, si deduce invece che in questa seconda occasione vennero esposte sei opere: *Gray Canvas* (1956), *Gray Rectangles* (1957), *Flag on orange Field* (1957), *White Numbers* (1958), *O-9* (1958) e *Target with Plaster Casts* (1955), cfr Maria Grazia Messina, *Convergenze neodada di Gastone Novelli e del gruppo Crack*, in M. De Vivo, R. Naldi (a cura di), *Scritti per Pia Vivarelli*, arte'm, Napoli, 2011, p. 68. Una di queste opere – *Target with Plaster Casts* – venne riprodotto anche nel 1959 nel primo numero della rivista “Azimuth”.

con ragionamento simile, in Jasper Johns si era precedentemente concretizzata nella scelta di soggetti – dal bersaglio alla bandiera americana – che coincidevano esattamente, per bidimensionalità e misure, con la tela su cui venivano dipinti, in un gioco, di nuovo, di opera che si identificava con un oggetto, con l'oggetto, non più “rappresentato”, ma “ricostruito”, “ri-significato”.²⁸⁰

²⁸⁰ Scriveva a tal proposito Maurizio Calvesi nel 1990: «Il *ductus* pittorico già dei suoi monocromi fu certamente “provocato” da quello di Jasper Johns (che s'era affacciato alla Biennale di Venezia nel 1958): mobile, apparentemente trascurato, elegante e leggero, sgocciolante», in M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60, aldilà della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, ed. Carte Segrete, Roma, 1991, p. 15.

Capitolo 4. Mario Schifano 1961: monocromi, cartelloni, segnali stradali alla galleria La Tartaruga

«Il quadro è una possibilità che mi è stata offerta dalla memoria di ciò che mi attira e respinge a volte, per strada, ovunque: le occasioni del cartello, le proposte del manifesto l'invito della segnaletica e le altre cose che vedo esistere. Questo è l'incentivo, poi dipingere, comunque».

– Mario Schifano –²⁸¹

*«Erano gli anni dell'Informale...
O uno andava nelle strade e guardava i cartelloni pubblicitari,
o andava nelle gallerie a vedere i quadri informali.
Stranamente per me ed altri pittori
era quello che si trovava all'esterno delle gallerie che ci sollecitava»*

– Mario Schifano –²⁸²

Plinio De Martiis e La Tartaruga: avventura di una galleria internazionale a Roma.

Nella primavera del 1961 venne organizzata, presso la galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, la seconda personale di Mario Schifano che apriva il 23 marzo, a due anni precisi di distanza dalla prima, voluta da Emilio Villa ad Appia Antica.²⁸³

Un confronto diretto tra le opere esposte dall'artista nelle due occasioni, a soli ventitré mesi di distanza l'una dall'altra, rappresenta, di fatto, la miglior cartina al tornasole per lo studio della profonda evoluzione del linguaggio di Schifano nell'arco di un così breve biennio: sviluppo rapidissimo che, seguito nei suoi singoli passaggi, aveva però modo di mostrare una fortissima coerenza interna.

²⁸¹ M. Schifano, *Dichiarazione di poetica* (non datata ma riconducibile al 1960), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

²⁸² M. Schifano, in N. Ruspoli, *Schifano e l'immagine*, in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Editrice La Nazionale, Parma, 1974, p. XIII.

²⁸³ La leggenda vuole che De Martiis, visitati gli studi dei “cinque della Salita”, avesse deciso di non organizzare loro un'ennesima collettiva. Secondo Concetto Pozzati il gallerista non aveva troppo apprezzato il loro lavoro perché, a quella data, amava solo la pittura in bianco e nero. «Sconsolati gli amici si ritrovarono la mattina seguente e videro passare una Cinquecento (penso decapottabile) guidata da Plinio con a fianco Schifano che faceva a tutti il gesto della manichetta. Si seppe subito che Mario durante la notte aveva fatto a smalto quadri solo in bianco e nero, che espose poi (nel '61) alla Tartaruga per la felicità di Plinio che è sempre stato “artista” suggeritore», C. Pozzati, *Parola d'artista*, Maurizio Corraim, Mantova, 2007, pp. 191-192. Nonostante l'obiettivo difficoltà a credere che quest'aneddoto, di un'intera mostra preparata in una sola notte, possa corrispondere a realtà, si può trarre, da questo simpatico racconto, l'idea di come Schifano, da sempre, fosse considerato un pittore dotato di una grande velocità d'esecuzione, ma di come fosse anche una personalità ben inserita nel mondo romano dell'arte di quegli anni. Continuava infatti lo stesso Pozzati ricordando come Schifano fosse dotato di una «voracità (...) disarmante»: «dove tocca, dove cadono una goccia e una colata di smalto non controllata, sembrano lì logiche e inamovibili perché non portano colpe» (p. 192). E ancora, più avanti, ricordando Schifano coinvolto, con Franco Angeli e Tano Festa, in «una gara a chi produceva di più al giorno» (p. 193).

Nella sua ultima intervista era lo stesso Gian Tomaso Liverani a raccontare come gli artisti che nel novembre 1960 avevano esposto a *5 pittori*, non essendo un collettivo nato per lavorare assieme ma più semplicemente un gruppo di coetanei che per un breve frangente temporale s'era ritrovato a ragionare attorno agli stessi temi, avevano in seguito preso, tutti e cinque, direzioni diverse. «Schifano passò quasi subito con Plinio perché Cy Twombly se lo portò via dalla galleria (...) e lo portò da Plinio»,²⁸⁴ ricordava Liverani che, collegando la dipartita di Schifano ad un'amicizia professionale con l'americano Cy Twombly, voleva forse sottolineare come il nostro pittore fosse in quel momento interessato ad avvicinarsi ad una galleria con un'attività a più ampio respiro internazionale.

A quella data, in effetti, la galleria di De Martiis aveva un raggio d'azione geograficamente più esteso rispetto alla Salita: grazie alla collaborazione avviata con Leo Castelli ed alla presenza attiva, come socio, di Giorgio Franchetti, alla Tartaruga si erano infatti organizzate, tra 1958 e 1961, diverse mostre con importanti artisti stranieri, *in primis* Franz Kline, Mark Rothko, Robert Rauschenberg e lo stesso Cy Twombly.²⁸⁵ Si potrebbe così individuare, in questa galleria, un luogo privilegiato di scambio tra artisti italiani e americani, un pilone di quel famoso ponte Roma-New York, che si rese più concreto, proprio in quello stesso 1961, con l'arrivo nella Capitale di Ileana Sonnabend.

I primi contatti tra La Tartaruga ed il mondo dell'arte americana pare presero avvio verso la fine del 1957 per iniziativa dell'allora socio Giorgio Franchetti che intraprese, in quel dicembre e fino al gennaio 1958, un viaggio a New York allo scopo di aprire un mercato internazionale ai due artisti di punta della galleria a quella data: Mario Mafai e Giulio Turcato.²⁸⁶

In quest'occasione il collezionista sfruttò anche la possibilità di acquistare alcuni quadri di quegli artisti d'oltreoceano che più gli piacevano – opere che vennero in seguito vendute, quando lo stesso Franchetti decise di dare un'impronta nazionale alla sua collezione.²⁸⁷ Questi lavori, spediti

²⁸⁴ G. T. Liverani, in L. Schermi, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani*, nella sua versione integrale, disponibile online all'indirizzo www.merzbau.it/appunti.php?mrnsn=0000000012.

²⁸⁵ A titolo esemplificativo si ricordino le seguenti mostre: nel 1958 *Franz Kline* (febbraio), *Asger Jorn* (marzo), *Scarpitta* (aprile), *Afro, Capogrossi, Consagra, De Kooning, Kline, Marca-Relli, Matta* (luglio), *Wols* (novembre) e la prima personale di Cy Twombly dopo il suo trasferimento, nel 1957, a Roma; nel 1959 *Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly* (9 aprile), *Robert Rauschenberg* (con dei *combine drawings* il 30 maggio), *Novelli, Perilli, Scarpitta, Twombly, Vandercam* (2 luglio); e ancora nel 1960 *Cy Twombly* (26 aprile) e *Burri, Consagra, De Kooning, Matta, Rothko* (3 novembre). La galleria della Salita, al contrario, aprì più tardi le sue porte all'attività di artisti stranieri, ad esempio nel 1961 con la mostra *Mack+Klein+Piene+Uecker+Lo Savio=0* (15 giugno), la personale di Christo nel 1963 (29 ottobre) o la mostra del 1966 *Richard Serra: Animal Habitats. Live and Stuffed*.

²⁸⁶ Cfr E. Francesconi, *Io ero un pilota d'aereo, ma lui era un pilota d'alto mare. Giorgio Franchetti e Plinio De Martiis*, in C. Cremonini, F. Fergonzi (a cura di), *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, catalogo mostra, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia, 30 maggio – 24 novembre 2013, MondoMostre, Roma, 2013, pp. 49-59. In una lettera da New York di Giorgio Franchetti a Plinio De Martiis si leggono chiare le intenzioni di questo viaggio: «ho buone prospettive per Turcato, e probabilmente per Mafai. (...) Turcato (...) deve lavorare e pensare, e fare solamente cose complete e bellissime. In tal caso sarò sicuro che arriverà sul grande piano internazionale. (...) Faremo sicuramente una monografia per Turcato, ma bisogna metterci i quadri che saranno esposti alla Biennale», G. Franchetti, *Lettera a Plinio De Martiis* (New York, 20 gennaio 1958), Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 14 1.

²⁸⁷ «Ebbi la fortuna di comprare diversi lavori di Franz Kline, che è quello che mi impressionò più di tutti; poi Rothko che anche mi fece un enorme effetto», «passano gli anni e succede che l'America esplose e quella che era una scoperta di pochi appassionati diventa un fenomeno pubblico in quegli anni. La biennale del '64 sancisce questa supremazia di carattere funzionale dell'arte americana, e quindi iniziano a circolare notizie su questo collezionismo come era il mio (...) che aveva raccolto opere di questi astri nascenti. E io così, all'inizio, ero contento... ma, a un certo momento, cominciarono a venire a trovarmi delle comitive di americani che volevano vedere la mia collezione e quando io gli mostravo i quadri, guardavano solamente quelli americani e gli altri era come se non esistessero. E questo non m'andava e cominciai a essere disturbato da questo fatto», «e quindi, con questo atteggiamento, che era tipico di un

poi a Roma, costituivano il materiale con cui si organizzarono alcune di quelle mostre internazionali che ebbero luogo alla Tartaruga a fine anni Cinquanta. L'invio in Italia di alcuni lavori di Franz Kline, ottenuti da Franchetti con l'aiuto di Marca-Relli, rese ad esempio possibile a De Martiis l'allestimento della personale dell'americano nel febbraio 1958. Allo stesso modo l'acquisto di tre tele di Mark Rothko,²⁸⁸ scelte sempre da Franchetti tra quelle esposte alla mostra *New Paintings by Mark Rothko*, seconda personale dell'artista alla Sidney Janis Gallery del gennaio 1958, permise la presenza di quest'artista alle due collettive romane del 1959 e 1960 (figg. 59 e 60).

Questo tipo di operazione risultò fondamentale perché questi stessi lavori, una volta acquistati, rimasero per diverso tempo in esposizione permanente alla galleria rappresentando, di fatto, un importante strumento di confronto per gli artisti romani, *in primis* quelli di quelle generazioni più giovani, come lo stesso Schifano, che frequentavano assiduamente l'ambiente della Tartaruga.²⁸⁹

Da questi contatti newyorkesi di Franchetti derivò anche l'avvio di una collaborazione tra le gallerie di Leo Castelli e De Martiis che portò, tra le altre cose, all'organizzazione di quella mostra del maggio 1959 alla Tartaruga con i *combine drawings* di Robert Rauschenberg.²⁹⁰ Si sa infatti per certo che questa mostra venne organizzata da De Martiis con l'aiuto di Castelli, come testimonia anche una lettera del 12 febbraio, nella quale si scopre come fosse stato lo stesso gallerista di New York a spedire le opere dell'americano a Roma: «I think that you must have received the combine drawings of Bob Rauschenberg by now. We are also sending you an album of photographs of his larger paintings».²⁹¹

Analizzando il materiale d'archivio di De Martiis si scopre anche come questa mostra di Rauschenberg dovesse in realtà costituire il primo episodio di un'attività di collaborazione che voleva essere più ampia e che prevedeva anche l'allestimento di una personale di Jasper Johns, progetto che non vide però mai la luce. «Mi è dispiaciuto tanto che la mostra di Jasper Johns sia stata perduta per la Tartaruga» scriveva Leo Castelli a Plinio De Martiis il 6 giugno 1959, «e per

certo radicalismo americano, fui spinto, diciamo, a disfarmene dei pittori americani per rimanere concentrato sugli italiani», G. Franchetti, in *Dialogo fra il critico d'arte Achille Bonito Oliva e il collezionista Giorgio Franchetti di Roma*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Sogno italiano. La collezione Franchetti a Roma*, catalogo mostra, Castello Colonna di Genazzano, 5 luglio – 31 ottobre 1986, Nuova Prearo Editore, Milano, 1986, pnn.

²⁸⁸ Due delle tre opere in questione sono *Marrone porpora* (1957) e *Nero su rosso cupo* (1957), entrambi esposti alla Biennale di Venezia del 1958 come «Roma, coll. Barone Giorgio Franchetti», rispettivamente opera n. 15 e n. 18, in S. Hunter, *Mark Rothko*, in *Stati Uniti*, in *XXIX Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, Ente Autonomo La Biennale di Venezia, 1958, p. 342. La terza, *Anfam 605*, assieme alle altre è invece documentata come esposta alle collettive della Tartaruga *Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly* (aprile 1959) e *Burri, Consagra, De Kooning, Matta, Rothko* (gennaio 1960). Si vedano a tal proposito le foto riprodotte in E. Francesconi, *Io ero un pilota d'aereo, ma lui era un pilota d'alto mare. Giorgio Franchetti e Plinio De Martiis*, in C. Cremonini, F. Fergonzi (a cura di), *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, catalogo mostra, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia, 30 maggio – 24 novembre 2013, MondoMostre, Roma, 2013, pp. 54-55.

²⁸⁹ *Ivi*, pp. 49-59.

²⁹⁰ «E quando andai a New York a Natale del '57, li conobbi Leo Castelli, il quale mi fece conoscere tutto il panorama newyorkese di quegli anni: da Rothko a Kline», G. Franchetti, in *Dialogo fra il critico d'arte Achille Bonito Oliva e il collezionista Giorgio Franchetti di Roma*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Sogno italiano. La collezione Franchetti a Roma*, catalogo mostra, Castello Colonna di Genazzano, 5 luglio – 31 ottobre 1986, Nuova Prearo Editore, Milano, 1986, pnn.

²⁹¹ L. Castelli, *Lettera a Plinio De Martiis* (New York, 12 February 1959), Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 5 – Corrispondenza con le gallerie straniere (28 marzo 1957 – 18 dicembre 1972). Questa lettera è importante perché, oltre a confermare la collaborazione tra le due gallerie, informa di uno scambio di materiale fotografico sul lavoro di artisti che era evidentemente a quella data in piedi tra New York e Roma. In un'altra lettera si deduce come fosse in programma far girare questa mostra anche in altre sedi: «sono senz'altro d'accordo di far girare la mostra di gouaches di Rauschenberg. Ne hai venduta qualcuna? (...) Rauschenberg ha un enorme successo», L. Castelli, *Lettera a Plinio De Martiis* (New York, 5 agosto 1959), Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 5 – Corrispondenza con le gallerie straniere (28 marzo 1957 – 18 dicembre 1972).

dirti il vero, sono un po' arrabbiato con te che tu non abbia avuto l'idea di scrivermi quali erano le difficoltà pratiche che stavi incontrando, perché io avrei fatto tutto il necessario per darti una mano». «Ho molti progetti per la stagione ventura, e la Tartaruga assume una parte molto importante in questi miei progetti. Comprendiamo perfettamente le difficoltà e i rischi coinvolti in un lavoro di questo genere a Roma e in Europa ed è la nostra intenzione di trovare dei mezzi per agevolare e rendere possibile la continuazione di questa opera veramente comune». La lettera si concludeva poi con un programma di massima sulle mostre che Castelli avrebbe voluto proporre alla Tartaruga nel 1960: «grosso modo desidererei rendere possibili a Roma la stagione prossima mostre in cui opere importanti di Rauschenberg, Jasper Johns ed altri che tu benosci vengano ad arricchire la già importante attività della Tartaruga».²⁹²

Quest'attività di collaborazione diretta tra i due galleristi s'interruppe probabilmente attorno al 1961, anno in cui Ileana Sonnabend, ex moglie di Leo Castelli, giunse in Italia con l'idea di portare in Europa il lavoro di alcuni artisti americani aprendo una galleria *ad hoc*. Da quel momento in poi, e per un biennio almeno, fu lei, in coppia col neo marito Michael Sonnabend, a tenere le fila dello scambio artistico tra Roma e New York.

In un primo momento, in realtà, la Sonnabend non aveva preso in considerazione l'ipotesi di aprire una galleria sua, ma era giunta in Italia principalmente allo scopo di meglio rappresentare gli interessi dello stesso Castelli attirato, com'è s'è già visto, dall'eventualità di poter aprire un mercato europeo per gli artisti della sua galleria. A tal proposito la collezionista, in prima istanza, si era rivolta proprio allo stesso De Martiis per continuare quel percorso di scambio con Castelli già intrapreso in precedenza.

La collaborazione con De Martiis non fu però impresa semplice, probabilmente perché il gallerista romano non doveva aver troppo apprezzato il coinvolgimento della Sonnabend al suo fianco in un'attività che sentiva di voler e poter gestire in totale autonomia. Anni più tardi ebbero modo di ricordare questo clima sia Castelli, affermando che i romani «probabilmente (...) erano terrorizzati, perché Ileana pareva loro un elemento di disturbo. Avrebbero temuto qualsiasi presenza che incrinasse l'equilibrio locale», sia la stessa Sonnabend, che ricordava come «mi chiamavano “la strega”» e ancora come «Pierre Restany e Plinio De Martiis» avessero montato «un intrigo contro di noi. Plinio ha scritto a Leo lamentando il fatto che volevamo fare concorrenza a lui».²⁹³ «Siccome eravamo americani, Plinio sperava di avere dei soldi e non degli artisti da noi, in modo da poter continuare la sua attività. Io non ci avevo neppure pensato e in ogni caso non sarei stata in grado di finanziarlo» ricordava ancora la Sonnabend, «quindi si è stabilito un clima di sospetto, con la paura che gli avrei portato via gli artisti. Inoltre gli artisti, più che a me, miravano ad arrivare a New York da Leo Castelli, ma Leo non si interessava agli europei».²⁹⁴

Allo stesso modo De Martiis ebbe modo di difendere la sua posizione sottolineando come i coniugi Sonnabend, con l'aiuto di Castelli, volessero «assoggettare tutti ad un progetto di colonizzazione»: «volevano imporre la Pop Art americana in Europa e degli artisti italiani in realtà non gliene fregava niente. Lei, Michael e Castelli avevano pensato a Roma come l'anello più debole per penetrare in Europa».²⁹⁵

Questo clima di tensione s'interruppe solo nell'estate del 1962 quando, in occasione della Biennale, i coniugi Sonnabend decisero di trasferirsi per un periodo a Venezia prima di prendere la via definitiva per Parigi dove, il 15 novembre 1962, aprirono la Galerie Sonnabend con una

²⁹² L. Castelli, *Lettera a Plinio De Martiis* (New York, 6 giugno 1959), Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 5 – Corrispondenza con le gallerie straniere (28 marzo 1957 – 18 dicembre 1972).

²⁹³ L. Castelli (p. 143) e I. Sonnabend (pp. 142-143), in M. Gandini, *Ileana Sonnabend - “The queen of art”*, Castelvichi, Roma, 2008.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 137.

²⁹⁵ P. De Martiis, *ivi*, p. 136.

personale dell'americano Jasper Johns, seguita a ruota da due monografiche dedicate al lavoro di Robert Rauschenberg.²⁹⁶

Al di là delle polemiche, più o meno giustificate, è un dato di fatto quello per il quale, con l'apertura della galleria Sonnabend a Parigi, l'attività espositiva della galleria La Tartaruga subì una riduzione sul piano delle partecipazioni internazionali alla programmazione, poiché i nomi che genericamente Castelli offriva a De Martiis finirono per esporre tutti nella galleria della Sonnabend, determinando anche, inevitabilmente, un impoverimento della scena romana rispetto a quella parigina. Oltre a questo, risultò fondato anche il timore di De Martiis che la collezionista venuta dall'America potesse portarsi via alcuni artisti della Tartaruga. Mario Schifano fu l'esempio migliore in tal senso: proprio come aveva lasciato la Salita per la più internazionale Tartaruga, egli non perse l'occasione di passare alla Sonnabend Galerie nel corso del 1962. Qui ottenne d'altronde un contratto d'esclusiva con anticipo a cadenza mensile sulle opere, nonché una mostra a Parigi, inaugurata il 25 aprile 1963, che fu la sua prima personale fuori dal territorio nazionale, preceduta anche dalla presenza di un suo lavoro a New York nell'ottobre 1962 alla mostra *The New Realists* della Sidney Janis Gallery, partecipazione di Schifano combinata anch'essa grazie all'opera di mediazione della stessa Sonnabend.

Galleria La Tartaruga, giovedì 23 marzo 1961

Allo stato attuale delle ricerche, della personale di Mario Schifano alla Tartaruga, priva di catalogo, si possiede una documentazione piuttosto limitata: un cartoncino d'invito all'inaugurazione (fig. 61), stampato dalla galleria, un nucleo di fotografie conservato presso l'archivio di Plinio De Martiis, tre recensioni – una di Filiberto Menna per “Telesera”, una sulle pagine di “La Fiera Letteraria” e una terza di Marisa Volpi per “L'Avanti” che, pur riferendosi alla successiva mostra *Manzoni e Castellani* tenutasi sempre alla Tartaruga nel 1961, fa riferimento esplicito alla personale di Schifano qui in esame.

«Schifano, che espone in questi giorni alla Tartaruga, fa parte di un gruppo di giovani pittori romani presentatosi or non è molto al pubblico in una collettiva allestita alla Salita», si apriva così, riacciando il filo col suo precedente intervento dedicato alla mostra *5 pittori, Roma 60*,²⁹⁷ la recensione di Filiberto Menna per “Telesera”. «Non si tratta di un gruppo omogeneo e tanto meno di una scuola», proseguiva poi il critico, ribadendo un concetto già espresso pochi mesi prima, «gli artisti che vi fanno parte sono diversissimi l'uno dall'altro, come è bene che sia, anche se li unisce l'ispirazione di andare oltre la pittura informale».²⁹⁸ Con queste poche righe introduttive il critico Menna, oltre ad inquadrare meglio per il lettore chi fosse il pittore di cui s'accingeva a scrivere, mostra come, nella primavera del 1961, il problema dell'*impasse* informale fosse ancora un tema di scottante attualità.

«Schifano», che era stato il primo a presentarsi al pubblico con una personale dopo la già citata collettiva alla Salita,²⁹⁹ per Menna si distingueva dagli altri quattro perché, «a differenza dei

²⁹⁶ *Rauschenberg*, catalogo mostra, *Première Exposition (œuvres 1954-1961)* 1-16 febbraio 1963, *Seconde Exposition (œuvres 1962-1963)* 20 febbraio – 9 marzo 1963, Ileana Sonnabend, Parigi. Dopo tutte le difficoltà incontrate con Plinio De Martiis nel tentativo di avviare una collaborazione con la Tartaruga i coniugi Sonnabend decisero «di essere noi in prima persona a esporre gli artisti pop, senza delegare ad altri la rappresentazione del lavoro», I. Sonnabend, in M. Gandini, *Ileana Sonnabend - “The queen of art”*, Castelvevchi, Roma, 2008, p. 150.

²⁹⁷ F. Menna, *Collettiva alla Salita*, in “Telesera”, 9-10 dicembre 1960.

²⁹⁸ F. Menna, *Mario Schifano alla Tartaruga*, in “Telesera”, 15-16 aprile 1961.

²⁹⁹ «Schifano è stato il primo, mi sembra, a presentarsi da solo in una mostra personale dopo le collettive del gruppo: degli altri, di Uncini, cioè, Festa, Lo Savio e Angeli, attendiamo con curiosità e interesse una prossima

suoi compagni», sembrava «prediligere le ultime esperienze neodadistiche». In questo suo definire la ricerca di Schifano in senso “neodada” Menna, ancora una volta, proseguiva coerentemente un discorso iniziato nella recensione alla collettiva della Salita, solo che in questa seconda occasione il critico ebbe modo di spiegar meglio cosa intendesse ricorrendo a questa definizione per il lavoro dell'artista romano. «Rifiutando polemicamente un discorso che abbia anche una minima articolazione sintattica, si può parlare, anche dopo questa sua mostra personale, di un “prima” della pittura: le sue superfici coperte di stesure di colori volutamente privi di gradevolezza, richiamano piuttosto la scialbatura degli intonaci e negano allo spettatore, anche il più volenteroso, ogni appiglio, ogni pretesto di comunicazione». Ecco dove stava, per Menna, l'apporto neodada di Schifano, in questo suo presentare «opere» composte semplicemente di un «grande rettangolo grigio inscritto nella cornice delle linee nere», opere prive di qualsiasi aggancio con la realtà esterna, impossibilitate ad intrattenere un qualsivoglia dialogo con l'osservatore. Si è di fronte insomma, ancora una volta, ad opere autoreferenziali, che nelle loro modalità costitutive parlano solo di loro stesse, di come sono state realizzate, del loro ingombro fisico: proprio come s'è detto per i monocromi del 1960, ci si ritrova, anche in questa circostanza, al cospetto di lavori che possono essere definiti quadri-oggetto.

Menna leggeva però questa effettiva mancanza di dialogo tra le opere e l'osservatore come un atto di negazione, una forma di mutismo da parte di un artista in protesta e non come, invece, un discorso sulla pittura di per sé: «non si può negare a Schifano la coerenza della sua negazione; è lecito chiedersi, tuttavia, se il pittore intenda limitarsi (e fino a quando) a questa dichiarazione di non consenso, oppure stia per riprendere un qualche colloquio, magari anche solo con se stesso». E anche nel leggere i quadri di Schifano come un ragionamento sullo spazio – «non ne sono certo, ma ho l'impressione che in qualcuna delle sue opere (...) Schifano sembra concedersi ad altro, ad una sorta di ossessiva meditazione sullo spazio» – Menna prese forse un abbaglio, non considerando come quegli stessi colori da lui descritti come «privi di gradevolezza» fossero tali perché completamente compatti e respingenti, privi di chiaroscuro o di velature, privi cioè di tutti quegli accorgimenti cui un pittore può ricorrere per condurre attraverso il colore un ragionamento spaziale. Forse Menna, in parole povere, non coglieva il fatto che il discorso di Schifano fosse un discorso di superficie pittorica e non invece di spazio pittorico.³⁰⁰

Anche nella seconda recensione a questa personale le ricerche di Schifano venivano inserite in un filone neodada: «alla galleria La Tartaruga sono esposte delle superfici campite una parte con una tinta e l'altra con altra tinta (tinte compatte). Su una delle due tinte, una lettera in nero o un numero (c'è anche lo zero, manca il doppio zero). Codesti pannelli dovrebbero costituire la personale del pittore, a noi ignoto, Mario Schifano e inserirlo tra i postdadaisti».³⁰¹ Le parole, certo non troppo lusinghiere, di questa recensione per “La Fiera Letteraria” si fanno piuttosto utili perché aiutano a capire come la definizione di “neodada” per il tipo di ricerca condotta da Schifano a questa data non fosse opinione di un singolo, ad esempio il già citato Filiberto Menna, ma, piuttosto, idea diffusa tra i più: l'autore di questa recensione, infatti, dichiarava di non conoscere l'artista romano di cui scriveva, ma al contempo sapeva di doverlo annoverare tra le schiere dei «postdadaisti».

apparizione romana», *ibidem*.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Mostre d'arte romane – Schifano*, in “La Fiera Letteraria”, 30 aprile 1961. La recensione proseguiva assumendo toni sempre più critici: «pensiamo che lo Schifano sia un giovane allegro e simpaticone, il quale approfitta della moda per presentarsi anche lui con una presunta trovata. Se, al contrario, i pannelli esposti volessero esprimere il vuoto assoluto di chi li ha campiti, allora il nostro discorso si farebbe necessariamente malinconico. Ma noi speriamo che lo Schifano abbia voluto scherzare e che, prima o poi, se avrà qualcosa da dire, s'impegnerà a dipingere. Se non avrà da dir nulla – come pittore – si darà ad altra più consona e redditizia attività».

«Abbiamo sentito qualcuno scandalizzarsi per quanto espone lo Schifano», continuava il critico de “La Fiera Letteraria”, «noi non ci scandalizziamo: dall'informale, dai buchi, dai tagli o dai sacchi sporchi si può arrivare al “nulla” di Schifano; un nulla che è del pannello perché è della fantasia schifaniana. Una volta, quando non si aveva pittoricamente nulla da dire, non si dipingeva. Oggi, invece, si espone il “nulla” e si pretende che gli altri fingano o credano di trovarsi in presenza di un artista di profondità abissale». In queste poche righe si possono individuare tre elementi principali per una migliore comprensione di questa mostra. Il primo riguarda la sua ricezione da parte del pubblico, spesso non troppo favorevole, impressione confermata anche da una lettera che lo stesso De Martiis ricevette a firma “Crespi” in quell'occasione: «Caro Plinio, Schifano fa proprio schifo. Non potete prostituirvi a questi punti! Tutta Milano ride (...) Russoli scuote depresso la testa – e Valsecchi è vergognoso. Mi rifiuto di spendere £ 5000 per il risotto giallo – e pago le tempere soltanto per mantenere la parola. Un saluto indignato».³⁰²

In secondo luogo vi è una conferma dell'idea che Schifano dipingesse una sorta di “nulla”, già precedentemente individuato e teorizzato da Menna nella sua recensione alla stessa mostra, accompagnata anche qui dalla volontà d'inserire i raggiungimenti di Schifano in un discorso di logica prosecuzione, o superamento, delle ricerche avviate dagli artisti informali: Alberto Burri e Lucio Fontana *in primis*, qui non citati direttamente ma presenti, per metonimia, tramite l'elencazione delle loro stesse opere (buchi, tagli, sacchi).

Da ultimo se ne deduce l'individuata coincidenza tra questo “nulla” dipinto da Schifano e la presentazione che egli propone all'osservatore del pannello pittorico fine a sé stesso e la conferma in tal senso, ancora una volta, di quel discorso sul quadro-oggetto che tante volte si è cercato di delineare in questa sede attribuendolo al lavoro di Schifano e di tanti altri suoi compagni tra il finire degli anni Cinquanta e l'inizio del successivo decennio.

Forse la più interessante tra le tre recensioni è però quella che Marisa Volpi scrisse per la mostra *Manzoni e Castellani* apertasi il 22 aprile 1961 alla Tartaruga subito dopo la personale stessa di Schifano. Questo scritto è rilevante soprattutto perché riusciva nel tentativo di mettere in dialogo tra loro le ricerche romane di quel momento con quelle che parallelamente portavano avanti i milanesi ed individuando, in particolare, una comunione di certi intenti tra le ricerche di Manzoni e quelle di Schifano. «Espongono alla Tartaruga Manzoni e Castellani, due giovani pittori, per i quali potremmo in parte ripetere ciò che abbiamo scritto per spiegare i motivi della pittura di Schifano e che potremmo estendere con variazioni per i quadri di Tano Festa che espone alla Salita, il 3 maggio», esordiva infatti la Volpi, proseguendo poi anch'ella nell'individuazione di una “non referenzialità” per questa tipologia di opere: «la loro [di Castellani e Manzoni, come di Schifano e Festa] è dichiaratamente antipittura».³⁰³

Quello che, secondo Marisa Volpi, accomunava le ricerche di questi giovani era il fatto che i lavori esposti – «opere “senza come, senza quando, senza perché” (come scrive Vivaldi nella presentazione di Festa)» – riponevano la totalità del loro valore «nel pragmatismo della lavorazione del pezzo, che non possiamo non valutare come un tentativo di conservare un senso ad uno dei valori ancora oggi funzionale: quello della libertà di creare qualcosa che entri nella corrente delle nostre sensazioni tattili o visive senza scopo immediato».³⁰⁴ Ci si trova insomma di fronte, ancora una volta, ad un discorso, valevole questa volta non solo per Schifano ma anche per Manzoni,

³⁰² Crespi, *Biglietto di Crespi a Plinio De Martiis* (Merate, 1961), Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 14 – Corrispondenza con collezionisti italiani (12 febbraio 1956 – 8 luglio 1986). Probabile firmatario di questo biglietto potrebbe essere quel Crespi che a Milano aveva un negozio di materiali per le belle arti in zona Brera. Il Russoli qui citato pare probabile possa essere Franco Russoli, direttore della Pinacoteca di Brera dal 1957, tra i fondatori del FAI, mentre Valsecchi il critico d'arte Marco Valsecchi.

³⁰³ M. Volpi, *Manzoni e Castellani*, in “L'Avanti”, 7 maggio 1961.

³⁰⁴ *Ibidem*.

Castellani ed il Festa della personale del 1961,³⁰⁵ sull'opera che parla di sé stessa come oggetto, costituito di vari materiali, costruito attraverso tutta una serie di operazioni. L'opera d'arte parla insomma solo di sé e vive esclusivamente in quella dimensione autoreferenziale che è l'universo dell'arte, senza cedere alla tentazione di rimandare ad un mondo "altro", fosse esso interno all'artista, o esterno, appartenente alla realtà quotidiana.

L'analisi di queste recensioni permette di individuare due nuclei principali di discussione comune all'interno del dibattito che vide la critica contemporanea pronunciarsi, favorevolmente o meno, sul lavoro esposto alla Tartaruga da Schifano in quel 1961.

Ancora una volta, come si è visto, in prima istanza si ha l'inserimento da parte dei critici della ricerca di Schifano e compagni in una linea che, partendo dalle ricerche informali, ormai accademiche e riferibili agli artisti di una generazione precedente, finisce poi nel tentativo di superare queste poetiche, approdando finalmente a qualcosa di nuovo. In secondo luogo si riscontra l'idea che questa novità del fare artistico possa coincidere con una riflessione autoreferenziale dell'opera su sé stessa, per cui il quadro di Schifano finisce col coincidere col pannello che gli fa da supporto.

Da ultimo queste recensioni possono risultare utili nell'operazione che si vuole qui tentare d'individuare, nei limiti del possibile considerato che di questa mostra non si ha catalogo e tanto meno foto di allestimento, quali opere siano passate alla Tartaruga in occasione di questa personale di Schifano.

Una mostra... quali opere? Mario Schifano, 1961

Di certo il miglior documento da cui partire per tentare di individuare quali opere possano essere passate alla Tartaruga in occasione della personale di Schifano del 1961 è rappresentato da un nucleo di fotografie in bianco e nero che è emerso durante le ricerche svolte presso l'archivio di Plinio De Martiis.³⁰⁶ Questo gruppo di stampe, in tutto poco più di una ventina, non presenta alcuna documentazione visiva dell'allestimento della mostra in questione, ma è invece interamente costituito dalle riproduzioni di diciannove opere, alcune delle quali presenti in più copie, che presumibilmente sono da riferirsi proprio a questa personale di Schifano. Quest'ipotesi è supportata dall'indicazione riportata sulla busta che conserva queste fotografie e che recita «Mario Schifano (2) – mostre e opere. Mostra personale, marzo 1961»,³⁰⁷ nonché dalla presenza, sul retro di numerose di queste stampe, del timbro della stessa Tartaruga. Non è da sottovalutare, poi, la constatazione di come tutte le opere conservate in riproduzione in questo nucleo dell'archivio siano riconducibili alla produzione di Schifano degli anni 1960-1961.

Le diciassette opere conservate in riproduzione in questa busta sono, per la precisione, *Segnale* (1961) (MS 1961-02), acquistato probabilmente da Ileana Sonnabend in occasione di

³⁰⁵ Le opere portate da Tano Festa nella sua personale alla Salita del 1961 si distanziavano notevolmente dai lavori presentati nella medesima galleria in occasione della mostra *5 pittori, Roma 60* dell'autunno precedente. Abbandonata ogni riflessione materica, infatti, l'artista approdava nel 1961 alla costruzione di quei monocromi costituiti dallo stesso supporto pittorico – il telaio di legno opportunamente modificato – presentato semplicemente con una scansione ritmica della superficie, ottenuta applicando listelli lignei e carte increspate, prima di procedere alla verniciatura uniforme dell'intera opera così ottenuta. Cfr *Tano Festa*, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 3 maggio 1961.

³⁰⁶ Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61.

³⁰⁷ Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61 – Mario Schifano (2), mostre e opere. La busta contenente le suddette fotografie è stata compilata con la dicitura «mostra personale marzo 1961», non dagli archivisti di Latina ma dallo stesso De Martiis. A tal proposito ringrazio la dott.ssa Mosillo dell'Archivio di Stato di Latina per avermi spiegato le modalità con cui è stato organizzato l'archivio della Tartaruga.

questa stessa personale di Schifano o in un momento appena successivo dal momento che, già nell'articolo di Vittorio Rubiu *Schifano dada?* apparso nel numero del dicembre 1962 di "Metro", questo lavoro veniva indicato come di proprietà dei Sonnabend;³⁰⁸ *Piazza Navona* (1961) (MS 1961-01);³⁰⁹ *Cartello 1960* (1960) (MS 1960-10);³¹⁰ un'opera non rintracciata in riproduzioni successive a quella conservata nell'archivio della Tartaruga e di cui non si conosce nemmeno il titolo (MS 1961-10);³¹¹ *The music of Ornette* (1961) (MS 1961-04), altro quadro andato perso e di cui non si dispone al momento attuale delle ricerche di una riproduzione successiva;³¹² *Isola di Capri* la cui tradizionale datazione al 1960 va ora spostata in avanti di un anno (MS 1961-05);³¹³ *Minio 6380* (1961) (MS 1961-06);³¹⁴ *Per una intuizione* (1961) (MS 1961-07);³¹⁵ un'opera monocroma che, per l'andamento delle colature, può essere ricondotta al quadro intitolato *Da capo* (1961) (MS 1961-08);³¹⁶ *Monocromo* (1961) (MS 1961-09);³¹⁷ *Grande bianco*, comunemente datato al 1961, ma da ritenersi invece della fine dell'anno precedente (MS 1961-03);³¹⁸ quel *Numero 30-31* già passato alla mostra *5 pittori, Roma 60* della Salita nell'inverno precedente (MS 1960-06);³¹⁹ *Roma 1961* (1961) (MS 1961-11);³²⁰ *Exodus* (1961) (MS 1961-12), altra opera andata persa in seguito;³²¹ *La strada*, quadro oggi conosciuto col titolo di *Particolare della strada* (MS 1961-13);³²² *Edoxeus* (MS 1961-16), lavoro non più riprodotto se non nell'edizione del 1962 dell' "Almanacco

³⁰⁸ M. Schifano, *Segnale*, 1961, smalto su carta intelata, 150x120 cm, in SM 2007, opera 61/080, p. 37; riprodotta in V. Rubiu, *Schifano dada?*, in "Metro", n. 7, dicembre 1962, pnn. Presente anche in un elenco di opere di proprietà della galleria Sonnabend di Parigi conservato presso l'archivio di Maurizio Calvesi. Foto 1, verso: «Freccia, ALTO, Schifano 61, "Segnale"».

³⁰⁹ M. Schifano, *Piazza Navona*, 1961, smalto su carta intelata, 99,5x119 cm, in SM 2007, opera 61/044, p. 34. Foto 2, verso: «Schifano, "Piazza Navona" (verde), 1961, 120x100, 2005 entrata 13/1/76», al momento attuale delle ricerche non è stato possibile capire a cosa si riferisca l'ultima data indicata nel retro della fotografia.

³¹⁰ M. Schifano, *Cartello 1960*, 1960, smalto su carta intelata, 150x130 cm, in SM 2007, opera 60/020, p. 20. Foto 3, verso: «Schifano 1960, "Cartello 1960", cm 147x130».

³¹¹ Foto 4, verso: «Mario Schifano 61». Quest'opera è conservata nell'archivio di De Martiis in duplice copia.

³¹² Foto 5, verso: «Freccia, ALTO, Schifano 1961, "The music of Ornette", timbro "Galleria La Tartaruga", timbro "Foto Alfio Di Bella"». Il titolo di questo lavoro è da intendersi come un omaggio al sassofonista americano Ornette Coleman, musicista nato nel 1930 e annoverato tra i fondatori del *free jazz* negli anni Sessanta.

³¹³ M. Schifano, *Isola di Capri*, 1961, smalto su carta intelata, 120x150 cm, in SM 2007, opera 60/034, p. 25. Foto 6, verso: «Freccia, TOP, SCHIFANO 61, ISOLA DI CAPRI, timbro "Foto Oscar Savio"». Si noti come questo studio fotografico ritorni anche nel materiale di quest'archivio come in precedenza in fotografie conservate nell'Archivio Ballo presso la Biblioteca di Brera a Milano.

³¹⁴ M. Schifano, *Minio 6380*, 1961, smalto su carta intelata, 99x148,5 cm, in SM 2007, opera 61/026, p. 31. Foto 7, verso: «Schifano 1961, Minio 6380, timbro "Foto Oscar Savio"».

³¹⁵ M. Schifano, *Per una intuizione*, 1961, smalto su carta intelata, 150x70 cm, in SM 2007, opera 61/037, p. 33. Il titolo dell'opera non è indicato nelle riproduzioni dell'archivio La tartaruga e lo si è quindi qui dedotto dalla pubblicazione del 2007 (SM 2007, p. 33). Foto 8, verso: «Freccia verso l'alto, MARIO SCHIFANO '61, cm 150x170 (verde e bianco)».

³¹⁶ M. Schifano, *Da capo*, 1961, smalto su carta intelata, 120x120 cm, in SM 2007, opera 61/017, p. 29. Foto 9, verso: «Freccia verso l'alto, M. SCHIFANO MOSTRA 1961, timbro "photo – graphis Corinto».

³¹⁷ M. Schifano, *Monocromo*, 1961, smalto su carta intelata, 149,5x159,5 cm, in SM 2007, opera 61/055, p. 35. Foto 10, verso: «Freccia, ALTO, MARIO SCHIFANO – ROMA, 1961».

³¹⁸ M. Schifano, *Grande bianco*, 1960, smalto su carta intelata, 160x180 cm, in SM 2007, opera 61/031, p. 32. Foto 11, verso: «Freccia, ALTO, timbro "La Tartaruga, Galleria d'Arte, Roma, Piazza del Popolo 3", Mario Schifano - "Grande bianco" 1960, pag. 170, FOTO A, A GARAMOND (simbolo di un cuore) io».

³¹⁹ M. Schifano, *Numero 30-31*, 1960, smalto su carta intelata, 110x190 cm, in SM 2007, opera 60/001, p. 17. Foto 12, verso: «Freccia, TOP, Schifano 1960, Numero 30-31 GIALLO».

³²⁰ M. Schifano, *Roma 1961*, 1961, smalto su carta intelata, 140x160 cm, in SM 2007, opera 61/029, p. 32. Foto 13, verso: «Freccia verso l'alto, MARIO SCHIFANO '61». Foto 13 bis (seconda copia, a luce radente), verso: «Freccia, TOP, SCHIFANO 61, ROMA 61, timbro "Foto Oscar Savio", timbro "La Tartaruga" ».

³²¹ Foto 14, verso: «Freccia, TOP, timbro "Foto Oscar Savio, Roma – via di Pietra 82/A", Schifano 1961 – Exodus, timbro "galleria La Tartaruga"».

³²² M. Schifano, *La strada o Particolare della strada*, 1961, smalto su carta intelata, 110x150 cm, in SM 2007, opera 61/059, p. 36. Foto 15, verso: «Freccia, ALTO, LA STADA, MARIO SCHIFANO – ROMA, 1961».

Letterario Bompiani”;³²³ *La grande O* (MS 1961-16) quadro di cui si perdono da qui in poi le tracce;³²⁴ *Diverso* (1961) (MS 1961-15) e *Cleopatra's Dream* (1961) (MS 1961-17), altro lavoro di questo nucleo passato poi a Ileana Sonnabend e tutt'ora conservato nella sua collezione.³²⁵

Questo nucleo di opere mostra come, in occasione di questa seconda personale, Schifano avesse portato per la gran parte lavori mai visti prima, tutti presumibilmente dipinti nei primi mesi di quello stesso 1961. Osservando rapidamente le riproduzioni di De Martiis si coglie come la riflessione dell'artista fosse proseguita sul tema, inaugurato nell'estate 1960, del monocromo, anche se con declinazioni ulteriori, molto più moderne e nitide, in quanto sempre più lontane dagli avvisi materici. Comparivano poi le prime tele con la cornice dagli angoli smussati in contrasto col centro monocromo, nonché il tema delle cosiddette “grandi O”.

Una rapida rilettura delle due recensioni dedicate a questa mostra permette di avvallare l'idea che questi quadri riemersi in riproduzione nell'archivio della Tartaruga possano essere davvero quelli passati alla personale di Schifano. Le parole ad esempio di Menna – «nel grande rettangolo grigio inscritto nella cornice delle linee nere» – come anche quelle apparse su “La Fiera Letteraria” – «superfici campite una parte con una tinta e l'altra con altra tinta (tinte compatte). Su una delle due tinte, una lettera in nero o un numero (c'è anche lo zero, manca il doppio zero)» – sono infatti facilmente riconducibili alle modalità dei quadri fin qui elencati. Anche l'invito realizzato dalla galleria per l'inaugurazione della mostra di Schifano è un'ulteriore conferma di quest'idea: il disegno stampato nell'angolo in alto a destra, infatti – costituito di due cornici, una nera e una rossa, accostate tra loro, col riquadro a destra dotato di una “&” stampigliata in nero – ricorda in tutto e per tutto le modalità compositive delle opere riemerse in riproduzione (fig. 61).

Anni più tardi anche Plinio De Martiis, rievocando questa mostra, ricordò «la sua prima personale fu tutta di monocromi. C'erano 'sti quadri grigi, neri, qualcuno disse che erano “meditazioni sullo spazio”. Durante l'allestimento Mario venne a vedere, a controllare di persona. Non so perché ma 'sta cosa la ricordo come un fatto straordinario. Credo che quella sia stata l'unica volta in vita mia in cui l'ho visto preoccupato e pensieroso. Il giorno stesso dell'inaugurazione avevo già venduto tutto. Subito dopo Mario si comprò una macchina, mi pare una MG bianca, e andò a sbattere facendo un incidente pazzesco. Non aveva neanche la patente».³²⁶

I monocromi

Le diciannove opere presenti in mostra possono essere divise, per semplicità, in tre nuclei, che rappresentano altrettanti temi di riflessione attorno ai quali si concentrò la riflessione di Schifano a questa data.

³²³ Foto 16, verso: «Freccia, ALTO, 31, timbro “Foto Oscar Savio”, base 12 cm, timbro “galleria La Tartaruga”, MARIO SCHIFANO EDOXEUS», riprodotto con lo stesso titolo in “Almanacco Bompiani 1962”, dicembre 1961, p. 262.

³²⁴ Foto 17, verso: «Freccia, ALTO, Schifano 61 – LA GRANDE O, timbro “Foto Oscar Savio”, timbro “galleria La Tartaruga”».

³²⁵ M. Schifano, *Diverso*, 1961, smalto su carta intelata, 100x140 cm, in SM 2007, opera 61/014, p. 29. Foto 18, verso: «Freccia, ALTO, MARIO SCHIFANO – ROMA, 1961, DIVERSO». M. Schifano, *Cleopatra's Dream*, 1961, smalto su carta intelata, 130x120 cm, in SM 2007, opera 61/078, p. 36. Foto 19, verso: «Freccia, ALTO, CLEOPATRA'S DREAM, MARIO SCHIFANO – ROMA, 1961». L'opera è riprodotta anche in V. Rubiu, *Schifano dada?*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, ed è attualmente conservata in collezione Sonnabend, inventariata come MS-2, Mario Schifano, *Cleopatra's Dream* (1960-1961); ringrazio Antonio Homem per avermi fornito questi dati sulla Collezione Sonnabend.

³²⁶ P. De Martiis, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, p. 36.

Il primo nucleo è costituito da quei lavori che proseguono, affinandolo, quel ragionamento sul monocromo, intrapreso dall'artista già l'anno precedente con quella tipologia di lavori presentata per la prima volta alla collettiva dei cinque della Salita.

Quadri come *Cartello 1960* (1961) s'inseriscono infatti, ancora perfettamente, in quel ragionamento sul monocromo col telaio modificato tipico dei lavori della Salita. In questo caso si trova, di nuovo, una partizione binaria della superficie pittorica nera, a imitare un dittico e a creare un oggetto tridimensionale. In aggiunta è presente, ancora una volta, anche il motivo delle lettere stampigliate: una "A" è infatti dipinta nella metà di destra del quadro seguita, nel pannello a sinistra, da una "B". In questa seconda fase si ritiene però che sia già stato compiuto un passo in avanti, rintracciabile soprattutto nel titolo che Schifano diede a quest'opera: da questo momento in poi, infatti, tutti i monocromi dell'artista porteranno un titolo non più completamente autoreferenziale, come era invece avvenuto alla Salita dove, esclusi tre quadri – *Insegna 7E8E*, *Targa 90-100* e *Cartello A20* – tutti i monocromi erano individuati dalla dicitura *Numero* seguita dalla cifra stampigliata sulla superficie pittorica (ad esempio *Numero 3*, *Numero 40-50* e così via). Dal 1961 in avanti, infatti, anche i quadri monocromi porteranno dei titoli che in qualche modo rinviavano ad una realtà esterna all'opera stessa, mettendo così in atto una prima apertura concettuale del lavoro di Schifano nella direzione del mondo reale.

Un altro lavoro molto vicino per composizione ai quadri del 1960 è il monocromo rosso *Minio 6380* (1961), con il tema del dittico non completo ma appena accennato che si era già visto in quel *Numero 30-31* della Salita, apparentemente ripresentato da Schifano anche in questa sua seconda personale.

La scansione della superficie pittorica in diversi spazi verticali, creati dalla sola modifica del telaio sotto la tela, era invece il motivo su cui erano giocati quadri come *Monocromo* (1961), dove l'uniformità del pigmento arancione era interrotta solo dalla simulazione di quattro pannelli accostati, o come *Grande bianco* (1961), giocato sul numero delle tre scansioni esattamente come quell'ulteriore monocromo senza titolo, di cui non si conoscono dimensioni e colore. In questi ultimi lavori, poi, si faceva nuovamente protagonista lo stesso piano pittorico, animato dai consueti "incidenti provocati" tanto cari a Schifano: pieghe della carta, scolature di colore e di colla rendevano infatti le superfici di tutti questi lavori monocrome sì, ma tutt'altro che monotone o uniformi.

Il quadro *Per una intuizione* (1961), il cui titolo non è però riportato nel retro della relativa riproduzione del fondo della Tartaruga, continuava anch'esso quel ragionamento sulla superficie pittorica scansionata in tre pannelli verticali, approfondendo però in contemporanea anche il tema del colore positivo e negativo, ragionamento già avviato in precedenza da alcuni monocromi del 1960. Si riscontra infatti in quest'opera lo stratagemma per cui, alle due prime partiture campite di verde scuro, ne seguiva una terza, dipinta in bianco.

Infine *The Music of Ornette* (1961), di cui non conosciamo il colore originale, ma che dalla foto in bianco e nero si coglie dovesse essere scuro – probabilmente nero o blu – riproponeva il tema della superficie resa riflettente dalla ricchezza dei materiali scelti: la consueta carta incollata, accompagnata dalla densità dello smalto stesovi sopra. La superficie, che in questo caso non pare scansionata da modifiche del telaio, presentava però una cornice lungo tutto il perimetro del quadrato dipinto, realizzata semplicemente per mezzo di una sottrazione di colore rispetto alla monocromia del resto della superficie, interna ed esterna al disegno stesso. Una tipologia di quadro come questa, in particolare, pare possa svolgere quel ruolo di anello di congiunzione tra le modalità dei monocromi precedenti, quelli probabilmente dipinti nell'estate del 1960, e la grammatica dei quadri successivi presenti anch'essi in questa stessa mostra.

Questa precisa fase dei monocromi di Schifano è particolarmente importante anche perché sembra che si possa avvicinare la riflessione sul telaio modificato che, in parallelo, stava portando

avanti anche Tano Festa, ragionamento da lui presentato per la prima volta al pubblico coi lavori esposti nella sua personale di quello stesso 1961 (fig. 62).³²⁷

I monocromi di Schifano, esposti alla Tartaruga in quel 1961, risultavano più puliti e nitidi rispetto ai precedenti, quelli più materici portati alla Salita nel 1960; in questi, più successivi, permaneva però ancora la riflessione sulla superficie pittorica, scansionata e ritmata unicamente da delle modifiche apportate al telaio.

È proprio a questo tipo di stratagemma che finiva per ricorrere lo stesso Tano Festa nei suoi quadri del 1961. Se i monocromi da lui presentati alla collettiva della Salita nel 1960 – che spesso poi monocromi non erano – ragionavano ancora, come s'è visto, sul tema del collage, è infatti solo con le tavole dell'anno successivo che Festa approdava ad un ragionamento sul quadro che si faceva oggetto. Questo tema veniva da lui affrontato attraverso la semplice presentazione dei mezzi con cui l'opera era costruita – telaio modificato con listelli lignei, carta, colore monocromo *allover* – modalità queste che erano però già state affrontate da Schifano nelle sue opere di un anno precedente.³²⁸

Le “grandi O”

Un secondo nucleo tematico presente a questa mostra è rappresentato da tutti quei lavori accomunati tra loro dal motivo della “grande O”, definizione tratta dal titolo di uno dei quadri della Tartaruga caratterizzato da questo stilema. Le tele in questione, esposte in quest'occasione per la prima volta, erano in tutto sette, ciascuna con una diversa declinazione di questo motivo.

Cleopatra's dream (1961), ad esempio, presenta una grande “O” rossa campita su di un fondo completamente bianco; questa forma, che potrebbe rappresentare appunto una “O” come anche uno zero o, in questo caso, una cornice vuota, è caratterizzata da spigoli smussati, e non è collocata al centro della tela, ma in posizione leggermente spostata verso sinistra. A proposito del nome dato a questo lavoro, e delle modalità di scelta dei suoi titoli più in generale, in un'intervista del 1974 lo stesso Schifano ebbe modo di spiegare: «ci sono due modi di dare i titoli ai quadri. Uno è quello dei titoli naturalistici che hanno un riferimento con l'immagine come per esempio: *No*, *Grande angolo*, *Segnaletico*, *Alla Balla*, *Boccioni*, *Incidente*, *Brutto quadro astratto*, *Futurismo rivisitato*, *Particolare del cielo*, *Ultimo programma notturno*, *Ore 21.30*, *Maestri del '900*, ecc. L'altro modo è di dare titoli come riferimento (sono nominati invece di essere numerati): *Aut-aut*, *Amerika*, *Cleopatra's Dream*, *Castro*, *Palinuro*, *Solare*, *Castello (...)*». I titoli dati da Schifano a questi monocromi sono da leggere, in conclusione, come suggestioni o al massimo dediche – si veda a tal proposito il caso di *The Music of Ornette* – sistemi messi in atto cioè per riconoscere un quadro da un altro, da intendersi come uno stratagemma per rifuggire il sistema, evidentemente più sterile, di numerare semplicemente le opere in serie. Col titolo di *Cleopatra's dream*, infatti, Schifano affermava di voler semplicemente suggerire «un bel titolo e un paradosso».³²⁹

Nel quadro intitolato *Diverso* lo stilema della “grande O” è declinato in una variante più complessa: il quadro, bianco di base, risulta tripartito verticalmente e bipartito orizzontalmente. La

³²⁷ Cfr *Festa*, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 3 maggio 1961. In quest'occasione vennero esposte dieci opere di Festa, tutte del 1961: *Nero e rosso n. 28* (150x130 cm), *Rosso e nero n. 30* (150x100 cm), *Rosso con smalto n. 36* (110x100 cm), *Rosso n. 37* (124x111 cm), *Rosso e nero n. 40* (124x111 cm), *Rosso con smalto n. 42* (90x60 cm), *Grande rosso n. 43* (200x150 cm), *Rosso e nero con smalto n. 44* (170x150 cm), *Rosso e smalto n. 45* (90x60 cm), *Rosso Anna Maria n. 46* (70x50 cm).

³²⁸ Si veda a titolo esemplificativo l'opera T. Festa, *Grande rosso n. 43*, 1961, tecnica mista, 200x150 cm, in *Festa*, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 3 maggio 1961 (fig. 62).

³²⁹ M. Schifano, in N. Ruspoli, *Schifano e l'immagine*, in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Editrice La Nazionale, Parma, 1974, p. XVI.

prima porzione monocroma, a sinistra, è costruita come fosse un pannello da un disegno realizzato, ancora una volta, per sottrazione, interrompendo cioè l'omogeneità della superficie dipinta e lasciando che lungo il contorno s'intraveda la carta da pacchi sottostante. Nella parte centrale si trova sotto la prima grande "O" di colore rosso, sormontata sopra da una seconda "O" di uguali proporzioni dipinta però in nero e tagliata in lunghezza dalla fine della tela: ne possiamo vedere solo la base, a contatto con lo stilema in rosso, ed è lasciato all'immaginazione dell'osservatore il compito di continuare virtualmente il disegno al di sopra del bordo superiore della tela. Infine l'ultimo terzo di quadro è campito con tre aste rosse: anch'esse si appoggiano superiormente a quel disegno per sottrazione che divide la parte inferiore della tela dalla superiore, e anche qui, sopra le tre barre rosse, sono poggiate tre barre nere, specchio esatto del disegno inferiore, interrotte ancora una volta dal bordo superiore della tela. In questo lavoro, insomma, al tema della "grande O" viene a coniugarsi per la prima volta il linguaggio del particolare fotografico, la grammatica della partizione dell'immagine totale attraverso la scelta del taglio dell'obiettivo ottico utilizzato. In conclusione sembra che sia proprio da questi primi lavori, ancora completamente astratti, che Schifano abbia avviato quel ragionamento, che poi gli sarà tanto caro, sul tema del particolare fotografico, sul taglio dell'immagine reso possibile attraverso il ricorso al filtro dell'obiettivo della macchina fotografica e che verrà in seguito maggiormente declinato e sviluppato prima con la serie delle "propagande" e poi con tutta la produzione di paesaggi e "futurismi".

In modo simile anche l'opera *La strada* – con due strette "O" agganciate tra loro, quella sotto tagliata dal bordo inferiore della tela – può essere facilmente inserita in questo ragionamento sul particolare di un tutto più ampio, estratto e riportato nel quadro come per mezzo di un taglio fotografico. In aggiunta il titolo rimanda in maniera più forte ad un elemento, quello della strada, appartenente alla realtà esterna: in questo modo l'osservatore è spinto dall'artista a leggere questi simboli astratti come elementi di una segnaletica stradale, sia essa orizzontale, tracciata cioè sull'asfalto, che verticale, posizionata ai bordi delle vie. In aggiunta il motivo della doppia "O" inanellata può ricordare anche lo srotolarsi del rullino fotografico: un unico lungo nastro dotato di una fila di fori, ai bordi e agli estremi, utili alla meccanica della reflex per agganciare la pellicola e farla scorrere in avanti tra uno scatto e l'altro. Da ultimo in questo quadro pare tracciata una riflessione sulla specularità dell'immagine: la presenza del telaio modificato, che divide la zona superiore della prima "O" da quella inferiore della "O" tagliata, crea l'illusione di una cesura fisica – la consueta simulazione del dittico in orizzontale – che pare poter essere anche, in questo caso particolare, un asse speculare, per mezzo del quale lo stilema inferiore si fa semplice immagine riflessa del suo corrispettivo superiore.

Il tema della segnaletica stradale è reiterato anche dal titolo – *Segnale* – di un altro lavoro qui presente. Qui, su un fondo completamente nero, è stato tracciato lo stilema della "O", stretto e lungo nelle proporzioni del disegno, in bianco. Questo accostamento di colori, con la scritta bianca su fondo scuro, rimandano in maniera forse ancora più esplicita ai motivi della segnaletica stradale orizzontale, motivo che si farà ancora più esplicito nella ricerca di Schifano nel corso dell'anno successivo.

Le opere *Exodus* e *La grande O*, entrambe andate perse e di cui è impossibile conoscere il colore originale dal momento che se ne dispone solo una riproduzione in bianco e nero, paiono essere una il negativo dell'altra. In *La grande O* il consueto stilema è tracciato in fondo scuro su superficie chiara: la fotografia a luce radente dell'archivio della Tartaruga permette di ammirare al meglio la ricchezza della superficie pittorica, animata da abbondanti colature di colore, pieghe della carta e dal reticolo piuttosto regolare e geometrico dell'andamento dell'incollaggio dei fogli, regolarità che mancava invece del tutto nei precedenti monocromi del 1960. Al contrario in *Exodus* sul fondo chiaro è tracciata la "O" di nuovo in chiaro, leggibile solo attraverso lo stratagemma del disegno per sottrazione, mentre il suo cuore è campito del colore più scuro.

Da ultimo il quadro *Edoxeus* presenta il motivo della doppia “O” non più però agganciata o sovrapposta, ma appaiata: la prima a sinistra più lunga e stretta, la seconda più panciuta, più vicina alla forma di una cornice vuota, gli spigoli sempre smussati. Anche in questo caso, essendosi persa ogni traccia successiva di quest’opera, non è possibile individuare con precisione l'accoppiata dei colori scelti da Schifano, e si può solo concludere che le “O” sono campite in colore più scuro su fondo quasi certamente bianco.

Maurizio Calvesi, appena due anni dopo, definiva il lavoro che Schifano conduceva a questa data come pittura «neo-metafisica»: le grandi “O”, allo stesso modo delle sigle stampigliate sui monocromi della fase precedente, erano «piccoli segni collocati come ad occupare il posto di parole a venire; un'attesa concreta di possibilità che già davano il segno di sé. Un modo di accettare e di verificare la condizione “zero” informale e post-informale, non come risultato di un conteggio a rovescio, ma come disinvolta partenza per un nuovo conteggio all'insù». ³³⁰ Quest’interpretazione di Calvesi, che poneva i quadri del 1961 in una posizione di “attesa” di qualcosa pronto a verificarsi da un momento all'altro, ed il riferimento era ovviamente alle immagini che, a partire dal 1962, avrebbero popolato le superfici di Schifano, potrebbe sembrare facile essendo stata condotta nel 1963, anno in cui si sapeva ormai come sarebbero andate le cose dopo quel 1961. In realtà poneva al centro della questione un elemento fondamentale e cioè il rapporto di Schifano con la superficie pittorica, ed il sistema di elaborazione, graduale, che dai monocromi “puri” portava alla produzione delle insegne prima, e di immagini vere e proprie poi.

Questi quadri con le grandi “O”, infatti, rappresentavano l'anello di congiunzione tra la produzione precedente e quella a venire, poiché questo stilema, pur rimanendo astratto, aveva la capacità, come s'è visto, di rimandare visivamente a tanti oggetti della realtà esterna. In aggiunta questo motivo rappresentava di fatto la prima “figura” a fare la sua comparsa sulle superfici dell'artista: il primo sistema con cui Schifano passava da un impianto compositivo tracciato solo attraverso la modulazione della tela – oggetti tridimensionali e allusioni a partizioni in pannelli per mezzo di modifiche del telaio – ad una “composizione pittorica” vera e propria, costruita cioè attraverso l'accostamento di un motivo grafico in primo piano ad un fondo retrostante.

Questo motivo della grande “O” non era però, a questa data, elemento esclusivo del lavoro di Schifano: anche Tano Festa infatti vi ricorse almeno in un caso, quel *A Raffaello* (fig. 63) che la storiografia ha datato al 1960, dove da uno sfondo rosso si staccano in primo piano due “O” in bianco, poste una accanto all'altra. ³³¹ Nel caso di Schifano s'è visto come questo stilema potesse, per i modi in cui veniva composto, rinviare ad elementi del mondo esterno che, successivamente, si sarebbero fatti più espliciti sulle sue tele. Il riscontro, alla stessa altezza cronologica, della presenza di questo motivo anche in un altro pittore romano spinge però a cercare un'ulteriore causa che possa giustificare l'adozione di questo tema grafico da parte dei due artisti. In tal senso il primo riferimento plausibile pare possa essere rintracciato in alcune modalità compositive interne al lavoro di uno degli americani presenti con diverse opere nella programmazione della stessa Tartaruga, galleria nella quale Schifano ebbe modo di esporre per la prima volta le sue “grandi “O”, quel Mark Rothko portato a Roma proprio da Giorgio Franchetti proprietario, tra le altre cose, dell'opera di Festa *A Raffaello*.

³³⁰ M. Calvesi, testo di presentazione, in *Schifano tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssea, Roma, aprile 1963,

pnn.

³³¹ T. Festa, *A Raffaello*, 1960, acrilico e carta su tela, 30x40 cm, Roma, collezione Giorgio Franchetti, riprodotto in A. Bonito Oliva (a cura di), *Tano Festa*, catalogo mostra, Ex Stabilimento Peroni, Roma, 13 marzo – 25 aprile 1988, Electa, Milano, 1988, p. 35; in M. Fagiolo dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, in catalogo *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia, 1993, vol. II, p. 694; in F. Soligo (a cura di), *Tano Festa. Catalogo generale*, Canale Arte Edizioni, Borgaro Torinese, Torino, 1997, tomo I, p. 12.

Mark Rothko, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo, fu d'altronde al centro di numerose attenzioni critiche nonché di diverse iniziative espositive in Italia. Nell'estate del 1958 l'artista americano era ad esempio presente alla Biennale di Venezia con un'intera sala personale mentre, in contemporanea, cinque ulteriori sue opere si trovavano esposte alla mostra *The New American Painting*, passata prima a Milano e poi a Roma.³³² In un crescendo continuo nell'aprile del 1959 alcuni quadri acquistati l'anno prima alla Sidney Janis Gallery di New York da Giorgio Franchetti, e già presenti in Biennale l'estate precedente, erano stati presentati alla collettiva della Tartaruga *Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly*; nei primi mesi del 1960, poi, altre opere ancora erano state esposte alla grande retrospettiva della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma intitolata *25 anni di pittura americana*, affiancata da un'ulteriore collettiva della Tartaruga – *Burri, Consagra, De Kooning, Matta, Rothko*. Si giungeva così infine al 1962, anno della grande retrospettiva *Mark Rothko*, voluta da Palma Bucarelli sempre per la sua Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.³³³

In particolare fu la mostra *25 anni di pittura americana* del 1960 a riscuotere notevole successo nella stampa periodica, sia specialistica che più generalista. È per esempio di grande interesse l'approfondimento, di diverse pagine e corredato da numerose riproduzioni in bianco e nero, che una rivista d'avanguardia come quella di Emilio Villa dedicò a questa retrospettiva nel suo secondo numero, uscito in quello stesso 1960. «Con due mostre di rilevante ampiezza inaugurate il 23 gennaio 1960», recitava l'*incipit* dell'introduzione del secondo fascicolo di “Appia Antica”, «la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma continua in queste settimane l'opera da anni intrapresa di informare il pubblico italiano sull'arte degli Stati Uniti d'America. Delle due mostre la prima, e certo più importante, *Venticinque anni di pittura americana: 1933 – 1958*, che resta aperta fino al 22 febbraio, presenta con un limitato numero di opere rappresentative di vari periodi, ventinove artisti di tendenze diverse». «Delle opere esposte la nostra rivista non poteva che scegliere e illustrare quelle che si manifestano di profondo interesse e intensamente dinamiche dal punto di vista dello sviluppo delle nuove tendenze» si specificava «le opere, quindi, di De Kooning e di Pollock, di Tobey e di Gottlieb, di Guston e di Rothko. Con l'occasione, la rivista intendeva poi principalmente fermarsi sull'opera di Rothko». In particolare Emilio Villa riteneva fondamentale soffermarsi sul lavoro di certi artisti americani a causa del loro «vitale impegno rappresentato da alcuni capolavori dell'ideologia pittorica americana, talmente attuale, talmente esemplare per l'Europa, da rendere ormai indispensabile per noi l'indagine».³³⁴ A questa premessa più generale seguiva, poche pagine più avanti, un'ampia sezione dedicata al lavoro di Rothko, con la presenza di sette riproduzioni di opere, ad altissima qualità anche se tutte in bianco e nero, e due testi, uno dello stesso Emilio Villa – *Idée de Rothko* – e uno a firma di Gabriella Drudi.³³⁵ Questa sezione è

³³² S. Hunter, *Mark Rothko*, in *Stati Uniti*, in *XXIX Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 1958, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, Venezia, 1958, pp. 341-342. Le nove opere esposte da Rothko nella sua sala personale furono: *Bianco e verde su sfondo turchino* (1957), New York, Sidney Janis Gallery, riproduzione 176, pnn; *Due bianchi – due rossi* (1957), New York, Sidney Janis Gallery; *Marrone porpora* (1957), Roma, collezione Barone Giorgio Franchetti; *Marroni* (1957), New York, Collezione Ben Heller; *Nero su rossi* (1957), Baltimora, collezione Edgar F. Berman; *Nero su rosso cupo* (1957), Roma, collezione Barone Giorgio Franchetti; *Rosso chiaro su nero* (1957), New York, Sidney Janis Gallery; *Rosso cupo e nero* (1957), New York, Sidney Janis Gallery; *Rossi* (1957-58), New York, collezione privata; *Quattro scuri fondo rosso* (1958), New York, Sidney Janis Gallery. Cfr *The New American Painting*, catalogo mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Milano, 1-30 giugno 1958, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1958. Le opere esposte in quest'occasione erano *Numero 10* (1910), New York, Museum of Modern Art (riprodotta anche in “Appia Antica”, n. 2, 1960, pnn); *Numero 7* (1951), New York, Betty Parsons; *Terra e verde* (1954-55), New York, Ben Heller; *Nero e bianco* (1956), New York, Frank Stanton; *Nocciola e nero su rosso* (1957), New York, Donal Grossman.

³³³ *Mark Rothko*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, De Luca Editore, Roma, 1962.

³³⁴ A. M., *Per una mostra della pittura americana*, in “Appia Antica”, n. 2, 1960, pnn.

³³⁵ Le sette opere di Mark Rothko apparse in riproduzione in questo numero di “Appia Antica” sono *Black and White* (1956); *Numero 10* (1950), New York, Museum of Modern Art; *Old gold over white* (1956); *Ochre and Orange* (1958); *White and greens in blue* (1957); *Dark cloud light cloud* (1957); *Browns* (1957).

piuttosto importante per due motivi: il primo riguarda il fatto che Mario Schifano fu a lungo vicino al critico Villa, responsabile di “Appia Antica”, il secondo coincide con la constatazione di come, in questo stesso numero della rivista, comparisse anche quell'articolo di William Demby – *Letter to Young Painter Mario Schifano* – con riprodotti i cementi dello stesso Schifano. È probabile quindi che quando nella prefazione si tracciava una linea d'influenza tra gli artisti americani presenti alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, sugli europei di una generazione più giovane, si volesse includere in questa seconda categoria anche lo stesso Schifano.

L'influenza di Rothko sui giovani artisti romani era poi ricordata, nel 1967, dallo stesso Tano Festa: «mi interessava la pittura americana, che si poteva vedere a Roma. Kooning, e soprattutto Rothko che fu esposto ad una mostra alla Tartaruga nel 1959 con Scarpitta e Kline».³³⁶ A questo stesso pittore americano Festa dedicò d'altronde anche un quadro nel 1962, intitolato esplicitamente *Omaggio a Rothko* (fig. 64).³³⁷ In quest'opera l'artista trasformava le zone di colore diffuso, tipiche della grammatica compositiva dell'americano, in rigide cornici lignee colorate. L'operazione che Festa metteva qui in atto era simile a quella che lo portava, a quella stessa data, a realizzare in legno porte e finestre, solo che, in questo peculiare caso, l'atto di ricostruzione non era applicato ad un oggetto di uso comune, ma al *modus operandi* di uno degli artisti cui il romano aveva guardato nei primi anni della sua formazione artistica.

Nello specifico, l'influenza di Rothko sui romani doveva riguardare principalmente le modalità di composizione della superficie pittorica, peculiari a tutta la ricerca dell'americano negli anni Cinquanta. D'altronde proprio da una lettura dei monocromi della personale alla Tartaruga di Schifano come esempio di un linguaggio derivato da Rothko potrebbe sembrare più giustificata l'interpretazione di Filiberto Menna che, nella sua recensione per “Telesera”, aveva espresso l'ipotesi per la quale «Schifano sembra concedersi ad altro, ad una sorta di ossessiva meditazione sullo spazio».³³⁸ Parole simili vennero infatti scritte, appena un anno dopo, da Palma Bucarelli, nel catalogo della mostra del 1962 *Mark Rothko*: «anche Rothko parte da un desiderio di analisi e divide lo spazio in piani, il colore in toni, la superficie in riquadri; ma poi tutto rientra nell'unità, nella imperturbabile calma dell'essere».³³⁹

Alcune opere, soprattutto se consultate in riproduzioni in bianco e nero – in molti casi unica modalità possibile per gli artisti romani a inizio anni Sessanta – collegano in modo diretto alcune superfici di Rothko alle modalità compositive di Schifano: è questo ad esempio il caso di quel *Number 10* (1950) (fig. 65) che,³⁴⁰ apparso nel secondo numero di “Appia Antica”, si fa quasi citazione diretta nei modi compositivi di alcuni lavori di Schifano, come *Elemento per grande paesaggio* (1962) (MS 1962-13).³⁴¹ In particolare nella riproduzione del 1960 sono evidentissime quelle sgocciolature di smalto che, dal riquadro superiore giallo, scendono a rivoli fino alla parte inferiore bianca della tela e che con molta più difficoltà si notano invece nell'originale a colori. L'uso a rivoli del pigmento che si trova in alcune “grandi O” di Schifano, dove spesso il colore del fondo finisce per colare sul contorno disegnato o viceversa, potrebbe quindi anch'esso derivare da Rothko, oltre che, ovviamente, dalla piacevolezza dell'artista romano per gli incidenti pittorici. Nel

³³⁶ T. Festa, *De Marchis e Festa*, in “Flash Art”, n. 1, giugno 1967, pnn.

³³⁷ T. Festa, *Omaggio a Rothko*, 1962, acrilico su legno, 162x130 cm, museo Macro, Roma. Riprodotto in *IV Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, aprile – maggio 1963, riproduzione 56, pnn.

³³⁸ F. Menna, *Mario Schifano alla Tartaruga*, in “Telesera”, 15-16 aprile 1961.

³³⁹ P. Bucarelli, *Mark Rothko*, in *Mark Rothko*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1962, De Luca Editore, Roma, p. 11.

³⁴⁰ M. Rothko, *Number 10*, 1950, tecnica mista su tela, 229,6x145,1 cm, Museum of Modern Art (Philip Johnson), New York. In *Mark Rothko*, in “Appia Antica”, n. 2, 1960, pnn.

³⁴¹ M. Schifano, *Elemento per grande paesaggio*, smalto su carta intelata, 200x200 cm, in SM 2007, opera 62/079, p. 48. Come si vedrà in seguito questo lavoro è identificabile con un'opera appartenente al nucleo di lavori di Schifano della Sonnabend Gallery di New York, cfr. I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 5.

caso particolare di *Elemento per grande paesaggio*, poi, si osserva come una suggestione compositiva completamente astratta, derivata dalla grammatica delle opere di Rothko, gradualmente, nello sguardo di Schifano, si trasforma in un elemento che rinvia ad un oggetto comune e reale, in questo caso la diapositiva, vuota, pronta ad accogliere l'impressione del paesaggio del titolo o, ancora una volta, l'idea del rullino fotografico, oppure l'immagine del pannello per i manifesti pubblicitari posto ai lati della strada, ancora vuoto, prima che gli attacchini vi abbiano incollato grandi fogli stampati.

Il tema delle “grandi O”, nella fattispecie, pare però riconducibile ad una fase più tarda del lavoro di Rothko, ed in particolare all'elaborazione dei pannelli murali per il ristorante del Four Seasons nel Seagram Building di New York, commissionatigli dall'architetto Philip Johnson nel 1958, alcuni dei quali passati in Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1962.³⁴² Il motivo della semplice “grande O” in rosso su sfondo bianco di *Cleopatra's Dream* ricorda ad esempio *Red on Maroon* (1959) (fig. 66) di Rothko,³⁴³ allo stesso modo la “O” grande rafforzata da una più stretta alla *Tempo Moderno* (1962) (MS 1962-01),³⁴⁴ può rimandare a *Black on Maroon* (1959) (fig. 67).³⁴⁵ Infine il tema delle due “O”, caro a Schifano come a Festa, ricorda molto un terzo pannello di Rothko, intitolato *Black on Maroon* (1958) (fig. 68).³⁴⁶

In conclusione il lavoro di Mark Rothko, per questa generazione di romani, rappresentava un punto di riferimento per quel che riguardava la composizione astratta; dell'opera dell'americano si tralasciava però tutto quel ragionamento sul colore tonale, sulla luce, lo spazio e l'atmosfera, sulla pittura come pura superficie di colore *allover*, elementi questi che stavano alla base della sua riflessione poetica. In tal senso si coglie anche come, tra tanti pittori della New York School, gli artisti di questa generazione potessero aver scelto proprio Rothko, in quanto all'interno del suo lavoro permanevano ancora dei residui di composizione e geometria, appigli utili, più di un'astrazione completamente caotica e volutamente improvvisata alla Pollock, per un successivo ritorno all'immagine.

Diapositive, segnali stradali, schermi.

L'ultimo nucleo di opere esposte da Schifano nella sua personale del 1961 è costituito da quattro tele; la prima, *Da capo* (1961), è un monocromo giallo-arancione: col sistema del disegno per sottrazione è tracciato un contorno quadrato, gli angoli arrotondati, ad imitare una diapositiva monocolora, solarizzata, o una Polaroid.³⁴⁷ Quest'attenzione di Schifano per il materiale fotografico viene riportato nei ricordi di molti di coloro che ebbero modo di conoscerlo; in particolare Ileana Sonnabend, raccontando un episodio legato proprio a Schifano e amici, ricordava l'attrazione quasi feticista che questi giovani romani provavano nei confronti di questa tipologia di oggetti: «noi avevamo apparecchi fotografici, telecamere e oggetti vari, sui quali i ragazzi mettevano gli occhi e ogni volta dicevano: “Bello questo, me lo regali?” Se non glielo davamo spariva comunque, ma non ci arrabbiavamo perché vedevamo che erano innocenti».³⁴⁸

³⁴² *Mark Rothko*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma, 1962, De Luca Editore, Roma, 1962, cfr opere da numero 37 a 44.

³⁴³ M. Rothko, *Red on Maroon*, 1959, olio, acrilico e tempera su tela, 266,7x238,8 cm, Tate Modern, Londra.

³⁴⁴ M. Schifano, *Tempo moderno*, 1962, smalto su carta intelata, 180x160 cm, in SM 2007, opera 62/048, p. 40.

³⁴⁵ M. Rothko, *Black on Maroon*, 1959, olio, acrilico e tempera su tela, 266,7x228,6 cm, Tate Modern, Londra.

³⁴⁶ M. Rothko, *Black on Maroon*, 1958, olio, acrilico e tempera su tela, 228,6x207 cm, Tate Modern, Londra.

³⁴⁷ Con Polaroid s'intende qui quel particolare sistema di macchina fotografica che sviluppava immediatamente gli scatti realizzati su carta apposita. Il brevetto venne depositato dalla azienda omonima nel 1937.

³⁴⁸ I. Sonnabend, in M. Gandini, *Ileana Sonnabend - “The queen of art”*, Castelvevchi, Roma, 2008, p. 138.

L'allusione alla diapositiva come oggetto che permette la visione fotografica, ancora una volta però negata, è presente anche in *Piazza Navona* (1961), e si potrebbe dire anzi che è un'allusione qui accentuata dalla scelta dei colori: il centro verde scuro, quasi nero, e il contorno, dagli angoli smussati, bianco, vivacizzato solo dalle sgocciolature del pigmento che, generoso e incurante del bordo delimitato dal disegno, cola verso il basso. Questo accostamento cromatico rinvia in maniera quasi letterale all'oggetto della diapositiva, con la parte centrale di pellicola scura e la cornice di plastica bianca tutt'attorno. La diapositiva è, ancora una volta, presa però nel momento precedente alla visione, perché scattata male o comunque non attraversata da una quantità di luce sufficiente a svelarci il suo contenuto: è insomma una diapositiva del tutto opaca, che comunica solo sé stessa in quanto oggetto e non il contenuto che la caratterizza. Nel contempo il titolo di quest'opera, riferimento ad una precisa piazza romana, e la stessa composizione pittorica rinviano anche alla grammatica visiva dei cartelli stradali, citata ancor più esplicitamente in altre opere di Schifano dello stesso periodo come ad esempio *Isola di Capri* (1961), anch'essa presente alla personale del 1961. In questo quadro la citazione della segnaletica stradale verticale sembra più palese per la scelta dei colori utilizzati: il ricorso ad un centro rosso contornato di bianco rinvia infatti ad un cartello che indica un qualche pericolo.

Una citazione simile è presente anche nell'ultimo lavoro esposto a questa mostra: *Roma 1961*. In quest'opera due pannelli neri sono alternati a due bianchi, a formare una superficie a righe verticali che tanto ricorda alcune segnalazioni stradali, come ad esempio le strisce pedonali o i cartelli utilizzati per segnalare degli ostacoli. Un esempio di questo tipo d'oggetto è riprodotto nell'“Almanacco Letterario Bompiani 1963”, numero emblematicamente sottotitolato *La civiltà dell'immagine*. All'interno di un articolo di Gillo Dorfles si trova infatti una fotografia che mostra un cartello segnaletico intitolato “tram rallentare molto” (fig. 69), costituito, per l'appunto, da righe bianche e nere concentricamente alternate tra loro.³⁴⁹ In un racconto più tardo, poi, lo stesso Schifano riferiva questo stilema ad un ricordo di quando lavorava nel Museo Etrusco di Villa Giulia ed i paletti bianchi e neri messi a terra dai geometri per i rilevamenti topografici o quelli, più piccoli, che si usavano per dare la scala ai reperti fotografati, si facevano per lui prime sollecitazioni nella direzione delle cose esterne alla pittura autoreferenziale.³⁵⁰

La didascalia del nucleo di fotografie dell'Almanacco intitolato *Segni del traffico* recitava: «i segni regolatori del traffico sono immagini ormai ubiquitarie, la cui ripetizione costante si impone come un elemento ineluttabile, con valore coercitivo, a cui non si può sfuggire. Alcune di codeste indicazioni segnaletiche si sono così connaturate alla nostra persona da toglierci la libertà d'agire spontaneamente».³⁵¹ Nessuna affermazione potrebbe riassumere, meglio di quest'ultima, cosa potessero significare per gli italiani di inizio anni Sessanta i cartelli stradali e quale potesse essere la spinta per Schifano a scegliere di portare la loro grammatica visiva all'interno del proprio lavoro, creando grandi quadri che affermavano perentoriamente, proprio come facevano i segnali stradali. Non deve inoltre stupire, a questa data, tutta quest'attenzione dedicata ad un argomento

³⁴⁹ Cfr *Segni del traffico*, in G. Dorfles, *Civiltà (e inciviltà) dell'immagine*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1963. La civiltà dell'immagine”, novembre 1962, p. 68. Quest'immagine ricorda ancor di più quei quadrati di righe bianche e nere concentriche che appaiono alle spalle dell'uomo ritratto “alla Balla” mentre corre in un museo nel quadro *L'inverno attraverso il museo* (1965), in *Schifano*, catalogo mostra, galleria Odyssia, Roma, Studio Marconi, Milano, 1965, opera 8, pnn. In SM 2007, *L'inverno attraverso il museo*, 1965, smalto e grafite su tela, 200x200 cm, opera 65/088, p. 84.

³⁵⁰ M. Schifano, in N. Ruspoli, *Schifano e l'immagine*, in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Editrice La Nazionale, Parma, 1974, p. XIII.

³⁵¹ *Segni del traffico*, in G. Dorfles, *Civiltà (e inciviltà) dell'immagine*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1963. La civiltà dell'immagine”, novembre 1962, p. 68. A proposito dell'esperienza con le strisce pedonali raccontava in prima persona Dorfles: «il valore coercitivo di tali segnalazioni è tale che (per rifarmi a un esempio che riguarda quelle stradali) mi è capitato più di una volta di attraversare – a piedi – una strada fuori dalle righe prescritte, con la netta sensazione che il vigile urbano potesse “prendermi la targa”, per evidente trasposizione simbolica di quanto di solito avviene a chi giri in macchina per la città», *ivi*, p. 67.

apparentemente tanto banale, considerato che questi cartelli erano un oggetto di arredamento urbano relativamente nuovo, diffuso in Italia soprattutto nel secondo dopoguerra, per merito dell'intensa attività di installazione promossa dal Touring Club Italiano.³⁵²

Nella fattispecie anche Enrico Baj pare abbia dedicato almeno un lavoro a questo tema, quel *300 km* (1959) (fig. 70) in cui,³⁵³ su un fondo di stoffa tipo tappezzeria decorato a motivi floreali, era dipinto un cartello stradale, rotondo, attaccato alla cima del relativo palo. Anche in questo caso il centro monocromo – nero con la scritta “300 km” stampigliata facendo uso del medesimo carattere commerciale cui ricorreva anche Schifano – era contornato da una cornice arancione.

Tutti questi quadri dell'ultimo nucleo della mostra personale del 1961 nelle modalità compositive in cui sono organizzati rinviano anche inevitabilmente alle forme degli schermi – televisivi o per proiezioni cinematografiche – di quegli stessi anni. Il riferimento visivo più vicino in tal senso è ancora una volta rintracciato in quella già citata fotografia intitolata *Folla*, comparsa nell' “Almanacco Letterario Bompiani” del 1959 (fig. 51). Nelle proporzioni del rettangolo centrale rosso rispetto alla cornice bianca, dagli angoli smussati, l'opera *Isola di Capri* (1961) è infatti quella che forse s'avvicina di più allo schermo vuoto della fotografia del 1959, diventandone quasi una citazione letteraria.

Come s'è già visto il tema dello schermo era d'altronde centrale anche in altri artisti romani, *in primis*, ovviamente, nel lavoro di Fabio Mauri. In entrambi i pittori è però interessante osservare come la riflessione sull'oggetto schermo si fermi al prima – o forse piuttosto al dopo – del momento di reale proiezione delle immagini. Si ragiona insomma sulla visione di per sé, sui mezzi per attuarla e non, ancora, sul contenuto che, attraverso questi oggetti, inevitabilmente viene veicolato all'osservatore.

Il fascino degli schermi, in ogni caso, poteva a questa data riguardare anche il semplice oggetto di per sé dal momento che, lungo ancora tutti gli anni Sessanta, possedere un televisore in casa o poter frequentare spesso le sale cinematografiche era segno di un certo *status* sociale. La diffusione capillare di questi apparecchi era d'altronde un fenomeno ancora tutto in svolgimento: se nel 1959, ad esempio, i televisori posseduti dagli italiani, tra abitazioni private e luoghi pubblici, erano circa 88000, nel 1963 si assisteva al risultato di un vero e proprio *boom* di vendite in soli quattro anni, con circa 634000 televisori in tutto.³⁵⁴

³⁵² In un numero del 1894 della “Rivista Mensile del Touring Club Italiano” si ritrova il primo proposito di dotare la viabilità italiana di un sistema organizzato di indicazioni stradali: «se dall'alto delle Piramidi quaranta secoli di storia consigliavano i soldati di Napoleone, dall'alto del suo palo, di ferro o di legno, il cartello consiglierà i turisti». Da quell'anno al 1915 il TCI riuscì nell'impresa di posizionare sul territorio nazionale circa 12000 cartelli, risultato notevole ma ancora largamente inferiore alle reali necessità territoriali. Lo scoppio della prima guerra mondiale poi, oltre ad interrompere quest'attività, compromise larga parte della dotazione già esistente. Il 1919 segnò in tal senso l'anno di svolta, perché un accordo tra il TCI, Fiat e Pirelli, entità che si assunsero i costi dell'impresa, permise la messa in opera in venticinque anni di ben 300000 cartelli. Alla fine della seconda guerra mondiale la situazione era però nuovamente desolante, poiché la preesistente cartellonistica stradale era quasi del tutto annientata, danneggiata o fuori uso. Un nuovo accordo tra TCI e ACI rese allora possibile un'ulteriore opera di ricollocamento di cartelli nuovi, e diede il via anche alla realizzazione, in tal caso per la prima volta, di tutta la segnaletica orizzontale in Italia. La condizione attuale delle strade, con segnali tracciati direttamente sull'asfalto ed una diffusione capillare dei cartelli verticali, si deve quindi in larga parte al lavoro svolto proprio a partire dal secondo dopoguerra e conclusosi solo nel 1973, anno in cui il TCI chiuse definitivamente l'Ufficio di Segnalazioni Stradali, il cui compito si riteneva ormai assolto. Anche la pubblicità stradale fece la sua massiccia comparsa nel secondo dopoguerra, come testimonia la rivista “Quattroruote” che, in un numero del 1956, titolava un suo intervento «Ripulire l'Italia da cartelloni e bottiglie. I cartelloni pubblicitari sulle strade d'Italia sono lo sconcio più stupido e autolesionista che possa esistere». Cfr *Quo vadis? Storia della segnaletica stradale*, in www.museoauto.it/website/images/stories/articoli/varie/seгнаletica_stradale.pdf.

³⁵³ E. Baj, *300 km*, 1959, olio su stoffa su tela, 40x30 cm, in W. Guadagnini (a cura di), *Pop Art Italia 1958-1968*, catalogo mostra, Galleria Civica di Modena, Modena, 17 aprile – 3 luglio 2005, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005, p. 60.

³⁵⁴ L. Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Bruno Mondadori, Milano, 2013, p. 54. «Al pari dell'automobile, la televisione rappresentò uno dei simboli più significativi del processo di

Civiltà (e inciviltà) dell'immagine

Cartelli stradali, diapositive prive d'immagine, schermi: queste le tematiche che avevano impegnato la riflessione artistica di Schifano a inizio 1961. Oltre a proseguire nel suo intento di portare avanti un ragionamento sulla pittura di per sé, e sulle pure modalità del dipingere, l'artista aveva infatti spostato sempre più la sua attenzione sui temi della visione, analizzando alcuni dei mezzi, più o meno nuovi, con cui l'uomo moderno guardava, apprendeva, subiva una comunicazione visiva. Questo tema non era però legato esclusivamente al suo ruolo di “comunicatore visivo attivo”, in quanto artista produttore di immagini ma derivava, come s'è visto, anche da contingenze legate al peculiare periodo storico in cui egli si trovava ad operare: «c'è il rischio – forse – che la nostra, anziché passare ai posteri come una “civiltà delle immagini”, sia destinata a passare come “immagine d'una inciviltà”», apostrofava a tal proposito Gillo Dorfles nel 1962, «ossia, per non insistere troppo in facili giochi di parole, che l'abuso di immagini finisca per ritorcersi contro chi, di questo abuso, ha creduto di poter menar vanto con troppa superficialità?». ³⁵⁵ In poche parole la non esclusiva scelta di Schifano di ragionare sulla visione e sulle immagini derivava anche dal particolare momento evolutivo della società italiana del secondo dopoguerra, che, al pari dell'artista, andava scoprendo la potenza strumentale di cui potevano dotarsi le immagini.

«Con immagine e informazione visiva intendo qui riferirmi a tutto il mare *magnum* delle “sollecitazioni visive artificiali”, “elementi creati dall'uomo per essere osservati”, per agire (...) sulla nostra mente», affermava ancora Dorfles, «intendo riferirmi agli infiniti elementi: segnali, manifesti stradali, pubblicità, film, rotocalchi, e via dicendo, creati dall'uomo “per essere visti”, per adempire attraverso la loro presenza ad una funzione squisitamente informativa e comunicativa». ³⁵⁶ È a un'idea d'immagine molto vicina a questa che pare possa rifarsi infatti il lavoro di Schifano – come d'altronde quello di Mimmo Rotella, Fabio Mauri e tanti altri – quando metteva in atto quell'operazione per la quale il quadro stesso andava a coincidere con un mezzo della comunicazione visiva, fatta per immagini, fosse esso uno schermo o una diapositiva, piuttosto che un segnale stradale.

Il vero cambiamento nei modi di comunicazione della società del secondo dopoguerra consisteva infatti forse principalmente nella novità per la quale «è soprattutto attraverso le *illustrazioni* che oggi si “parla” al pubblico. I testi, il più delle volte, non sono che dei riempitivi». E a tal proposito era ancora una volta Gillo Dorfles a spiegare come le nuove generazioni di artisti, Schifano *in primis*, si trovassero costrette ad inserirsi col loro lavoro nel mondo delle immagini per dare una qualche *chance* d'ascolto al proprio messaggio artistico: «che conto possiam fare del dipinto astratto, “informale”, neoconcreto, costruttivista, tachista, esposto nella galleria di avanguardia, in cui il passante, l'uomo della strada, ha ancora un reverenziale timore d'entrare, di fronte a tutto il brulichio di figurazioni sgargianti (...) che ci circondano? Ecco, dunque, che sono davvero le figurazioni (...) a costituire il vero pasto virtuale, e quindi “culturale” dell'umanità media dei nostri giorni». ³⁵⁷

modernizzazione che l'Italia conobbe a partire dalla seconda metà del decennio», il decennio in questione è quello degli anni Cinquanta. «Nessun'altra novità ebbe un impatto più grande sulla vita di tutti i giorni», *ivi*, p. 84.

³⁵⁵ G. Dorfles, *Civiltà (e inciviltà) dell'immagine*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1963. La civiltà dell'immagine”, novembre 1962, p. 67.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 74.

Capitolo 5. Anno 1962. Il rapporto con Ileana Sonnabend, la partecipazione a *The New Realists* a New York, una mostra a Parigi.

«L'idea accademica che più m'interessa
è quella di Johns,
per la quale accentra la sua preferenza
su un soggetto».

– Mario Schifano – ³⁵⁸

Mario Schifano e Ileana Sonnabend, 1961-1962

All'inizio del 1961 i coniugi Sonnabend lasciarono New York per l'Europa, sbarcando prima a Roma,³⁵⁹ poi a Venezia, nell'estate dell'anno successivo in occasione della XXXI Biennale, ed infine a Parigi nell'autunno 1962, alla ricerca di una sistemazione consona per proseguire in autonomia quell'attività di gallerista che Ileana aveva in precedenza avviato con l'ex marito Leo Castelli. La prima tappa del loro soggiorno europeo fu per l'appunto la Capitale italiana dove risiedeva e lavorava Plinio De Martiis, gallerista che aveva in diverse occasioni collaborato con lo stesso Castelli e che poteva fungere ora da punto di riferimento per i coniugi Sonnabend. Per il suo tramite la coppia ebbe infatti modo di aggiornarsi con grande rapidità sui fermenti artistici che animavano a quella data il panorama europeo e italiano, giungendo in breve tempo a conoscere tutti quegli artisti, più o meno giovani, che animavano l'ambiente artistico romano. La scelta di Roma non fu casuale ma determinata proprio dalla conoscenza e dalla stima professionale nutrita nei confronti della galleria La Tartaruga: ricorderà infatti molto più tardi la gallerista come «Plinio» avesse «un buon occhio», «avevo una splendida opinione dell'attività di Plinio, così, dopo aver divorziato da Leo ed essermi risposata, sono partita per l'Italia con Michael». ³⁶⁰ L'amicizia con De Martiis fu fondamentale per la formazione europea della Sonnabend, lo dimostra il fatto che i nomi di artisti romani che ella ebbe modo di ricordare diversi anni dopo gravitavano tutti, a quell'altezza cronologica, nell'orbita della galleria La Tartaruga: «c'erano i due fratelli Tano Festa e Francesco Lo Savio, Mimmo Rotella, Pino Pascali, poi c'era Cy Twombly che aveva altri modi di fare, aristocratici, e Jannis Kounellis che era totalmente perso, un giovane greco che non parlava l'italiano». «Schifano, che era bellissimo, mi diceva sempre: “Mi porti in America?”». ³⁶¹

³⁵⁸ M. Schifano, *Dichiarazione di poetica*, non datata ma riconducibile, per il tipo di opere cui si fa riferimento, al biennio 1960-1961, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

³⁵⁹ Cfr A. Homem, P. Rylands (a cura di), *Ileana Sonnabend. Un ritratto italiano*, catalogo mostra, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 29 maggio – 2 ottobre 2011, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2011, p. 24.

³⁶⁰ I. Sonnabend, in M. Gandini, *Ileana Sonnabend. The Queen of Art*, Castelvevchi Editore, Roma, 2008, p. 133.

³⁶¹ *Ivi*, p. 138. Escluso Lo Savio, di cui non si conoscono occasioni espositive presso la galleria La Tartaruga, tutti gli altri artisti qui citati collaborarono effettivamente con De Martiis. Tano Festa, che nel 1961 aveva una personale alla Salita, partecipò alla collettiva *13 pittori a Roma* (con Bignardi, Angeli, Kounellis, Mambor, Mauri, Novelli, Perilli, Rotella, Saul, Tacchi e Twombly) inaugurata il 9 febbraio 1963 ed ebbe una mostra monografica alla Tartaruga pochi mesi dopo: *Tano Festa*, aperta il 6 maggio di quello stesso 1963 con in catalogo un testo di Giorgio De Marchis. Mimmo Rotella era stato cooptato – assieme a Scarpitta, Perilli, Novelli, Accardi, Sanfilippo, Bignardi, Marotta, Nuvolo e Biggiani – per la collettiva intitolata *Giovane pittura di Roma*: aperta alla Tartaruga il 10 febbraio 1959 portava in catalogo una presentazione di Cesare Vivaldi. In quello stesso anno allestì anche una personale – *Rotella* – apertasi nel giugno 1959 con introduzione di Emilio Villa. Pino Pascali preparò proprio con Plinio De Martiis la sua

Com'è ben noto le cose, poi, non andarono troppo bene nell'ambiente romano, tanto che i coniugi Sonnabend, alla fine, presero la decisione di aprire la loro galleria nella Capitale francese, piuttosto che in quella italiana. «Non ci sono errori, ma solo occasioni per imparare» ricordò a tal proposito Ileana: «quando io e Michael andammo a Roma eravamo molto *naïf*. Non capivamo la lingua, non dico l'italiano, ma il modo di pensare di questo Paese. Noi eravamo molto diretti, come lo sono gli americani, qualche volta anche brutali, perché dicevamo in faccia ciò che pensavamo. Insomma, non capivamo affatto il contesto».³⁶²

Al di là delle successive incomprensioni alcune conoscenze romane, inevitabilmente mediate da Plinio De Martiis, furono fondamentali per l'attività espositiva dei Sonnabend. Uno di questi felici incontri fu sicuramente quello con Mario Schifano.

Il pittore, nella primavera di quello stesso 1961, anno in cui i coniugi giunsero a Roma, aveva in corso la sua seconda personale, allestita proprio negli spazi della galleria La Tartaruga. Ileana Sonnabend con ogni probabilità visitò questa stessa mostra acquistandone anche alcuni pezzi: è questo il caso di almeno due opere – *Cleopatra's Dream* (MS 1961-17) e *Segnale* (MS 1961-02) entrambe databili al 1961 – presenti, secondo le carte, alla personale di Schifano e, immediatamente dopo, documentate con certezza come proprietà dei Sonnabend.³⁶³

Il legame, lavorativo ma anche d'amicizia, tra la gallerista americana ed il pittore romano prese probabilmente avvio in quest'occasione, per continuare fino alla metà circa del 1963. L'andamento di questa collaborazione, sulla quale si sono nei decenni diffuse tante false leggende, può essere oggi monitorato da vicino grazie al reperimento di un consistente epistolario – purtroppo a senso unico – costituito da sedici documenti, tra lettere, cartoline e telegrammi, che i coniugi Sonnabend spedirono a Mario Schifano tra il 17 marzo 1962 ed il 29 novembre 1963. Questo nucleo di documenti è sopravvissuto alla totale dispersione – che forse dovrebbe essere meglio definita “perdita” – peculiare del materiale d'archivio di Schifano perché conservato negli anni

prima personale, nel 1965, sempre con intervento in catalogo di Cesare Vivaldi. Cy Twombly, come s'è già visto, era presente alla Tartaruga già dal 1958, quando nella primavera, con presentazione di Palma Bucarelli, apriva una personale. Nel 1959 partecipava poi a due diverse collettive: la prima tutta di americani *Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly* (9 aprile 1959), la seconda inaugurata nell'estate *Novelli, Perilli, Scarpitta, Twombly, Vandercam* (2 luglio 1959). Infine un'altra personale – *Cy twombly* il titolo – inaugurava il 26 aprile 1960. Jannis Kounellis ebbe ben tre personali presso la galleria di De Martiis, rispettivamente nel 1960, nel 1961 e nel 1963. Infine Mario Schifano, come s'è visto, il 23 marzo 1961 apriva alla Tartaruga la sua seconda personale dopo quella tenutasi ad Appia Antica nel 1959.

³⁶² I. Sonnabend, in M. Gandini, *Ileana Sonnabend. The Queen of Art*, Castelvevchi Editore, Roma, 2008, p. 132. Più avanti spiegava «noi non avevamo una galleria, non so neppure cosa pensassimo noi di noi stessi. Facevamo la vita che ci piaceva. Non ci interessava tanto il commercio o fare le mostre con condizioni precise di lavoro. Mi sarebbe piaciuto, allora, trovare in Italia una risposta al mio entusiasmo, invece non l'ho trovata, ma non mi posso lamentare», pp. 139-140.

³⁶³ L'opera *Cleopatra's Dream* (in SM 2007, 61/078, p. 36, smalto su carta intelata, 130x120 cm) è tutt'oggi in collezione Sonnabend (MS-2); appare nel nucleo di fotografie riconducibili alle opere esposte da Schifano in occasione della sua personale del 1961 alla galleria La Tartaruga (foto 19, verso: «Freccia, ALTO, CLEOPATRA'S DREAM, MARIO SCHIFANO – ROMA, 1961», in Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61 – Mario Schifano (2), mostre e opere). L'opera (anche se rovesciata) appare inoltre in riproduzione in V. Rubiu, *Schifano dada?*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, ill. 4, p. 89 ed è già qui indicata come di proprietà di Michael Sonnabend. Il lavoro intitolato *Segnale* (in SM 2007, opera 61/080, p. 37, smalto su carta intelata, 150x120 cm) appare invece in una lista datata 20 novembre 1962 che Ileana Sonnabend spedi a Roma a Mario Schifano elencando 29 opere di sua proprietà (opera 25, *Segnale*, £ 32000, in I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi), nonché nel già citato articolo di Vittorio Rubiu (*Schifano dada?*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, ill. 5, p. 89) indicato come «proprietà M. Sonnabend». Questa stessa opera in precedenza appare anche in quel nucleo di lavori passati alla personale di Schifano alla Tartaruga del 1961, cfr foto 1, verso: «Freccia, ALTO, Schifano 61, “Segnale”», in Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61 – Mario Schifano (2), mostre e opere.

dall'attento Maurizio Calvesi.³⁶⁴ Il critico infatti, alla partenza del pittore per gli Stati Uniti nel dicembre 1963, prese in affitto l'appartamento che era stato dello stesso Schifano: «la casa dove abito adesso in via dei Pettinari 84 è stata anche la sua casa, perché lui il 3 dicembre del '63 partì con Anita Pallenberg per New York in bastimento. Io e mia moglie li accompagnammo a Napoli a prendere la nave. Rientrando a Roma, io presi possesso della casa, che poi comprai», raccontò infatti Calvesi più tardi,³⁶⁵ aggiungendo «Ileana gli scrisse una gran quantità di lettere che io ho conservato perché lui dopo partì per l'America lasciandomi casa e anche i suoi vecchi documenti».³⁶⁶

Considerando che la Sonnabend trascorse l'intero 1961 a Roma e che partì alla volta di Venezia solo nell'estate 1962, per poi da qui spostarsi a Parigi ed aprire la sua galleria nel novembre di quello stesso anno, le lettere che si hanno della primavera del 1962, spedite a Schifano da New York, sono la testimonianza di come la Sonnabend si tenesse in contatto con l'artista anche mentre mancava dall'Italia per brevi periodi.

È di particolare interesse il telegramma spedito da New York a Roma il 17 marzo 1962 perché dimostra come, dietro la partecipazione di Schifano alla mostra *The New Realists* aperta alla newyorkese Sidney Janis Gallery il 31 ottobre di quello stesso anno, ci fosse di fatto la mediazione della stessa Sonnabend che, a dispetto delle critiche, si dimostrava in tal senso impegnata fattivamente sul fronte della diffusione del lavoro di alcuni artisti europei negli Stati Uniti e non solo, cosa di cui è stata troppo spesso accusata, viceversa.

«Please contact Bollinger immediately», scriveva Ileana a Mario, «and send air freight painting Coca Cola Red on Yellow titled *Propaganda* to Keating and Co for Janis to be paid by Keating on arrival New York. Urgent show opens end October please confirm to me by cable care Castelli. Cordially Ileana».³⁶⁷ Ed in seguito, a ridosso dell'inaugurazione di questa collettiva, in una lettera da New York datata 3 ottobre 1962, la Sonnabend accertava come l'opera in questione fosse giunta a destinazione: «Dear Mario, I am surprising that there is still no letter from you, but the painting for the Janis show has arrived».³⁶⁸

Alla mostra *The New Realists* Schifano, che non presenziò all'inaugurazione come si può facilmente dedurre dal totale silenzio sul tema di un viaggio a New York nella corrispondenza con la Sonnabend, espose effettivamente una *Propaganda* (MS 1962-02),³⁶⁹ come indicatogli dalla gallerista americana. Nel contempo, a ulteriore conferma della collaborazione tra l'ex moglie di Castelli e lo stesso Sidney Janis per l'organizzazione di questa collettiva, è da annotare la menzione della gallerista tra i ringraziamenti nel catalogo della mostra: «we are most thankful to (...) Mr. Leo Castelli (...) and Mrs. Ileana Sonnabend, for their cooperation and advice in the assembling of the work on exhibit».³⁷⁰

³⁶⁴ Al professor Maurizio Calvesi e alla professoressa Augusta Monferini vanno i miei più sinceri ringraziamenti per aver accolto le mie richieste con tanta disponibilità e affetto, nonché per aver messo a mia totale disposizione questo materiale di fondamentale importanza.

³⁶⁵ M. Calvesi, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, pp. 46-47. Questa versione mi è stata confermata dallo stesso Calvesi in un'intervista a Roma, il 6 febbraio 2013.

³⁶⁶ *Ivi*, p. 42.

³⁶⁷ I. Sonnabend, *Telegramma a Mario Schifano* (New York, 17 marzo 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi. Bollinger è tutt'oggi un'importante ditta che si occupa di trasporti internazionali, con una divisione specializzata in gestione di opere d'arte. La ditta era attiva a Roma già dal 1909 con la sua sede storica in Piazza di Spagna.

³⁶⁸ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (New York, 3 ottobre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

³⁶⁹ M. Schifano, *Propaganda*, 1962, ripolin on paper, 59x70,5, opera 28, in *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, pnn, in SM 2007, opera 62/070, p. 46.

³⁷⁰ S. Janis, *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, pnn.

The New Realists non fu l'unica occasione in cui la Sonnabend tentò di promuovere il lavoro di Schifano al di fuori dei confini italiani. In una lettera da Parigi datata 9 gennaio 1963, infatti, la gallerista comunicava al pittore di essere riuscita ad inserire un suo lavoro in un'importante collettiva al museo di Baden Baden, destinata a spostarsi poi anche ad Amsterdam: «I have good news for you. You are being included in a big show which will begin in Baden Baden and will go on Amsterdam. They have chosen *Particolare di Propaganda*. I'll show you which one when I come».³⁷¹

In quest'occasione fu però proprio Schifano a boicottare la sua stessa partecipazione, non riuscendo a recuperare l'opera precisa per il quale era stato scelto. In una successiva missiva del 24 gennaio 1963, infatti, la Sonnabend esortava l'artista: «please continue your efforts to recover the painting for Baden Baden. The catalogue is already in print, and they, being a museum, do not accept last minute changes».³⁷² Da questa comunicazione si deduce come, in una precedente lettera di risposta, il pittore poteva aver segnalato che quella precisa opera non era più disponibile: con ogni probabilità egli l'aveva quindi venduta autonomamente. Questa circostanza si rivelò però controproducente per Schifano non solo per la rigidità del direttore del museo di Baden Baden, che preferì escludere l'artista piuttosto che includere in mostra un'opera diversa da quella scelta in prima istanza, ma anche per i suoi rapporti lavorativi con la Sonnabend: se si considera infatti che egli aveva un contratto d'esclusiva con la gallerista, l'eventuale vendita in proprio di sue opere costituiva di fatto una contravvenzione degli accordi presi, una delle tante, a dire la verità, per le quali si giunse alla fine ad una rottura tra i due. L'affare Baden Baden, per queste ragioni, si concluse infatti con un nulla di fatto, come si legge in una lettera da Parigi del febbraio 1963: «I am sorry that you have been having so much trouble with the Baden Baden painting; I guess that means that you won't be included in that show, but I suppose that nothing can be done about this since the director of the museum was emphatic. He wanted only that painting and was not interested in a substitution».³⁷³

Un'attenta lettura di questo nucleo di lettere permette in aggiunta di meglio capire quali fossero i reali termini contrattuali fissati da Schifano e la Sonnabend. La gallerista americana, infatti, era solita stipulare dei contratti con gli artisti che prevedevano uno stipendio mensile, prospettiva questa molto allettante soprattutto per gli italiani, poiché a Roma erano pochissime le gallerie che potevano permettersi un sistema lavorativo di questo tipo ed in generale erano gallerie di stampo molto più tradizionale e commerciale nell'impostazione artistica, quindi meno sperimentali di com'era invece quella della Sonnabend. Di fatto era infatti semplicemente impensabile che gallerie come La Salita di Liverani o La Tartaruga di De Martiis, principali centri per l'arte d'avanguardia a Roma in quell'inizio di anni Sessanta, potessero sobbarcarsi degli artisti stipendiati, considerata anche la praticamente totale assenza di un mercato romano strutturato per l'arte d'avanguardia a quella data.³⁷⁴

³⁷¹ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 9 gennaio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

³⁷² I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 24 gennaio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

³⁷³ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 8 febbraio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

³⁷⁴ A tal proposito ricordò in seguito lo stesso De Martiis: «io gli davo [a Schifano] qualcosa, specialmente per comprare i materiali da lavoro. Perché io di soldi non ne avevo, ne ho avuti sempre pochissimi, però gli vendevo i quadri, questo sì. Ho cominciato quasi subito, ero talmente entusiasta che riuscivo a contagiare anche altre persone... Per esempio i fratelli Franchetti, Giorgio e Mario, sono stati i primi a comprare i monocromi di Schifano, e poi altri, Luisa Spagnoli, alcuni collezionisti di Milano che mi giravano intorno. I monocromi erano belli, gradevoli, poi io li vendevo a prezzi bassi perché erano i primi quadri di un ragazzo sconosciuto», p. 39 e più avanti, parlando della Sonnabend, «si prese pure Schifano offrendogli duecentomila lire al mese mentre io gliene davo di meno... Ci provò anche con Twombly, ma Cy quando lei lo chiamò attaccò il telefono perché gli americani sono molto precisi nei rapporti di lavoro. Invece gli italiani tradiscono subito, anche con un certo gusto, un piacere, hanno una specie di voluttà particolare nel tradimento. E così io rimasi senza Schifano», in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, p. 43.

I contratti che stendeva la Sonnabend in realtà non prevedevano uno stipendio vero e proprio ma un anticipo mensile sulla produzione annuale totale di opere dell'artista, con un eventuale saldo a fine anno sulla differenza rispetto alle somme ottenute con le vendite. I coniugi americani, in poche parole, davano sì una mensilità agli artisti ma in cambio di opere e non solo dell'organizzazione di mostre. Raccontò bene questo sistema, diversi anni dopo, un altro artista italiano che lavorò con i Sonnabend e che, proprio come Mario Schifano, ruppe polemicamente con loro, Michelangelo Pistoletto: «le formule di contratto non sono mai state rispettate da parte della galleria. Il contrattino firmato a Parigi, tra il 1963 e il 1964, diceva che avrei venduto tutti i miei lavori esclusivamente attraverso la galleria Sonnabend, che aveva il diritto del cinquanta per cento del profitto. Per avere l'esclusiva, mi avrebbe dato ogni mese una cifra come anticipo sul venduto. Ogni anno si sarebbero fatti dei consuntivi e, se le opere vendute fossero state in eccedenza rispetto agli anticipi, questi sarebbero stati integrati. Se invece la vendita delle opere fosse stata di valore inferiore, parte dell'anticipo era da considerarsi un acconto per l'anno successivo. Ma i conti non vennero mai fatti e il sistema era quello di tenersi tutto quello che mandavo». ³⁷⁵ A queste accuse la Sonnabend rispose sostenendo che in realtà gli affari non andavano bene come Pistoletto credeva, perché il mercato internazionale a quel tempo era completamente assorbito dall'arte americana: «non gli abbiamo mai mostrato i consuntivi perché erano in perdita, non si vendeva niente e noi evitavamo di chiedergli indietro i soldi per non farlo rimanere male». ³⁷⁶

Questo sistema contrattuale valeva anche per Schifano e l'epistolario con la Sonnabend lo conferma. ³⁷⁷ Il 20 novembre 1962, quando i rapporti tra i due erano ormai già irrimediabilmente incrinati, la gallerista scriveva infatti al pittore: «tu hai ricevuto 300 dollari al mese per quasi un anno e quando sono partita da Roma, ho lasciato con te trentuno quadri che mi appartengono. Ora, se non vuoi continuare, va bene... ma questi quadri mi appartengono e li voglio qui, e avrei voluto farti una mostra, ma vedo che non t'interessa», chiedendo poi «quando posso mandare a prenderli?», ³⁷⁸ e allegando infine una lista di trentuno opere del pittore che voleva fossero immediatamente portate a Parigi.

Alla data del 20 novembre 1962 Schifano era insomma sotto contratto con la Sonnabend da quasi un anno, elemento questo che permette di far risalire l'inizio della collaborazione tra i due all'autunno del 1961, momento in cui il pittore romano lasciò la galleria La Tartaruga preferendo lavorare con la coppia di galleristi americani nonostante essi, a quella data, non avessero ancora aperto un'attività espositiva vera e propria. Anche in questo caso, com'era in precedenza accaduto per La Salita di Liverani, Schifano preferì, al già avviato lavoro con De Martiis, una collaborazione nuova, percepita evidentemente come più vantaggiosa, soprattutto sotto il profilo di un'apertura ad un mercato più internazionale.

Un ulteriore elemento contrattuale, confermato dall'epistolario della Sonnabend, è l'idea che ella volesse l'esclusiva sugli artisti con cui lavorava. In una lettera del 26 febbraio 1963, quando ormai i due erano ad un passo dalla rottura, la gallerista scriveva infatti perentoria a Schifano «I do not want to encourage any sales from the studio», ³⁷⁹ abitudine questa che invece pare l'artista non avesse mai abbandonato – e non lo farà nemmeno in seguito, come ebbe modo di raccontare anche

³⁷⁵ M. Pistoletto, in M. Gandini, *Ileana Sonnabend. The Queen of Art*, Castelveccchi Editore, Roma, 2008, p. 222.

³⁷⁶ I. Sonnabend, *ibidem*.

³⁷⁷ Lo conferma anche il ricordo di Maurizio Calvesi, allora amico di Schifano e anche dei coniugi Sonnabend: «Schifano accettò un contratto da Ileana Sonnabend... Cosa ai tempi straordinaria, era a stipendio da Leo Castelli e Ileana Sonnabend, che gli davano trecentomila lire al mese in cambio di tutta la sua produzione. (...) Il loro rapporto era cominciato quando Schifano stava a piazza Sacanderberg e Ileana, Castelli e Bob Rauschenberg lo andarono a trovare. (...) Alla Sonnabend un giorno rubò una cinepresa e poi le disse che l'aveva solo presa in prestito», in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, p. 41.

³⁷⁸ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

³⁷⁹ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 26 febbraio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

Giorgio Marconi³⁸⁰ – insofferente, forse, alla mancanza di una galleria che vendesse il suo lavoro nella sua città natale, Roma, dopo la partenza definitiva della Sonnabend per Parigi.

The New Realists, Sidney Janis Gallery, New York

Il 31 ottobre 1962 apriva a New York la mostra *The New Realists*: «Sidney Janis presents an exhibition of Factual paintings & sculpture from France England Italy Sweden and the United States by the artists: Agostini, Arman, Baj, Baruchello, Blake, Christo, Dine, Fahlstrom, Festa, Hains, Indiana, Klein, Latham, Lichtenstein, Moskowitz, Oldenburg, Philipps, Raysse, Rosenquist, Rotella, Schifano, Segal, Spoerri, Stevenson, Thiebaud, Tinguely, Ultvedt, Warhol, Wesselmann» recitava il catalogo «opening October 31 from 4 to 7 pm at 15 East 57 Street New York and continuing through December 1 1962 under the title of THE NEW REALISTS» (figg. da 71 a 75).³⁸¹

A questa collettiva partecipavano per l'Italia cinque artisti: Enrico Baj e Gianfranco Baruchello, che erano attivi nell'area milanese, erano presenti con un'opera ciascuno, rispettivamente *Style Furniture*³⁸² e *Awareness II*,³⁸³ la rappresentanza romana era invece costituita da Tano Festa, in mostra con una delle sue finestre,³⁸⁴ Mimmo Rotella, presente con due *décollages* – *Coffee Cup* e *Birra!*³⁸⁵ – e Mario Schifano. Quest'ultimo aveva portato a New York proprio quella *Propaganda* (MS 1962-02) che gli aveva indicato via lettera la stessa Ileana Sonnabend e che apparve di lì a poco in fotografia anche in quell'articolo di “Metro” che riproduceva in tutto sei lavori dell'artista presenti già all'altezza del 1962 in collezione Sonnabend.³⁸⁶ Ma la gallerista non portò a Sidney Janis il lavoro del solo Schifano: ella propose con ogni probabilità anche altri due degli artisti italiani presenti in mostra, nella fattispecie Mimmo Rotella, le cui due opere apparivano

³⁸⁰ Ricordò a tal proposito Giorgio Marconi in un'intervista più tarda «tra maggio e giugno del '65 si concluse, dopo sei mesi d'incontri, un accordo con lui per un'esclusiva della sua opera con un contratto annuale, tacitamente rinnovabile. Preciso subito che fu un'esclusiva “si fa per dire”, perché Mario un mese dopo l'accordo aveva già venduto un'opera a un arbitro di calcio (...) Mario mi disse che era stata un'eccezione e che non si sarebbe più ripetuta» p. 67. E ancora «ogni mese che andavo a Roma c'erano *news* o scaramucce per per soldi o per opere... Una volta mi fa vedere un grande quadro di due metri per tre e mi dice: “Però questo l'ho già venduto a un sottosegretario, sai, uno importante. A te ne faccio uno più bello”. E io: “No, basta, chisseneffrega se ne farai uno più bello, questo è il centro della prossima volta e lo voglio io”. Mi disse: “Okay”. La pittura era fresca. Era un trittico. Poi mi disse: “Se non ti fidi firmalo dove vuoi, dietro, davanti...”. E io lo firmai sulla pittura fresca su tutte e tre le parti che lo componevano. Lui rise. Anch'io. Quel dipinto di grande qualità adesso fa parte della collezione della GAM di Torino e ci sono ancora le mie tre firme», in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, p. 69. L'opera in questione è M. Schifano, *Io non amo la natura*, 1964, olio su tela, 200x300 cm, «iscrizioni sul fronte, su ciascun pannello, firma apposta dal gallerista: “Giorgio Marconi/ Io non amo la natura”», opera 80, in P. G. Castagnoli, E. Volpato (a cura di), *Dieci anni di acquisizioni per la GAM di Torino 1998-2008*, Umberto Allemandi, Torino, 2008, p. 509.

³⁸¹ *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, pnn.

³⁸² «Enrico Baj, *Style Furniture*, 1961, Wood & Tapestry, 33 ¾ x 43 ¼, collection: Mr. And Mrs. G. Burton Tremaine», *ivi*, pnn, opera 23, riprodotta in catalogo.

³⁸³ «Gianfranco Baruchello, *Awareness II*, 1962, Wood & Newspapers, 48 x 17”», *ivi*, pnn, opera 24, riprodotta in catalogo.

³⁸⁴ «Tano Festa, *New Shutter*, 1962, Oil on Wood, 48 x 31 ½”», in *The New Realists*, *ivi*, pnn, opera 25, riprodotta in catalogo.

³⁸⁵ «Mimmo Rotella, *Coffee Cup*, 1962, Billboard Poster, 32 x 24 ½, collection: Mrs Ileana Sonnabend», opera 26, riprodotta in catalogo, e «Mimmo Rotella, *Birra!*, 1962, Billboard Poster, 48 x 37”, collection: Mrs. Ileana Sonnabend», opera 27, non riprodotta, *ivi*, pnn.

³⁸⁶ «Mario Schifano, *Propaganda*, 1962, Ripolin on Paper, 59 x 70 ½”», opera 28, riprodotta in catalogo, *ivi*, pnn. L'opera è riprodotta anche in V. Rubiu, *Schifano dada?*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, p. 88, alle spalle dello stesso Schifano che posa per un ritratto fotografico. L'opera nella fattispecie è *Propaganda*, 1962, smalto su carta intelata, 180x150 cm, in SM 2007, opera 62/070, p. 46.

in catalogo come collezione Sonnabend, e Tano Festa, certamente conosciuto a Roma, col quale si mantenne vivo un rapporto considerando che, in una lettera del 24 gennaio 1963, la gallerista scriveva a Schifano «Tano Festa showed up at the gallery. He is rather “depaysé”, so we see him about every other day».³⁸⁷

Con l'espressione “*Factual Paintings and Sculptures*” Sidney Janis alludeva al lavoro di quegli artisti appartenenti ad una «new generation (age average about 30) whose reaction to Abstract Expressionism is still another manifestation in the evolution for art»: «as the Abstract Expressionist became the world recognized painter of the 50s, the new Factual artist (referred to as the *Pop Artist* in England, the *Polymaterialist* in Italy, and here as in France, as the *New Realist*) may already have proved to be the pacemaker of the 60s».³⁸⁸ Ancora una volta, insomma, il lavoro di Schifano, assieme a quello di tutti i colleghi presenti a questa collettiva, veniva inserito in un movimento di superamento delle poetiche astratte – espressioniste o informali poco importa – tema percepito come centrale, a questa data, in Europa come Oltreoceano.³⁸⁹

Il gallerista, facendo ricorso a questa definizione, voleva esplicitamente porre l'accento su una tornata “referenzialità” delle opere di questi artisti nei confronti della realtà esterna, opere che in poche parole riallacciavano un dialogo, apparentemente spezzato per sempre, tra l'arte stessa ed il mondo reale.³⁹⁰ Si faceva riferimento, insomma, ad una “realtà” che faceva il suo rinnovato ingresso nella riflessione artistica e che però, allo stesso tempo, era qualcosa di completamente nuovo – da cui il nome di *New Realist* – per le modalità con cui essa veniva portata nelle opere: non più rappresentata o raffigurata, ma rifatta, o semplicemente prelevata dal mondo quotidiano per essere trasportata di peso in un contesto diverso, quello artistico. L'artista «New Realist» era infatti per Janis «a kind of urban folk artist. Living in New York, Paris, London, Rome, Stockholm, he find his inspiration in urban culture. He is attracted to abundant everyday ideas and facts which he gathers, for example, from the street, the store counter, the amusement arcade or the home»; e a tal proposito era l'oggetto, considerato nel suo valore materiale come in quello simbolico, a divenire il nuovo vero centro di questo tipo di operazioni artistiche. «Rediscovered by the artist and lifted out of its commonplace milieu, the daily object, unembellished and without “artistic” pretensions is revealed and intensified and become extraordinary, the common, uncommon, a transposition in which the spirit of the common object become the common subject for these artists».³⁹¹

The New Realists non era ovviamente la prima o unica occasione espositiva in cui si era tornati a ragionare sulla categoria dell'oggetto a quella data. A Milano, ad esempio, Gillo Dorfles aveva organizzato, l'anno precedente, una mostra presso la galleria Schwarz dal titolo piuttosto esplicito di *L'oggetto nella pittura*. Il reale *leitmotiv* di quest'operazione era quella «nuova maniera di concepire l'arte visuale», «non più soltanto in funzione di un colore o d'un disegno che “finga” alcunché, ma in funzione d'un oggetto che *finga se stesso*; che – dunque – si trasformi – per solenne investitura dell'artista – in opera conclusa e pregnante».³⁹² In questa mostra si trovavano riuniti

³⁸⁷ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 24 gennaio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi. La galleria qui citata è ovviamente quella che nel frattempo i coniugi Sonnabend avevano aperto a Parigi nel novembre 1963.

³⁸⁸ S. Janis, *On the Theme of the Exhibition*, in *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, pnn.

³⁸⁹ Si noti come anche nella riflessione dell'americano Janis torni quel tema del superamento dell'Espressionismo Astratto (Informale in Italia), tanto caro alla stessa data a tanti critici italiani precedentemente citati.

³⁹⁰ Dialogo spezzato non solo dall'avvento dell'Informale in Europa e dell'Espressionismo Astratto negli Stati Uniti ma anche, e forse soprattutto, da quel logorio sulla questione provocato dall'annosa diatriba “astrazione vs figurazione” che aveva di fatto monopolizzato la discussione artistica e critica del precedente decennio.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² Si parlava anche della «scoperta che molti degli oggetti che ci circondano possono essere “assunti” ad opera d'arte», e ancora della possibilità di «immettere addirittura tale “mondo esterno” nell'interno dell'opera, facendogli assumere, per questo solo fatto, una nuova dimensione», G. Dorfles, *L'oggetto nella pittura*, catalogo mostra, galleria

assieme lavori dei cosiddetti predecessori – Duchamp, Picabia, Schwitters – di artisti che lavoravano sull'oggetto in quanto *medium* pittorico – Fontana, Farfa, Prampolini, Buchleister – di altri che prelevavano invece di peso l'oggetto dalla realtà esterna per trasportarlo all'interno dell'opera – Meret Oppenheim, Man Ray, Oscar Dominguez, Mesens – giungendo infine agli artisti più recenti, presenti con «opere dove l'elemento oggettuale (...) entra a costituire parte sostanziale dell'opera e viene dunque ad integrare la trama stessa del dipinto»:³⁹³ era questo il caso di Munari, Rauschenberg, Nevelson, nonché di Baj e Tinguely presenti, questi ultimi due, l'anno successivo anche a *The New Realists*.

Un anno prima ancora era stata invece l'operazione editoriale di *Crack*, magistralmente diretta da Cesare Vivaldi, a portare alla ribalta l'idea che tutto poteva diventare un'opera d'arte per il tramite di un semplice gesto di scelta dell'artista. Con toni da manifesto d'avanguardia storica, infatti, il volumetto s'apriva recitando «vorremmo fare, del mondo così com'è, un monumento. Non chiedeteci di scegliere e differenziare: tanto qualsiasi cosa noi si tocchi può diventare oro. E l'artista potremmo anche raffigurarcelo come uno che corra dietro a galline bianche per timbrare loro sul didietro le parole “The End” o “The Beginning”, indifferentemente», e ancora «vorremmo elevare *in toto* a monumento, ma ci accontentiamo di metterne insieme dei pezzi staccati, dei frammenti», andando a concludere poi: «le immagini e le cose sono fredde o calde di per se stesse; le amiamo come sono, vorremmo baciarle e succhiarle, ma con debita impassibilità le registriamo e le cataloghiamo (...) tutto, insomma, quanto può appagare la nostra fame di cacciatori d'immagini, di saccheggiatori della vigna meravigliosa del mondo».³⁹⁴

Se questo tema dell'oggetto era quello su cui il gallerista Janis voleva riflettere per il tramite della mostra del 1962, la scelta del titolo della collettiva venne spiegato, sempre in catalogo, da John Ashbery: «The New Realism is the European term for the art of today which in one way or another makes use of the qualities of manufactured objects. As the name indicates, it is (like Surrealism) another kind of realism».³⁹⁵

Al poeta americano, residente a Parigi tra il 1955 ed il 1965, spettava poi l'arduo compito di illustrare il pesante debito che queste poetiche di inizio anni Sessanta avevano nei confronti delle avanguardie europee del primo Novecento, Dadaismo *in primis*.³⁹⁶ In particolare, un punto d'incontro tra il movimento Dada storico e i fermenti di inizio anni Sessanta veniva rintracciato da Ashbery in quella riflessione che gli artisti di *The New Realists* portavano avanti sul tema dell'ambiguità di certe operazioni artistiche rispetto al mondo reale. «What these artists are doing is calling attention with singular effectiveness to the ambiguity of the artistic experience; to the crucial confusion about the nature of art, which, let us remember, has never been properly defined. The sight of a fire hydrant may give me an esthetic pleasure keener than the sight of the Mona Lisa; both in fact are objects, things external to myself which accumulate the electrodes of my feelings on a number of subjects».³⁹⁷ In queste parole era ovviamente rintracciabile la poetica di Duchamp, citato come antesignano di queste ricerche *novi realiste* anche da Barbara Rose, proprio in recensione a questa stessa mostra della Sidney Janis Gallery: «to the question “Why is this – this goat's head, this

Schwarz, Milano, 1 – 15 marzo 1961, pnn. Riprodotto anche in “Domus”, n. 377, aprile 1961, pp. 39-40.

³⁹³ G. Dorfles, *L'oggetto nella pittura*, catalogo mostra, galleria Schwarz, Milano, 1 – 15 marzo 1961, pnn.

³⁹⁴ C. Vivaldi, *Introduzione*, in *Crack. Documenti d'Arte Moderna*. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960, pp. 5-17.

³⁹⁵ J. Ashbery, *Paris, September 14, 1962*, in *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, pnn.

³⁹⁶ «New Realism is not new. Even before Duchamp produced the first ready-made, Apollinaire had written that the true poetry of our age is to be found in the window of a barber shop. Picasso had constructed his absinthe glass», «the explosion of Dada cleared the air by bringing these new materials violently to the attention of the public», J. Ashbery, *ivi*, pnn.

³⁹⁷ *Ivi*, pnn.

rubber tire – Art?” the artist answers, “Because I tell you it is”», «artists exercise their will as well by isolating an object from its context as Duchamp did with his ready-mades, thus forcing the viewer to see it new and to re-evaluate its meaning in the new context».³⁹⁸

Il titolo della collettiva era ovviamente da leggersi come una traduzione dell'espressione francese *Nouveau Réalisme*, termine coniato dal critico Pierre Restany circa un anno prima per indicare quel gruppo di artisti parigini che, in buona parte, rappresentavano a *The New Realists* la compagine francese.³⁹⁹

Lo stesso Restany, che aveva strettamente collaborato con Sidney Janis all'organizzazione della mostra, aveva un testo in catalogo – *Excerpts from “A Metamorphosis in Nature” by Pierre Restany* – in cui si sottolineava, ancora una volta, la ritrovata importanza in arte della categoria dell'oggetto, nonché delle dinamiche dei *mass media*:⁴⁰⁰ «in Europe, as well as in the United States, we are finding new directions in nature, for contemporary nature is mechanical, industrial and flooded with advertisements... The reality of everyday life has now become the factory and the city». Anche nel testo di Restany tornava, ancora una volta, la questione duchampiana di una definizione dell'opera d'arte: «the recognition of the expressive autonomy of the exterior object not only brings up the old question of the “concept of a work of art”, but it poses at the first onset the problem of the inter-reaction of the objects on the individual psyche», «elaboration reduced to a minimum, the quantitative responsibility of choice is the important element».⁴⁰¹

In una recensione alla stessa mostra, apparsa su “Domus” nel febbraio dell'anno successivo, il critico francese si vide invece costretto, per lo più, a difendere la storia artistica del Vecchio Continente di fronte allo strapotere del Neo Dada americano, unico grande vincitore registrato dalla critica alla mostra *The New Realists*, sottolineando quindi il debito che i fermenti newyorkesi avevano nei confronti delle avanguardie storiche europee. In questa “battaglia” Restany opponeva la resistenza della “vecchia” Parigi alla ribalta di New York, facendo scivolare nel completo oblio le altre componenti europee presenti alla collettiva della Sidney Janis, la Roma di Schifano *in primis*. «Cette convergence, ces contacts individuels engendrèrent un véritable “mouvement”: sa prodigieuse prolifération à New York est le fait capital du moment. (...) Sidney Janis, dans une retentissante exposition qu'il vient de leur consacrer, a rassemblé tous ces “pop artists”, “commonists” et “factualists” sous le vocable générique de “New Realists”, empruntant ma propre terminologie et rendant ainsi hommage à l'incontestable antériorité des recherches européennes en la matière».⁴⁰²

³⁹⁸ B. Rose, *Dada Then and Now*, in “Art International”, VII/1, January 1963, p. 25.

³⁹⁹ Si ricordi a tal proposito la mostra del luglio 1961 *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, allestita dallo stesso Restany presso la Galerie Rive Droite di Parigi, assieme al *Premier Festival du Nouveau Réalisme*, organizzato tra il 13 giugno ed il 13 settembre 1961 alla Galerie Muratore di Nizza. Alla mostra *The New Realists* dell'ottobre 1962 i francesi presenti erano Arman (Fernandez) con tre opere, Christo con due lavori, Raymond Hains con due *Affiches Lacerées*, Yves Klein con due “spugne”, Martial Raysse, Daniel Spoerri e Jean Tinguely con rispettivamente tre opere ciascuno.

⁴⁰⁰ Non è chiaro se il testo di Restany, qui indicato come *Excerpts from “A Metamorphosis in Nature” by Pierre Restany*, sia da intendersi come un estratto di un testo più lungo scritto appositamente per *The New Realists* (il testo è datato al 10 settembre 1962, a ridosso quindi dell'apertura della mostra) e poi tagliato per ragioni di spazio o di traduzione (in catalogo si legge infatti l'annotazione «translated from the France by Georges Marci») o se sia invece una porzione di un testo composto da Restany per qualche altra occasione ma ed in seguito avvicinato all'operazione di *The New Realists* per la comunanza dei contenuti.

⁴⁰¹ P. Restany, *Excerpts from “A Metamorphosis in Nature” by Pierre Restany*, (Santa Maria Ligure, September 10, 1962), in *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, pnn.

⁴⁰² P. Restany, *Le raz de marée réaliste aux USA*, in “Domus”, n. 399, febbraio 1963, p. 34. Anche in quest'occasione il critico francese ribadì il concetto per cui questi giovani artisti, nella loro riflessione tutta concentrata sul problema dell'oggetto, cercassero una via d'uscita dall'*impasse* informale: «une nouvelle génération a tenté de redonner un sens et une vie à cet expressionisme trop abstrait. Ces artistes qui ont assisté à la faillite de l'action painting remontent aux sources de la tradition d'avant-garde américaine, à Marcel Duchamp. Les ready-made deviennent les

Questa presa di posizione filo-europea – o forse, meglio, filo-francese – di Restany a inizio 1963 fu quasi obbligata dalla constatazione di come nella critica, americana ma anche europea, la mostra *The New Realists* fosse passata come una battaglia vinta dagli americani. Questo non tanto perché gli artisti americani fossero piaciuti più degli europei presenti, ma piuttosto perché degli americani si era parlato, mentre gli europei erano stati completamente ignorati, quasi alla collettiva non avessero nemmeno partecipato.⁴⁰³

Se un atteggiamento del genere non stupisce nella critica americana – si veda la recensione alla collettiva newyorkese di Barbara Rose la quale definiva il Neo Dada un termine «resurrected to describe the work of some younger American artists», facendo riferimento a Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Robert Whitman, Jim Dine, Claes Oldenburg, Allan Kaprow, Tom Wesselman e citando come unico europeo Marcel Duchamp – si fa molto più curioso quando riscontrato nella stampa italiana. Inviato a New York per “Domus” fu Ettore Sottsass Jr. a recensire, visitandola, la mostra *The New Realists*. Nel suo articolo non una parola era dedicata alle presenze europee – e tanto meno a quelle italiane – alla collettiva. «La nave dei New Dada viaggia per l'America da tre o quattro anni, forse di più», scriveva infatti il giovane Sottsass, «era quello che tutti aspettavano: qualcosa di nuovo, e se proprio non era nuovo nuovo, qualcosa che potesse passare per nuovo e ad ogni caso agitate la situazione e spaccasse la noia di una specie di accademismo contemporaneo».⁴⁰⁴ Allo stesso modo Giacomo Devoto, in una recensione per “L'Espresso”, parlava in questo frangente solo di ciò che stava accadendo in America: «sta sorgendo negli Stati Uniti una nuova concezione artistica, che i critici hanno chiamato Realismo Nuovo».⁴⁰⁵

D'altronde entrambe le recensioni criticavano, in forma più o meno velata, l'operazione che si andava conducendo alla Sidney Janis Gallery. Sottsass si soffermava ad esempio sullo svuotamento di contenuto che il New Dada portava avanti rispetto al Dada storico: «sono nomi [New Dada e New Realists] che non significano un bel niente naturalmente (...) dietro ai new realists c'è, secondo me, questa idea che non è più il caso di essere rivoluzionari, non c'è da shockare nessuno (...) non c'è niente da rompere (...) c'è solo da accelerare la vibrazione di alcune situazioni e la nausea e l'orrore o la noia cominceranno da sé»; e facendo riferimento ai quadri di Rosenquist, Lichtenstein, Fahlstrom, Thiebaut e Indiana proseguiva affermando come «a me proprio non sembra che ci siano in quei quadri indicazioni o speranze, né di ordini futuri né di archétypes de la “junk culture”, de la civilisation de l'industrie et du terrain vague», p. 33.

⁴⁰³ Già nel 1959, tentando di definire il movimento del Neo Dada, Cesare Vivaldi aveva inquadrato la questione come un fenomeno sviluppatosi a New York. «Neo Dadaismo: (...) oltre che come una ripresa della vecchia protesta anarchica di Dadà, come una diretta continuazione della Pittura d'Azione americana», «non rifiuta l'apporto di motivi europei e soprattutto del materismo di Burri; motivo per cui ha curiosamente qualche punto di contatto con certa giovane pittura italiana, e in particolare romana, successiva, appunto, a Burri e Scialoja (Salvatore Scarpitta, Gastone Novelli, Achille Perilli, Gino Marotta, Fabio Mauri, Domenico Rotella, Nuvolo, eccetera) con la punta estrema d'uno Scarpitta che nel luglio 1959 si trasferisce in America entrando a far parte del gruppo Neo Dada, facendo così il percorso inverso di Cy Twombly, il quale nell'agosto 1959 prende stabile residenza a Roma», p. 141 e 142, in C. Vivaldi (a cura di), *Colore e tecnica di alcuni pittori d'oggi. Dizionario di nuovi simboli e di nuovi termini usati nella critica d'arte moderna*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1960”, 1959. Si noti come Vivaldi, in quest'occasione, individui alcuni punti di connessione tra il lavoro New Dada di alcuni americani e le ricerche portate avanti da taluni artisti romani, ma riconducendoli al semplice rifarsi di entrambi i gruppi al precedente lavoro materico di Alberto Burri. In questo modo il critico ribadiva sì una sorta di primato italiano sugli sviluppi artistici newyorkesi, ma teneva anche ben separate le esperienze che, in contemporanea, si andavano sviluppando di qua e di là dell'Oceano. Gli artisti romani citati vennero di lì a poco riuniti tutti insieme dallo stesso Vivaldi nell'avventura di *Crack*.

⁴⁰⁴ E. Sottsass Jr., *Dada, New Dada, New Realists. La mostra dei “New Realists” alla Galleria Sidney Janis di New York*, in “Domus”, n. 399, febbraio 1963, p. 27. L'articolo è corredato di tutta una serie di fotografie dell'allestimento, nessuna delle quali riprende l'opera di uno dei cinque italiani in mostra. Sulle pagine di “Domus” dedicate a questa collettiva sono stampati anche numerosi ritratti fotografici di diversi partecipanti all'inaugurazione: non una di queste fotografie è dedicata ad un italiano, anche se è quasi certo che nessuno dei nostri artisti andò a New York per l'occasione, di sicuro non ci andò Mario Schifano.

⁴⁰⁵ G. Devoto, *Un nuovo realismo sostituirà negli Stati Uniti l'arte astratta*, in “L'Espresso”, 23 novembre 1962.

ordini in nessun senso, neanche la speranza dell'anarchia», «c'è solo una constatazione di ineluttabilità, di irrimediabilità, quasi l'accettazione di un pauroso destino, di un pauroso paesaggio nel quale ci tocca restare». «Questi non hanno niente a che fare coi Dada», proseguiva ancora Sottsass, «i Dada volevano distruggere la pseudorazionalità delle strutture borghesi (...) ma questi tipi che espongono alla Sidney Janis, rappresentano delle cose (...) come una volta si rappresentavano gli alberi coi ruscelli che scorrono e le pastorelle», «i Dada di una volta (...) volevano distruggere una vecchia struttura che veniva dall'Ottocento, nella speranza di farne una nuova. Le nuove strutture eccole qui, e i nuovi realisti le rappresentano e, a differenza dei vecchi Dada, hanno capito che non ci sarà mai un ordine nuovo».⁴⁰⁶

Giacomo Devoto, dal canto suo, ironizzava sulle stesse opere presenti in mostra: «e si tratta di questo [il Realismo Nuovo]: uno scultore, George Segal, fa un busto in gesso a un uomo nell'atto di guidare una macchina, e gli mette tra le mani un autentico volante da camion. La composizione s'intitolerà così "Il camionista". Il camionista sarà poi esposto in una galleria, dalle luci appropriate che daranno l'impressione d'un guidatore notturno sulle lunghe autostrade americane, schiacciato dalla solitudine». Questo fenomeno era per Devoto «evidentemente un movimento polemicamente anti-artistico, ma potrebbe anche essere un tentativo degli artisti di riguadagnare il favore del pubblico, che s'era un po' allontanato per colpa del monopolio dell'arte astratta, usando oggetti smaccatamente familiari».⁴⁰⁷

The New Realists: una Propaganda di Mario Schifano a New York.

Nel progetto pensato da Sidney Janis per la collettiva del 1962, il lavoro dei ventinove artisti chiamati a *The New Realists* veniva suddiviso in tre filoni principali, differenziati tra loro dalle varie modalità con cui l'oggetto, vero protagonista della mostra, entrava in gioco nelle opere esposte.

Il primo compartimento era quello dell'oggetto presentato di per sé, alla Duchamp: «the traditional artist-invented work of art now is supplanted unceremoniously by a true product of mass culture, the *Readymade*».⁴⁰⁸ In tutto erano diciotto le opere in mostra che, secondo Sidney Janis, potevano essere inserite in questo filone in cui l'oggetto veniva prelevato dal mondo reale per essere semplicemente trasposto nel nuovo contesto artistico.⁴⁰⁹ I lavori inseriti da Janis in questa categoria operativa erano indubbiamente quelli che presentavano una più forte carica dada – l'oggetto preso e semplicemente impacchettato proposto da Christo, l'elemento d'arredo urbano rifatto tale e quale da Tano Festa, la cucina economica presentata così com'era da Claes Oldenburg, e così via – poiché spostavano la riflessione sulla definizione di opera d'arte, sull'idea, ancora una volta duchampiana, che un oggetto comune potesse diventare artistico solo per mezzo di un atto di scelta dell'autore.

Il secondo nucleo di opere presentate in mostra si concentrava invece sulle modalità della serialità e ossessività di alcune immagini con cui i *New Realists* – e con loro la società intera – venivano bombardati quotidianamente. «Repetition, another inevitable consequence of his environment, plays a role as well in the artist's choice. *Accumulations*, objects painted or gathered in great quantities are leitmotifs, concentrated and accentuated by the New Realist. The multiplication of mass-produced objects into great accumulations imports the viewer a highly intensified visual experience».⁴¹⁰ Il tema del "bombardamento visivo" non era ovviamente

⁴⁰⁶ E. Sottsass Jr., *Dada, New Dada, New Realists*, in "Domus", n. 399, febbraio 1963, p. 28.

⁴⁰⁷ G. Devoto, *Un nuovo realismo sostituirà negli Stati Uniti l'arte astratta*, in "L'Espresso", 23 novembre 1962.

⁴⁰⁸ S. Janis, *On the Theme of the Exhibition*, in *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, pnn.

⁴⁰⁹ Erano inserite in questo filone le opere di John Latham, Christo, Martial Raysse, Claes Oldenburg, Jean Tinguely, Tano Festa, George Segal, Daniel Spoerri, Per Olof Ultvedt, Peter Agostini e Jim Dine.

⁴¹⁰ *Ivi*, pnn.

un'esclusiva della riflessione di Sidney Janis e compagni. In Italia ne aveva ad esempio scritto precocemente Gillo Dorfles: «nessuna epoca prima di questa ha visto moltiplicata per mille, per un milione di volte una data figura: il volto di un'attrice celebre, un re in esilio. La potenza, l'impatto delle immagini è in proporzione al numero delle loro ripetizioni», finendo così per «trasformare sempre di più la nostra civiltà in un'epoca dominata dal culto e dal mito delle immagini».⁴¹¹ Nell'etichetta della ripetizione dell'immagine e dell'oggetto andavano catalogate, secondo Janis, otto delle opere presenti in mostra, realizzate da Arman, con ad esempio il suo accumulo di spade, da Martial Raysse, che fingeva l'accumulo per categorie tipico del supermercato, ma anche da Peter Blake, Daniel Spoerri, Gianfranco Baruchello, Claes Oldenburg, Wayne Thiebaud.

Il lavoro portato da Mario Schifano a *The New Realists* non poteva che inserirsi nella terza categoria pensata da Sidney Janis, quella dedicata ai linguaggi dei *mass media*: «dead center to the idea of the exhibition is work colored by other qualities in mass media. The billboard, magazine, comic strip, daily newspaper, very directly have been the inspiration of a variety of facts and ideas introduced by the new generation».⁴¹² Schifano, per il cui lavoro questa definizione calzava a pennello, condivideva questa categoria operativa con numerosi altri artisti presenti in mostra: Peter Blake, Peter Phillips, Raymond Hains, Tom Wesselmann, Oyvind Fahlstrom, Robert Indiana, James Rosenquist, Harold Stevenson, Roy Lichtenstein ed Andy Warhol erano infatti i dieci altri artisti che, nella categorizzazione di Janis, attingevano come Schifano a linguaggi non prettamente pittorici ma tratti dalla comunicazione di massa.

Con quest'operazione Sidney Janis fu probabilmente il primo che, nella storia della critica di quegli anni, lanciò involontariamente un parallelismo tra il lavoro di Schifano e quello di Warhol, inserendoli nella stessa categoria all'interno di *The New Realists*.

Nei decenni successivi, infatti, il pittore romano, che a questa mostra portava una *Propaganda* raffigurante un particolare di un'affiche pubblicitaria della Coca Cola, venne spesso accusato di aver copiato questo stesso tema dal suo – in seguito – più famoso collega americano. Se è vero, d'altronde, che la prima Coca Cola venne rifatta in pittura da Andy Warhol poco meno di un anno prima di quando Schifano ha per certo dipinto la sua prima *Propaganda* – databile con certezza ai primi mesi del 1962 dalla citazione che ne fa in un suo telegramma Ileana Sonnabend in primavera – e se si è a conoscenza che, certamente, fu l'artista americano ad esporre per primo questo tipo di lavori – si veda a tal proposito la tela col marchio della Pepsi Cola presente nell'allestimento dell'aprile 1961 nelle vetrine del newyorkese centro commerciale Bonwit Teller – non è però dato sapere come Schifano, dall'Italia, potesse essere a conoscenza, a inizio 1962, di questi esperimenti che, parallelamente, venivano portati avanti dallo stesso Warhol Oltreoceano.⁴¹³ Non risulta infatti, allo stato attuale delle ricerche, che una qualche riproduzione di questo tipo di lavori potesse essere passata in un catalogo di mostra o in una rivista reperibile a Roma alla fine del 1961. Nemmeno Ileana Sonnabend, d'altronde, a quell'altezza cronologica aveva ancora puntato sul lavoro di Andy Warhol, essendo ancora concentrata, piuttosto, sull'attività di artisti appartenenti ad una generazione più anziana, come Robert Rauschenberg o Jasper Johns, nomi coi quali avviò la sua attività di gallerista parigina nel novembre di quello stesso 1962.⁴¹⁴

⁴¹¹ G. Dorfles, *Civiltà (e inciviltà) dell'immagine*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1963", novembre 1962, p. 67.

⁴¹² S. Janis, *On the Theme of the Exhibition*, in *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, pnn.

⁴¹³ Cfr A. C. Danto, *Andy Warhol*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2010, pp. 16-21. La data *antequam* che certifica l'esistenza di almeno una *Propaganda* di Schifano al 17 marzo 1962 è fissata dalla citazione di un'opera di questo tipo in un telegramma spedito da Ileana Sonnabend allo stesso Schifano: «please contact Bolliger immediatly and send air fright painting Coca Cola Red on Yellow titled Propaganda», I. Sonnabend, *Telegramma a Mario Schifano* (New York, 17 marzo 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁴¹⁴ La prima mostra personale di Andy Warhol alla Galerie Sonnabend è datata al 1964, un anno intero dopo la personale dello stesso Schifano (aprile 1963). Prima l'artista americano era stato presente con dei lavori solo ad

Anche la stampa d'arte italiana, in aggiunta, era a questa data all'oscuro dell'attività di Andy Warhol a New York, poiché ancora focalizzata, piuttosto, sul lavoro di artisti meno giovani. L' "Almanacco Letterario Bompiani 1962", ad esempio, presentava, sotto il titolo di *La faccia più giovane della pittura americana*, una serie di ritratti tra i quali campeggiavano ad esempio quelli di Jasper Johns e Robert Rauschenberg, ma ancora mancavano i rappresentanti più giovani dell'appena nata Pop Art.⁴¹⁵ Allo stesso modo la rivista "Metro", tra 1962 e 1963, era ancora tutta concentrata sull'attività di pittori come Jasper Johns, Robert Rauschenberg, e così via. In Italia bisognerà infatti sostanzialmente aspettare la nascita della rivista di Maurizio Calvesi, "Collage", per poter avere uno sguardo esaustivo sulla Pop Art americana. Pare inoltre che derivi proprio dall'occhio attento di Mario Schifano e dalla stima che egli nutriva nei confronti dello stesso Andy Warhol, conosciuto artisticamente e di persona a New York tra il 1963 ed il 1964, la scelta della rivista di dare alle stampe degli approfondimenti sul suo lavoro. Scriveva infatti Schifano all'amico Calvesi in una lettera del maggio 1964 da New York: «vedrò Andy Warhol venerdì per una serie di foto che gli farò e che poi vorrei che pubblicassi su collage in un pezzo che ti consiglio di dedicargli (ti parlerò a lungo di lui, che credo ora il vero POP, e alle mie ragioni capirai meglio)».⁴¹⁶

Fu lo stesso Calvesi, diversi anni dopo, a sottolineare come Schifano, per la scelta del tema della Coca Cola, potesse essersi rifatto più probabilmente ad alcuni *dècollages* di Mimmo Rotella, che a lavori di Andy Warhol. «La somiglianza, oltre che con Rotella, autore nel 1960 di *Pepsi Cola* e nel 1961 di *Coca Cola*, è molto notevole con opere di Warhol dello stesso 1960 come *Coca Cola*

operazioni collettive organizzate dalla Sonnabend nel 1963 per introdurre in Europa il tema della Pop Art: *Pop Art Américain* (Lee Bontecou, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Jim Rosenquist, John Chamberlain, Tom Wesselmann) e *Dessins Pop* (Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Jasper Johns, Andy Warhol, Jim Dine, George Segal, Michelangelo Pistoletto, Roy Lichtenstein, Lee Bontecou), cfr *L'attività della Galleria Sonnabend 1962-1988*, in J. L. Froment, M. Sanchez (a cura di), *La collezione Sonnabend. Dalla Pop Art in poi*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 14 aprile – 2 ottobre 1989, Electa, Milano, 1989, p. 222. Come si vedrà in seguito la Sonnabend, nel novembre del 1962, aveva in collezione numerose *Propagande* di Schifano raffiguranti il marchio della Coca Cola; almeno sei lavori di questo tipo – opera 7 *Grande particolare di propaganda II*, opera 14 *Propaganda II*, opera 15 *Particolare di propaganda I*, opera 16 *Propaganda I*, opera 24 *Piccolo particolare di propaganda Baden Baden*, opera 29 *Propaganda IV* – sono certi perché documentati in una lista di opere di sua proprietà che la Sonnabend spedì a Schifano il 20 novembre 1962. Se a inizio 1962 l'iconografia della Coca Cola o della Pepsi Cola fosse stata percepita, com'è di fatto oggi, come una prerogativa esclusiva del lavoro di Andy Warhol sarebbe difficilmente giustificabile la scelta per la quale la Sonnabend, attenta conoscitrice dell'arte americana di quel momento, potesse aver accettato da Schifano un numero così alto di opere di questo tipo. Allo stesso modo il fatto che poi questo tipo di lavoro sia stato da tutti identificato con la ricerca di Andy Warhol e che l'operazione di Schifano si sia appiattita, nella storiografia, al ruolo di mera imitazione di quella dell'artista americano potrebbe giustificare l'operazione per la quale la Sonnabend abbia tenuto in collezione solo i precedenti esperimenti più astratti di Schifano, vendendo invece tutte le *Propagande* e le altre opere affini come i numerosi quadri intitolati *Sign of energy* che rifacevano invece il marchio della Esso.

⁴¹⁵ Gli artisti presenti con un ritratto fotografico in questa rubrica erano Alfred Leslie, Raymond Parker, Larry Rivers, Richard Stankiewicz, Jon Schueler, Joan Mitchell, Robert Goodnough, Helen Frankenthaler, Robert Rauschenberg, Grace Hartigan, Jasper Johns, cfr *La faccia più giovane della pittura americana*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1962", 1961, pp. 256-257. In un approfondimento curato da Cesare Vivaldi sul tema delle nuove tendenze nell'arte internazionale, poi, venivano riprodotte opere di Salvatore Scarpitta, Jannis Kounellis, Tinguely, Cesar, Louise Nevelson, Arman, Giulio Turcato, Pietro Cascella, Richard Stankiewicz, Pietro Consagra, Willem De Kooning, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Chamberlain, Cy Twombly, Gastone Novelli, Piero Dorazio, Toti Scialoja, Fabio Mauri, lo stesso Mario Schifano, Mimmo Rotella, Achille Perilli, Francesco Lo Savio, Gio Pomodoro, Carla Accardi, Arshile Gorky, Alberto Burri, Mark Tobey, Barnett Newman, Clyffors Still, Franco Angeli, Tano Festa, Luigi Sanfilippo, ma nessuna di Andy Warhol o Roy Lichtenstein, in C. Vivaldi, *Neodada, Novorealismo, Neometafisica*, pp. 249-260, e in G. Drudi, *Pittura americana oggi (oggi?)*, pp. 260-273, in "Almanacco Letterario Bompiani 1962", 1961.

⁴¹⁶ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi* (New York, 6 maggio 1964), Roma, Archivio Maurizio Calvesi. In questa stessa lettera il pittore annunciava anche all'amico critico la spedizione imminente di un pacco di materiale informativo sull'arte americana per la rivista "Collage": «scusami con il fatto, che ho lavorato molto, non ti avevo spedito il paccone di materiale che ho per te (a tra l'altro mi ci vogliono 17 dollari; fatti l'idea di quanta roba ho per te; la volta scorsa ho pagato 5 \$), ma lo farò subito».

o *Advertisement* dove la scritta (ma poi come altre scritte di Rotella) è presentata parzialmente. E può darsi che Schifano abbia sbirciato Warhol su qualche rivista, ma è tutt'altro che certo o necessario, e ciò non toglie in ogni caso che il passaggio scaturisca da una logica interna, ormai da lui fatta sua, e ancor prima da altri artisti romani». ⁴¹⁷

Il lavoro di Schifano s'inseriva perfettamente nella sezione di *The New Realists sui mass media* pensata da Sidney Janis perché era presente a New York con una *Propaganda*, certamente realizzata a Roma nei primissimi mesi del 1962. Questa *Coca Cola* era particolarmente emblematica della ricerca che in quel momento Schifano stava portando avanti perché conteneva, al suo interno, la maggior parte degli elementi linguistici cari al pittore a quella data. Vi si rintracciava infatti il tema del cartellone, del *billboard* pubblicitario citato anche da Janis, riecheggiato dalla presenza della carta commerciale, lasciata in bella vista nella porzione superiore e inferiore della tela, e ovviamente dalla scelta del tema iconografico, la pubblicità di una bevanda, forse simbolo dell'America per antonomasia a quella data. Vi si trovava poi anche il tramite linguistico della fotografia, su cui Schifano ragionava dall'anno precedente: era presente nella forma della diapositiva, un rettangolo con gli angoli arrotondati, *in primis* e, di nuovo, nell'idea del punto di vista fotografico, del particolare taglio dato alla scritta commerciale dall'obbiettivo della macchina fotografica, scelto come punto di vista soggettivo per comporre un'immagine preconfezionata. Non mancava nemmeno il cosiddetto "tema dello studio del pittore": come nei monocromi restava infatti sempre leggibile il procedimento pittorico – la carta con sopra il pigmento – e si lasciava l'immagine allo stato di appunto, di bozzetto non concluso, le scolature di colore che debordavano oltre il contorno della diapositiva a ricordare la piacevolezza della pittura stessa. E infine, di nuovo, il tema del quadro che diventava oggetto, con il sistema del rifare un oggetto bidimensionale – il cartellone pubblicitario – nella bidimensionalità della tela dipinta. E non da ultimo era presente il quadro segnaletico: il quadro che, in un solo colpo d'occhio, mandava all'osservatore un messaggio unitario ben preciso, unico e universalmente comprensibile per l'esistenza di un codice che ne regolava la lettura.

Schifano: Dada?

Con l'invito esteso a Mario Schifano a partecipare alla mostra *The New Realists* veniva in qualche modo sancita l'appartenenza del suo lavoro, a Roma già teorizzata da due anni ormai, a quel filone di sperimentazione artistica genericamente definito Neo Dada, che confluì in seguito nella cosiddetta Pop Art. Molti critici, sul finire del 1962, tentarono di fare il punto sul lavoro di Schifano in questa direzione.

Cesare Vivaldi, già sul finire del 1961, aveva rintracciato nell'insospettata ribalta della società di massa, eredità del secondo dopoguerra europeo, le cause del fenomeno artistico del Neo Dada: la civiltà di massa aveva infatti reso «necessaria una "sortita"» che consentisse «all'uomo di riprendere pieno possesso del mondo degli uomini (...). Agli *choc* violenti che la vita della città ci infligge ogni giorno (manifesti dai colori vivacissimi, grigi asfalti costellati di frecce e strisce bianche, segnalazioni stradali, macchine, macchine di tutte le tinte forme e dimensioni, cromo, neon, elettrodomestici, materie plastiche gialle rosse azzurre) la pittura dei giovani reagisce con altrettanta violenza. Il *collage* neodadaista non esalta la materia, ma racconta attraverso la *congerie* dei materiali, dei segni, delle immagini l'avventura comico-tragica di ognuno nel mondo di tutti. La

⁴¹⁷ M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in M. Calvesi, R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990 – 15 febbraio 1991, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1990, p. 16.

bandiera, il bersaglio, il numero gigantesco o la lettera dell'alfabeto sono i simboli che la civiltà di massa ci stampa nella retina in modo incancellabile: un riepilogo». ⁴¹⁸ Citando elementi della realtà quotidiana che ricordavano i lavori di Mario Schifano prima e quelli di Jasper Johns più avanti, Vivaldi lanciava uno stretto nesso tra i due artisti, estendendo per proprietà transitiva anche al pittore romano l'etichetta di Neo Dada. «I giovani italiani (soprattutto Schifano) hanno guardato al filone geometrizzante e cioè a Jasper Johns: ma derivandolo ad esiti diversi e originali, in una pittura che ci piace chiamare Neometafisica»: «attraverso le vernici stridenti, i numeri, la segnaletica stradale, la monotonia meccanica della vita d'oggi, come attraverso le squadre, i manichini e gli oggetti misteriosi di De Chirico e Carrà, vibra non il “mistero” metafisico ma quel nuovissimo, moderno “mistero” (...) che è la pensosa meditazione sul significato della civiltà contemporanea». ⁴¹⁹ Nella lettura che Vivaldi fa del lavoro di Schifano si fa sentire ancora, in maniera forte, il peso della tradizione italiana e la “straniamento”, l'isolamento di un frammento di città – il cartellone appeso al muro – viene ancora letto in termini dechirichiani, di “assenza” inquietante dell'uomo nel paesaggio urbano. Una lettura ancora lontana, insomma, da una definizione più internazionale di Neo Dada, data ad esempio da Barbara Rose in recensione a *The New Realists*: «not only is Neo Dada *not* anti-art, it is very seriously pro-art. Today's artist, in his attempt to elevate and transform the ordinary and the banal into art, is constantly composing and arranging, often in the most self-conscious fashion». ⁴²⁰

Al fenomeno del Neo Dada la rivista “Metro” dedicava un intero numero a inizio 1962, con un largo approfondimento incentrato sul lavoro di Jasper Johns a firma di Leo Steinberg. Scriveva nel relativo editoriale Bruno Alfieri «questo numero ci sembra rifletta per molti versi alcuni degli aspetti del fenomeno oggi più vistoso: la rarefazione dell’“astrazione” e il ritorno della “figurazione” (*sui generis*), negli Stati Uniti». ⁴²¹

Pochi mesi dopo, sulle pagine dello stesso periodico, era Vittorio Rubiu a porre la faticosa domanda: «Schifano: dada?», in un articolo che, come s'è precedentemente osservato, era corredato della riproduzione di sei opere del pittore a quella data già in collezione Sonnabend, una delle quali era proprio quella *Propaganda* esposta a *The New Realists*. ⁴²² Rubiu si soffermava su quel lavoro “segnaletico” che Schifano portava avanti ormai già dalla personale alla Tartaruga del 1961: «il quadro stesso di Schifano è nient'altro che un segnale visivo e come tale agisce sullo spettatore, con quei suoi colori prelevati allo stato puro, primario di pigmento industriale e lo spazio ridotto a misura percettiva del colore». Ed è alla precedente produzione dei monocromi che il critico faceva derivare la qualità Dada della pittura di Schifano: «sulla stesura compatta del colore vernice è impresso, a volte, un numero, quasi una sigla Dada», «la pittura di Schifano è, prima di tutto, un “gesto” Dada». In seguito il quadro di Schifano era diventato un indice segnaletico, che scattava a prima vista nello sguardo dell'osservatore, già carico del significato di cui si faceva portatore. Quando scattava, lo sguardo l'osservatore era impossibilitato a formulare un giudizio di valore sull'oggetto della percezione, realizzando in tal modo che l'unica possibilità che gli veniva lasciata – esattamente come accadeva nella realtà quotidiana – era una sperimentazione senza fine «delle

⁴¹⁸ C. Vivaldi, *Neodada, Novorealismo, Neometafisica*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1962”, 1961, pp. 250-251.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 255. E ancora «l'uomo è scomparso come “visione”, ma è presente come “allusione”, attraverso i dati del mondo meccanico-tecnico e la volgarità di quel *design* degenerato che ci investe da ogni parte», p. 260. Con l'aggettivo geometrizzante, riferito al lavoro di Jasper Johns, Vivaldi intendeva contrapporre questa ricerca a quella più espressionista della generazione precedente di artisti. Altra teorizzazione italiana del fenomeno del Neo Dada precedente la mostra *The New Realists* è da rintracciare nella rassegna *Nuove prospettive della pittura italiana*, ed in particolare nel testo di Enrico Crispolti, in catalogo mostra, Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, Palazzo di Re Enzo, Bologna, giugno 1962, pp. 30-31.

⁴²⁰ B. Rose, *Dada Then and Now*, in “Art International”, VII/1, January 1963, p. 24.

⁴²¹ B. Alfieri, *USA: verso la fine della pittura “astratta”?*, in “Metro”, n. 4-5, 1962, p. 4.

⁴²² V. Rubiu, *Schifano: dada?*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, pp. 88-89.

consuetudini visive e degli espedienti segnaletici che nella vita di ogni giorno ti costringono ad un meccanismo di sguardi e di passi obbligati». Si finiva così per dare una semplice «designazione di valore alle innumerevoli consuetudini visive, ai più disparati espedienti segnaletici della nostra “giungla d'asfalto” quotidiana. Il bianco delle strisce pedonali, il giallo AGIP, il rosso e il verde dei semafori, i colori esclusivi delle insegne luminose e dei cartelloni pubblicitari, dei divieti di sosta o di transito, delle stazioni di servizio».⁴²³

Era sulle pagine di “Metro”, insomma, che per la prima volta si era accostata la pittura di Schifano alla ricerca che aveva precedentemente portato avanti Jasper Johns. Era stato d'altronde proprio il pittore americano ad aver dato avvio a quella pratica – con la quale si era cimentato anche Schifano, lucidamente definita da Gillo Dorfles *hand-made ready-made* – per la quale oggetti bidimensionali – bandiere, target, caratteri della scrittura – venivano rifatti in pittura, greenberghianamente l'arte della bidimensionalità per antonomasia. Nel 1962 era Dorfles a spiegare come la scelta, forse non consapevole, dei temi, fosse per Johns l'esplicitazione di un suo voler imporre al pubblico oggetti dipinti a mano, estrapolati dalla giungla di immagini riprodotte meccanicamente, al fine di riattivare una visione non passiva di essi nell'osservatore: «la sensazione d'un *irripetibilità di elementi ripetutissimi*, di ottenere perciò un'*inversione entropica* entro il processo di rapida *obsolescence* cui vanno incontro gli oggetti (in carne ed ossa) che il pittore riproduce “tali e quali”», con la volontà, insomma, di opporsi alla «creazione meccanicistica imperante nella nostra età».⁴²⁴

Come spiegava d'altronde Leo Steinberg – prima nell'articolo apparso sul numero 4-5 del 1962 di “Metro”, poi nella monografia dedicata a Johns stampata, sempre dall'Editoriale Metro, nel 1963 – Johns sceglieva i temi della sua pittura col criterio della banalità, seguendo la regola per la quale decidere di rifare in pittura un oggetto, implicava una forma di riappropriazione e “svelamento” di esso: «*to see it, to show it, to name it*».⁴²⁵ Quest'idea era confermata dallo stesso artista in un'intervista del 1959, quando aveva affermato: «at every point in nature there is something to see. My work contains similar possibilities for the changing focus of the eye».⁴²⁶ I soggetti di Johns avevano infatti in comune tra loro tutta una serie di caratteristiche in tal senso: erano tutti artificiali, «man-made objects or signs», banali, «commonplaces of our environment», dotati di forme convenzionali e non modificate, «a Johns subject possesses a respected ritual or conventional shape»; e ancora i soggetti di Johns venivano presi e portati nell'opera nella loro interezza, «whole entities or complete systems», determinando essi stessi le dimensioni e la forma del quadro finale, «predetermined the picture's shape and dimensions», e di conseguenza non potevano essere altro che soggetti completamente bidimensionali, ovvero «flat». In aggiunta non esistevano all'interno dei quadri di Johns forme di gerarchia interna, proprio per la scelta dei temi, «Johns subjects are non-hierarchical», e infine i soggetti scelti dal pittore erano sempre associabili ad azioni passive, non attive, come ad esempio la contemplazione, «all objects are passive».⁴²⁷

⁴²³ Ivi, p. 88.

⁴²⁴ G. Dorfles, *Jasper Johns e lo “hand-made ready-made object”* (il “ready-made” fatto a mano), in “Metro”, n. 4-5, maggio 1962, p. 80.

⁴²⁵ L. Steinberg, *Jasper Johns*, Editoriale Metro, Milano, 1963, p. 8.

⁴²⁶ J. Johns, in D. C. Miller, *Sixteen Americans*, catalogo mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1959, p. 22, ora in K. Varnedoe, C. Hollevoet (a cura di), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, The Museum of Modern Art, New York, 1996, p. 20. Questa posizione venne ribadita da Johns in diverse altre interviste: «my primary concern is visual form. The visual meaning may be discovered afterward – by those who look for it», «as for me, I'm only interested in *looking* at things, not in deciding» J. Johns, in S. Rodman, *The Insiders: Rejection and Rediscovery of Man in the Arts of Our Time*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1960, p. 36, (p. 82); «it is the grey zone between these two extremes that I'm interested in – the area (where it) is neither a flag nor a painting. It can be both and still be neither», J. Johns, in T. Tono, *I want Images to Free Themselves from Me*, in “Geijutsu Shincho”, Tokyo, 15, n. 8, agosto 1964, pp. 54-57, *ivi*, p. 98.

⁴²⁷ L. Steinberg, *Jasper Johns*, Editoriale Metro, Milano, 1963, pp. 12-24.

Molti di questi punti elencati da Steinberg potevano essere associati anche alla scelta dei soggetti di Schifano attorno al 1962; i temi erano, ad esempio, sempre effettivamente prodotti creati dall'uomo: i cartelli pubblicitari riprodotti nelle *Propagande*, come i precedenti segnali stradali e, ancora prima, le sigle di numeri o lettere apposte ai monocromi, tutti questi motivi erano, ogni volta, un discorso che si svolgeva all'interno del mondo artificiale, nella realtà della pubblicità piuttosto che in quella delle convenzioni linguistiche, aspetto questo che cambierà, forse in parte, con l'avvento l'anno successivo dei paesaggi. I soggetti di Schifano erano anche prelevati tra i *commonplaces* del paesaggio urbano ed erano, sempre, bidimensionali. Era stato d'altronde lo stesso pittore romano, in suo appunto di poetica databile al 1960, a sottolineare come, proprio per la scelta dei temi, sentiva la sua ricerca vicina a quella dell'americano: «l'idea accademica che più mi interessa è quella di Johns, per la quale accentra la sua preferenza su un soggetto». ⁴²⁸ Da queste poche parole sembra confermato come Schifano fosse attratto da Johns proprio per il modo in cui l'americano sceglieva e trattava i suoi soggetti, facendo corrispondere il quadro con l'oggetto rifatto in pittura.

Un'altra idea che accomunava Johns e Schifano era la modalità per la quale il quadro veniva concepito, nella sua interezza, in un unico momento: «quando inizio a dipingerlo, so già come sarà finito. Non riesce a sorprendermi, d'altronde l'ho sempre conosciuto», affermava Schifano, «suggerito dalla memoria lo comincio; sapendolo già, lo elaboro». ⁴²⁹ Questa modalità di concezione del lavoro riecheggia di molto quella descritta da Johns in un'intervista del 1959: «sometimes I see it and paint it. Other times I paint it and then see it». ⁴³⁰

Alla data del 1962, però, uno scarto rispetto alla ricerca di Johns era già rintracciabile nel lavoro di Schifano, il quale non prendeva mai le immagini, i *commonplaces*, nella loro interezza, ma le interpretava, le componeva, dava loro un'impronta soggettiva attraverso il taglio, di derivazione fotografica, che imponeva alla trascrizione pittorica di questi temi nelle sue tele, modificandone allo stesso tempo le dimensioni ed adattandole a quelle del telaio scelto dall'artista e non, viceversa, scegliendo la tela per seguire le misure dell'oggetto dipinto come s'è visto faceva Johns. In aggiunta Schifano, che lasciava spesso in vista il supporto di carta intelata in alcune porzioni del quadro, non rinunciava ad un rapporto gerarchico tra l'immagine dipinta, che passava in primo piano rispetto ad un supporto che, pur palesandosi, nudo, all'interno del quadro, finiva per fare da sfondo. ⁴³¹ Quest'aspetto, lontano quindi dal lavoro di Johns, era più evidente ancora in quelle *Propagande* – quella apparsa alla Sidney Janis di New York ne è un esempio – in cui l'immagine, la trascrizione del marchio della Coca Cola, avveniva nella campitura centrale, nel campo disegnato ad imitare la forma di una diapositiva, mentre il resto del supporto era lasciato a nudo, al massimo percorso da quelle sgocciolature di colore che travalicano i contorni della cornice ad angoli smussati al centro.

In comune tra Johns e Schifano, invece, c'era probabilmente anche quell'ulteriore idea per la quale scegliere soggetti banali permetteva all'osservatore di non essere assorbito *in toto* dal tema del quadro, ma di poter dedicare la propria attenzione anche alle modalità pittoriche con cui l'opera era condotta, alla pittura di per sé che gli veniva proposta dall'artista. La familiarità che lo spettatore

⁴²⁸ M. Schifano, *Dichiarazione di poetica*, non datata ma riconducibile, per il tipo di opere cui si fa riferimento, al biennio 1960-1961, Roma, Archivio Maurizio Calvesi. L'appunto su Johns è segnato in penna blu, mentre il resto del documento è battuto a macchina, in fondo al foglio, quasi come un'aggiunta dell'ultimo momento.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ J. Johns, in D. C. Miller, *Sixteen Americans*, catalogo mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1959, p. 22, ora in K. Varnedoe, C. Hollevoet (a cura di), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, The Museum of Modern Art, New York, 1996, p. 19.

⁴³¹ Quest'ultimo aspetto, come s'è visto in precedenza, è introdotto da Schifano in un secondo momento. Nella fase dei monocromi del 1960 ed in buona parte delle tele del 1961, infatti, vi era ancora un'integrità gerarchica interna al quadro, senza alcuna differenziazione tra sfondo e figura, tra primo piano e fondo.

aveva con l'immagine che gli veniva messa di fronte gli permetteva, in poche parole, di osservare anche alcuni elementi più prettamente pittorici – meno figurativi o contenutistici – altrettanto fondamentali per la ricerca dei due artisti.

Osservava a tal proposito Jasper Johns come egli fosse portato a scegliere come soggetti realtà estremamente familiari – «things the mind already knows» – perché questi gli davano la possibilità di lavorare anche ad un livello diverso: «gave me room to work on another levels. For instance, I've always thought of a painting as a surface».⁴³² Come ebbe modo di osservare Selden Rodman nel 1960, nel lavoro di Jasper Johns convivevano due intenzioni – entrambe individuate dalla critica ed accettate dall'artista – legate alla scelta di questi soggetti banali: «he's painted a flag, so you don't have to think of it as a flag but only as a painting», e, contemporaneamente, «you are enabled by the way he has painted it so see it *as a flag* and *not as a painting*».⁴³³ Johns, attraverso la scelta di soggetti banali, puntava a mostrare la pittura allo spettatore, a far sì che la pratica artistica di per sé avesse un ruolo primario all'interno dell'opera.

Allo stesso modo Schifano, con la sua riflessione sul quadro che si faceva oggetto, procedimento avviato proprio da Johns, portava la pittura in primo piano: aveva avviato questo ragionamento con i primi monocromi, attraverso l'espedito dei telai modificati e della pellicola pittorica che coincideva con l'opera, l'aveva continuato con il ciclo delle “grandi 0” e dei cartelli stradali, lo portava alle sue estreme conseguenze con le prime *Propagande*. Avere di fronte un'immagine, come quella dell'insegna pubblicitaria, arcinota permetteva infatti allo spettatore da un lato di tornare ad essere un osservatore attivo – consapevole di ciò che guardava e non solo vittima passiva di messaggi subliminali – dall'altro di andare oltre quest'informazione visiva già conosciuta per esperire anche la pittura che gli veniva proposta. Su quest'aspetto Schifano calcava la mano inserendo nei suoi quadri anche la riflessione, cui si è già accennato, dello “studio del pittore”, del farsi della pittura nel senso più tecnico del termine: lo faceva quando lasciava il disegno preparatorio in vista, quando presentava all'occhio dell'osservatore non solo la parte dipinta ma anche il supporto dell'opera, quando permetteva al colore di straripare oltre i confini del riquadro assegnatogli, quando realizzava tele che sembravano bozzetti, schizzi da pittore e non, invece, lavori conclusi.

Anche sotto quest'aspetto l'artista romano poteva aver guardato Oltreoceano: lo stesso Johns, già da tempo, inseriva nelle sue opere elementi che rimandavano allo “studio del pittore” ed alle modalità con cui il quadro stesso veniva realizzato. In *Good Time Charley* (1961) (fig. 76), ad esempio, una stecca millimetrata era incollata alla tela; allo stesso modo in *Device Circle* (1959) (fig. 77) il compasso con cui il pittore aveva realizzato il cerchio qui presente, era stato poi applicato alla superficie del quadro, dipinto ad encausto assieme al resto della tela.⁴³⁴

Anche Jim Dine andava approfondendo questo tema: alcune opere di questo tipo, come *T-Plate* (1962) (fig. 78) dove veniva esposto il retro di un quadro, col telaio ben in vista, la tela dipinta nel lato che di solito veniva rivolto verso il muro, erano riprodotte in quello stesso numero di “Metro” in cui appariva l'articolo *Schifano: Dada?*.⁴³⁵

⁴³² J. Johns, *His Heart belongs to Dada*, in “Time”, 73, 4 maggio 1959, p. 58, ora in K. Varnedoe, C. Hollevoet (a cura di), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, The Museum of Modern Art, New York, 1996, p. 82.

⁴³³ S. Rodman, *The Insiders: Rejection and Rediscovery of Man in the Arts of Our Time*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1960, p. 36, ora in *ibidem*.

⁴³⁴ J. Johns, *Good Time Charley*, 1961, encausto e collage su tela, 96,5x61 cm, collezione dell'artista. J. Johns, *Device Circle*, 1959, encausto e collage su tela, 101x101 cm, collezione Mr e Mrs Burton Tremaine. Entrambe queste opere erano apparse in riproduzione in L. Steinberg, *Jasper Johns*, Editoriale Metro, Milano, 1963, p. 23 e p. 29. La prima la si ritrova anche in L. Steinberg, *Jasper Johns*, in “Metro”, n. 4-5, maggio 1962, p. 101. Altri esempi di questo tipo di operazione sono l'opera *Painted Bronze* (1960, bronzo dipinto, 34 x 20 cm, collezione dell'artista) in cui viene rifatto in bronzo verniciato un barattolo di Savarin riempito di pennelli da pittore, ma anche *Painting with Ruler and “Gray”* (1960, olio e collage su tela, 81x81 cm, collezione J. A. Helman), dove, ancora una volta, una stecca da disegno sporge tridimensionalmente dal quadro.

Jasper Johns, in conclusione, era – come s'è visto assieme a Mark Rothko – la via attraverso la quale passare per tornare alla figurazione, senza però cancellare definitivamente la lezione dell'astrazione e della poetica informale, e senza, al contempo, tornare indietro sulla via di un realismo stantio. Bruno Alfieri, in apertura al numero 4-5 della rivista “Metro”, quello dedicato al fenomeno del Neo Dada, spiegava come s'era voluto approfondire il lavoro di Jasper Johns in quell'occasione perché si riteneva che la sua opera dovesse essere «considerata come la fondamentale premessa all'attuale fenomeno». «Jasper Johns ha per primo aperto la strada verso una nuova ricerca (...) ha tentato la ricostruzione di una grammatica visuale, rivestendo di significati chiari o, comunque, violenti, simboli di tutti i generi: preludio indispensabile ad una qualsiasi nuova figurazione».⁴³⁶

Nel 1963, in occasione della mostra *Schifano tutto*, fu Maurizio Calvesi a tirare le somme sul rapporto tra il pittore romano ed il fenomeno del Neo Dada. Ancora una volta la ricerca di Schifano veniva definita «neo-metafisica», ma anche «segnaletica», intendendo con questo termine indicare la via d'uscita trovata da Schifano all'astrazione, senza cadere però nelle tentazioni di una debordante ipotesi novo-realista; il suo lavoro era infatti ritenuto segnaletico in virtù della constatazione per la quale nella sua ricerca «il dipinto provoca la nostra attenzione allo stesso modo, e nella stessa misura di un'insegna».⁴³⁷ D'altronde, con le insegne e con i cartelloni stradali, la pittura di Schifano condivideva non solo i temi ma anche i materiali: carta, vernice e contrassegni, ingredienti della pubblicità, della cartellonistica stradale al pari che dei quadri del pittore romano. Il tratto Dada di questo lavoro era qui tratteggiato osservando come, avanguardisticamente parlando, l'arte di Schifano e la vita reale finissero in lui per coincidere: «una vita, come si vede, declinata come modo di vita, e riportata a “luogo comune”. Luogo anche in quanto topografia del vivere d'ogni giorno, comune anche in quanto è di tutti: questo spostarsi su una scacchiera, il condizionarsi dei nostri riflessi a questo municipale giuoco dell'oca con i semafori e le corsie; l'ufficio di mattina, l'appuntamento alle nove, l'aperitivo, la telefonata, il lavoro da consegnare, in quel punto della città, il cinema all'altro capo, il salto fuori città, seguendo ancora questo binario d'asfalto».⁴³⁸

Schifano andava però anche oltre, appropriandosi dell'oggetto così com'era, ma approntandogli contemporaneamente una componente soggettiva data principalmente, come s'è visto, dalla scelta del taglio fotografico per l'immagine in questione. Di quest'aspetto scrisse più tardi, nel 1966, Maurizio fagiolo dell'Arco, annotando come «l'arma di Schifano» fosse «il *régard*, un occhio-obiettivo, una camera fotografica mentale. Non vede una cosa, ma la vede “inquadrata”, la vede “angolata”, considera cioè il mondo della vita dietro uno schermo, che è oggettivo ma finisce per dare un'impronta “astratta” agli ultimissimi frammenti mondani».⁴³⁹

⁴³⁵ J. Dine, *T-Plate*, 1962, 44x52,8 cm, opera n. 8, in N. Calas, *Jim Dine: Tools & Mith*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, p. 79. L'opera in questione passò alla personale di Jim Dine allestita a Milano presso la galleria dell'Ariete (cfr catalogo mostra, 31 ottobre 1962, opera 7, pnn; l'opera non è riprodotta ma presente nell'elenco dei lavori esposti) e in quella successiva organizzata a Parigi dalla Sonnabend (cfr *Jim Dine*, catalogo mostra, Ileana Sonnabend, Parigi, 13 marzo 1963, pnn). Nel catalogo francese sono riprodotti in parte i due testi dedicati a Jim Dine apparsi sullo stesso numero di “Metro” qui citato: A. Juffroy, *Jim Dine, through the telescope* (pp. 72-75) e N. Calas, *Jim Dine: Tools & Mith* (pp. 76-77); in aggiunta sono presenti un testo di Gillo Dorfles (*La Retour à la chose elle-même*) e uno di Lawrence Alloway. La ricerca di Dine sul farsi della pittura, sui modi del dipingere e sullo “studio del pittore” proseguì e si esplicitò ulteriormente, come vedremo in seguito, nei due anni successivi, culminando nella serie delle *Palettes* presentata ad esempio nella sua personale organizzata alla Sidney Janis Gallery di New York nel 1964 (cfr catalogo mostra).

⁴³⁶ B. Alfieri, *USA: verso la fine della pittura “astratta”?*, in “Metro”, n. 4-5, 1962, p. 4.

⁴³⁷ M. Calvesi, testo di presentazione in *Schifano tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssea, Roma, aprile 1963, pnn.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ M. Fagiolo dell'Arco, *L'occhio di Schifano*, in *Rapporto '60. Le arti oggi in Italia*, Bulzoni Editore, Roma, 1966, p. 151.

Schifano, al di là del semplice prelievo Dada, metteva infatti in atto una “ri-figurazione” dell’oggetto scelto, come osservava ancora Calvesi: «sui dati della civiltà di massa, Schifano opera inventivamente e poeticamente; non si limita a suggerire un “nuovo pensiero” per l’oggetto o per l’immagine standard, ma, trasponendo, fruisce come di uno stimolo del condizionamento del suo occhio a quell’immagine (che sia della foto o del cartellone), a quella inquadratura (che sia dell’obbiettivo o della diapositiva, del video o del vetro della sua auto), alla materia che dell’immagine è latrice (sia la carta o lo smalto)». ⁴⁴⁰ In quest’aspetto Calvesi rintracciava, ovviamente, un superamento dell’esempio pittorico di Jasper Johns. «Un frammento di scritta pubblicitaria» continuava il critico sempre nel 1963 «dunque un’immagine già costituita ad un livello standard, già bloccata e inquadrata come immagine-oggetto, viene trasferita sulla tela e posseduta pittoricamente, cioè riaperta e rimessa in giuoco, nuovamente incanalata in quel circuito para-fenomenico di immagini-apparenze». ⁴⁴¹ Questo rapporto personale di Schifano con le immagini rifatte, ridipinte, rifigurate, era messo in atto anche per il tramite di alcuni residui di pittura d’azione – completamente assenti nel lavoro degli artisti pop americani – per mezzo della piacevolezza nell’uso del colore, del pigmento: «il segno o la colatura diventa il mezzo per stabilire con l’oggetto, o con l’immagine presupposta nella sua oggettività un rapporto soggettivo e un’interferenza fenomenica, per impossessarsene e stabilire un contatto appropriativo». ⁴⁴²

Mario Schifano alla Ileana Sonnabend Galerie di Parigi

Il 25 aprile 1963 apriva alla galleria Sonnabend, inaugurata nel novembre dell’anno precedente, ⁴⁴³ la prima personale oltreconfine di Mario Schifano. L’allestimento di questa mostra aveva seguito, però, un *iter* piuttosto travagliato, slittando molto in avanti nelle tempistiche rispetto a ciò che avevano inizialmente progettato i due galleristi americani.

Lo spazio espositivo parigino era stato aperto dai coniugi con una mostra di Jasper Johns, seguita da due personali di Robert Rauschenberg, come scriveva, entusiasta, Michael Sonnabend allo stesso Schifano il 20 novembre 1962: «la mostra di Jasper è bellissima. La più bella mai e la più ampia per dare una idea del suo sviluppo e del suo genio. Ha fatto cinque quadri apposta per questa mostra, due altri recenti, e sei di colori vivi»; e più avanti, «Rauschenberg ci prepara per gennaio una gran sorpresa: una mostra di quadri tutti nuovi. Mostreremo le primizie di una maniera sua nuova di lavorare. Già abbiamo visto alcuni quadri a New York ma Castelli e Schull (è qui) ci dice che le cose che fa adesso son bellissime e si rallegrano già, anticipando il suo successo qui». ⁴⁴⁴

⁴⁴⁰ M. Calvesi, *Novelli, Perilli, Rotella, Schifano, Vacchi*, in *La nuova figurazione. Mostra internazionale di pittura*, catalogo mostra, La Strozziina, Firenze, 11 giugno – 6 luglio 1963, Vallecchi Editore, Firenze, 1963, pnn.

⁴⁴¹ *Ivi*, pnn.

⁴⁴² *Ivi*, pnn.

⁴⁴³ Ileana Sonnabend raccontò in seguito come, nell’autunno del 1962, con il marito decise di aprire per sei mesi – che poi divennero diciott’anni – una galleria a Parigi, inizialmente in collaborazione con la Galerie Marcelle Dupuis, a ricalcare il modello di mutuo scambio che aveva tentato di mettere in piedi, invano, con Plinio De Martiis a Roma. La galleria aprì, il 18 novembre 1962, con una mostra personale di Jasper Johns: «ci consigliarono di non esporre le “bandiere” americane di Jasper Johns, perché, dicevano, potevano essere interpretate come una provocazione politica, come un gesto imperialista. È proprio per questo che decidemmo di esporre quasi solo le “bandiere” e alcuni bellissimi “numeri”, puntando su un impatto scandalistico. È stato effettivamente un enorme successo anche se i preri erano controversi», I. Sonnabend, in M. Gandini, *Ileana Sonnabend. The Queen of Art*, Castelvecchi, Roma, 2008, pp. 150-153.

⁴⁴⁴ M. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi. Robert Rauschenberg ebbe effettivamente un’importante mostra, divisa in due parti, presso la galleria parigina dei coniugi Sonnabend: dal 1 al 16 febbraio 1963 vennero esposti i lavori della sua produzione precedente (1954-1961), mentre in seguito, dal 20 febbraio al 9 marzo di quello stesso anno, andarono in mostra solo opere recenti, prodotte tra 1962 e inizio 1963, cfr *Rauschenberg*, catalogo mostra, Ileana Sonnabend Galerie, Parigi, 1 febbraio – 9 marzo 1963.

A queste due mostre, nonostante fosse stato invitato,⁴⁴⁵ Mario Schifano non partecipò: i suoi rapporti con la Sonnabend erano infatti già entrati in una fase di tensione ed inoltre, come ricordò più tardi Maurizio Calvesi, il pittore romano si era risentito con la gallerista per la scelta di anteporre alla sua mostra personale quella dei due artisti americani.⁴⁴⁶

La prima lettera in cui Ileana Sonnabend metteva in dubbio l'immediata organizzazione della personale di Schifano è datata al 3 ottobre 1962, un mese circa prima dell'apertura della galleria stessa; la collezionista, a New York per partecipare all'organizzazione della collettiva *The New Realists* alla Sidney Janis Gallery e per fare una ricognizione delle opere americane da portare a Parigi per le sue due prime mostre, scriveva a Schifano: «dear Mario, I am surprising that there is still no letter from you (...) are we to understand that you don't want a show in Paris?».⁴⁴⁷

Un mese e mezzo dopo circa, l'attrito con l'artista iniziava ad acuirsi, a causa di voci – confermate poi dai fatti – sull'ipotesi che Schifano stesse prendendo contatti con Federico Quadrani della galleria Odyssea; scriveva infatti la Sonnabend: «ho sentito che Odyssea s'interessa a te. Questo mi farebbe piacere perché vorrei lavorare con lei, ma tu mi sembri aver dimenticato che hai un contratto con me e che, in ogni caso, hai una obbligazione verso di me. Tu hai ricevuto 300 dollari al mese per quasi un anno e quando sono partita da Roma, ho lasciato con te trentuno quadri che mi appartengono. Ora, se non vuoi continuare, va bene... ma questi quadri mi appartengono e li voglio qui, e avrei voluto farti una mostra, ma vedo che non t'interessa. Quando posso mandare a prenderli? Aspetto la tua risposta e mi metto adesso in contatto con Odyssea».⁴⁴⁸ Da questa lettera si deduce come, in realtà, la Sonnabend, pur essendo molto seccata per un presunto tradimento da parte di Schifano, in avvicinamento ad un'altra galleria romana nonostante il contratto d'esclusiva

⁴⁴⁵ «Caro Mario, ti ho invitato al “vernissage” di Jasper Johns, tu non hai neanche trovato che è il caso di rispondermi con una cartolina postale», I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962); «caro Mario, durante tutti questi giorni aspettavamo una parola da te, che venissi forse al vernissage di Jasper, niente», M. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁴⁴⁶ Questo fatto mi è stato riportato da Maurizio Calvesi durante l'intervista che mi ha concesso a Roma il 6 febbraio 2013. Cfr anche M. Calvesi, in L. Ronchi *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, p. 44: «Mario cominciò a seccarsi con Ileana. Poi lei aprì la galleria a Parigi e fece un programma che prevedeva una prima mostra di Rauschenberg, la seconda di Jasper Johns e la terza di Schifano. Quando Mario lo venne a sapere mi disse: “Ma guarda questa, mi mette davanti 'sti 'du stronzi”. I due stronzi erano Rauschenberg e Jasper Johns! Bisticciarono anche perché lui vendeva quadri sottobanco fregandosene del contratto di esclusiva. Avrebbe dovuto dare tutto a lei».

⁴⁴⁷ E più avanti «we have been very busy getting our show together, but we have almost finished now and will soon be in Paris again», «we are opening with Jasper Johns, then Rauschenberg, John Chamberlain, Jim Dine, Rosenquist, etc.», I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (New York, 3 ottobre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁴⁴⁸ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi. Lo stesso giorno anche Michael Sonnabend scriveva a Schifano della questione Odyssea, dimostrandosi, anche lui, felice della novità: «ci hanno parlato anche vagamente della galleria Odyssea. Sarebbe una buona notizia e una ragione di più per venire a Parigi per parlarne»; e più avanti, «quanto a Odyssea, ti assicuro che faresti meglio a parlarne apertamente con noi per chiarire la tua situazione a Roma, Parigi e New York», si ricordi a tal proposito che Quadrani, a questa data, aveva anche una sede staccata della sua galleria Oltreoceano, M. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi. A Roma non era solo Quadrani a cercare di far entrare Schifano nella sua galleria; anche Gian Tomaso Liverani, presso la cui galleria Schifano aveva esposto negli anni precedenti, aveva interesse a continuare a lavorare col pittore romano. Lo si deduce chiaramente da una lettera che la Sonnabend, in risposta ad una precedente missiva ricevuta il 31 gennaio dallo stesso Liverani, il quale comunicava alla gallerista di aver incluso un lavoro di Schifano nel suo spazio espositivo alla rassegna *Mostra Mercato Nazionale d'Arte Contemporanea* (23 marzo – 28 aprile 1963) presso Palazzo Strozzi, scriveva da Parigi al gallerista romano: «vous me demandez en outre très gentilement [*sic*] si vous pouvez emmener des collectionneurs a son studio. Je suis désolée de devoir vous répondre que j'aimerais mieux ne pas laisser prendre cette habitude. Mais croyez bien que s'apprécie votre intérêt et que, quand j'aurai un rapport plus suivi avec Schifano, je me ferai un plaisir de collaborer avec vous», I. Sonnabend, *Lettera a Gian Tomaso Liverani* (Parigi, 8 febbraio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi. Anche in quest'occasione la Sonnabend si dichiarò interessata ad un'eventuale collaborazione con la galleria La Salita, ma solo quando i rapporti, poco chiari, con Schifano fossero divenuti più trasparenti.

con lei, si fosse inizialmente dimostrata interessata a collaborare con Quadrani, ancora una volta, probabilmente, nell'ottica di costruire una rete di gallerie poste in connessione tra loro, per dividere rischi e costi di un'impresa ardua come quella di fondare un mercato d'arte d'avanguardia nel Vecchio Continente. A questa lettera veniva poi allegata una lista di opere, trentuno come indicava la gallerista, che erano, come s'è visto, ciò di cui i Sonnabend avevano diritto dopo aver stipendiato per un anno il pittore romano. I quadri in questa lista erano, di conseguenza, proprietà dei due galleristi ed è presumibile che costituirono, alla fine, il nucleo di opere con cui si organizzò la personale dell'artista a Parigi nell'aprile 1963.

Il fatto che la Sonnabend cercasse aiuto e collaborazione con altre gallerie romane è confermato da un'altra lettera, spedita da Parigi il 9 gennaio 1963, in cui la gallerista, appena tornata da New York dove si era recata per preparare la mostra di Rauschenberg, scriveva di aver incontrato Quadrani, e di aver con lui conversato al fine di trovare un accordo proprio sulla situazione contrattuale di Schifano: «in New York I talked to Mr. Quadrani and I think that we will come to have a good working agreement with him soon. I'll tell you about this too when I see you». ⁴⁴⁹ In questa lettera, inoltre, la gallerista annunciava una sua prossima visita a Roma – «dear Mario, I came back from New York last week and was so busy preparing the Rauschenberg exhibition that I could not come to Rome as I had planned. I am coming however at the end of this week and I hope to see you on Sunday» – probabilmente finalizzata all'organizzazione della mostra dello stesso Schifano. In questa fase i rapporti tra i due, dopo che si erano avviate le trattative tra la Sonnabend e Quadrani, e dopo che il probabile avvicinamento di Schifano ad un'altra galleria era venuto alla luce del sole, parevano essersi distesi per un breve momento. Sul finire di gennaio, infatti, il pittore romano aveva predisposto la spedizione a Parigi delle opere elencate nella lista del 20 novembre, primo passo, questo, per l'organizzazione fattiva della sua personale in Francia. «Thank you for your note of January 21», scriveva infatti la Sonnabend da Parigi, «I am glad to know that the paintings were collected as scheduled and that we can expect them soon». ⁴⁵⁰ Procedeva fruttuosamente, d'altronde, anche la trattativa tra le due gallerie per una collaborazione nella gestione del lavoro di Schifano – «I am writing Mr. Quadrani to confirm our conversation. As soon as you have definite project for a contract, please let me know and have the terms and confirmed by me» – ed il lavoro del pittore continuava a riscuotere l'approvazione della gallerista, dopo che ella l'aveva potuto vedere dal vivo durante la sua visita romana: «we had a very good time in Rome and were happy to see that you continue working well. Keep it up». ⁴⁵¹

I rapporti tra Schifano e la gallerista s'incrinarono nuovamente, e questa volta in maniera definitiva ed irrecuperabile, nel febbraio 1963: da quel momento in poi le lettere della Sonnabend erano compilate con un tono sempre più *tranchant*, e una volta che le opere di Schifano arrivarono a Parigi la gallerista ritenne di poter considerare in via di chiusura la collaborazione con l'artista. In febbraio la Sonnabend, che ancora non aveva ricevuto le opere di Schifano, ⁴⁵² decise di rimandare ulteriormente la mostra del pittore romano, che originariamente doveva aprire subito dopo la seconda personale di Robert Rauschenberg, e che venne invece sostituita da un'esposizione di lavori di Jim Dine: «I had foreseen some trouble and so I am preparing the Dine show, so that, should there be some more delay, I can have the Dine show before yours. This means that your show would be then at the end of March, and this would give us plenty of time to prepare it». ⁴⁵³ Maurizio

⁴⁴⁹ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 9 gennaio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁴⁵⁰ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 24 gennaio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² «Dear Mario, today at least I received the letter I was waiting for. I am glad to know you are telling me clearly and exactly what the situation is at Onofri's. I called them up a little while ago and we agreed to have your painting sent on as "esportazione definitiva" basis», I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 8 febbraio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁴⁵³ *Ibidem*. In questa lettera si legge anche come i contatti tra la gallerista americana e Quadrani proseguissero sulla via del raggiungimento di un accordo: «one of these days I will write again to Quadrani to see what his real

Calvesi era il critico cui la Sonnabend aveva pensato per il testo introduttivo al catalogo di Schifano, pubblicazione che alla fine non venne mai alla luce: «I am glad to hear that Maurizio Calvesi is following your work, and I hope that he has not forgotten the introduction to the catalogue. I am counting on it».⁴⁵⁴

Quest'ultima lettera di inizio febbraio dovette provocare delle lamentele da parte di Schifano, infastidito da un ulteriore slittamento in avanti della sua mostra; lo si deduce dall'*incipit* di una nuova missiva che la Sonnabend gli scrisse il 26 febbraio e che recitava «dear Mario, I didn't answer your letter of the fourteenth because I didn't like your remarks about my postponing your show». La gallerista spiegava le sue ragioni, organizzative *in primis*, che si traducevano però anche in un appunto sul modo poco serio di lavorare che, secondo la sua opinione, caratterizzava l'artista: «I cannot make an exhibition or even prepare it, without having the paintings here, and that I didn't have the paintings certainly wasn't my doing. It's useless to take the attitude of being persecuted. I am not running a Rome-type gallery, and therefore I am not willing to advertise or plan an exhibition which for some reason will not come about».⁴⁵⁵ In queste righe la Sonnabend, che puntualizzava come fosse sua intenzione condurre le attività della sua galleria in maniera il più possibile professionale – modalità da lei percepite come differenti rispetto alle abitudini dei galleristi romani, sperimentate durante il suo soggiorno italiano – accusava Schifano di vittimismo, riferendosi probabilmente ad una conversazione con l'artista avvenuta in precedenza dalla quale s'intuisce come il pittore si fosse lamentato con lei dell'ambiente artistico romano. Si leggeva infatti, nella già citata lettera che la Sonnabend scrisse a Schifano l'8 febbraio di quello stesso anno, «the picture you gave me of the art world in Rome makes me feel particularly happy that I'm in Paris, and I can well understand your disgust»; e più avanti, in risposta alle lamentele del pittore, escluso dalla mostra che Plinio De Martiis aveva organizzato per l'apertura della nuova sede della galleria La Tartaruga, la gallerista consolava Schifano scrivendogli «that you should not be included in Plinio's inaugural show, should not distress you; I think it's rather a distinction and an honour to be omitted. Baruchello may find that he can't live without the approval of the Rosati crowd, but I'm sure that you can».⁴⁵⁶ Al tempo stesso la gallerista, con queste parole, finiva per deridere il gruppo di artisti romani che lavorava nell'ambiente della galleria di De Martiis e aveva come punto di ritrovo il Bar Rosati di Piazza del Popolo, quello stesso gruppo che lei ed il marito avevano frequentato durante la loro permanenza romana, e dal quale si erano volutamente allontanati scegliendo Parigi, e non Roma, come sede finale della loro galleria.

Sempre il 26 febbraio 1963 la Sonnabend, che aveva ricevuto per il tramite di Claudio Abate delle fotografie dei lavori più recenti di Schifano, scriveva al pittore lamentandosi, per la prima volta in tutto il carteggio fin qui analizzato, che le nuove opere non la convincevano. A questa data è presumibile che i quadri in questione fossero quelli che poi passarono in mostra alla galleria Odyssia nell'aprile di quello stesso anno, in sostanza, quindi, i primi *Paesaggi* e gli omaggi all'Italia,

intentions are and whether we can count on him. As soon as I find this out, of course, I'll let you know».

⁴⁵⁴ *Ibidem*. Lo stesso Calvesi aveva conosciuto la gallerista americana durante il suo soggiorno romano tra 1961 e 1962, come ebbe modo di ricordare anni più tardi: «ricordo la proiezione, che Ileana fece, di una serie di diapositive di Johns, di Rauschenberg, di Warhol e di altri esponenti di quel fondamentale movimento, a quella data appena nascente, che è stato la Pop Art», M. Calvesi, in J. L. Froment, M. Sanchez (a cura di), *La collezione Sonnabend. Dalla Pop Art in poi*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 14 aprile – 2 ottobre 1989, Electa, Milano, 1989, p. 33.

⁴⁵⁵ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 26 febbraio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi. In questa lettera si deduce come, a questa data, i lavori di Schifano non fossero ancora arrivati a Parigi. Il fatto che la Sonnabend non volesse nemmeno preparare la mostra senza avere le opere in casa è indice della mancanza di fiducia che ella ormai nutriva nei confronti dell'artista. Si ricordi a tal proposito come, nello stesso mese, fosse saltata la partecipazione del pittore romano ad una collettiva a Baden Baden proprio a causa del mancato reperimento, da parte di Schifano, dell'opera scelta per quell'occasione.

⁴⁵⁶ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 8 febbraio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

come *Leonardo e O sole mio*.⁴⁵⁷ «Claudio Abate arrived here a few days ago. He gave me the photographs of your new paintings. I find them surprising and somewhat alarming. I cannot, of course, judge them on the basis of the photographs, but it seems to me that you may be taking a step backward». La Sonnabend, la cui galleria era visitata anche dal critico Emilio Villa, nutriva però la speranza di poter apprezzare maggiormente la nuova ricerca intrapresa da Schifano una volta viste dal vivo le opere in questione: «Villa is in Paris. He came to see me yesterday, and he likes them very much. I hope I do too when I see them».⁴⁵⁸

Quest'ultima lettera, in particolare, è di fondamentale importanza per una possibile riscrittura della storia del rapporto tra Mario Schifano e Ileana Sonnabend, da sempre circondata di false leggende. Considerate le date, e considerato come in realtà in collezione Sonnabend, come si vedrà, c'erano da subito, assieme ad alcuni lavori monocromi, anche numerose *Propagande*, è negata quella versione dei fatti per la quale Schifano avrebbe “divorziato” dalla gallerista nel momento in cui il suo lavoro era giunto alla svolta iconica. Se, come s'è dimostrato, la realizzazione della prima Coca Cola di Schifano è da far risalire a inizio 1962, la rottura dell'artista con la Sonnabend è datata, dai documenti stessi, ad almeno un anno più tardi. Nella lista delle opere dell'artista che dovevano arrivare a Parigi, poi, numerosi erano i lavori con i marchi della Coca Cola, piuttosto che di altri prodotti di consumo; in aggiunta una *Propaganda* era stata inserita dalla Sonnabend tra le opere di *The New Realists*, un'altra alla sfumata mostra di Baden Baden e una terza venne alla fine scelta come *affiche* per la personale di Schifano a Parigi. Tutti questi dati confermano come, in realtà, questa fase della ricerca del pittore romano fosse stata ben accettata e anzi sostenuta dalla Sonnabend: è falsa quindi quella diceria, confermata anche – del tutto intenzionalmente – da Schifano e dalla stessa Sonnabend,⁴⁵⁹ per la quale la gallerista avesse rifiutato il passaggio del pittore romano dalla fase dei monocromi a quella iconica, perché aveva già nella sua “scuderia” artisti americani che meglio potevano cimentarsi coi linguaggi pop.⁴⁶⁰ Il fatto che successivamente, nella sua collezione, la Sonnabend abbia tenuto solo opere della fase monocroma, vendendo tutti gli altri lavori di Schifano,⁴⁶¹ è facilmente spiegabile alla luce di come andarono in seguito le cose: il

⁴⁵⁷ Le grandi dimensioni dei quadri passati a *Schifano. Tutto* ed il fatto che la mostra aprì alla galleria Odyssia a inizio aprile sembrano due elementi sufficienti per stabilire che il 26 febbraio – un solo mese prima dell'inaugurazione della personale di Schifano da Quadrani – questi quadri, o quadri simili, potessero essere già pronti e che la Sonnabend faccia riferimento a questa tipologia di opere.

⁴⁵⁸ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 26 febbraio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁴⁵⁹ Cfr intervista di Ileana Sonnabend in M. Gandini, *Ileana Sonnabend. The Queen of Art*, Castelveccchi Editore, Roma, 2008, pp. 167-168: «quando abbiamo aperto la galleria a Parigi, rinunciando a Roma, volevo mantenere i rapporti con Mario. Un giorno però mi manda un amico fotografo, Claudio Abate, che faceva parte del gruppo romano, con una busta per me. C'erano le foto dei suoi ultimi lavori e una lettera in cui mi chiedeva un parere sulla nuova serie di opere. Poiché non era molto sicuro, mi chiedeva il mio *vero* parere. Io ho visto dei quadri per me deboli, figurativi, erano le palme e una rivisitazione del Futurismo», eventualità questa del tutto impossibile per un'incongruenza di date; «insomma non mi piacquero, così gli scrissi dicendo: “Caro Mario, è un lavoro interessante, ma penso sia una via sbagliata per te, le astrazioni erano più forti”. Lui si offese e ci accusò di aver scartato quel suo lavoro per appoggiare la Pop Art americana togliendo di mezzo la concorrenza. Anch'io, che sono molto emotiva e affettiva, come avvertii la sua reazione mi sentii veramente offesa. Mi dissi allora che se non mi conosceva ancora e non sapeva che questa non poteva essere la mia logica, ogni rapporto sarebbe stato impossibile. È successo così che non ci siamo più visti. Del resto, Mario era molto orgoglioso, influenzato dal proprio mito d'artista, e aveva una forte propensione a distruggere sé stesso».

⁴⁶⁰ «[Schifano] faceva già i quadri con le scritte e i paesaggi inseriti dentro i monocromi. Alla Sonnabend non piacevano, erano troppo pittorici, lei voleva solo monocromi, *nothing else*», R. Ortensi (pp. 43-44); «A lei [Ileana Sonnabend] Schifano era piaciuto moltissimo, aveva visto i monocromi e aveva insistito per prenderlo a contratto. Quando poi Mario cominciò a fare i primi quadri con le scritte, *Coca-Cola, Esso*, i primi paesaggi di autostrade, Ileana (...) gli scrisse che avrebbe dovuto continuare a realizzare i monocromi, che per il mercato erano molto interessanti», M. Calvesi (p. 42), in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012.

⁴⁶¹ Lavori che vennero in blocco acquistati da Giorgio Marconi, come raccontò egli stesso in un'intervista più tarda: «tramite Gian Enzo Sperone, a New York comprai dalla Sonnabend una trentina di opere realizzate dal '60 al '63 e una cinquantina di carte», G. Marconi, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, *ivi*, p. 67.

fallimento, in termini di mercato internazionale, della produzione pop italiana rispetto a quella americana rese svantaggioso, per una collezionista di profilo sovranazionale, il possesso di opere come quelle di Schifano che, dal 1964 in poi, venivano lette dalla critica come meri espedienti epigoni delle parallele ricerche americane.

La fase pittorica che, presumibilmente, non piacque fino in fondo alla Sonnabend è da rintracciare quindi nella svolta più “italiana” del lavoro di Schifano databile, per l'appunto, ai primi mesi del 1963. Il riferimento è a quei *Paesaggi*, nonché a lavori come *O sole mio e Leonardo* che passarono a Schifano. Tutto e che, come sottolineò più tardi Calvesi, volevano per l'appunto proporre temi “pop”, ma in un senso più italiano del termine: «il *Leonardo* può essere già considerato una prima ricerca di “radici” italiane. Alla fine del 1963, questa ricerca incontra il Futurismo». ⁴⁶² Questo lavoro venne forse, in qualche modo, travisato dalla Sonnabend che, in quanto americana, intravedeva probabilmente qualcosa di “datato” – quel famoso *step backward* da lei citato nella lettera del 26 febbraio 1963 – in questo tipo di ragionamento, nella scelta di questi temi, percepiti come meno moderni rispetto ai precedenti. C'è da aggiungere che, in ogni caso, la definitiva frattura fra i due derivava, più che da un giudizio negativo da parte della collezionista sui nuovi lavori di Schifano, da un logoramento del rapporto professionale e della reciproca fiducia tra loro, come si può facilmente estrapolare da un'analisi del carteggio rinvenuto nell'archivio personale di Maurizio Calvesi. Ne è ennesima prova una lettera del 2 marzo 1963, dove Ileana Sonnabend, facendo trapelare sempre più la sua irritazione, scriveva a Schifano, che doveva avergli fatto qualche ulteriore appunto sul suo modo di lavorare, «following our conversation of this morning I want to make something quite clear to you. If you are dissatisfied or feel that I haven't done enough work for you, you are free to leave the gallery, but under no circumstances will I allow an artist to dictate my policy either for himself or for anybody else in the gallery». ⁴⁶³

In una lettera di risposta dell'8 marzo Mario Schifano doveva aver finalmente chiarito la sua posizione: «dear Mario, thank for your letter of the eight of March. You are quite right to feel, as you do, that you want to be free to work as you please and with whom you please. And, perhaps, you were right to think that both your work and its distribution will be handled much better by galleries that are closer to hand». ⁴⁶⁴ A questa data, probabilmente, Schifano aveva già stabilito con Quadrani la mostra alla galleria Odyssia di inizio aprile, e infatti puntuale la Sonnabend citava questa galleria come probabile nuovo punto di riferimento esclusivo per l'artista, dopo che le lunghe trattative per mettere in piedi un rapporto di collaborazione erano evidentemente fallite: «I am writing to Odyssia to let her know your decision and hope that we can be of some help to her in everything that concerns your work». ⁴⁶⁵

Il 18 aprile 1963, a una sola settimana dall'apertura della personale di Schifano alla galleria Sonnabend, giungeva a Roma, telegrafica, la lettera di conferma dell'inaugurazione parigina: «dear

⁴⁶² M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in M. Calvesi, R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990 – 15 febbraio 1991, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1990, p. 17.

⁴⁶³ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 2 marzo 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁴⁶⁴ Effettivamente l'esclusiva di Schifano con la Sonnabend, che alla fine aveva aperto la sua galleria nella lontana Parigi, non doveva aver giovato agli affari del giovane pittore romano, completamente privo, a quella data, di un mercato internazionale e bisognoso, più probabilmente, di un punto di riferimento per la vendita a Roma, dove iniziava ad avere un suo successo di pubblico e di critica, piuttosto che di uno all'estero. In ogni caso Schifano, lontano dallo sguardo della Sonnabend, doveva aver continuato a vendere in tutta tranquillità i suoi lavori direttamente nello studio o per il tramite dei vecchi galleristi, Plinio De Martiis e Gian Tomaso Liverani *in primis*, con cui aveva lavorato precedentemente e con i quali non aveva mai chiuso definitivamente i suoi rapporti.

⁴⁶⁵ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 25 marzo 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi. Fu Maurizio Calvesi stesso a procurare a Schifano il contatto con Quadrani: «Mario lasciò la Sonnabend e io gli trovai uno stipendio uguale, sempre trecentomila lire al mese, con la galleria Odyssia di Roma, dove nell'aprile del '63 fece una bellissima mostra, che ebbe gran successo», M. Calvesi, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, p. 44.

Mario, your show is opening on Thursday the 25 of April at 9 p.m., as scheduled. Should you find it possible to attend it, we would be glad to see you».⁴⁶⁶ L'artista, però, non si presentò a Parigi nemmeno in occasione della sua stessa personale,⁴⁶⁷ come si deduce da una missiva spedita dalla Sonnabend diversi mesi più tardi, nel novembre 1963: «dear Mario, you probably remember that I left a crate with you, containing 3 Spoerri and one Niki de St. Phalle also about 8 Martial Raysse objects. You were to bring them to Paris when you came... but then you never came. Now I need these things, especially the Spoerri since I promised them for a show. I trust that nothing like what happened to my camera happened to them and that you will be able to give them to Tano Festa who could bring them to me».⁴⁶⁸ Con questa comunicazione, in cui la Sonnabend non perdeva l'occasione, ancora una volta, di riprendere Schifano per il suo atteggiamento, rimarcando anche un vecchio furto, databile al 1961, si chiudeva probabilmente il rapporto tra i due, considerando che, nell'archivio di Maurizio Calvesi, non sono emerse ulteriori lettere della gallerista indirizzate al pittore.⁴⁶⁹

Quali opere di Mario Schifano a Parigi? I monocromi in collezione Sonnabend.

Se i rapporti tra Ileana Sonnabend e Mario Schifano risultano meglio chiariti dall'analisi di questo inedito carteggio, è la già più volte citata lista di opere datata 20 novembre 1962 la chiave di lettura per capire quali lavori passarono in mostra alla galleria parigina durante la personale del pittore nella primavera 1963. Allo stadio delle ricerche precedenti il rinvenimento di questo prezioso documento questa era infatti una delle mostre di Schifano di cui si disponeva il minor numero di informazioni: nemmeno la data precisa d'inaugurazione era certa, dal momento che non era stata inserita, forse per le continue incertezze, nell'unico documento ufficiale rinvenuto, l'*affiche* stampata per la mostra dalla galleria stessa (fig. 79). Finora non sono infatti emerse recensioni e, data l'assenza di un catalogo, era difficile anche solo intuire la tipologia di lavori esposti in quest'occasione: fatto questo piuttosto strano per una mostra organizzata da Ileana Sonnabend che, con la precisione che si è visto contraddistingueva il suo modo di lavorare, era solita produrre un catalogo delle sue esposizioni e pubblicizzare notevolmente le sue iniziative su riviste specializzate internazionali. Niente di tutto ciò venne messo in atto per la mostra di Schifano,⁴⁷⁰ ma non vi è di che stupirsi considerata *in primis* l'incertezza dell'organizzazione stessa dell'esposizione, causata dalla scarsa puntualità di Schifano nonché dalle sue continue defezioni, e in aggiunta tenuto da conto il fatto che, alla data di apertura della monografica, la Sonnabend era già certa di aver chiuso i suoi rapporti lavorativi con il pittore romano, poco senso poteva avere quindi per lei investire del

⁴⁶⁶ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 18 aprile 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁴⁶⁷ «La Sonnabend ci teneva molto, ma lui decise di lasciarla, non andò neanche all'apertura della sua mostra nel '63 a Parigi. Fu un atto di coraggio, ma anche una pazzia, perché lui così rinunciò al mercato internazionale», M. Calvesi, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, p. 44.

⁴⁶⁸ I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 29 novembre 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁴⁶⁹ Di lì a poco Mario Schifano partì per l'America. Nelle lettere da New York spedite all'amico Maurizio Calvesi – materiale messo gentilmente a mia disposizione dal critico stesso in occasione della mia visita alla sua residenza romana, la stessa che un tempo fu di Schifano – non viene fatto alcun cenno ad una frequentazione da parte dell'artista della Sonnabend (che come s'è visto era spesso Oltreoceano per lavoro) né tanto meno di Leo Castelli, segno questo che i rapporti tra Schifano e la gallerista si erano definitivamente interrotti.

⁴⁷⁰ L'attività della galleria Sonnabend è facilmente monitorabile seguendo le pubblicità con cui ella era solita promuovere ogni sua nuova mostra. Le pagine di "Art International" sono ad esempio fondamentali a tal proposito: vi troviamo infatti pubblicizzate tutte le personali antecedenti e subito successive quella di Schifano, ma nessuna traccia di quest'ultima; cfr "Art International": Jasper Johns (15 novembre 1962) nel numero VI/8, 25 ottobre 1962; Robert Rauschenberg (1-16 febbraio 1963 e 20 febbraio – 9 marzo 1963) nel numero VI/10, 20 dicembre 1962; Jim Dine (13 marzo – 6 aprile 1963) nel numero VII/2, 25 febbraio 1963; Roy Lichtenstein (23 maggio – 15 giugno 1963) nel numero VII/5, 25 maggio 1963, e così via.

denaro in pubblicazioni o pubblicità per promuovere un artista che già, di fatto, non faceva più parte della sua galleria.

Come precisato dalla stessa Sonnabend nel corpo della lettera datata 20 novembre 1962, la lista di opere che Schifano doveva far pervenire alla gallerista riportava trenta voci: ventinove quadri dello stesso pittore romano, con indicati titolo e valore economico di ciascuno, e un lavoro di Mimmo Rotella – *Deux bouteilles* – per qualche motivo lasciato a casa di Schifano prima della partenza per Venezia dei due coniugi. Venivano inoltre reclamati trentadue disegni e una scultura di Schifano, di cui non erano però indicati titolo e prezzo, e che sono quindi impossibili da individuare.

L'importanza reale di questa lista è data da un lato, come s'è già visto, dalla possibilità di meglio ricostruire i rapporti professionali tra Schifano e la Sonnabend, nonché le vicende collezionistiche di quest'ultima; dall'altro permette di capire quali opere passarono alla mostra parigina di Schifano apertasi il 25 aprile 1963: come si evince da molte lettere, infatti, la Sonnabend aspettò l'arrivo in Francia di queste opere per allestire la mostra di Schifano, proprio perché erano questi lavori a dover essere esposti.

La lista delle trenta opere richieste dalla Sonnabend venne compilata, a macchina, su carta intestata – «Ileana Sonnabend – Galerie Depuis 37 Quai des Grands Augustins Paris» – con, per oggetto, la dicitura «TABLEAUX DE MARIO SCHIFANO». Sotto compariva un elenco di trenta voci numerate, ciascuna dotata di un titolo e di un valore economico indicato in Lire: «1. *Qualcos'altro* 65.000; 2. *White sign of energy* 60.000; 3. *Iniziale grande* 65000; 4. *Botticelli* 50.000; 5. *Element for big landscape* 50.000; 6. *Indicazione grande* 45.000; 7. *Grande particolare di propaganda II* 45.000; 8. *Particolare d'esterno IV grigio* 40.000; 9. *Epilogue* 40.000; 10. *Giallo chromo* 35.000; 11. *Amerika* 30.000; 12. *Vero amore III* 35.000; 13. *La stanza dei disegni* 35.000; 14. *Propaganda II* 30.000; 15. *Particolare di propaganda I* 35.000; 16. *Propaganda I* 33.000; 17. *Milano* 32.000; 18. *Particolare disegno di energia bianca* 32.000; 19. *Vero amore IV* 32.000; 20. *Vero amore spezzato* 32.000; 21. *Particolare di esterno III grigio* 32.000; 22. *Particolare di esterno II bianco* 32.000; 23. *Particolare di esterno I* 32.000; 24. *Piccolo particolare di propaganda Baden Baden* 30.000; 25. *Segnale* 32.000; 26. *Col rosso* 30.000; 27. *Sign of energy III* 30.000; 28. *Sign of energy II* 27.000; 29. *Propaganda IV* 27.000», per un valore totale in Lire di 1.158.000.⁴⁷¹

Questo documento è conservato nell'archivio di Maurizio Calvesi in duplice copia; uno dei documenti presenta delle aggiunte a mano: a lato di sette delle voci della lista si trova apposta una crocetta a penna nera,⁴⁷² mentre il titolo di un'opera – *Piccolo particolare di propaganda Baden Baden*, al punto ventiquattro – è sottolineato. Con ogni probabilità questi segni dovevano esser stati apportati dallo stesso Schifano mentre preparava le opere da spedire a Parigi: la crocetta stava per un segno di spunta per un lavoro individuato, la sottolineatura doveva invece indicare che quel preciso quadro non era più disponibile, considerando che questa segnatura era apposta proprio a quell'opera che doveva andare alla mostra di Baden Baden, partecipazione del pittore romano che alla fine saltò proprio a causa del mancato reperimento di quel preciso lavoro.

Questa lista, con indicati esclusivamente i titoli ed il costo delle opere, senza nemmeno le misure cui potersi appigliare, rende possibile l'individuazione precisa solo di un numero limitato di opere, *in primis* quelle dotate di un titolo che fu un *unicum* nella produzione del pittore – si veda ad esempio *La stanza dei disegni* o *Iniziale grande* – o che magari erano già attestate come di proprietà dei Sonnabend attorno al 1962. Per altre voci è invece più difficile capire di fronte a quale preciso lavoro si sia per l'abitudine di Schifano di lavorare in serie e dare, alle opere incluse in una stessa

⁴⁷¹ I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁴⁷² Le voci barrate sono le prime sei consecutive e l'opera numero 23, in I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

sequenza, un titolo sempre uguale, variato solo dall'aggiunta di un numero crescente, numero che spesso, però, negli anni è andato perduto. In quest'ultimo caso, se da un lato non si è in grado di giungere all'individuazione di un lavoro preciso, è possibile però dall'altro dire con certezza di fronte a che tipo di pittura si sia perché, valendo lo stesso principio per cui opere della stessa serie hanno sempre lo stesso titolo, una pittura intitolata *Propaganda* sarà sempre e comunque una declinazione dell'insegna della Coca Cola, una col titolo *Sign of energy* avrà certamente per tema la scritta Esso, e così via. Spiegò d'altronde questo suo modo di procedere lo stesso Schifano «poi [dopo i monocromi] le cose che facevo sono diventate inequivocabili. Per esempio quando facevo i particolari di propaganda non potevo chiamarli con dei titoli come *Cleopatra dorme* o qualcosa del genere, allora si chiamavano... l'ESSO si chiamava *Segno di energia*, la Coca Cola *Segno di propaganda...*».⁴⁷³ Per altri lavori ancora, come si vedrà a breve, incrociando tutta una serie di dati è possibile ipotizzare una precisa corrispondenza, sulla quale però sarà sempre difficile esprimersi con certezza assoluta.

La prima opera della lista, ad esempio, porta il titolo, unico nella produzione di Schifano, di *Qualcos'altro* (fig. 1962-10), ed è per questo riconducibile ad un preciso monocromo del 1962;⁴⁷⁴ quest'occorrenza è rafforzata dalla constatazione di come quest'opera sia poi passata di proprietà, rientrando in quel nucleo di opere di Schifano che Giorgio Marconi acquistò dalla stessa Sonnabend.⁴⁷⁵ Questo quadro rientrava ancora nella fase che potremmo definire dei monocromi veri e propri: composto di quattro pannelli verticali, il lavoro è completamente campito di un blu tendente al grigio, un colore completamente artificiale, inesistente in natura, molto vicino a quello del manto stradale. La superficie pittorica, anche se monocroma, non risulta però uniforme, essendo tutta mossa dall'andamento del pennello usato dal pittore per stendere il colore. In questo modo l'osservatore ha la possibilità di seguire la pennellata stessa nel suo andamento spaziale e temporale: zone di tela cariche di colore si alternano infatti a partiture dove s'intravede il supporto di carta sottostante; queste ultime parti coincidevano col momento in cui il pennello, scaricatosi, non aveva colore a sufficienza sulle sue setole per stendere una pellicola pittorica del tutto coprente. Ancora una volta, con questo stratagemma, Schifano riusciva nel suo intento di portare lo spettatore all'interno del suo studio, rendendolo partecipe del momento in cui si realizzava l'opera. Contemporaneamente l'artista otteneva un "monocromo non monocromo": se nella sua concezione il quadro era infatti rigorosamente tinto con un solo pigmento privo di sfumature, ed era in esso totalmente assente una qualsivoglia composizione o un possibile dialogo gerarchico, il risultato, ancora una volta, era tutto fuorché monotono ed uniforme. Quel che si otteneva era un'ennesima superficie vibrante e viva, dotata di una piacevolezza per la pittura di per sé che s'irradiava gioiosa dal quadro, luminosissimo. Il titolo – *Qualcos'altro* – faceva ancora parte di quegli idiomi che Schifano amava dare ai suoi monocromi, ed è probabilmente da riferire ad un'espressione che faceva capolino in quella sua già più volte citata dichiarazione di poetica: «questo è il mio quadro, non so se frattura con il gusto corrente; per me, comunque, qualcos'altro».⁴⁷⁶

⁴⁷³ M. Schifano, in N. Ruspoli, *Schifano e l'immagine*, in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, p. XVII.

⁴⁷⁴ M. Schifano, *Qualcos'altro*, 1962, smalto su carta intelata, 200x230 cm, in SM 2007, opera 62/052, p. 41.

⁴⁷⁵ L'opera *Qualcos'altro* apparve in diverse mostre con prestiti di Giorgio Marconi, cfr A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, opera F, pnn; in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 65, indicata come «Studio Marconi, Milano»; in *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, illustrazione 8, p. 13 (in questa mostra tutte le opere esposte erano, ovviamente, di proprietà di Giorgio Marconi). Ancora in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 68, l'opera è indicata come «Courtesy Fondazione Marconi».

Altre due opere almeno, della lista Sonnabend, sono riconducibili a questa ricerca sul monocromo; una è segnata al punto undici, col titolo di *Amerika* (MS 1962-05): anche in questo caso per l'individuazione del quadro preciso è d'aiuto il fatto che il titolo sia praticamente un *unicum* e che, soprattutto, un lavoro così intitolato sia presente in collezione Marconi già nel 1970.⁴⁷⁷ Questo lavoro, come il precedente *Qualcos'altro*, riesce ad essere monocromo, ma non uniforme, per la vibrazione della superficie pittorica, data dall'alternanza di pennellate cariche e scariche di pigmento. Ritorna al contempo anche quello stratagemma – già visto in alcuni monocromi dell'anno precedente – del contorno ad angoli smussati disegnato, sulla superficie del quadro, per mezzo di una sottrazione del colore. Ancora una volta il pigmento scelto si mostra in tutta la sua artificialità: il rosso qui proposto dall'artista è un chiaro richiamo alle vernici della stampa pubblicitaria e vuole forse ricordare il marchio della Coca Cola. Il titolo, *Amerika*, rinvia invece al sogno oltreoceano tipico di tutta la generazione dei giovani del dopoguerra, ben raccontato nel film del 1954 *Un Americano a Roma*, diretto da Steno ed interpretato da Alberto Sordi, il cui *incipit* recitava «questa è una storia che, in un certo senso, comincia con Cristoforo Colombo... già, perché Colombo fu il primo italiano che sognò di andare in America, fu il primo per il quale l'America rappresentò una vera idea fissa. Si può senz'altro affermare che forse egli ci nacque con una vera e propria “voglia d'America”. Così come anche al giorno d'oggi moltissimi europei nascono con la “voglia d'America”». ⁴⁷⁸ Schifano, apparentemente, soffriva di una forte “voglia d'America”, almeno fino a quando non riuscì ad andarci, nel dicembre 1963: lo raccontano i titoli scelti per alcune sue opere, lo ricordano gli amici e colleghi rievocandone i modi ed i gusti per la musica e per l'abbigliamento, lo testimoniano alcuni temi scelti per i quadri del 1962 (le Coca Cola *in primis*), lo attestano, forse, anche le sue scelte professionali ogni volta, apparentemente, orientate a passare alla galleria con più contatti internazionali o, per essere più precisi, americani.⁴⁷⁹

Un altro monocromo lo si trova alla voce numero dieci dell'elenco: intitolata *Giallo chromo* (MS 1962-08) anche quest'opera può essere identificata con un lavoro preciso di Schifano considerata l'esistenza al momento attuale di un solo lavoro con questo titolo, documentato nella bibliografia sull'autore; un ulteriore elemento di verifica è, di nuovo, la constatazione di come

⁴⁷⁶ M. Schifano, *Dichiarazione di poetica*, non datata ma riconducibile, per il tipo di opere cui si fa riferimento, al biennio 1960-1961, Roma, Archivio Maurizio Calvesi. Lo stesso critico, durante l'intervista che mi ha rilasciato a Roma il 6 febbraio 2013, mi ha confermato questa versione. Nel 1974, però, Schifano fece un altro commento su un titolo che potrebbe rimandare a questo quadro, annotando come *Something else* – traduzione letterale in inglese di *Qualcos'altro* – fosse il titolo del primo disco di Eric Dolphy, sassofonista americano, cfr M. Schifano, in N. Ruspoli, *Schifano e l'immagine*, in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, p. XVI.

⁴⁷⁷ M. Schifano, *Amerika*, 1962, smalto su carta intelata, 180x160 cm, in SM 2007, opera 62/049, p. 40. Cfr A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, opera G, pnn; in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 70, indicata come «Studio Marconi, Milano»; in *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, illustrazione 7.

⁴⁷⁸ «Il *boogie-woogie*, introdotto dall'esercito americano come il *lambeth-walk*, il *chewing-gum*, la Coca Cola, le scatolette di *meat and vegetables*, le sigarette Camel e Lucky Strike, divenne il simbolo di questo tentativo istintivo di dimenticare in un colpo solo la durezza degli anni del Regime e le privazioni alle quali lo stato di guerra aveva costretto la popolazione civile e, al tempo stesso, costituì il segnale che anticipò la forte influenza che le forme di divertimento provenienti da oltre Oceano, in particolare quelle musicali, avrebbero avuto negli anni successivi sulla società italiana, in special modo, come vedremo, sulla generazione più giovane», L. Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Bruno Mondadori, Milano, 2013, p. 2.

⁴⁷⁹ Come s'è ricostruito Schifano passò dalla galleria La Salita alla Tartaruga perché, in quegli anni, Plinio De Martiis aveva stretto una collaborazione con Leo Castelli, che sfociò nell'arrivo, a Roma, di Ileana Sonnabend. Il pittore passò poi nella neonata galleria di quest'ultima perché americana ma, quando capì che, per il suo tramite, difficilmente sarebbe giunta a New York, passò all'Odyssia che, nel 1963, aveva già aperto una sede a Manhattan e che, effettivamente, organizzò a Schifano una personale americana nel 1964.

questa stessa opera fosse passata di lì a poco in collezione Marconi.⁴⁸⁰ Questo lavoro fa parte di quella serie di opere che furono anello di congiunzione tra la precedente fase dei monocromi più semplici – quelli con il telaio modificato e, a volte, le lettere stampigliate – e le successive *Propagande*. In *Giallo chromo*, infatti, pur mantenendosi nell'ambito del monocromo, della mancanza di immagini referenziali, Schifano compiva un passo avanti, proponendo allo spettatore un oggetto – l'opera – che, per com'era costruito, rimandava a un oggetto “altro”, in questo caso la diapositiva o, forse in misura maggiore, il *billboard* pubblicitario. L'opera veniva suddivisa internamente in due parti: il giallo cromo del titolo – ancora una volta, colore completamente artificiale – ad occupare i due terzi superiori della tela, dotato, al suo interno, del classico disegno della diapositiva ad angoli smussati, realizzato in nero, con un tratto spesso che ricordava il disegno del bozzetto; sotto la carta intelata, così com'era, percorsa solo, accidentalmente, da sgocciolature di pigmento, lasciate cadere nell'atto di dipingere il cartellone giallo soprastante.

Questo tipo di monocromo si può facilmente avvicinare all'immagine del manifesto pubblicitario, non solo per la lettura che ne faceva Maurizio Calvesi – «gli smalti industriali stesi su supporti di carta (la carta di cui sono fatti i manifesti, i giornali, che è dunque il tramite abituale delle immagini); il quadro costituito con pannelli giuntati come un cartellone»⁴⁸¹ – ma anche per il tramite di un altro tipo di opere realizzate in quel periodo da Schifano, anche se assenti in collezione Sonnabend, che in qualche modo esplicitavano questo passaggio. Il riferimento è qui alla serie intitolata *Grande pittura* (MS 1963-11),⁴⁸² realizzata tra 1962 e 1963, dove la stessa forma ad angoli smussati figurava, mentre veniva dipinta, dietro all'inconfondibile immagine di un carrello sospeso da imbianchino, col barattolo di smalto industriale appeso in bella vista. Questo tipo di opera si presenta come una divertente dichiarazione di poetica: tutti gli elementi di alcuni monocromi del 1962 sono infatti qui presenti – la carta intelata, la sagoma ad angoli smussati, il colore industriale – ma presentati nel momento in cui vengono materialmente realizzati dal pittore, che ironicamente rappresenta sé stesso come un imbianchino. Ci si trova di fronte, di fatto, ad un caso di “meta-pittura”: un cartellone pubblicitario, grande nelle dimensioni tanto da necessitare di un'impalcatura per essere realizzato, è rappresentato, all'interno di un quadro, mentre viene dipinto. Si è insomma di nuovo di fronte al tema del “farsi del quadro”, dello “studio del pittore” e, in contemporanea, è l'artista stesso a dare allo spettatore la chiave di lettura dei suoi lavori, contemporanei e passati, come “pittura di per sé”, ma anche, al contempo, come riferimento esterno, oggetto tratto dal mondo della realtà, della comunicazione di massa, del nuovo arredo urbano. Ovviamente il tono di questi quadri rimaneva ironico, quasi un *divertissement*, ed infatti, allo stato attuale degli studi, non risulta presentato in alcuna occasione espositiva e nemmeno lo si è mai trovato riprodotto in qualche pubblicazione dell'epoca, e non è probabilmente un caso il fatto che, due opere di questo tipo, siano di proprietà di uno dei più cari amici di Schifano.

La scelta di rifare manifesti in pittura non era comunque casuale: il *billboard* pubblicitario, stando alle cronache del tempo, era una delle maggiori novità dell'arredo urbano, che scatenava contemporaneamente critiche e fascinazioni. Aveva certamente affascinato alcuni artisti romani – oltre a Schifano, Mimmo Rotella ad esempio – e raccolto l'interesse di alcuni intellettuali tra i più attenti ai cambiamenti della società italiana del secondo dopoguerra. In quello stesso 1962 fu ad

⁴⁸⁰ M. Schifano, *Giallo chromo*, 1962, smalto su carta intelata, 200x120 cm, in SM 2007, opera 62/012, p. 37. Cfr *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 56, p. 77, indicata come «Studio Marconi, Milano».

⁴⁸¹ M. Calvesi, *Gruppi di opere: pitture e sculture*, in *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno-10 ottobre 1964, Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia, 1964, p. 134.

⁴⁸² Le due opere intitolate *Grande pittura*, cui si fa qui riferimento, sono certamente vere e datate al 1962-1963, nonostante non se ne sia trovata, al momento attuale delle ricerche, alcuna riproduzione dell'epoca. La loro appartenenza in una qual certa collezione, di cui qui si rispetta la volontà del proprietario di rimanere anonimo, ne certifica autenticità e datazione.

esempio Gillo Dorfles a voler corredare il suo articolo intitolato *Civiltà (e inciviltà) di massa* d'interi pagine con fotografie che testimoniavano come le pareti delle città fossero letteralmente tappezzate di *affiches* pubblicitarie (fig. 80); in maniera emblematica la didascalia a queste immagini recitava: «l'arredamento urbano comprende anche i cartelloni pubblicitari, tutto un piccolo universo di “lettere visive” e di semantizzazioni grafiche che ci colpisce di continuo». ⁴⁸³ Curiosamente le fotografie qui citate riproducevano pareti urbane tappezzate di quegli stessi manifesti che Mimmo Rotella era solito strappare, nelle sue scorribande notturne, per trasporli poi nei suoi *décollages*: un lacerto del manifesto che pubblicizzava la mostra a Palazzo Venezia *Il ritratto francese da Clouet a Degas*, ⁴⁸⁴ ad esempio, era stato trasposto nell'opera di Rotella *Sua maestà la regina* (1962) (fig. 81), ⁴⁸⁵ mentre il manifesto che recitava “Birra!” era stato invece utilizzato per il *décollage* intitolato *Birra scaduta* (1962) (fig. 82). ⁴⁸⁶

Un'altra serie di monocromi presenti in lista Sonnabend rappresentava un nucleo di lavori che proseguiva in qualche modo quella riflessione sulla “diapositiva vuota”, sul mezzo fotografico di per sé, dipinto, ancora una volta, in quel momento che precedeva il suo divenire documento di rappresentazione visiva, dipinto prima insomma che la macchina avesse scattato e la fotografia si fosse sviluppata. È questo ad esempio il caso di *Milano* (1960-11), ⁴⁸⁷ diciassettesima voce della lista, dove il formato del quadro, nelle proporzioni tra altezza e lunghezza, ricorda in tutto e per tutto quello delle fotografie istantanee ottenute con la tecnologia della Polaroid. L'opera è infatti perfettamente quadrata, con un riquadro centrale dipinto di un intenso blu elettrico, circondato tutt'attorno da una cornice bianca, questa volta a spigoli vivi, nella cui stesura il colore, a tratti, è gocciolato sul pigmento più scuro sottostante. Questo lavoro rientrava ancora in pieno nella precedente fase dei monocromi, quella che Schifano presentò per lo più nel 1961, in occasione della sua personale alla Tartaruga: è totale, infatti, la somiglianza di questo lavoro ad esempio con *Capri* e *Piazza Navona*, lavori esposti proprio in questa precedente occasione.

⁴⁸³ G. Dorfles, *Civiltà (e inciviltà) di massa*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1963”, 1962, p. 70.

Quest'articolo è lo stesso, già citato, in cui si portava avanti una riflessione anche sui cartelli stradali, altro elemento visivo del nuovo arredo urbano trasposto da Schifano in pittura.

⁴⁸⁴ Cfr G. Bazin (a cura di), *Il ritratto francese da Clouet a Degas*, catalogo mostra, Palazzo Venezia, Roma, aprile-maggio 1962. Nel manifesto è riprodotto il ritratto di Elisabetta d'Austria dipinto del 1571 da François Clouet e conservato presso il museo del Louvre.

⁴⁸⁵ M. Rotella, *Sua maestà la regina*, 1962, *décollage*, 93x106 cm, in P. Restany, *Rotella: dal décollage alla nuova immagine*, Edizioni Apollinaire, Milano, 1963, pnn. L'opera è ora in collezione Giorgio Franchetti. Lo stesso manifesto è presente anche in altri lavori di Rotella, come ad esempio *Classico moderno*, 1962, *décollage*, 92x136 cm, sempre in P. Restany, *Rotella: dal décollage alla nuova immagine*, Edizioni Apollinaire, Milano, 1963, pnn.

⁴⁸⁶ M. Rotella, *Birra scaduta!*, 1962, *décollage*, 93x133 cm, in P. Restany, *Rotella: dal décollage alla nuova immagine*, Edizioni Apollinaire, Milano, 1963, pnn. Questo stesso *décollage* col più semplice titolo di *Birra!* Venne anch'esso esposto alla mostra *The New Realists*, cfr catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, opera 27, pnn, non riprodotta. L'opera è però visibile in una fotografia di allestimento, e per la precisione nella pubblicità stampata per questa mostra in “Art International”, VIII, n.1, 25 gennaio 1963, pnn.

⁴⁸⁷ M. Schifano, *Milano*, 1961-1962, smalto su carta intelata, 120x120 cm, in SM 2007, opera 60/002, p. 18; in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, illustrazione 33, p. 76, indicato come proprietà «G. Liverani, Roma». Si propende ad identificare questo lavoro con la voce della lista Sonnabend perché, al momento attuale delle ricerche, questo titolo è un *unicum*. Rimane un dubbio però per il fatto che, nella mostra di Parma del 1974, quest'opera veniva indicata come proprietà di Gian Tomaso Liverani. Questo dato – che non esclude che Schifano potesse aver semplicemente venduto quest'opera al proprietario della Salita mentre era già a contratto con la Sonnabend, come si è visto era solito fare nonostante fosse vincolato da un'esclusiva – può aver fatto credere che la data di realizzazione dell'opera sia il 1960. La pulizia di questo monocromo ed il fatto che si trovi, per l'appunto, in lista Sonnabend fa propendere piuttosto per l'ipotesi che questo lavoro sia stato realizzato più tardi, a cavallo tra la fine del 1961 e l'inizio del 1962. La data del 1961 sembra la più plausibile per la vicinanza del lavoro *Milano* ad alcune opere passate proprio in quell'anno alla già analizzata personale di Schifano alla galleria La Tartaruga, come ad esempio *Capri* o *Piazza Navona*.

In maniera molto simile anche l'opera numero diciannove della lista Sonnabend – *Vero amore IV* (1962) (MS 1962-09) – si presenta visivamente come un ibrido tra un cartellone pubblicitario e una Polaroid: in entrambe le occorrenze, però, ancora manca l'immagine.⁴⁸⁸ Nella parte superiore è presente il classico riquadro ad angoli smussati: la cornice spessa, nera, mentre il centro, di un grigio freddo, con una forte componente azzurra, molto vicino al pigmento delle carrozzerie o dei manti stradali asfaltati, è campito a monocromo, ma sempre movimentando la pellicola pittorica, resa vibrante dallo scaricarsi graduale del pennello. Il bordo inferiore della tela, che nelle proporzioni ricorda quella parte di carta non stampata da cui prendere le Polaroid per non rovinarne con le mani l'immagine sviluppata, questa volta non è lasciato a nudo, la carta intelata a vista, ma è dipinto di un giallo acceso, anche se lascia intravedere, sotto di sé, un colore rosso frutto, con ogni probabilità, di una precedente stesura, ridipinta poi per un ripensamento. Anche in questo caso la noncuranza con cui si ridipingeva senza coprire del tutto il vecchio pigmento – che sia voluta o meno poco importa – era segno di quella piacevolezza con cui Schifano era solito portare lo spettatore nel “dietro le quinte” delle sue opere. L'aggiunta di tutta una lunga serie di ulteriori “incidenti” e “disattenzioni” – il disegno a matita che traspare sotto il pigmento, i contorni non ben riempiti da un lato, e travalicati di pittura dall'altro, le sgocciolature in ogni parte della tela – pare confermare ancora una volta quest'intento.

Un formato quasi quadrato caratterizza anche l'opera alla voce successiva, il punto venti; nella lista Sonnabend è indicata col titolo di *Vero amore spezzato*, che negli anni è però diventato *Vero amore incompleto* (1962) (MS 1962-12).⁴⁸⁹ in tal senso non è da escludere l'idea che, il titolo, fosse stato semplicemente sbagliato da Ileana Sonnabend nel momento di compilare la sua lista. Raccontò più tardi Schifano che la scelta di questo titolo era fortemente legata alla gallerista stessa: «*True Love Number One* era il nome della cameriera negra [sic] di Leo Castelli e Ileana Sonnabend. Era una setta religiosa che le aveva dato questo nome: vero amore numero uno. Poi ci sarebbe stato vero amore numero due, ecc... dato che era la prima nata della famiglia, era il numero uno».⁴⁹⁰ A guardare bene il quadro parrebbe più calzante il titolo *Vero amore incompleto*, con l'aggettivo “incompleto” che sta per quelle opere che l'artista non porta a termine: il consueto quadrato dagli angoli smussati, infatti, è qui campito nella parte superiore della tela; la parte inferiore non è dipinta, il supporto della carta intelata lasciato in vista, animato solo da qualche sgocciolatura. Il brano centrale del quadro, dove la parte dipinta si congiunge a quella lasciata priva di pigmento, si trova un brano di pittura fatto solo di pennellate: Schifano, stendendo con un pennello a testa larga il pigmento, s'interrompeva all'altezza mediana circa della tela, lasciando in vista le pennellate, che diventavano così elemento compositivo dell'opera e non più solo un mezzo per il quale si otteneva un monocromo pieno. In questo modo di procedere si palesava l'eredità, ancora fortemente presente, della pittura gestuale, dell'*Action Painting* americana, riferimento immediato alle modalità di lavoro, tra i tanti, di Franz Kline. Anche in questo caso il dipinto presenta, forse, un ripensamento: al centro, nella zona d'intersezione tra il monocromo pieno e la carta nuda, s'intravede tra le

⁴⁸⁸ M. Schifano, *Vero amore IV*, 1962, smalto su carta intelata, 160x140 cm, in SM 2007, opera 62/047, p. 40. In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 4, p. 75, indicata come «Studio Marconi, Milano». Per l'unicità del titolo (con quella numerazione crescente che per il ciclo *Vero amore* si è mantenuta nel tempo) e per il suo presentarsi in collezione Marconi alla data del 1974 l'opera in lista Sonnabend può corrispondere con quella che qui si è indicato.

⁴⁸⁹ M. Schifano, *Vero amore incompleto*, 1962, smalto su carta intelata, 160x140 cm, in SM 2007, opera 62/062, p. 44. In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, opera D, pnn; in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 54, p. 77 indicata come «Studio Marconi, Milano»; in *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, illustrazione 12.

⁴⁹⁰ M. Schifano, in N. Ruspoli, *Schifano e l'immagine*, in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, p. XVII.

pennellate lasciate in sospenso una linea bianca che taglia la tela in due metà orizzontali. È ovviamente impossibile capire se Schifano avesse veramente riutilizzato un vecchio telaio o se questo stratagemma facesse volutamente parte della messa in opera del quadro: il risultato è però, ancora una volta, quello di presentare all'osservatore un dipinto che ha l'aria di essere in corso d'opera, di non essere concluso, come suggeriscono il titolo da un lato e le pennellate lasciate in sospenso dall'altro, quasi come se, a metà del lavoro, il pittore avesse deciso d'interrompersi. Questo lavoro, per il suo mostrare sé stesso mentre viene dipinto, è quello in collezione Sonnabend che più si avvicina alla già citata serie delle *Grandi pitture*.

Al tema, di nuovo, dello “studio del pittore” è dedicata l'opera *La stanza dei disegni* (1962) (MS 1962-11), come suggerisce anche lo stesso titolo.⁴⁹¹ Questo lavoro, voce tredici nella lista Sonnabend, era certamente di proprietà della gallerista, ne è riprova, tra le altre cose, il fatto di comparire in riproduzione in quel già citato articolo di Rubiu su “Metro” come di collezione Michael Sonnabend. La “stanza dei disegni”, lo “studio del pittore” è uno spazio inscenato tramite l'appaiamento di tre pannelli – bianco, nero, rosso – dipinti nella parte superiore, con la classica cornice ad angoli smussati disegnata per sottrazione di colore, e lasciati con la carta in bella vista nella parte inferiore; la divisione in tre pannelli diversi, se superiormente è determinata dal succedersi dei tre differenti colori, inferiormente è data dal semplice disegno – una linea dritta e sottile – che prosegue sulla carta fino al bordo liminare del quadro. I tre pannelli riportano alla mente lo studio dell'artista, con tre quadri vicini ad asciugare, o con dei fogli dove si è provato il colore: inevitabilmente, però, richiamano allo sguardo dell'osservatore anche i pannelli sui quali, lungo il ciglio delle autostrade, gli attacchini incollavano i manifesti pubblicitari.

A questa stessa immagine di tabelloni autostradali rinvia l'opera numero cinque che, non a caso, portava il titolo di *Element for Big Landscape* (1962) (MS 1962-13).⁴⁹² Questo titolo pare decisivo per seguire l'evoluzione del lavoro di Schifano in questo momento di passaggio tra i monocromi ed il ritorno dell'immagine nelle sue tele: è questa infatti la prima occasione in cui, per un suo quadro, egli scelse d'inserire il termine “paesaggio” nel titolo. I paesaggi veri e propri, istantanee di panorami italiani osservati di scorcio dal finestrino di una macchina in corsa nella neo-costruita autostrada, vennero mostrati per la prima volta, come si sa, l'anno successivo, nell'aprile 1963. La loro ideazione, però, partiva ovviamente da più lontano, e opere come questa ne rappresentano forse il punto di partenza. L'espressione *Elemento per grande paesaggio* faceva infatti inevitabilmente pensare che l'oggetto cui ci si trovava di fronte fosse un “elemento” utile alla figurazione di un paesaggio, paesaggio che, evidentemente, doveva ancora venire, visto che non vi era in realtà nessuna traccia di esso sulla tela. Di questa figurazione, dell'immagine di questo paesaggio, era quindi in quel momento presente solo la cornice, la tela pronta a ricevere l'imprimitura, la diapositiva – si vedano ancora una volta i bordi smussati, l'incatenamento di un riquadro all'altro – nell'attimo prima che la fotografia fosse scattata. Si era insomma di fronte alla

⁴⁹¹ M. Schifano, *La stanza dei disegni*, 1962, smalto su carta intelata, 160x180 cm, in SM 2007, opera 62/057, p. 42. In V. Rubiu, *Schifano dada?*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, illustrazione 1, p. 89, indicato come di proprietà di Michael Sonnabend; in A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, opera C, pnn; in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 7, p. 75, indicata come «Studio Marconi, Milano»; in *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, illustrazione 6.

⁴⁹² M. Schifano, *Elemento per grande paesaggio* (o *Element for Big Landscape*), 1962, smalto su carta intelata, 200x200 cm, in SM 2007, opera 62/079, p. 48. In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, opera E, pnn; in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 61, p. 78, indicata come «Studio Marconi, Milano»; in *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, illustrazione 13. Si è giunti ad identificare l'opera 5 in lista Sonnabend con questo lavoro ancora una volta grazie alla sua presenza, già nel 1970, in collezione Marconi.

“pura” inquadratura del paesaggio, a quel momento, precedente lo scatto fotografico o la prima pennellata, in cui Schifano sceglieva che taglio dare all'immagine che sarebbe venuta di lì a poco: il frangente in questione era quello in cui si sceglieva cosa e come dipingere, quale voleva essere il punto di vista del quadro che ne sarebbe venuto. L'opera, infatti, era realizzata con una “diapositiva” superiore – il centro bianco ed il contorno rosso – cui si agganciava un riquadro, di pari formato, sottostante, tagliato poco sopra la metà dal bordo inferiore della tela, ancora una volta bianco al centro, ma questa volta nero nel contorno. Accidenti pittorici animavano l'intera superficie dipinta, con sgocciolature di pigmento che travalicavano i bordi e la pellicola pittorica, al centro in bianco come nelle cornici in rosso o nero, caratterizzata da un andamento irregolare, con parti più coprenti e brani in cui s'intravede, sottostante, il supporto cartaceo. Questo ragionamento è valevole anche per un altro lavoro di Schifano, assente nella lista Sonnabend ma probabilmente di sua proprietà perché così citato in “Metro”, appartenente alla stessa serie, ed infatti anch'esso intitolato *Elemento per paesaggio*.⁴⁹³

Il dodicesimo lavoro della lista Sonnabend corrisponde al monocromo giallo *Vero amore III* (1962) (MS 1962-07), ora nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Torino.⁴⁹⁴ In questo caso il tema della diapositiva vuota si aggancia allo stratagemma del telaio modificato: il quadro è infatti costituito come un dittico orizzontale, la classica sagoma ad angoli smussati – disegnata a matita – che incornicia l'intera superficie del monocromo dipinto di giallo. Al fondo della tela – sotto il bordo inferiore della cornice disegnata – s'intravede la carta di supporto, lasciata non dipinta, ma fortemente macchiata di sgocciolature gialle e bianche. Il pigmento bianco che qui s'intravede deriva da una stesura di questo colore, sottostante lo strato giallo: s'intravede la sua presenza anche nel resto del quadro, dove il bianco è utilizzato per creare una cornice ad angoli smussati e delle pennellate ad andamento casuale nel riquadro centrale; il tutto veniva ricoperto poi di giallo. Anche in questo caso è impossibile determinare se questa situazione sia frutto di una ridipintura, di un riciclo della tela dopo un ripensamento, o se sia un effetto ricercato, voluto dall'artista, il bianco utile a rendere, in certi punti, ancora più brillante il giallo finale. L'organizzazione spaziale della superficie di quest'opera rimanda anche alla forma dello schermo cinematografico, o a quello per le proiezioni. Questo tema è centrale anche nell'ultimo monocromo in lista Sonnabend: *Botticelli* (1962) (MS 1962-06), alla voce numero quattro.⁴⁹⁵ Il titolo è uno dei primi “omaggi” che Schifano dedicò all'Italia, citata nei suoi lavori attraverso le sue eccellenze, le sue “mitologie”, ma nel contempo è anche, ovviamente, un riferimento alla storia dell'arte, il primo di una lunga serie. L'arte era entrata nei lavori di Schifano già l'anno precedente, con la serie delle *Venus de Milo*: figlio di un

⁴⁹³ M. Schifano, *Elemento per paesaggio*, 1962, smalto su carta intelata, 150x100 cm, in SM 2007, opera 62/074, p. 47. In V. Rubiu, *Schifano dada?*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, illustrazione 2, p. 89, indicato come di proprietà di Michael Sonnabend. In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 55, è però indicata come di proprietà «G. Liverani, Roma».

⁴⁹⁴ M. Schifano, *Vero amore III*, 1962, smalto su carta intelata, 160x200 cm, in SM 2007, opera 62/059, p. 43. In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, opera B, pnn; in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 66, p. 78, indicata come «Studio Marconi, Milano»; in *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, illustrazione 11. Si è giunti ad identificare l'opera 12 in lista Sonnabend con questo lavoro ancora una volta grazie alla sua presenza, già nel 1970, in collezione Marconi.

⁴⁹⁵ M. Schifano, *Botticelli*, 1962, smalto su carta intelata, 210x150 cm, in SM 2007, opera 62/058, p. 43. In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, opera A, pnn; in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 5, p. 75, indicata come «Istituto Storia dell'Arte, Università di Parma, dono di G. Marconi». La donazione di quest'opera da parte di Giorgio Marconi, unita all'unicità di questo titolo nel lavoro di Schifano, fanno propendere per un'identificazione tra questo preciso monocromo e la voce numero 4 della lista Sonnabend.

archeologo, a lungo impiegato nel museo di Valle Giulia a Roma, il pittore aveva deciso di dare, ad un suo monocromo giallo, diviso in due pannelli verticali come un portale, lo stesso titolo di una delle statue antiche più conosciute al mondo, quella *Venere di Milo* assurta agli onori della cronaca già nel 1820, anno della sua scoperta, e conservata in seguito presso il museo del Louvre. La citazione colta, in questo caso, finiva per mettere in dialogo tra loro la sofisticata piacevolezza pittorica, che Schifano andava evidentemente cercando nei suoi monocromi con quei colori generosi e quelle impaginazioni composte a simulare dittici antichi, e la consacrata bellezza dell'arte classica. Lo stesso pittore, d'altronde, sottolineava come la scelta del titolo fosse in qualche modo legata ad un'idea di perfezione estetica: «si chiamava così paradossalmente perché era bello il nome», «questo nome così come quando un musicista mette un titolo a un suono, io mettevo un titolo a un silenzio».⁴⁹⁶ L'arte e la storia dell'arte rimasero sempre un punto fisso, quasi un'ossessione, nel lavoro di Schifano che, oltre a dedicare lavori monocromi ai grandi maestri del passato – si veda a tal proposito anche l'opera *A De Chirico* (1962) e *Cleopatra's Dream* (1961), ad oggi ancora in collezione Sonnabend – dedicò a partire dal 1964 anni di lavoro ai temi ed alle modalità esecutive del Futurismo.

I segnali stradali in collezione Sonnabend.

Il secondo nucleo di opere presente in lista Sonnabend è da ricondurre al tema della segnaletica stradale. Questo motivo si era già affacciato nella riflessione di Mario Schifano l'anno precedente, in opere esposte alla personale della galleria di Plinio De Martiis nel 1961: è questo il caso, ad esempio, di quel *Segnale* (1961) (1961-02) documentato come esposto alla Tartaruga nel 1961 ed in lista Sonnabend, alla voce venticinque, nel 1962; tra queste due opere la corrispondenza, che permette di identificare le due voci in un unico preciso lavoro, è da rintracciare nella pubblicazione di questo lavoro sulle pagine del settimo numero di “Metro”, come proprietà di Michael Sonnabend.⁴⁹⁷

Se nelle opere del 1961 il riferimento ai segnali stradali era solo suggerito – dal titolo, dalle forme, dai colori scelti – nel 1962 il tema si faceva finalmente esplicito. Emblematico di questo passaggio è il lavoro *Indicazione grande* (1962) (MS 1962-16), voce numero sei della lista Sonnabend, che raffigurava, questa volta in maniera letterale ed esplicita, un tratto di corsia stradale: i due terzi circa della tela, dipinti di un grigio asfalto, erano delimitati da linee di demarcazione arancioni, mentre al centro campeggiava la striscia frammentata che tipicamente divide le carreggiate stradali nei due diversi sensi di marcia.⁴⁹⁸ L'elemento più interessante di quest'operazione è rappresentato dalla constatazione di come il passaggio messo qui in atto, tra l'allusione ad un oggetto reale e la ripresentazione letterale ed inconfondibile di questo elemento della realtà quotidiana, non risulti per nulla traumatico nell'elaborazione del lavoro di Schifano, ma segua una gradualità che rende la seconda fase una semplice e logica conseguenza dello *step*

⁴⁹⁶ M. Schifano, in N. Ruspoli, *Schifano e l'immagine*, in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Editrice La Nazionale, Parma, 1974, p. XVII.

⁴⁹⁷ M. Schifano, *Segnale*, 1961, smalto su carta intelata, 150x120 cm, in SM 2007, opera 61/080, p. 37; riprodotta in V. Rubiu, *Schifano dada?*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, pnn.

⁴⁹⁸ M. Schifano, *Indicazione grande*, 1962, smalto su carta intelata, 200x200 cm, in SM 2007, opera 62/081, p. 49. In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, opera L, pnn; in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 62, p. 78, indicata come «Studio Marconi, Milano»; in *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, illustrazione 14. Si è giunti ad identificare l'opera 6 in lista Sonnabend con questo lavoro ancora una volta grazie alla sua presenza, già nel 1970, in collezione Marconi.

precedente. Questa gradualità è forse data, *in primis*, dal mantenimento di alcuni ingredienti già presenti nelle opere antecedenti, ancora astratte e monocrome: in *Indicazione grande* si ritrovano infatti, ancora una volta, il formato pressoché quadrato tipico delle Polaroid, ma anche, ad esempio, il concentrarsi della parte dipinta nel brano superiore della tela, mentre il bordo inferiore veniva lasciato privo di pittura, con il supporto di carta in bella vista, semplicemente percorso da colature di pigmento. Anche i colori scelti erano già tutti familiari alla produzione di Schifano: il grigio-blu del manto stradale corrispondeva alla perfezione al pigmento scelto ad esempio per il monocromo *Qualcos'altro* e anche qui, come lì in precedenza, la pittura era data in maniera poco uniforme, con zone più e zone meno cariche di pittura; il bianco riflettente era quello di tante altre opere, era ad esempio lo stesso di *Botticelli*, e il rosso che delimitava la carreggiata ricordava in tutto e per tutto quello di *Amerika*. Inoltre una certa forma di coerenza interna si riscontrava in questo lavoro nel modo in cui Schifano ci proponeva l'immagine della carreggiata stradale: l'opera cui si è davanti, infatti, pur chiaramente leggibile e riconoscibile, non è di fatto realistica, come saranno invece ad esempio i *Paesaggi* del 1963. *Indicazione grande* rimane ancora, del tutto, un'immagine convenzionale, codificata: priva di prospettiva, la corsia cui si è di fronte non è un oggetto reale ma una designazione simbolica di esso; le linee, i colori, la composizione attraverso cui quest'opera è costruita, presi singolarmente, potrebbero essere ancora in tutto e per tutto una composizione astratta, niente più di un monocromo. È solo il fatto che l'insieme di questi elementi, il modo in cui sono messi assieme tra loro, vadano poi a comporre un'immagine che è familiare all'osservatore che finisce per semantizzare in qualche modo il quadro, ma, ancora una volta, questa semantizzazione si muove nell'ambito delle convenzioni, della segnaletica stradale: quella che qui si vede non è infatti la raffigurazione di una carreggiata, ma la rappresentazione – simbolica e convenzionale – di un “segnale” che sta ad indicare un oggetto reale come una corsia stradale.

Questo tipo di operazione pone insomma questa serie di opere in una sorta di limbo, dove gli oggetti non sono rappresentati verosimilmente, ma sono presenti attraverso codici visivi che li indicano e indicizzano. Non a caso, d'altronde, in questa fase i soggetti scelti sono ancora soggetti legati ad un codice, quello stradale per esempio, sono ancora elementi che affermano, che attraverso una simbologia che è leggibile in una sua fulminea unità ed interezza, si fanno però veicolo di un messaggio più articolato e complesso – “dare la precedenza”, “è permesso parcheggiare”, “è possibile sorpassare”, e così via.

Del carico di novità di cui questo tipo di oggetti si facevano portatori a questa data s'è già detto in precedenza, ma vale qui la pena ricordare come, per l'appunto, Schifano dovesse sceglierli proprio perché li sentiva come elementi molto moderni: il linguaggio della segnaletica stradale era insomma per lui qualcosa di molto contemporaneo, affascinante proprio per questo, e le modalità con cui questo linguaggio veniva trasposto sulle sue tele – gli smalti lucidi, i colori artificiali, la quasi “meccanicità” di realizzazione, che veniva però subito smentita dall'umana piacevolezza per la svista pittorica – paiono in tutto e per tutto confermare quest'ipotesi.

A De Chirico (1962) (MS 1962-21) è un altro lavoro che va letto in questa direzione, poiché anche qui è in atto il passaggio semantico tra i precedenti monocromi ed il ritorno ad una figurazione piena in Schifano.⁴⁹⁹ Di nuovo il passaggio è mantenuto fermo, con grande coerenza, attraverso la riproposizione di elementi visivi già presenti in opere precedenti, che qui assumono però un nuovo significato per le modalità con cui vengono composti tra loro e proposti allo sguardo dello spettatore. In *A De Chirico*, infatti, ancora una volta si è di fronte sostanzialmente ad un monocromo con cornice ad angoli smussati: il fatto che il pigmento scelto per il monocromo sia un grigio-bottiglia, grigio-blu molto vicino al colore del manto stradale, e che la cornice sia dipinta in bianco fa però subito scattare, nella mente dello spettatore, l'idea di essere in realtà di fronte ad un altro esempio di segnaletica orizzontale, come in *Indicazione grande*. In aggiunta, il fatto che la

⁴⁹⁹ M. Schifano, *A De Chirico*, 1962, smalto su carta intelata, 170x150 cm, in SM 2007, opera 62/084, p. 49. Ora in collezione Sonnabend, New York, opera MS-1.

cornice ad angoli smussati rimanga, in questo caso, aperta perché interrotta, in alto, dal bordo superiore del quadro trasforma immediatamente quella che in precedenza era l'immagine della diapositiva, dello schermo da proiezione, nell'immagine di un parcheggio, della linea segnaletica bianca che, tracciata sull'asfalto, delimita un'area. Ancora una volta, però, tutto ciò non è raffigurato in maniera aderente alla realtà, ma è piuttosto suggerito, per il tramite del ricorrere ad un vocabolario convenzionale. Il titolo – *A De Chirico* – si faceva ovvio omaggio al pittore metafisico, ma anche, forse, riferimento a quella modernità, priva di presenze umane, che caratterizzava tanti quadri di De Chirico e che in qualche misura si ritrovava anche in questi lavori di Schifano: se le piazze di città deserte ed i camini fumanti di piccole industrie parlavano, pur in sua assenza, dell'uomo ai tempi di De Chirico, perché non dovrebbe poter valere la stessa ricetta per i segnali stradali, le diapositive vuote e l'asfalto delle opere di Schifano?

Allo stesso modo era “esclamativo” il lavoro numero tre in lista Sonnabend, qui intitolato *Iniziale grande*, ma conosciuto anche come *A Franz Kline* (1962) (MS 1962-16).⁵⁰⁰ Quest'opera è un *unicum* nel percorso di Schifano: su un fondo bianco compare in nero una lettera A, tagliata superiormente e ai lati dai bordi fisici della tela. L'omaggio all'americano Kline, se realmente indicato da Schifano, potrebbe individuarsi proprio nell'intensità del tratto nero con cui veniva delineata quest'incombente lettera dell'alfabeto, ma il reale riferimento di questo tipo di operazione pare vada piuttosto cercato, ancora una volta, nel lavoro di Jasper Johns, con particolare riferimento, ovviamente, alla serie dei *Numbers*. In entrambi i casi, insomma, l'operazione era quella di far coincidere il quadro in questione con un simbolo – in Schifano una lettera, in Johns un numero – che, nella sua semplice forma grafica ben codificata, ha convenzionalmente inserito un rimando a qualcosa che è “altro”, ma che tutti facilmente riconoscono perché a conoscenza del codice con cui interpretare quell'immagine. In questo senso quindi quest'*Iniziale grande* può essere inserita in questo stesso filone dei quadri che si fanno cartelli stradali, o meglio, realtà segnaletiche e semanticamente assertive.

Propagande, Segni di energia e Particolari di esterno: il vero cuore della mostra parigina di Mario Schifano.

Il nucleo più cospicuo di opere presenti in lista Sonnabend è però, a dispetto di quel che si credeva, proprio quello costituito da lavori che possono essere definiti come delle “insegne”: presumibilmente, infatti, quattro dovevano essere i quadri in mostra con lo stemma della Esso come tema – 2. *White Sign of Energy*, 18. *Particolare disegno di energia bianca*, 27. *Sign of Energy III*, 28. *Sign of Energy II* – sei quelli con la scritta “Coca Cola” – 7. *Grande particolare di propaganda II*, 14. *Propaganda II*, 15. *Particolare di propaganda I*, 16. *Propaganda I*, 24. *Piccolo particolare di propaganda Baden Baden*, 29. *Propaganda IV* – quattro, infine, quelli che mettevano assieme più loghi di questi già citati – 8. *Particolare d'esterno IV grigio*, 21. *Particolare di esterno III grigio*, 22. *Particolare di esterno II bianco*, 23. *Particolare di esterno I* – per un totale di quattordici lavori di questo tipo. Purtroppo la serialità dei titoli, affiancata dal fatto che, nel tempo, la numerazione progressiva data da Schifano alle tele è andata perdendosi, e che mancano nella lista Sonnabend le misure dei quadri, rende difficile un'individuazione precisa delle opere in questione.

È interessante osservare come, più che in altre occasioni, le opere esposte alla mostra di Parigi sembrino accompagnare per mano il visitatore nei vari passaggi del ragionamento pittorico

⁵⁰⁰ M. Schifano, *Iniziale grande a Franz Kline*, 1962, smalto su carta intelata, 230x150 cm, in SM 2007, opera 62/066, p. 45. In V. Rubiu, *Schifano dada?*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, ill. 3, p. 89 ed è già qui indicata come di proprietà di Michael Sonnabend

che stava portando avanti in quella fase Schifano: passo dopo passo è lo stesso artista a mostrare come il suo lavoro, da talune premesse, giunga a certe precise conclusioni, logica conseguenza di quelle stesse premesse precedentemente stabilite. Fu in questa personale, infatti, che Schifano mostrò come, dai monocromi e dalle “grandi O”, si potesse logicamente giungere ai quadri d'insegna.⁵⁰¹

Emblematica di quanto si è fin qui affermato è l'opera ventidue in lista Sonnabend: *Particolare di esterno II bianco* (1962) (MS 1962-17), che si ritiene individuata con precisione perché, ancora una volta, passata poi in collezione Marconi.⁵⁰² Questo lavoro sembra assumere su di sé il ruolo di anello di congiunzione tra i precedenti monocromi che alludevano alla “diapositiva” nel momento in cui era ancora vuota, priva di immagini, e le opere nuove, in cui la macchina fotografica aveva scattato, la diapositiva era stata impressa dalla luce, una nuova immagine si rendeva visibile sulla sua superficie. In *Particolare di esterno II bianco*, infatti, sul tradizionale fondo di carta lasciato scoperto, era disegnata la canonica forma della diapositiva: gli angoli arrotondati, il contorno a matita in vista, il colore – un monocromatico smalto bianco – a valicare i confini designati. All'interno di questa cornice, però, invece del precedente vuoto, della passata “pittura di per sé”, faceva questa volta la sua comparsa uno stilema: un trifoglio bianco stilizzato, con accanto un numero 5, entrambe le figure tagliate dai contorni della diapositiva disegnata a matita, come se fossero rimasti fuori dai bordi dalla fotografia scattata. Quest'immagine non era una composizione inventata da Schifano, ma il marchio commerciale della Cities Service Gas, azienda americana che distribuiva gasolio per auto e gas per le industrie anche in Europa.⁵⁰³ Il passaggio era quindi ormai compiuto: le diapositive, forme ormai esplicite, si caricavano di un'immagine, si facevano portatrici di un significato visivo, parlavano di qualcosa. L'immagine era tornata, ma, ancora una volta, senza riferimento alcuno al vecchio realismo perché, di nuovo, il messaggio visivo, anche se leggibile e chiaro per tutti, era convenzionale, era un marchio, uno stilema, un'insegna: una forma codificata che, letta nella sua unità visiva, aveva un preciso significato, che era altro dall'immagine stessa, non era quindi descrittivo ma piuttosto segnaletico. Guardando a *Particolare di esterno II bianco*, infatti, il visitatore medio di una mostra di Schifano non vedeva di certo un trifoglio e un numero: vedeva un marchio, vi leggeva un prodotto, coglieva un'indicazione, tipica della pubblicità, che consigliava di comprare quel determinato prodotto al posto di un altro.

Un altro quadro che si è presumibilmente riusciti a riconoscere è quel *Particolare di esterno grigio* (1962) (MS 1962-19) oggi in collezione al Museo del Novecento di Milano, che potrebbe corrispondere alla voce otto o ventuno della lista Sonnabend.⁵⁰⁴ Anche in questo caso si è di fronte a

⁵⁰¹ Questa considerazione ha senso prendendo per valida l'ipotesi che, se Ileana Sonnabend non espose tutti i ventinove quadri presenti in questa lista, ne abbia esposti almeno un paio per “tipologia”.

⁵⁰² M. Schifano, *Particolare di esterno*, 1962, smalto su carta intelata, 160x140 cm, in SM 2007, opera 62/080, p. 48. In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 74, indicata come «Studio Marconi, Milano»; in *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, illustrazione 10; in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 115, l'opera è indicata come «Courtesy Fondazione Marconi».

⁵⁰³ La Cities Service Gas – anche conosciuta come Citgo Petroleum Corporation – era la succursale americana dell'industria Petróleos de Venezuela. A partire dal 1910 la Cities Service Company, sotto la guida di Henry Latham Doherty, mise in piedi un servizio di distribuzione del gas e dell'elettricità a piccole realtà urbane degli Stati Uniti; nel 1931 si completò un sistema di trasporto del gas lungo tutta la nazione. Dal secondo dopoguerra in poi sviluppò una rete di distribuzione di gas e carburante internazionale, ed anche in Europa «its green, expanding, circle marketing logo became a familiar sight across much of the nation», Italia inclusa, come recita il sito commerciale dell'azienda, ancora esistente. Per il riconoscimento di questo logo si veda D. Viva, *Mario Schifano. Particolare di esterno (Coca Cola)*, scheda dell'opera, in F. Fergonzi, A. Negri, M. Pugliese (a cura di), *Museo del Novecento. La collezione*, Electa, Milano, 2010, p. 316.

⁵⁰⁴ Ancora una volta il tramite per il riconoscimento di questo quadro è il suo essere poi passato di proprietà di Giorgio Marconi. M. Schifano, *Particolare di esterno grigio*, 1962, smalto su carta intelata, 200x150 cm, in SM 2007,

un passaggio cruciale: il monocromo, che era in precedenza semplice allusione al *billboard*, si faceva ora manifesto pubblicitario vero e proprio. L'impaginazione di questo quadro rimandava in tutto e per tutto a monocromi precedenti, con l'organizzazione spaziale divisa nelle pannellature tipiche dei tabelloni per affissioni, il colore – un unico grigio-asfalto – concentrato nella parte alta della tela, il bordo inferiore scoperto a mostrare la carta intelata. Su questa grammatica ormai consueta Schifano inseriva però il ritorno all'immagine, alla significazione: in alto, di nuovo, si trovava infatti il marchio della benzina Citgo col numero 5 a lato, sotto, sempre in grigio, la scritta della Coca Cola che, con la piacevolezza per la pittura e per il colore che da sempre contraddistingueva il lavoro di Schifano, prendeva forma dallo sgocciolare del pigmento. Ancora una volta il linguaggio fotografico veniva innestato da Schifano sulla sua grammatica pittorica per il tramite da un lato dell'inserimento di un'impaginazione visiva che sembrava un particolare fotografico – come suggeriva d'altronde il titolo stesso – dai cui bordi fisici venivano lasciati fuori piccoli brani d'immagine; dall'altro per mezzo di un ragionamento sul positivo e negativo dell'immagine fotografica, per il tramite, ad esempio, dei contorni del disegno – il logo, il numero 5, la divisione in più pannelli, la scritta Coca Cola – tracciati non in positivo, ma per sottrazione di colore, ma anche per le modalità con le quali la sigla della Coca Cola si mostrava parzialmente in fondo al quadro, come se l'immagine stesse apparendo lentamente e gradualmente durante l'operazione di sviluppo della pellicola. Della realtà esterna si riprendeva poi la sovrapposizione di più marchi commerciali, apparentemente non legati tra loro ma che, di fatto, si ritrovavano abitualmente a convivere in quella stratificazione di manifesti che era tipica dei muri urbani tappezzati di pubblicità: anche in questo senso, infatti, potrebbe leggersi la scritta della Coca Cola, che appariva parzialmente mancante, come in un vecchio manifesto ormai sbrindellato dal tempo e dalle intemperie.

Ricordava a tal proposito Gillo Dorfles «sono le scritte pubblicitarie, i cartelloni, il cinema, e, in una parola, la ubiquitaria presenza di *immagini artificiali* (o *rese tali* dalla loro riproduzione e trasmissione meccanica) a popolare l'universo urbano, a informare su ogni settore dell'attività umana, a sostituirsi alla parola scritta, alla parola parlata (direttamente parlata), per trasformare sempre di più la nostra civiltà in un'epoca dominata dal culto e dal mito delle immagini», motivo questo per il quale un artista onnivoro come Mario Schifano aveva deciso di portare, di peso, nel proprio lavoro questo linguaggio.⁵⁰⁵

Un secondo nucleo di insegne presente in mostra è quello dedicato al marchio della Esso, la cui serie presenta quadri che sono genericamente intitolati *Sign of Energy* o *Segno d'energia*. Qui le difficoltà d'individuare delle opere che possano corrispondere con certezza a quelle elencate dalla Sonnabend si fanno sempre maggiori.⁵⁰⁶

Una corrispondenza è presumibilmente rintracciabile nel lavoro *Chiamato Sign of Energy* (1962) (MS 1962-23),⁵⁰⁷ che appariva in riproduzione, citato come di collezione di Ileana

opera 62/069, p. 46. In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, opera I, pnn; in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 6, indicata come «Studio Marconi, Milano»; in *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, illustrazione 9.

⁵⁰⁵ G. Dorfles, *Civiltà (e inciviltà) dell'immagine*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1963”, novembre 1962, pp. 73-74.

⁵⁰⁶ Ad esempio in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, nessuna opera di questo tipo è presente in mostra e quindi nessuna viene indicata come di proprietà di Marconi; allo stesso modo in *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, non compare nessun lavoro con un titolo che possa riferirsi ad un'opera di questo tipo.

⁵⁰⁷ M. Schifano, *Chiamato Sign of Energy*, 1962, smalto su carta intelata, 270x200 cm, in SM 2007, opera 62/116, p. 51. L'unica altra opera, al momento attuale delle ricerche, documentata per certo di questa serie è un disegno, apparso

Sonnabend, nel 1966, nelle pagine che Maurizio Fagiolo dell'Arco dedicò a Schifano all'interno del suo libro *Rapporto 60*.⁵⁰⁸ In quest'opera, di cui disponiamo solo di una riproduzione in bianco e nero ma che presumibilmente rispecchiava nella scelta dei colori locali il logo della Esso, l'impaginazione resta sempre quella per cui l'immagine è concentrata nei due terzi superiori della tela, mentre il terzo inferiore è lasciato col supporto di carta nudo, semplicemente percorso da sgocciolature di pigmento. Ancora una volta l'immagine del logo non è riprodotta per intero, ma tagliata dai bordi fisici della tela: si è di fronte alla deliberata scelta di un punto di vista – che imita l'impostazione visiva fotografica – presentato all'osservatore come soggettività dell'artista, ancora padrone del mezzo meccanico di riproduzione, ancora unico artefice dell'atto pittorico.

La scelta di un marchio di carburante, il secondo dopo quello della CitGo, non deve risultare fatto troppo curioso: oltre alla passione personale che Schifano nutriva per il mondo dei motori – testimoniata da moltissimi ricordi biografici di amici e colleghi – è necessario tenere da conto come fossero gli anni del secondo dopoguerra quelli che, in Italia, videro un vero e proprio *boom* della motorizzazione privata. Le automobili prodotte nel Paese, che nel 1959 erano 148.000 unità annue, nel 1963 divennero 760.000: infatti se nel 1952 un italiano su sessantuno possedeva un veicolo, nel 1962 si era passati a un cittadino su undici, per arrivare, nel 1972, ad uno su quattro.⁵⁰⁹ Quest'incremento, dovuto in massima parte al cambiamento della società italiana che proprio in quegli anni passò dall'essere in prevalenza contadina e rurale al potersi considerare una società più industriale ed urbana, aveva ovvi riflessi anche sui modelli culturali del Paese, con cambiamenti strutturali nel modo di abitare, di vestirsi, di muoversi all'interno del territorio, di trascorrere il tempo libero e di alimentarsi. Era l'epoca del cosiddetto “miracolo economico”, per il quale «sotto la *leadership* americana, il tema del consumo assunse una centralità nella costruzione e legittimazione delle società occidentali: l'obiettivo finale del piano di aiuti americani era la promozione di un'alleanza transatlantica che attraversasse tutta l'Europa occidentale e incrementasse i livelli di consumo, realizzando una “democrazia dei consumi” in grado di contrastare la propaganda sovietica sulla decadenza dell'Occidente».⁵¹⁰

Tutto ciò passava inevitabilmente attraverso la costruzione di nuovi *status symbol*: oggetti, attività, atteggiamenti per mezzo dei quali l'uomo del secondo dopoguerra si costruiva una sua posizione all'interno della società. Un ironico elenco di queste “mitologie” venne stilato da Roland Barthes nel 1957: nell'indice del suo *Miti d'oggi* si trovano infatti voci come «lo scrittore in vacanza», «il viso della Garbo», «la bistecca e le patate fritte», «il “Tour de France” come epopea», «la nuova Citroën», «fotogenia elettorale», «la plastica», e così via. La velocità in auto, aumentata dall'uso di un potente carburante – magari americano come nel caso della benzina Citgo – faceva parte delle mitologie di Schifano assieme, evidentemente, alla Coca Cola. D'altronde il mito, come ricordato sempre da Roland Barthes, «è un sistema di comunicazione, è un linguaggio. Dal che si vede che il mito non può essere un oggetto, un concetto, o un'idea; bensì un modo di significare, una forma», e che quindi «il mito non si definisce dall'oggetto del suo messaggio, ma dal modo in cui lo si proferisce: ci sono limiti formali al mito, non ce ne sono di sostanziali. Tutto può essere mito».⁵¹¹

in riproduzione in “Almanacco Letterario Bompiani 1963”, 1962, p. 193 e poi anche in G. Benignetti, *Pop Art e same painting*, in “D' Ars Agency”, n. 2, 20 febbraio-30 aprile 1964, p. 130; M. Schifano, *Segno d'energia (Sign of Energy)*, 1962, smalto e grafite su carte, 70x100 cm, in SM 2007 (opere su carta, vol. IV), opera 62/089, p. 22.

⁵⁰⁸ M. Fagiolo dell'Arco, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Bulzoni, Roma, 1966, p. 153.

⁵⁰⁹ Nel 1954 sulle strade italiane correvano 700.000 automobili, nel 1964 si giungerà ad averne 5 milioni. La Seicento, nata nel 1955, venne infatti prodotta in 3 milioni di esemplari, mentre la Cinquecento, varata nel 1958, in quasi 4 milioni di unità. Dati presenti in L. Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Bruno Mondadori, Milano, 2013, p. 54.

⁵¹⁰ *Ivi*, p. 55.

⁵¹¹ R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1974, p. 191. Seconda edizione italiana (la prima uscì per Lerici nel 1962), tradotta da Lidia Lonzi, di R. Barthes, *Mythologies*, Editions de Seuil, Parigi, 1957.

L'ultimo nucleo di lavori presenti alla mostra parigina di Mario Schifano è costituito dalla serie delle *Propagande*, le cosiddette Coca Cola. Anche in questo caso un'identificazione precisa è impresa assai ardua, ma si conoscono per certo almeno due di queste opere presenti in collezione Sonnabend: la già citata *Propaganda* (MS 1962-02) passata alla newyorkese mostra *The New Realists* alla fine del 1962, e quel *Grande particolare di propaganda* (1962) (MS 1962-04), molto simile a quello utilizzato per l'affiche della mostra di Schifano alla galleria Sonnabend – sembra esserne un particolare – che risulta di proprietà di Marconi nel 1974.⁵¹²

Nella *Propaganda* passata a *The New Realists* Schifano metteva ancora una volta in atto la soluzione della diapositiva, finalmente “impressa” con un'immagine del mondo esterno: sul fondale di carta intelata, lasciato in vista come se si fosse di fronte ad un bozzetto, ad un disegno di studio, con la matita era tracciato il classico contorno ad angoli smussati. Solo all'interno di questa cornice si sviluppava l'immagine dipinta che, in questo specifico caso, era il brano centrale di una scritta – Coca Cola – che già all'epoca era un marchio così conosciuto che chiunque avrebbe saputo completarne l'immagine a memoria: lo stemma proposto era talmente noto all'osservatore che egli, anche se ne vedeva una porzione molto piccola, coglieva comunque il messaggio nella sua interezza. Si è così insomma, ancora una volta, di fronte ad un'immagine che più che realistica è segnaletica ed assertiva – “bevi Coca Cola”.

In lavori come questo è facilmente ipotizzabile l'uso, da parte dell'artista, del proiettore, come ebbe modo di ricordare anche Maurizio Calvesi: «le immagini di Schifano nascevano quasi sempre da fotografie, anche scattate dallo stesso artista, riportate con la tecnica del proiettore, che a Roma credo sia stata introdotta da lui».⁵¹³ Guardando a molti disegni di Schifano, come ad esempio quelli conservati dallo stesso Calvesi o molti di quelli acquistati in seguito da Marconi probabilmente direttamente da Ileana Sonnabend, si coglie come l'artista potesse aver in realtà realizzato questi quadri anche senza l'ausilio del proiettore. In questi disegni, dove le dimensioni sono così piccole da far escludere del tutto il ricorso alla proiezione, Schifano mostrava una tale padronanza del disegno da far credere che non dovesse necessariamente ricorrere al proiettore per trarre, da un'immagine più ampia, un preciso particolare minore. Questa constatazione, ovviamente, non esclude che il pittore potesse essere ricorso a questa tecnica per realizzare i suoi quadri ma, dall'altro lato, non rende nemmeno obbligatoria e necessaria quest'eventualità. In due disegni del 1962, ad esempio, Schifano ragionava sull'ipotesi di realizzare un particolare del marchio della Coca Cola, frammentato nella sua interezza dai bordi della cornice – diapositiva – in cui era inserito, a simulare ancora una volta un taglio fotografico.⁵¹⁴ È interessante osservare come, in questi due fogli come in molti altri, il pittore avesse lavorato sopra dei riporti per contatto di pagine di giornale, tecnica che si vide per la prima volta in Italia nei lavori di Rauschenberg e che anche Toti Scialoja ricordava di aver appreso dall'artista americano. Se quest'aspetto non era poi passato nelle opere pittoriche – salvo la presenza della carta da pacchi incollata alla tela come supporto del pigmento – è già sufficiente il ricorso ad essa nei disegni, che mantengono così un più stretto rapporto con il mondo esterno, con la realtà dei mezzi di comunicazione, per il tramite della carta

⁵¹² M. Schifano, *Grande particolare di propaganda*, 1962, smalto su carta intelata, 200x150 cm, in SM 2007, opera 62/069, p. 46. In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 67, indicata come «Studio Marconi, Milano».

⁵¹³ M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in M. Calvesi, R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990 – 15 febbraio 1991, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1990, p. 17. Questa versione mi è stata confermata dallo stesso Calvesi in un'intervista concessami a Roma, il 6 febbraio 2013.

⁵¹⁴ M. Schifano, *Particolare di propaganda*, 1962, flottage e grafite su tela, 63x89 cm; M. Schifano, *Propaganda*, 1962, flottage e grafite su tela, 48x66 cm, in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 119.

stampata dei giornali, e al contempo, ancora una volta, ricordano inevitabilmente lo strato di fogli di quotidiano sui cui Jasper Johns era solito dipingere ad encausto i suoi lavori.

L'altro lavoro in collezione Sonnabend – *Grande particolare di propaganda* – era anche questo una declinazione del *billboard* commerciale, di una pubblicità della Coca Cola: con uno “zoom” dell'obiettivo ancora maggiore, nei contorni della Polaroid che Schifano ci presenta rimane solo una lettera del marchio, ma i colori scelti ed il carattere non fanno dubitare nemmeno per un secondo l'osservatore nel riconoscimento dell'immagine cui è di fronte.

Il titolo dato a questa serie – *Propaganda*, poi variamente declinato – in quel secondo dopoguerra, dove il ricordo del Fascismo era ancora cosa tangibile, non poteva rinviare ad altro che ad un'idea di propaganda visiva, se non più politica, certamente commerciale e consumistica. I *mass media*, scoperti come risorsa fondamentale proprio dai regimi totalitaristi, erano passati da strumento di governo in senso politico, a strumento d'incitazione al consumismo, nuovo vero potere forte dell'Europa del “miracolo economico”.

Una terza opera intitolata proprio *Coca Cola* (1962) (MS 1962-03) e documentata per certo, anche se non in collezione Sonnabend, è quella apparsa in riproduzione nell'“Almanacco Letterario Bompiani 1963”, pubblicazione di fine 1962.⁵¹⁵ Quest'opera è forse quella dall'esecuzione più incerta, con la linea che separa la parte dipinta da quella lasciata a supporto visibile non perfettamente dritta, le proporzioni tra le varie lettere un po' insicure: farebbe per questi elementi pensare ad un disegno tracciato a mano dall'artista più che ad una proiezione ricalcata.

Da ultimo un'ulteriore Coca Cola, documentata come certa all'altezza del 1963, anche se non attestata in collezione Sonnabend, è quel *Particolare di propaganda* bianco (MS 1962-18) apparso in riproduzione nel catalogo della mostra *La nuova figurazione*, tenutasi nel 1963 alla Strozzi di Firenze.⁵¹⁶ Questo lavoro è stato spesso datato al 1961 ma, come s'è visto, è molto più probabile una sua datazione all'inizio del 1962. Una datazione anticipata può essere stata forse indotta dalla constatazione di come quest'opera sia meno pulita di molte successive; la carta con cui la tela era ricoperta si faceva, per esempio, in questo caso molto più presente nel senso materico del termine: i fogli quadrati in cui veniva tagliata erano molto visibili e disposti in maniera poco uniforme e piuttosto disordinata; anche la grafite, con cui erano tracciate sia la cornice a diapositiva che la sigla Coca Cola, risultava molto sporcata, scivolata in polvere sulla carta sottostante. È questa una variante “monocroma” di *Propaganda*, poiché sia lo sfondo della “diapositiva” che il marchio che vi è dipinto all'interno erano stati realizzati con l'uso esclusivo dello smalto bianco. Questa tecnica sarà, da qui in avanti, sempre più spesso presente nel lavoro di Schifano, nelle insegne come nei successivi *Paesaggi*. Se, volendo rimanere nell'ambito della pratica fotografica tanto cara al pittore, visivamente questo stratagemma poteva far pensare alla pellicola solarizzata, esposta ad una quantità eccessiva di luce, nella tecnica pittorica, ancora una volta, questa metodologia non poteva che riecheggiare lavori di Jasper Johns, come la serie monocroma dei *Numbers* o la variante della *White Flag* (1955).

Mario Schifano alla Galerie Sonnabend di Parigi: una mostra con un anno di ritardo.

Come si è dimostrato, tentando di rintracciare quali opere siano passate alla Galerie Sonnabend nella primavera del 1963, questa ricostruita e riscoperta mostra parigina di Schifano era,

⁵¹⁵ M. Schifano, *Coca Cola*, 1962, smalto su carta intelata, 180x140 cm, in SM 2007, opera 62/125, p. 52. In “Almanacco Letterario Bompiani 1963”, 1962, p. 188.

⁵¹⁶ M. Schifano, *Particolare di propaganda*, 1962, smalto su carta intelata, 110x141 cm, in SM 2007, opera 61/054, p. 35. In *La Nuova Figurazione*, catalogo mostra, La Strozzi, Firenze, 11 giugno – 6 luglio 1963, pnn.

di fatto, la personale del 1962 che, nell'attività espositiva del pittore, mancava all'appello.

Se nel 1961, infatti, c'era stata la monografica alla Tartaruga, dove si era avuto modo di mostrare al meglio i monocromi più definitivi – quelli più “puliti” rispetto ai quadri della collettiva *5 pittori* del 1960 – nonché le “grandi O”, i primi ragionamenti sugli schermi, le diapositive, i cartelli stradali, e così via, non vi era forse uno stacco eccessivo con la successiva personale di Schifano, quella organizzata nell'aprile 1963 alla romana galleria Odyssia, dove si avevano già i *Paesaggi*, gli omaggi all'Italia, gli *Incidenti*?

Possibile che Schifano, tanto conosciuto per le opere più “pop” quali le *Propagande* e i *Segni d'energia*, non avesse dedicato una mostra a questa peculiare porzione del suo lavoro?

I nuovi dati che si hanno oggi sulla collaborazione tra Mario Schifano e Ileana Sonnabend paiono fornire la miglior risposta a questi quesiti. La personale parigina del pittore, anche se apertasi il 25 aprile 1963, era in realtà una mostra del 1962: non solo perché, di fatto, esponeva esclusivamente opere realizzate tra la fine del 1961 ed il 1962 stesso ma anche, e forse soprattutto, perché all'altezza dell'aprile del 1963 la ricerca di Schifano era ormai già andata oltre, e questa fase era per lui ormai del tutto superata. Si sono ampiamente affrontati i motivi – organizzativi ma non solo – che portarono a questo ritardo: il risultato fu però curioso perché, in tal modo, la “mostra del 1962”, quella organizzata a Parigi da Ileana Sonnabend, aprì di fatto qualche settimana dopo “la mostra di Schifano del 1963” per antonomasia, quella cioè organizzata all'Odyssia dove, per la prima volta, si vide la nuova produzione del pittore, sui cui temi e modalità egli si concentrò per tutto quell'anno, declinandone i vari elementi fino al momento della partenza per gli Stati Uniti, avvenuta nel dicembre del 1963.

Capitolo 6. 1963: Schifano, Tutto.

«Rauschenberg mi ha promesso un quadro
(così appena torno me lo vendo
e mi compro una bella macchina)».

– Mario Schifano –⁵¹⁷

Mario Schifano 1963: la via per una Pop Art italiana.

Il 1963 fu per Schifano un anno chiave, un momento di passaggi fondamentali, sia sul piano personale e professionale – si aprì con un cambio di galleria e si concluse con la partenza per il tanto desiderato viaggio americano – che su quello più strettamente pittorico.

A inizio 1963 l'ormai logoro rapporto con Ileana Sonnabend si chiuse, subito sostituito da una nuova e proficua collaborazione con un'importante galleria romana, l'Odyssia di Federico Quadrani e Odyssia Skouras, che già in quella stessa primavera allestì una bella personale a Mario Schifano e si impegnò ad organizzare al pittore anche una mostra nella sua seconda sede, quella newyorkese.⁵¹⁸ Questo cambio di galleria segnò anche, in qualche modo, il passaggio del pittore da un ambiente espositivo più sperimentale e d'avanguardia – era questo il caso delle gallerie La Salita e La Tartaruga – ad uno più convenzionale, più commerciale, frequentato da artisti che avevano ormai raggiunto un certo successo di critica, di pubblico e di collezionismo. La galleria Odyssia fin dalla sua apertura nel 1957 ebbe infatti la tendenza ad alternare nella sua programmazione espositiva artisti più giovani, come Mario Schifano e Sergio Vacchi per l'appunto, a personaggi più noti ed ormai affermati, come Ennio Morlotti, Pietro Consagra, Leoncillo, Edgardo Mannucci, Francesco Somaini, Alberto Viani, e così via.⁵¹⁹

Più in generale, la stagione espositiva di Schifano fu quell'anno piuttosto proficua, con diversi inviti a partecipare a numerose e prestigiose rassegne. A tal proposito fu fondamentale, per Schifano, l'ormai consolidato sodalizio professionale con Maurizio Calvesi artefice, diretto o indiretto, di molte partecipazioni importanti dell'artista in quel 1963 – si veda ad esempio la mostra alla Strozzi di Firenze *La nuova figurazione* alla cui ideazione e organizzazione Calvesi partecipò attivamente – ma anche autore di testi importanti sul lavoro del pittore, che resero più facile e precisa la sua comprensione al pubblico, e che finirono anche per promuoverne l'attività considerato

⁵¹⁷ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi* (New York, 10 aprile 1964), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁵¹⁸ «Mario lasciò la Sonnabend e io gli trovai uno stipendio uguale, sempre trecentomila lire al mese, con la galleria Odyssia di Roma, dove nell'aprile del '63 fece una bella mostra, che ebbe gran successo», M. Calvesi, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, p. 44. La mostra di Schifano a New York rimase aperta dal 7 aprile al 2 maggio 1964; a tal proposito si tenga presente che Schifano, dal dicembre 1963 al luglio circa 1964, si era trasferito lì. Nonostante la galleria Odyssia abbia inaugurato la sua sede newyorkese solo nel gennaio 1964 è probabile che, quando nella primavera 1963 Schifano passò dalla Sonnabend Galerie alla galleria di Odyssia Skouras e Federico Quadrani, questo progetto fosse già in cantiere.

⁵¹⁹ La galleria Odyssia aprì la sua prima sede, in via Luguria 36 c/d nel 1957, trasferendosi poi nei locali definitivi di via Ludovisi 16 nel 1960. Animatori della galleria furono fin dall'inizio Odyssia Skouras – da cui il nome stesso della galleria – e Federico Quadrani, cfr M. Bonicatti, *Le gallerie d'arte di Roma*, in “D'Ars Agency”, V, n. 2, 20 febbraio – 30 aprile 1964, pp. 72-73.

che, a quella data, Calvesi godeva già di notevole stima come critico d'arte, anche per merito della sua lunga collaborazione con Palma Bucarelli alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.⁵²⁰

Sotto il profilo della ricerca pittorica, poi, il 1963 fu un anno in egual misura cruciale. L'inverno tra il 1962 e l'inizio del 1963 segnò infatti una svolta nel lavoro di Schifano, il quale approdò ad una nuova fase, presentata al pubblico *in primis* alla galleria Odyssia nell'aprile di quell'anno. Pur mantenendo una forte coerenza con la fase creativa precedente le nuove opere – non più monocromi, cartelli stradali e insegne, ma paesaggi e citazioni della cultura italiana – erano completamente svincolate dagli inizi dei cementi e dei primi monocromi dal telaio modificato. Se ancora nei lavori del 1962 erano infatti presenti elementi che arrivavano da lontano, da quei primi quadri del 1959-1960 – si vedano ad esempio la riflessione sul quadro-oggetto, la coincidenza dell'immagine con le dimensioni fisiche del suo supporto pittorico, e così via – nelle opere esposte all'Odyssia in quel 1963 questi retaggi si erano ormai completamente perduti. Questo non significa ovviamente che fosse in corso una frattura traumatica, anzi: anche le opere di quell'anno, come si vedrà, erano logica conseguenza delle riflessioni portate avanti nei quadri precedenti ma, passaggio dopo passaggio, si erano persi alcuni elementi fondanti del lavoro passato, dando così avvio ad una fase di nuova ricerca.

Alla data del 1963 si poteva insomma ritenere ormai compiuta quella rapidissima evoluzione che, nel giro di poco più di tre anni, aveva portato Schifano ad essere un artista maturo, completo ed autonomo, non più impegnato nel rincorrere le tematiche che, di volta in volta, andavano per la maggiore nel dibattito artistico italiano ed internazionale, ma finalmente libero, piuttosto, di inseguire percorsi individuali, cercando risposte a quesiti soggettivi. Schifano, guardando alle opere che aveva realizzato anno dopo anno, aveva letteralmente bruciato le tappe pur riuscendo felicemente nell'impresa di mantenere un ragionamento estremamente coerente, stretto, un passo avanti all'altro, in una logica rigorosa e fortemente consequenziale.

Sottolineò questa rapida ma coerente crescita pittorica anche Giorgio De Marchis, recensendo per il periodico “Art International” la mostra *Schifano. Tutto*: «la presente esposizione (...) comprende dipinti (...) tutti recentissimi e piuttosto nuovi di fronte alle sue opere precedenti (...), due anni fa i quadri di Schifano, sempre a smalto, erano stesure monocrome rettangolari, interne talvolta ad una riquadratura geometrica anch'essa monocroma, recanti un numero o una lettera tipografica, con un valore segnaletico che si trovava accentuato in opere successive in cui erano adoperati simboli visuali dei cartelloni pubblicitari chiaramente riconoscibili. In queste ultime opere il valore segnaletico è attribuito all'immagine visiva in un campo iconografico molto più vasto».⁵²¹

Nel 1963 Schifano si dimostrava ormai di fatto un artista maturo, che andava raccogliendo anche un qual certo successo di pubblico e di critica, come dimostra ad esempio il più ampio spazio che la stampa romana dedicò alla mostra dell'Odyssia,⁵²² ma anche il suo partecipare alla maggior

⁵²⁰ «Mario lo conoscevo e lo frequentavo dal '60, quando c'erano i premi per i giovani alla Galleria d'arte moderna. Io lavoravo alla galleria e nel '61 detti un premio proprio a Schifano. La mattina ci incontravamo alle otto e mezzo in piazza delle Belle Arti prima di andare al lavoro, io alla Galleria nazionale e lui lì davanti, al Museo etrusco. Era più giovane di me di una decina d'anni, io facevo il vicedirettore di Palma Bucarelli. Vidi per la prima volta il suo lavoro in una mostra collettiva che aveva fatto Plinio alla Tartaruga nel '60, mi interessò e lo volli conoscere. Diventammo molto amici», M. Calvesi, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, p. 37.

⁵²¹ G. De Marchis, *Cronaca di Roma. Mario Schifano, galleria Odyssia*, in “Art International”, VII, n. 7, 25 settembre 1963, p. 80.

⁵²² Sono in tutto sette le recensioni a questa mostra che fino a questo momento sono emerse dallo spoglio dei periodici, alcune delle quali anche piuttosto corpose: M. Volpi (a cura di), *Le mostre. Mario Schifano*, in “Avanti!”, 5 maggio 1963; D. Morosini, *Alla galleria Odyssia*, in “Paese Sera”, 15 maggio 1963; *Odyssia*, in “Il popolo”, 16 maggio 1963; A. Rubiu, *Schifano alla galleria Odyssia*, in “Il Punto”, 18 maggio 1963; M. Bonicatti, *Notiziario da Roma*.

parte delle rassegne che a quella data contavano e, non da meno, la sicurezza che doveva sentire nel proprio lavoro quando scelse di “divorziare” da una gallerista importante com'era Ileana Sonnabend nel panorama internazionale di quegli anni.

Questa maturità era testimoniata anche da un suo graduale ma sempre più ampio distacco da tutti quei punti di riferimento che avevano caratterizzato il suo precedente lavoro, e da cui dichiarava invece ora una sempre maggiore indipendenza. Gli anni del dialogo sui temi del monocromo e del quadro-oggetto, condiviso ad esempio col gruppo milanese di Azimuth, sembravano molto lontani tanto agli antipodi si collocavano tra loro le posizioni assunte – in poco più di due anni – da Schifano col suo ritorno all'immagine, da Piero Manzoni sempre più dada e performativo nelle sue scelte, da Enrico Castellani, così rigorosamente impegnato nelle sue ricerche monocrome ed astratte.⁵²³

Anche il debito col lavoro di Jasper Johns andava d'altronde lentamente attenuandosi, rinunciando spesso a quel ragionamento sulla coincidenza tra l'opera d'arte e l'oggetto del mondo reale che essa ridipingeva, tipico della ricerca dell'artista americano; di questo innegabile punto di riferimento nel lavoro di Schifano rimanevano così, per lo più, solo degli echi nelle modalità pittoriche.

Da ultimo pare che, a questa data, anche quella “voglia d'America” andasse lentamente sfumando in Schifano – e questo ben prima di andare a New York – non tanto nell'interesse personale del pittore, che infatti fece in ogni caso tutto il possibile per realizzare il suo desiderio di andarci di persona, ma certamente, ad esempio, nei temi scelti per i suoi quadri.

Il 1963, tra le altre cose, fu anche l'anno in cui Schifano, forte di una gran consapevolezza e sicurezza nei propri mezzi, fece uno scarto decisivo, allontanandosi definitivamente da una Pop Art che poteva riecheggiare, soprattutto nei temi, le modalità americane del Neo Dada – la Coca Cola di Schifano come la bandiera americana di Jasper Johns – per approdare finalmente ad un linguaggio che, pur mantenendo la freschezza e la modernità *pop* di cui si era ormai appropriato, poteva essere definito italiano, in un senso del termine che voleva essere non provinciale o periferico, ma ricercato ed enfatizzato. In tal senso Schifano era probabilmente giunto alla fondamentale conclusione per la quale la modernità non doveva necessariamente passare per la scelta dei temi – i nuovi cartelli stradali, le moderne pubblicità, e così via – ma anche, prima di ogni altra cosa, per le modalità pittoriche, la grammatica con cui queste immagini venivano trasportate sulla tela. È in questa direzione che andavano quindi letti i temi che, dal 1963 in poi, apparivano nelle tele di Schifano. L'idea di fondo era probabilmente quella per la quale se le modalità di pittura, il linguaggio dell'immagine, la grammatica visiva erano moderne a sufficienza, il pittore poteva permettersi anche di dipingere paesaggi e ritratti, senza scadere in una retorica passatista, ma anzi, dando una rinnovata poetica piacevolezza alla pittura di per sé, i cui soggetti potevano essere anche solo dei semplici e felici pretesti.

«Condizione potenziale dell'arte di oggi», scriveva a tal proposito Calvesi, era «una condizione di apertura sull'immagine, come qualcosa di concretamente addentrato nella realtà oggettiva dei fenomeni», si trattava di una «condizione di apertura» che era stata «resa possibile dall'informale che, abolendo tra l'artista e la realtà lo schermo eidetico della forma, e assumendo la forma stessa nei valori fenomenici della sua fattibilità esterna ed interna, ha rimosso le alternative di figurazione e non figurazione; infatti l'informale ha collocato sullo stesso piano di realtà esistenziale

Mario Schifano, in “D'Ars Agency”, IV, n. 3, 10 maggio – 20 giugno 1963, p. 60; G. De Marchis, *Cronaca di Roma. Mario Schifano, galleria Odyssia*, in “Art International”, VII, n. 7, 25 settembre 1963, pp. 80-81. G. Politi, *Mostra romane, Schifano*, in “Crisi e Letteratura”, 1963. Non bisogna ovviamente sottovalutare come una maggior attenzione della stampa sia dovuta anche alla presenza di Schifano in quel 1963 in una galleria – l'Odyssia di Federico Quadrani per l'appunto – molto più conosciuta a Roma e certamente meno d'avanguardia e sperimentale nella sua programmazione.

⁵²³ Piero Manzoni morì proprio all'inizio di quell'anno, il 6 febbraio 1963 nel suo studio milanese.

l'immagine e l'oggetto, il segno significante e il segno non significante». Questa «nuova figurazione» era perciò «nuova non perché si tenti *di nuovo* la figurazione, ma perché la si tenta in termini nuovi». ⁵²⁴

Schifano. Tutto, Roma, galleria Odyssia, 20 aprile 1963.

La mostra *Schifano. Tutto* aprì, all'Odyssia di Roma, con ogni probabilità il 20 aprile 1963: nonostante il catalogo riporti la più generica dicitura «aprile 1963», che farebbe quindi pensare ad un'apertura a inizio mese, una ricostruzione dell'attività della stessa galleria dimostra infatti come, in realtà, all'inizio di aprile fosse allestita non la mostra di Schifano ma piuttosto una personale di Sergio Vacchi. ⁵²⁵ La data più precisa – 20 aprile – non è infatti indicata nel catalogo, ma la si deduce da una lettera del 1 aprile di quell'anno che lo stesso artista scrisse a Guido Ballo, invitandolo all'inaugurazione di questa sua personale: «caro Ballo, ho saputo da Festa, Losavio [*sic*], Angeli e anche da Rotella che a Roma mi ha cercato. Mi dispiace che non abbia visto le mie cose recenti e che non ci siamo incontrati, comunque», «io faccio la mostra a Roma il 20 aprile e mi farebbe piacere vederla all'inaugurazione». ⁵²⁶

La più semplice data di aprile, riportata nel cataloghino, non è quindi da attribuirsi all'apertura della mostra ma, piuttosto, alla compilazione ed alla stampa di questo stesso fascicolo che, evidentemente, non aveva il solo scopo di accompagnare la mostra, ma aveva anche la dignità di una pubblicazione autonoma: lo spessore dei testi di Maurizio Calvesi – che approfittò di quest'occasione per tracciare un'*excursus* della passata produzione di Schifano – e di Cesare Vivaldi ne è d'altronde la miglior conferma. Non si deve inoltre dimenticare l'occorrenza per la quale questo piccolo fascicolo di dodici pagine rappresentava, di fatto, la prima pubblicazione monografica di un certo rilevante spessore dedicata al lavoro dell'artista. ⁵²⁷

Questo catalogo, oltre alla copertina illustrata dallo stesso Schifano, presentava la riproduzione di quattro opere del pittore: *Grande particolare di paesaggio italiano a colori* (1963)

⁵²⁴ M. Calvesi, *Novelli, Perilli, Rotella, Schifano, Vacchi*, in *La nuova figurazione. Mostra internazionale di pittura*, catalogo mostra, La Strozziina, Firenze, 11 giugno – 6 luglio 1963, Vallecchi Editore, Firenze, 1963, pnn.

⁵²⁵ Cfr “L'Unità”, 6 aprile 1963, p. 6, «Roma, Sergio Vacchi, presentato da Maurizio Calvesi, espone alcuni recenti dipinti alla galleria “Odyssia”», e anche 13 aprile 1963, p. 6, «Roma (...) opere recenti di Sergio Vacchi alla galleria Odyssia». La mostra di Schifano con ogni probabilità seguita da una personale di Edgardo Mannucci, cfr “L'Unità”, 29 giugno 1963, p. 6, *Mannucci*.

⁵²⁶ M. Schifano, *Lettera a Guido Ballo* (Roma, 1 aprile 1963), Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera, Archivio Ballo, cartella Mario Schifano. La lettera è battuta, a macchina, su carta intestata della stessa galleria Odyssia.

⁵²⁷ *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssia, Roma, aprile 1963. Si ricordi come la galleria Odyssia fosse solita svolgere «parallelamente un'attività editoriale atta a valorizzare i suoi artisti migliori», M. Bonicatti, *Le gallerie d'arte di Roma*, in “D'Ars Agency”, n. 2, 20 febbraio – 30 aprile 1964, p. 73.

(MS 1963-03), *Incidente* (1963) (MS 1962-02),⁵²⁸ *O Sole mio* (1963) (MS 1963-04),⁵²⁹ e *Leonardo* (1963) (MS 1963-04).⁵³⁰

Queste quattro opere furono certamente esposte in galleria in occasione di *Schifano. Tutto*, come testimoniano le diverse recensioni reperite, alcune delle quali impegnate in una descrizione dettagliata proprio di questi lavori,⁵³¹ ma anche le numerose fotografie che illustrano l'allestimento della mostra stessa (fig. 85-86-87).⁵³² Questi ultimi fondamentali documenti visivi aggiungono ulteriori informazioni sulla mostra rispetto a quelle riportate dal catalogo, la più importante delle quali, forse, è costituita dalla constatazione di come fossero esposte, in quest'occasione, almeno otto opere: oltre alle quattro riprodotte in catalogo – *Grande particolare di paesaggio italiano a colori*,⁵³³ *Incidente*, *O Sole mio* e *Leonardo* – altre quattro sono infatti deducibili dalle foto d'allestimento, e sono in particolare *Grande particolare di paesaggio in bianco e nero* (1963) (fig. 86),⁵³⁴ *Grande particolare* (1963) (MS 1963-01),⁵³⁵ *Grande angolo* (1963) (MS 1963-02),⁵³⁶ e infine un'opera di piccolo formato raffigurante un albero (MS 1963-06) di cui non si è, allo stato attuale

⁵²⁸ M. Schifano, *Incidente*, 1963, smalto su carta intelata, 200x200 cm, in SM 2007, opera 63/045, p. 58; in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssea, Roma, aprile 1963, pnn; in G. Ballo, *La linea dell'arte italiana*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1964, vol. II, p. 313, fig. 445. Quest'immagine, assieme ad altre due, venne spedita dallo stesso Schifano a Ballo perché la pubblicasse nel suo volume; si deduce ciò dalla già citata lettera che l'artista scrisse al critico il primo aprile 1963: «i miei amici mi hanno detto di spedire dei fotocolor per un libro che Lei sta facendo, ne mando tre, eccoli (...) le misure dei quadri sono *Grande particolare di paesaggio italiano* cm 320x200, *O Sole mio* cm 200x200, *Incidente* cm 200x200», M. Schifano, *Lettera a Guido Ballo* (Roma, 1 aprile 1963), Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera, Archivio Ballo, cartella Mario Schifano. Come si vede due riproduzioni su tre spedite a Ballo da Schifano di suoi quadri riproducevano lavori passati alla mostra *Schifano. Tutto*. L'opera era presente anche in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, illustrazione 73, pnn, indicato come proprietà «Goffredo Parise, Roma»; il quadro è, ad oggi, patrimonio della Casa di Cultura Goffredo Parise di Ponte di Piave (Treviso).

⁵²⁹ M. Schifano, *O Sole mio*, 1963, smalto su carta intelata, 200x200 cm, in SM 2007, opera 63/048, p. 59; in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssea, Roma, aprile 1963, pnn.

⁵³⁰ M. Schifano, *Leonardo*, 1963, smalto su carta intelata, 200x200 cm, in SM 2007, opera 63/011, p. 53; in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssea, Roma, aprile 1963, pnn; in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, illustrazione 9, p. 75, indicato come proprietà «Maurizio Navarra, Roma»; in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 200, l'opera è indicata come «Collezione Chiara e Francesco Carrara».

⁵³¹ Le quattro opere in questione sono citate ad esempio in D. Morosini, *Alla galleria Odyssea*, in “Paese Sera”, 15 maggio 1963; in A. Rubiu, *Schifano alla galleria Odyssea*, in “Il Punto”, 18 maggio 1963; e in G. De Marchis, *Cronaca di Roma. Mario Schifano, galleria Odyssea*, in “Art International”, VII, n. 7, 25 settembre 1963, pp. 80-81.

⁵³² Foto tratte dall'archivio di Marcello Gianvenuti, ora in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, pp. 45, 69, 136, 152, 168 e 192. Le foto sono certamente attribuibili alla mostra *Schifano. Tutto* principalmente per due motivi: la presenza, in alcune di esse, di una o più delle opere riprodotte nel relativo catalogo e la constatazione di come gli spazi – sempre gli stessi – siano certamente riferibili alla sede di via Ludovisi della galleria Odyssea. Quest'ultima affermazione è verificata dal confronto – si veda in particolare il peculiare disegno del legno dei pavimenti – con un'altra fotografia degli interni della medesima galleria, pubblicata in M. Bonicatti, *Le gallerie d'arte di Roma*, in “D'Ars Agency”, n. 2, 20 febbraio – 30 aprile 1964, p. 72.

⁵³³ Mario Schifano, *Grande particolare di paesaggio a colori*, 1963, smalto su carta intelata, 300x200 cm, in SM 2007, opera 63/046, p. 58; in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssea, Roma, aprile 1963, pnn; in B. Maurizio, *Le gallerie d'arte di Roma*, in “D'Ars Agency”, n. 2, 20 febbraio – 30 aprile 1964, p. 73; in M. Fagiolo dell'Arco, *Rapporto 60*, Bulzoni Editore, Roma, 1966, p. 155, indicato come «galleria Odyssea, Roma».

⁵³⁴ M. Schifano, *Grande particolare di paesaggio in bianco e nero*, 1963, smalto su carta intelata, 200x298,5 cm, in SM 2007, opera 63/043, p. 57; in *Schifano. Tutto*, galleria Odyssea, Roma, 20 aprile 1963, foto dell'allestimento in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 136 (Archivio Marcello Gianvenuti); in *Cronaca di Roma*, in “Art International”, vol. VII, n. 7, 25 settembre 1963; ora patrimonio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, inv. 12840, dono nel 1999 di Luigi de Conciliis, cfr. S. Pinto (a cura di), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, Mondadori Electa, Milano, 2005, opera 27.12, p. 363.

delle ricerche, ritrovata nessuna riproduzione successiva.⁵³⁷ Il numero reale delle opere veniva indicato anche da Giorgio De Marchis nella sua recensione alla mostra – «la presente esposizione (...) comprende sette dipinti a smalto su carta intelata e cinque disegni, tutti recentissimi»;⁵³⁸ il numero di sette dipinti fa presupporre quindi che l'opera raffigurante un albero – di più piccole dimensioni rispetto al resto dei lavori – non fosse un quadro vero e proprio, ma piuttosto un disegno, incorniciato ed appeso a parete con una catenella, presente in mostra assieme ad altri quattro esemplari simili.⁵³⁹

Schifano. Tutto: il catalogo.

Il catalogo della mostra *Schifano. Tutto* oltre ad accompagnare la personale dell'artista fu anche l'occasione, per Maurizio Calvesi e Cesare Vivaldi, di tirare le somme su quello che era stato il percorso pittorico di Schifano fino a quel momento. «I presentatori del pittore Calvesi e Vivaldi», scriveva ad esempio Marisa Volpi recensendo la personale, «ci chiariscono con acutezza la natura della sua pittura», «cercano di rilevare una delle precise intenzioni di Schifano: la elusione del rapporto diretto del pittore con l'oggetto».⁵⁴⁰

In particolare il testo di Calvesi fu di fatto il primo tentativo di teorizzare, passo dopo passo, le varie fasi che partendo dai primi esperimenti monocromi portarono Schifano ad un ritorno dell'immagine nei suoi lavori.

Calvesi identificava già nei primi lavori del pittore – quelli «originalissimi» del biennio 1960-1961, «verniciati con una sola tinta o due a coprire l'intero rettangolo della superficie o due rettangoli accostati»⁵⁴¹ – la ricerca di una pittura che potesse essere in qualche modo «segnalica»,

⁵³⁵ M. Schifano, *Grande particolare*, 1963, smalto su carta intelata, 200x200 cm, in SM 2007, opera 63/028, p. 55; in *Schifano. Tutto*, galleria Odyssia, Roma, 20 aprile 1963, foto dell'allestimento in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 152 (Archivio Marcello Gianvenuti); in catalogo mostra *XIV Mostra Nazionale Premio del Fiorino*, Firenze, Palazzo Strozzi, 15 maggio – 15 giugno 1963, p. 131; in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, illustrazione 86, pnn, indicato come di proprietà di «Carlo Caracciolo, Roma»; in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 153, indicato come in collezione privata.

⁵³⁶ M. Schifano, *Grande angolo*, 1963, smalto su carta intelata, 160x260 cm, in SM 2007, opera 63/027, p. 55; in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 168 (Archivio Marcello Gianvenuti); in A. Boatto, *Tra new dada e pop art*, in "Letteratura", n. 64-65, lug-ott 1963, pp. 147-148; in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, illustrazione 9, p. 75, indicato come proprietà «Tofanelli, Roma»; in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 169, «courtesy Emilio Mazzoli, Modena».

⁵³⁷ M. Schifano, opera non rintracciata, in *Schifano. Tutto*, galleria Odyssia, Roma, 20 aprile 1963, foto dell'allestimento in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 168 (Archivio Marcello Gianvenuti).

⁵³⁸ G. De Marchis, *Cronaca di Roma. Mario Schifano*, galleria Odyssia, in "Art International", VII, n. 7, 25 settembre 1963, p. 80.

⁵³⁹ Degli altri quattro disegni non si ha alcuna ulteriore informazione. L'idea di incorniciare ed appendere i disegni a parete derivava dall'abitudine delle gallerie di vendere anche opere su carta – di formato ridotto e prezzo minore – che evidentemente non erano studi del pittore, ma lavori da considerarsi finiti.

⁵⁴⁰ M. Volpi (a cura di), *Le mostre. Mario Schifano*, in "Avanti!", 5 maggio 1963.

⁵⁴¹ «Un numero o delle lettere (ma solo talvolta) isolati o marcati simmetricamente; qualche gobba della carta, qualche scolatura: il movimento della pittura era tutto lì», M. Calvesi, in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria

al fine di rifuggire qualunque ipotesi novo-realistica, pur rilanciando un parallelismo del quadro con l'oggetto della realtà, e ottenendo un effetto per il quale «il dipinto provoca la nostra attenzione allo stesso modo, e nella stessa misura, di un'insegna».⁵⁴² Rintracciare già nei primi monocromi una valenza “segnaletica” permetteva a Calvesi di giustificare la successiva produzione di Schifano – quella dei cartelli stradali e delle insegne pubblicitarie – con grande facilità, come semplice e logica conseguenza di solide premesse. Tutto il testo del critico si faceva in tal modo un tentativo di ricostruire ed illustrare al lettore la metodologia per mezzo della quale Schifano era riuscito nell'impresa di ricostruire l'immagine. Il primo passo per Calvesi era stato, per l'appunto, quello del quadro vuoto, della *tabula rasa*, dove la vernice – stesa in strati fisicamente consistenti, grazie anche all'*escamotage* della carta incollata alla tela – aveva «la stessa pregnanza di quella della cera», e conteneva quindi già, in potenza, i successivi segni d'impressione; essa disponeva già concretamente «il campo della percezione ad un incontro con i suoi dati», e faceva sì che il quadro fosse già «esso stesso, un dato ricevuto, un momento in atto della percezione». Per Calvesi la chiave di volta di quest'operazione era quindi rappresentata proprio dalla tecnica pittorica, dal ricorso di Schifano alla vernice, «perché la vernice è per eccellenza la materia coprente, la materia veicolo direi, delle immagini, o degli oggetti, di cui la “vita moderna” è più fittamente intessuta».⁵⁴³ Quest'ultima riflessione sul pigmento utilizzato dal pittore pare utile a confermare quello che si è precedentemente detto sulla modernità del linguaggio pittorico, cui Schifano era ormai giunto. L'effetto ottico che si otteneva dipingendo i quadri con la vernice – che fossero monocromi, segnali stradali, insegne o paesaggi faceva poca differenza – era infatti una questione cruciale: l'aura di “modernità” che qualsiasi superficie acquisiva attraverso la lucentezza degli smalti adoperati permetteva infatti al pittore di mantenere fresco e nuovo il proprio linguaggio al di là dei temi dipinti.⁵⁴⁴

Il secondo passaggio verso una ricostruzione dell'immagine era rintracciato da Calvesi in quella precisazione del campo visivo che si ritrovava spesso nelle tele di Schifano, ottenuta in particolare con il ricorso a quella peculiare cornice con gli angoli smussati che, per il critico, riportava alla memoria la forma di uno schermo preparato alla ricezione delle immagini – come un video appena acceso, in fase di riscaldamento – oppure di un'inquadratura di una reflex, con l'inevitabile necessità di dettagliare e circostanziare una zona della veduta, o ancora – e vale quest'ipotesi soprattutto alla luce dei paesaggi presenti alla personale del 1963 – la scorniciatura di una visione mediata dal finestrino di un automobile o di un aeroplano. Calvesi osservava poi come questo nuovo campo visivo – rimanendo spesso vuoto nella prima fase del 1961-1962 – non era una frattura coi monocromi, ma anzi si poneva in continuità con essi, rendendo di fatto possibile un osmosi tra il pieno ed il vuoto del quadro, ed una continuità tra il centro e la periferia della stessa tela.

Alla conclusione di questi due “passaggi preparatori” si giungeva secondo Calvesi alla terza fase, quella della comparsa dell'immagine positiva, avvenuta attorno al 1962. Le immagini che

Odyssia, Roma, 20 aprile 1963, pnn.

⁵⁴² *Ivi*, pnn. Questi primi monocromi erano letti da Calvesi anche in chiave «neo-metafisica», con l'idea che questi quadri potessero essere letti come «la proiezione testuale, non poetica, ma realistica, psicologica (...) di uno stato recettivo di attesa», «piccoli segni collocati come ad occupare il posto di parole a venire; un'attesa concreta di possibilità che già davano il segno di sé», «un modo di accettare e di verificare la condizione “zero” informale e post-informale, non come risultato di un conteggio a rovescio, ma come disinvolta partenza per un nuovo conteggio all'insù».

⁵⁴³ *Ivi*, pnn.

⁵⁴⁴ «Questo galleggiare dell'attenzione sull'epidermide verniciata dei suoi incontri oggettivi, questo risalire o riaffiorare dell'indagine dal cuor pulsante dei motori alla latta della carrozzeria, è un definitivo sortire della religione eroica del modernismo ingegneresco o futurista, per dimenticare la vita, dicevano, “luogo comune”; e sarebbe un momento di pura inerzia, se l'accettazione del luogo comune non fosse (almeno in Schifano) oltre che disinvolta ed elegante, sufficientemente brutale ed ardita, realistica. C'è già, nella stessa brutalità del dato materico-percettivo, anche una coloritura psicologica, che è un sigillo di verità; c'è in nuce una modalità di percezione una possibilità di *Weltanschauung*», *ibidem*. Si notino i toni quasi futuristici cui Calvesi ricorre per l'*incipit* di questo paragrafo.

Schifano sceglieva erano però sempre tratte dal contesto dello spazio pubblicitario o della cartellonistica segnaletica, rimanendo quindi in quell'ambito “segnaletico” in cui il critico aveva inserito anche la prima fase di ricerca monocroma del pittore.

Maurizio Calvesi, in quest'occasione, fu anche uno dei primi critici a rintracciare le motivazioni e le modalità del rapporto – come s'è visto piuttosto forte ed evidente – tra la pittura di Mario Schifano e l'attività fotografica. La fotografia era, per il critico, quella pratica che aveva esaurito «i compiti strumentali della pittura come riproduzione dirigendola quindi, e verso la più aperta soggettività, e verso una ricerca di diversamente motivata oggettività».⁵⁴⁵ Secondo Calvesi Schifano era riuscito nell'intento di mantenere, all'interno del suo lavoro, entrambe queste due componenti, attraverso la pratica del *reportage* pittorico che, pur mantenendo l'oggettività della documentazione visiva di oggetti della realtà, aveva una forte carica soggettivistica, rappresentata dalla possibilità per il pittore non solo di selezionare – e combinare tra loro a volte in maniera del tutto arbitraria – i diversi elementi della realtà che entravano nelle sue tele ma anche, e soprattutto, di scegliere quale punto di vista adottare.

Questa teoria calvesiana di lettura del lavoro di Schifano in chiave di un “*reportage* pittorico” pareva trovare conferma in quel “manifesto visivo” che era, di fatto, la copertina che il pittore stesso realizzò proprio per il catalogo di *Schifano. Tutto* (MS 1963-07). La pagina d'intestazione di questo fascicolo era costituita dalla stampa di un disegno composto di tre file ordinate di “diapositive” (la classica forma rettangolare con gli angoli smussati cui Schifano ricorreva ormai da due anni). Queste “diapositive” si presentavano di fatto come una serie di opere che il pittore aveva realizzato fino a quel momento. In alto a sinistra si trovava il particolare di un viso femminile – solo *unicum* di questa copertina, forse un omaggio alla fidanzata di allora Anita Pallenberg – tagliato ad incorniciare esclusivamente gli occhi, il naso, ed il labbro superiore della donna, con l'immagine interrotta da una linea verticale, a simulare la consueta modalità del dittico; di seguito una di queste cornici era realizzata come un'opera del ciclo *Particolare di esterno* (avviato nel 1962), con lo stemma della Citgo in alto (fig. 83) e quello della Coca Cola sotto; nell'ultimo riquadro a destra si trovava invece una freccia, delineata nelle modalità della grafica, rintracciabile in tanti disegni dell'anno precedente e presente, dal 1963 in poi, in numerosi quadri di paesaggio: questo stilema aveva ovviamente un valore “segnaletico”, a continuare la tradizione dei precedenti cartelli stradali, ma indicando il bordo della pagina (ed essendo questa l'unica cornice aperta sul lato destro) sembrava essere anche un invito ad aprire la copertina del catalogo stesso per sfogliarlo. Nella seconda fila la prima diapositiva era una copia, praticamente fedele, di un quadro dell'anno precedente dato poi a Ileana Sonnabend, quel *Vero amore incompleto* (o *Vero amore spezzato*) che nelle modalità era stato dipinto, di fatto, come un monocromo interrotto a metà; la cornice centrale conteneva invece una veduta di un mare o di un cielo, mentre l'ultimo riquadro della fila era un particolare di *Incidente*. La fila in basso iniziava con un monocromo, vuoto, di quelli che avevano solo la cornice con gli spigoli arrotondati al loro interno (e infatti questo era l'unico riquadro della serie ad essere, esternamente, un rettangolo con gli spigoli vivi); da ultimo si trovava un paesaggio collinare che si sviluppava a cavallo tra due diapositive: questi ultimi due riquadri si facevano in tal modo chiave di lettura per tutta la serie dei *Particolari di paesaggio*, indicando come, di fatto, il paesaggio fosse sempre, per necessità, un “particolare”, non solo nella pittura o nella fotografia ma anche, *in primis*, nella visione stessa che ne poteva avere l'uomo, che sempre ne fruisce solo una parte, ristretta ed angolata, della sua totalità.

In questo modo il disegno per questa copertina risultava essere, di fatto, un inventario della produzione pittorica di Schifano. In aggiunta, nelle sue modalità compositive, palesava l'idea di come il pittore guardasse al mondo come un fotografo che ne doveva realizzare un *reportage*: la

⁵⁴⁵ M. Calvesi, in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssea, Roma, 20 aprile 1963, pnn.

maniera con la quale egli collocava tutte queste “diapositive”, una a fianco all'altra, riecheggiavano, d'altronde, le modalità compositive dell'impaginazione di tante riviste illustrate (fig. 88).⁵⁴⁶

Schifano «è forse il talento pittorico più genuino che sia apparso a Roma»: con queste parole Cesare Vivaldi apriva il suo testo in catalogo, «un grande talento pittorico può soltanto approdare ad alti risultati o perdersi: quasi impossibile è la via mediana dell'*aura mediocritas*, dei successi parziali, della facile soddisfazione». Questo pericolo, fino a quel momento, era stato scampato dal pittore che aveva al suo attivo «un'opera pittorica conturbante e originale»,⁵⁴⁷ di cui Vivaldi, in quest'occasione, tentava di definire la bellezza quasi insostenibile che era il vero elemento che differenziava il lavoro di Schifano da quello di tanti altri artisti e che, al contempo, permetteva alla sua ricerca pittorica di non soccombere alla banalità dei soggetti cui si dedicava. «Ma il continuo azzardo cui si espone, i pericoli che diverte a sfiorare evitandoli di giustezza – in un modo così brillante e di volta in volta impreveduto da mozzare veramente il fiato persino a chi, come me, lo conosce a fondo – l'inquietudine che lo divora, la mania di bruciar tappe, di conquistare danaro-gloria-successo e soprattutto di raggiungere quel che sommamente gli sta a cuore, la pittura, la grande pittura, la vera e propria febbre del dipingere che lo avvampa, son tutte cose spiegabili solo tenendo ben presente la fortuna-sfortuna che il destino gli ha imposto: il peso di un talento quasi eccessivo. Schifano è *condannato* ad avere tutto o nulla».⁵⁴⁸

Anche Vivaldi, come Calvesi, riconosceva nelle opere di questa mostra non tanto una svolta, ma un'acquisita consapevolezza: i quadri del presente permettevano così, finalmente, di cogliere qual'era la giusta chiave di lettura dei lavori precedenti che, al tempo in cui erano stato dipinti (1960-1961), risultavano forse un po' ambigui, per il così largo margine di possibilità che lasciavano aperto per l'avvenire e che si era ora invece felicemente chiuso.

La fotografia si faceva chiave di lettura centrale del lavoro di Schifano anche nel testo di Vivaldi. Per il critico, infatti, il vero soggetto delle opere del pittore non erano tanto le cose del mondo che in esse vi venivano rappresentate, «bensì la particolare angolazione con la quale l'uomo della civiltà di massa ha finito col vedere o, meglio, col *non* vedere le cose del mondo».⁵⁴⁹

Si tracciava in quest'occasione anche uno dei primi parallelismi tra l'operato di Schifano e la Pop Art. Vivaldi riconosceva, nel pittore romano, un rifiuto di quell'infantilismo, di quella voluta idiozia che, secondo lui, era caratteristica fondante dell'arte *pop* americana. Ciò che muoveva Schifano in direzione di temi banali, infatti, era piuttosto una fame di pittura, che portava l'artista a «puntare risolutamente sulla via di un possibile “grande stile” moderno», «per esplodere in pezzi di pittura di grande prestigiosità tecnica e, soprattutto, di un empito lirico tanto irruente quanto controllato e limpidamente disteso»: «Schifano non si accontenta di contraffare in chiave grottesca i

⁵⁴⁶ Si veda a tal proposito, solo in termini esemplificativi, le modalità con cui venivano composte alcune pagine della rivista “Domus” in quegli stessi anni: per i *reportages* fotografici, in particolare, veniva spesso utilizzato l'*escamotage* di stampare, una dopo l'altra, tante fotografie rispettando la cornice ad angoli smussati tipica delle diapositive. Cfr *Rassegna Domus per le vacanze*, in “Domus”, n. 404, luglio 1963 e *Per le vacanze sull'isola, una casa per dieci persone*, in “Domus”, n. 417, agosto 1964. Si tenga presente anche come la figura del *reporter* fotografico suscitava un certo fascino all'epoca: nel 1960, ad esempio, uno dei film di Federico Fellini di maggior successo cinematografico fu proprio *La dolce vita* che, non a caso, aveva per protagonisti il giornalista Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) ed il suo fedele *fotoreporter* Papparazzo (Walter Santesso). Questo mito del *reporter* ispirò anche altri film, tra cui il capolavoro più tardo (1966) di Michelangelo Antonioni *Blow Up*.

⁵⁴⁷ «Interessantissima anche per gli stimoli che può fornire al lavoro di altri giovani», C. Vivaldi, in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssia, Roma, 20 aprile 1963, pnn.

⁵⁴⁸ *Ivi*, pnn. In tono quasi preveggente Vivaldi più avanti affermava «è molto più indifeso di quello che egli stesso non creda e non voglia far credere: il nocciolo tenero e sensibilissimo del suo animo è la passione per la pittura. Se di cinismo o, meglio, di egoismo si può parlare nel suo caso, è nel senso che non esiste nulla al mondo che egli non posponga alla pittura».

⁵⁴⁹ *Ivi*, pnn.

prodotti di massa, come i vari Oldenburg, Dine, Lichtenstein ma riesce a costringere il punto di vista volgare, sfigurato dell'uomo-massa a diventare pretesto di canto».⁵⁵⁰

Se Calvesi, nel suo intervento, aveva tracciato quel fondamentale ragionamento teorico che, per tappe successive e consequenziali, aveva portato Schifano dalla riflessione sul monocromo, sul quadro-oggetto, al ritorno all'immagine, Vivaldi, in questo testo, delineava con precisione l'altro elemento, non teorico ma si potrebbe dire passionale, che da sempre guidava l'artista nella sua ricerca: l'amore per la pittura di per sé, la necessità e l'urgenza del dipingere, talvolta anche fine a sé stesso. Questa seconda peculiarità del lavoro di Schifano si palesava, oltre che nella qualità tecnica ed estetica dei suoi lavori, sempre perfetti nella precarietà con cui parevano essere realizzati, in quel ragionamento sui mezzi del pittore, sullo "studio del pittore" che, tante volte, appariva nei lavori dell'artista.

«Vero *monstrum* pittorico Schifano ha la capacità, i mezzi e la volontà», concludeva Vivaldi, «necessari a diventare un grande artista», «ha l'eccezionale qualità di puntare d'istinto ai bersagli giusti, senza ascoltare i consigli di nessuno», «l'avvenire, qualunque esso sia, è nelle sue mani».⁵⁵¹

Appunti per la storia di un immaginario italiano del secondo dopoguerra.

«Il problema dell'arte di questo decennio sembra quello di recuperare la forma nelle accezioni diverse di disegno, di immagine, di nitido antipittoricismo, di spazio prospettico, di analisi della luce e delle strutture compositive. Ma gli artisti sanno che su questo terreno le falsità sono destinate a cadere: false come sempre sono le posizioni che non afferrano l'irreversibilità dei processi linguistici ormai compiuti e si appoggiano, senza reali capacità inventive, ad elementi auto suggestivi, autopersuasivi, ma fatalmente inerti sul piano dell'espressione. La pittura di Schifano mi è sembrata non solo originale ma eccezionalmente chiara ed immediata nei significativi»: con queste parole si apriva, sulle pagine del quotidiano "Avanti!", il testo di Marisa Volpi, attenta recensione alla mostra della galleria Odyssia.⁵⁵² Questo passaggio sembra di cruciale importanza perché centrava in pieno uno dei problemi cruciali nella ricerca di Schifano alla svolta di questa mostra: come portare ancora avanti – dopo la soluzione "segnaletica" dei quadri del 1961-1962 – quella ricerca di un ritorno all'immagine ed alla significazione in pittura, senza scadere però in un tardo realismo? E come, allo stesso tempo, condurre un discorso sulla pittura d'immagine che non fosse un semplice rincorrere i pittori americani sulle modalità ma anche, e soprattutto forse, sui temi pittorici?

La mostra *Schifano. Tutto* pare essere la prima occasione in cui il pittore riuscì fino in fondo nell'intento di tenere assieme, in maniera solida, questa doppia istanza di una ricerca sull'immagine che fosse però allo stesso tempo, in qualche modo, non americaneggiante, ma italiana nel senso più nobile del termine. Continuando un percorso sulla via di una modernità del linguaggio pittorico – data dal riferimento al prelievo fotografico *in primis* ma anche, ancora una volta, dal ricorso alla tecnica dello smalto su carta – Schifano riusciva felicemente anche nel tentativo di formulare un'arte che fosse *pop* e italiana allo stesso tempo. L'artista era stato infatti uno dei primi a coniare un repertorio di immagini popolari – come lo erano i temi scelti dagli americani Jasper Johns, Jim Dine, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, questi ultimi sempre più conosciuti in Italia dopo la partecipazione a *The New Realists* – ma appartenenti, come si vedrà, ad una cultura meno internazionale e americana, perché più europea ed italiana. Come aveva ben individuato Vivaldi,

⁵⁵⁰ *Ivi*, pnn.

⁵⁵¹ *Ivi*, pnn.

⁵⁵² M. Volpi (a cura di), *Le mostre. Mario Schifano*, in "Avanti!", 5 maggio 1963.

d'altronde, se il punto di partenza della pittura di Schifano erano inevitabilmente le ricerche americane – anche perché, a suo parere, non esisteva «altra partenza possibile per un pittore sotto i trent'anni che abbia occhi per vedere e cervello per capire» – alla fine il pittore maturava una personalità europea, «violentemente italiana e romana».⁵⁵³

Il *Leonardo* (MS 1964-05) presente alla galleria Odyssea in quell'aprile 1963 era forse uno dei migliori esempi di quanto detto.⁵⁵⁴ Questo quadro riusciva infatti ad essere contemporaneamente il rifacimento di un disegno – un autoritratto di Leonardo Da Vinci – di uno dei più importanti artisti italiani del passato, ma anche un'insegna, un simbolo, un'immagine che, quasi come un cartello stradale o un marchio pubblicitario, in un solo colpo d'occhio veicolava tutta una complessa serie di rimandi e significati. Il *Leonardo* era un'icona: parlava di cultura “alta”, di storia dell'arte, di musei, di una tradizione artistica rinascimentale italiana che il resto del mondo non poteva che invidiare; al contempo riusciva però ad essere anche una delle immagini più popolari, e in qualche modo banali ed “invisibili”, per l'italiano medio del secondo dopoguerra. Segnalava infatti Giorgio De Marchis come quest'opera fosse «una grande replica dell'autoritratto di Leonardo (che del resto ha già conosciuto una carriera pubblicitaria)».⁵⁵⁵ A quella data l'effigie dell'artista rinascimentale, in effetti, godeva da diversi anni di un'ampia circolazione in circuiti visivi non artistici: un ritratto di Leonardo Da Vinci – non la versione scelta da Schifano, ma quella che lo ritraeva più giovane – ricorreva ad esempio in tutta una serie di cartoline che pubblicizzavano l'omonimo transatlantico, in attività sulla rotta Italia-Stati Uniti a partire dal 1960 (fig. 89);⁵⁵⁶ una grande diffusione dell'autoritratto scelto da Schifano si era avuta anche per mezzo della stampa di un francobollo postale, realizzato nel 1952 in occasione del quinto centenario della nascita dello stesso Leonardo Da Vinci (fig. 90). Un'ulteriore fonte iconografica da cui il pittore romano potrebbe aver preso l'immagine dell'autoritratto di Leonardo era poi rappresentata dalla copertina de “Il Leonardo. Almanacco di educazione popolare” (fig. 91), pubblicazione a cura dell'Ente Nazionale biblioteche popolari e scolastiche che, a partire dal 1952, veniva stampato annualmente al fine di fornire informazioni utili alla vita del cittadino italiano medio.⁵⁵⁷ La copertina di questa pubblicazione era ogni anno costituita dalla stampa del disegno, molto stilizzato e semplificato nei tratti, dell'autoritratto anziano di Leonardo Da Vinci; nelle diverse edizioni cambiava solo la combinazione dei colori: nel 1961, ad esempio, su un marrone nocciola marmorizzato di fondo si stagliavano titolo e disegno in giallo; nell'edizione del 1963 l'immagine nera era invece stampata su uno sfondo verde acqua pastello, colore che apparirà in tante opere di Schifano dalla fine del 1963 in poi.⁵⁵⁸ L'edizione del 1962 era banalmente dotata di una copertina bianca, col disegno del Leonardo in nero, proprio come avveniva nel quadro di Schifano.

⁵⁵³ C. Vivaldi, in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssea, Roma, 20 aprile 1963, pnn.

⁵⁵⁴ «Una grande (due metri per due) testa di Leonardo “scritta” sulla superficie da dipingere offre un altro pretesto o variazione di stile, mettendo in causa – o piuttosto in gioco – lo stesso spunto museale della vaga imitazione del disegno leonardesco», D. Morosini, *Alla galleria Odyssea*, in “Paese Sera”, Roma, 15 maggio 1963.

⁵⁵⁵ G. De Marchis, *Cronaca di Roma. Mario Schifano, galleria Odyssea*, in “Art International”, VII, n. 7, 25 settembre 1963, p. 80. L'autoritratto in questione – databile al 1515 circa, la cui attribuzione alla mano di Leonardo Da Vinci è in realtà incerta – è conservato presso la Biblioteca Reale di Torino.

⁵⁵⁶ La nave Leonardo Da Vinci, di proprietà della Società di Navigazione di Genova, venne costruita nei Cantieri navali Ansaldo, col compito di sostituire la Andrea Doria, affondata nel 1958. La Leonardo Da Vinci venne varata nel 1958 e, a partire dal 1960, fu utilizzata soprattutto per il servizio di linea dall'Italia verso gli Stati Uniti, affiancando in questa rotta la Cristoforo Colombo, nave che lo stesso Schifano, accompagnato da Anita Pallenberg, utilizzò nel dicembre del 1963 per raggiungere New York.

⁵⁵⁷ «Amico lettore, è questa la decima edizione dell'Almanacco “Il Leonardo”; questa pubblicazione è nata infatti nel 1952 destinata agli adulti e ai giovani che frequentano le Scuole Popolari. Da allora sono trascorsi già dieci anni e, puntualmente, all'inizio di ogni nuovo anno, “Il Leonardo” veniva distribuito nelle Scuole Popolari, nei Centri di Lettura, nei Corsi di richiamo, dovunque si svolga un'attività di educazione popolare», in “Il Leonardo. Almanacco di Educazione Popolare 1961”, ottobre 1960, Ente Nazionale Biblioteche Popolari e Scolastiche, Roma, p. 3. Alcune voci della pubblicazione erano «calendario», «lo Stato Italiano», «educazione civica», «ferrovie», «automobili», e così via.

Questi elementi ben chiarificano come, in realtà, la citazione colta fatta da Schifano in questo quadro oltre ad essere un richiamo “alto” al mondo della storia dell'arte era in realtà più di tutto, agli occhi del pubblico del tempo, un'immagine *pop*, dal momento che l'autoritratto di Leonardo era all'epoca prima di tutto un'effigie visivamente sovraesposta: proprio come un'insegna spesso la si fruiva senza riflettere sul reale significato che essa aveva, sull'oggetto – un disegno artistico di grande valore e storia – che era in origine.⁵⁵⁹ Rifare questo disegno, tale e quale ma notevolmente ingrandito nelle dimensioni, estrapolandolo dal proprio contesto d'origine – alto o basso che fosse – per portarlo di peso in un quadro, poteva essere per Schifano uno stratagemma messo in atto per riaccendere una visione attiva di questa precisa immagine nello sguardo dell'osservatore.

Si noti però come Schifano, volendo rifare un'opera d'arte, scegliesse in quest'occasione non un quadro finito, ma un disegno.⁵⁶⁰ Di nuovo, insomma, il pittore puntava l'attenzione non sul capolavoro concluso, ma sulla fase di preparazione, riflessione, progettazione pittorica, cosa era, di fatto, un disegno. In Leonardo Da Vinci, poi, si sa da sempre che la pratica del disegnare era quella cui l'artista dedicava forse la maggior parte delle proprie energie, ragionando intensamente, attraverso la matita o la sanguigna, su temi che per lui si facevano ossessioni, come nel caso dei cicli dedicati alle acque, alle tempeste, a certi ritratti. Con questa citazione, insomma, Schifano portava ancora una volta lo spettatore nel “dietro le quinte” dell'operare pittorico: di nuovo egli metteva al centro della riflessione non l'opera d'arte di per sé ma il percorso che era necessario intraprendere per arrivarci.

Il *Leonardo* del 1963, in effetti, si presenta come niente più che un grande studio preparatorio per un'opera. Il quadro – col telaio modificato centralmente a suggerire un dittico di due pannelli accostati verticalmente – ha un fondo dipinto in smalto bianco, steso attraverso pennellate rapide e apparentemente casuali, che lasciano intravedere ovunque il fondo sottostante. La carta da imballaggio, ridotta in fogli dall'artista, è incollata irregolarmente alla tela creando, sotto il pigmento, un *collage* di fogli i cui bordi traspaiono in superficie. Il disegno vero e proprio del Leonardo è tracciato con una duplice modalità: *in primis* si ha il tratto vero e proprio, tracciato a matita nera, piuttosto spessa; in seconda istanza si ha un disegno per sottrazione, poiché dove vi sono i segni a grafite viene a mancare il pigmento bianco. Il colore, apposto in una fase successiva alla realizzazione del disegno vero e proprio, era steso facendo attenzione a non passare sopra alla matita che, diversamente, sarebbe stata nascosta dal pigmento coprente, risultando così invisibile. In tal modo il disegno era insomma tracciato da un lato in maniera attiva, dal segno a grafite e, contemporaneamente, per sottrazione di colore. Oltre alla divisione fisica del quadro in due pannelli, Schifano aveva tracciato a matita una linea verticale lungo tutta l'altezza della tela, isolando un terzo di superficie pittorica verso il bordo destro dell'opera: quest'ultimo brano di tela era dipinto quasi interamente come un monocromo bianco; la linea disegnata tagliava infatti, in maniera artificiale, il fluire della barba del Leonardo, come se si fosse di fronte, ancora una volta, ad un particolare, estrapolato da un'immagine più ampia. Questo stratagemma stimolava un gioco percettivo nell'osservatore, che doveva impegnarsi per distinguere la divisione fisica in due parti uguali del quadro – per mezzo della modifica centrale del telaio – da questa seconda partitura, creata illusionisticamente da un semplice disegno. Al margine superiore del quadro, tagliato in alto dalla fine della tela, si trova il titolo dell'opera – *Leonardo* – stampigliato a caratteri commerciali,

⁵⁵⁸ Con questo non si vuole ovviamente affermare che la tavolozza di Schifano derivasse dall'Almanacco “Il Leonardo”, ma molto più in generale che questi colori facevano parte del gusto e della moda della grafica popolare di quegli anni e che da qui entravano poi nella *palette* cui ricorreva Schifano.

⁵⁵⁹ Ed in seguito le cose non andarono molto diversamente: quest'effigie del Leonardo ebbe infatti, forse, il suo picco storico di circolazione visiva pochi anni dopo quando, a partire dal 1967 e fino al 1999, si stamparono in numerose emissioni delle banconote da 50.000 Lire dotate proprio di quest'immagine.

⁵⁶⁰ Come si vedrà in seguito Schifano opererà per la citazione ed il rifacimento di disegni – e mai di quadri veri e propri – anche quando, dalla fine del 1963 in poi, si dedicherà ad una riflessione sul lavoro futurista di Giacomo Balla.

col probabile ricorso a quelle mascherine metalliche che il pittore aveva già utilizzato nei primi monocromi del 1960. Il ricorso al bianco, steso in maniera quasi monocroma, se da un lato era ovviamente riferibile alla volontà di rifare in pittura un'immagine che in origine era un disegno, dall'altro rinvitava inevitabilmente alle modalità pittoriche di Jasper Johns, già citate parimenti da Schifano in quadri del 1962, come in *Particolare di esterno*,⁵⁶¹ o ancor di più, forse, in *Particolare di propaganda*.⁵⁶²

Indubbiamente nonostante l'immagine del Leonardo, come s'è visto, godesse di una notevole circolazione al di fuori dei circuiti prettamente storico-artistici, non si poteva certo negare che essa fosse, al tempo stesso, un'effigie simbolo di cultura alta, riferimento al Rinascimento e all'Italia, intesa come culla di tutta la cultura non solo europea ma anche, più in generale, occidentale. Con questa citazione Schifano sottolineava come, nel Vecchio Continente, l'immaginario popolare attingesse inevitabilmente, andando a ritroso, ad un repertorio che era anche storico ed artistico. In una famosa intervista del 1967 a Giorgio De Marchis fu Tano Festa – dal 1964 impegnato in ricerche simili a quelle di Schifano, con le citazioni di opere d'arte del passato nei suoi lavori, come nel caso del Michelangelo portato alla XXXII Biennale di Venezia – a spiegare al meglio come, in una cultura centenaria come quella italiana, profili alti e bassi potessero tranquillamente convivere in una stessa immagine: «questa visione un po' privata si allarga dalla casa alla piazza e al museo», «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». «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 cioccolatini». ⁵⁶³ Schifano – e Tano Festa assieme a lui – era d'altronde, come ben individuava Marisa Volpi, «un giovane delle ultime generazioni, quelle che hanno trovato l'Europa affaccendata a ricostruire le sue città; città in cui i resti di civiltà del passato sono praticamente scomparsi, o, quando sono rimasti, appartengono giusto alla parentesi annuale delle vacanze turistiche». ⁵⁶⁴

Un ulteriore omaggio all'immaginario popolare italiano era certamente riscontrabile in un altro quadro presente in questa mostra, quel *O Sole mio* che non era niente più che «un grandissimo e schematico fiore giallo». ⁵⁶⁵ L'opera, di formato perfettamente quadrato, era divisa in due pannelli orizzontali dalla consueta modifica del telaio cui andava ad aggiungersi – esattamente come nel *Leonardo* – un'ulteriore partizione disegnata attraverso una linea verticale centrale e altre due orizzontali. In questo modo, tra interruzioni fisiche e disegnate, la tela e l'immagine che vi era dipinta sopra si sviluppavano sulla superficie di otto riquadri, come se si fosse di fronte ad un manifesto così grande da necessitare di più di un pannello per essere affisso al bordo della strada.

⁵⁶¹ M. Schifano, *Particolare di esterno*, 1962, smalto su carta intelata, 160x140 cm, in SM 2007, opera 62/080, p. 48. In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pillotta, Parma, febbraio – marzo 1974, La Nazionale, Parma, 1974, illustrazione 74, indicata come «Studio Marconi, Milano»; in *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, illustrazione 10; in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 115, l'opera è indicata come «Courtesy Fondazione Marconi».

⁵⁶² M. Schifano, *Particolare di propaganda*, 1962, smalto su carta intelata, 110x141 cm, in SM 2007, opera 61/054, p. 35. In *La Nuova Figurazione*, catalogo mostra, La Strozziina, Firenze, 11 giugno – 6 luglio 1963, pnn.

⁵⁶³ T. Festa, *De Marchis e Festa*, in «Flash Art», n.1, giugno 1967, pnn.

⁵⁶⁴ M. Volpi (a cura di), *Le mostre. Mario Schifano*, in «Avanti!», 5 maggio 1963.

⁵⁶⁵ G. De Marchis, *Cronaca di Roma. Mario Schifano*, galleria *Odyssia*, in «Art International», VII, n. 7, 25 settembre 1963, p. 80.

Di nuovo il disegno di questo lavoro, semplificato e stilizzato in maniera quasi infantile,⁵⁶⁶ sembrava appena abbozzato: il supporto di carta – da qui in poi quasi sempre del tipo “millerighe” – era visibile ovunque sotto il colore bianco del fondo, dato con pennellate rapide ed approssimative; la figura, come nel *Leonardo*, era tracciata con grossi segni poco curati di matita, spesso apparentemente indecisi, ripassati più volte, quasi come in presenza di un ripensamento. Anche il colore giallo era, a prima vista, dato in maniera frettolosa, quasi casuale: il pigmento, squillante ed il più possibile artificiale, lasciava infatti intravedere a tratti il bianco del fondo o la carta del supporto, e a tratti straripava invece abbondante, oltre i confini tracciati del disegno. Schifano pareva poi essersi dimenticato di dipingere i raggi inferiori del sole, che rimanevano bianchi, con la sola stesura del fondo in vista, percorsi però allo stesso tempo dalle distratte scolature del colore giallo che grondava là dove, superiormente, era stato invece steso abbondantemente.

Nell'angolo superiore, a sinistra, si trovava il titolo del quadro, stampigliato a caratteri commerciali: *O sole mio*, riferimento ad una delle canzoni della tradizione popolare italiana più famose al mondo.⁵⁶⁷ Questo brano, negli anni, era in qualche modo divenuto un simbolo dell'Italia nel mondo, amato così tanto all'estero che quando, nel 1960, Elvis Presley ne incise una versione in inglese – *It's Now or Never* – ne vendette ben dieci milioni di copie: fu d'altronde proprio questo il suo disco più venduto di sempre.⁵⁶⁸ Come per il *Leonardo*, anche in questo caso, insomma, Schifano sceglieva la citazione di un elemento così inconfondibilmente italiano da essere il più banale dei luoghi comuni, tale da sopravvivere ancora oggi, praticamente inalterato nei decenni.

«Molti quadri», scriveva De Marchis illustrando questo ed altri lavori della mostra, «portano titoli e didascalie in lettere da scatola. Il cromatismo si limita a pochi toni puri che, sul bianco o marrone evidente della carta, riempiono di campiture monocrome le sezioni dell'immagine riservate da uno schematico disegno. Gli smalti, chiusi ad ogni profondità, sono di una stesura ricca, preziosa, di grande mestiere». «L'immagine iconografica», in aggiunta, era sempre «chiaramente tratta da un repertorio consunto».⁵⁶⁹

Un lavoro come *Incidente* faceva parte, secondo Vivaldi, di quel nucleo di opere di Schifano che portavano, nella tela, «semplici referti, schede segnaletiche, cartoline incollate nell'album del turista frettoloso, diapositive, documenti d'archivio»,⁵⁷⁰ e infatti, come intuiva Duilio Morosini, «la sagoma appena tracciata in nero su rosso di un'automobile contorta, l'accento – più giù – alla forma bianca di un parabrezza, la campitura di una freccia indicatrice (*Incidente*) svuotano, *volontariamente*, un tema del contenuto drammatico che propone, per farne uno sfoggio di potenziali possibilità di figurare».⁵⁷¹

⁵⁶⁶ «Un sole ingigantito, fra l'astro e il fiore, diventa qualcosa come un'occasione per ironizzare sulla abnorme evidenza delle immagini che è propria della pittura popolare e dei “candidi”», D. Morosini, *Alla galleria Odyssia*, in “Paese Sera”, 15 maggio 1963; *Odyssia*, in “Il popolo”, 16 maggio 1963.

⁵⁶⁷ La canzone napoletana *O Sole mio* era stata composta nel 1898: i versi erano di Giovanni Capurro (giornalista delle pagine culturali del quotidiano napoletano “Roma”), mentre la composizione musicale era di Eduardo Di Capua. Una delle incisioni più famose di questo brano fu certamente quella di Enrico Caruso, che la rese celebre in tutto il mondo.

⁵⁶⁸ Cfr L. Monari, *Elvis Presley. La storia, il mito. Catalogo completo delle canzoni*, Edizioni Arcana, Milano, 1992, p. 20.

⁵⁶⁹ G. De Marchis, *Cronaca di Roma. Mario Schifano, galleria Odyssia*, in “Art International”, VII, n. 7, 25 settembre 1963, p. 80.

⁵⁷⁰ C. Vivaldi, in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssia, Roma, 20 aprile 1963, pnn.

⁵⁷¹ D. Morosini, *Alla galleria Odyssia*, in “Paese Sera”, 15 maggio 1963; *Odyssia*, in “Il popolo”, 16 maggio 1963. E ancora, «l'altro tema insistito di Schifano è quello degli “incidenti” automobilistici. Qui la brutalità anti-artistica e la volontà di rappresentare qualsiasi dato percettivo in termini di pittura si compongono in un oscuro equilibrio. C'è il gusto della pittura “formato grande”, il gusto dell'amplificazione visiva dell'immagine, ed insieme un istinto d'appropriazione della visione prima e volgare, che s'identifica con la proiezione espressiva della macchina in primo piano; la fredda violenza, l'imparzialità del *reporter* fotografico che scatena la drammaticità dell'evento in atto nello “choc” della sua forza d'urto visiva», A. Rubiu, in *Schifano alla galleria Odyssia*, in “Il Punto”, 18 maggio 1963.

L'immagine dello scontro automobilistico, in questa messa in scena di Schifano, veniva effettivamente svuotata di ogni elemento di tragedia e finiva per sembrare quello che probabilmente voleva essere: un semplice pretesto pittorico. Il modo semplificato, quasi infantile, eco indiretto delle modalità del fumetto, con cui il pittore realizzava il disegno di questo quadro, unito alla scelta di pigmenti completamente artificiali, lontani da ogni forma di realismo, privi di un qualsivoglia drammatico chiaroscuro, appartenenti, semmai, al mondo squillante della grafica pubblicitaria, sdrammatizzavano infatti del tutto la tragicità dell'avvenimento rappresentato. La presenza della freccia bianca – identica a quella in copertina al catalogo *Schifano. Tutto* – e la stampigliatura del titolo, rendevano d'altronde quest'immagine più che altro un'illustrazione, un fumetto per l'appunto, e non, di certo, un documento che certificasse il pericolo o l'attualità drammatica di un incidente stradale.⁵⁷²

Ancora una volta, però, l'idea di scegliere questo preciso tema poteva derivare dal fatto che, immagini riferite ad incidenti stradali, fossero molto popolari e diffuse in tanta stampa mediatica. Da un lato c'era l'attrazione morbosa dei quotidiani, e dei relativi lettori, per i fatti di cronaca nera, di violenza provocata come d'incidenti; dall'altro, sfogliando la stampa dell'epoca, erano martellanti anche le pubblicità mirate a sensibilizzare l'opinione pubblica sul tema del rispetto delle norme del codice stradale, per evitare gli incidenti, all'epoca numerosissimi. Si leggeva ad esempio ne “Il Leonardo. Almanacco di educazione popolare 1961” come, a fronte di un aumento di veicoli annuale del 16% sulle strade italiane, «in percentuale», «il numero degli incidenti risulta aumentato in un anno del 13% circa», «l'applicazione delle nuove norme ha provocato l'arresto della paurosa curva ascendente della mortalità negli incidenti stradali»: «dopo il vero e proprio “choc” provocato da una serie di abili iniziative propagandistiche e dalla campagna per la creazione di una nuova “coscienza stradale” in tutti gli utenti della strada, campagna realizzata con modernità di vedute (...), un certo rilassamento è subentrato». A tal proposito gli autori de “Il Leonardo” riproponevano, di seguito, una pagina di avvertimenti ai guidatori, che recitava «troppa imprudenza! Troppe le vittime della circolazione! Troppe strade bagnate di sangue! No! No! No! Per la vostra e l'altrui incolumità RISPETTATE LE NORME DEL NUOVO CODICE DELLA STRADA, entra in vigore il 1° luglio», seguito dall'illustrazione di tre casistiche d'incidente.⁵⁷³

La vera fonte primaria – se non direttamente iconografica, certamente culturale e popolare – dell'*Incidente* di Schifano deve però essere rintracciata nella pellicola di Dino Risi, passata su tutti gli schermi cinematografici d'Italia nel 1962 ed emblematicamente intitolata *Il sorpasso*.⁵⁷⁴ In questo film il protagonista Bruno Cortona (Vittorio Gassman), sfaccendato quarantenne alla ricerca del più spensierato divertimento, in una deserta Roma di ferragosto convinceva un restio, diligente studente – Roberto Mariani (Jean-Louis Trintignant) – a seguirlo in una folle scorrazzata automobilistica in giro per l'Italia sulla sua Lancia Aurelia B24. Tutta la narrazione era giocata sul tema della corsa ad alta velocità, del sorpasso rischioso in sprezzo al pericolo, del mancato rispetto delle norme stradali, come metafora della libertà di vivere: celebre, in tal senso, era ad esempio il gesto delle corna che il protagonista rivolgeva, in una scena, ad un altro automobilista reo di aver

⁵⁷² In tal senso l'operazione di Schifano si collocava agli antipodi della ricerca che, nello stesso frangente temporale, Andy Warhol andava parallelamente portando avanti negli Stati Uniti, tutta volta ad enfatizzare la morbosità con cui l'opinione pubblica ed i *mass media* si nutrivano dei fatti di cronaca più tragici (cfr J. R. Blakinger, *Death in America and Life Magazine: sources for Andy Warhol's Disaster Painting*, in “Artibus et Historiae”, XXXIII, n. 66, 2012, pp. 269-286). Non è dato sapere se Schifano conoscesse il ciclo di dipinti di Warhol – *Death in America*, ufficialmente esposto per la prima volta nella galleria parigina di Ileana Sonnabend poco meno di un anno più tardi (15 gennaio – 15 febbraio 1964) – di cui facevano parte anche i *Car Crash*. Allo stato attuale delle ricerche non sono però emerse, nelle riviste italiane o in quelle internazionali diffuse a Roma, riproduzioni fotografiche di questo tipo di opere di Warhol prima della data d'inaugurazione di *Schifano. Tutto*.

⁵⁷³ Cfr “Il Leonardo. Almanacco di educazione popolare 1961”, ottobre 1960, p. 89.

⁵⁷⁴ *Il sorpasso*, Italia 1962, bianco e nero, 105 minuti, regia e sceneggiatura di Dino Risi, protagonisti principali Vittorio Gassman (Bruno Cortona) e Jean-Louis Trintignant (Roberto Mariani), distribuito in Italia e all'estero (negli Stati Uniti con il titolo *The Easy Life*).

suonato il *clacson* in segno di protesta durante un sorpasso pericolosissimo. Il produttore, Mario Cecchi Gori, ricordava la trama del film come una lunga allegoria di un «anelito all'evasione: prendere una macchina di buona cilindrata, il più grande desiderio dell'epoca e andare in giro così senza quasi saper dove», «specchio della spinta vitale che si avvertiva in quel tempo, frutto del *boom* economico e in particolare dell'auto, che finalmente era alla portata di molti»;⁵⁷⁵ anche le cronache dell'epoca segnalavano d'altronde come il tema fondante della pellicola, la passione per le automobili, fosse «un'infatuazione collettiva del nostro tempo».⁵⁷⁶ Alla fine del film, durante il viaggio di ritorno a Roma, la macchina di Cortona, lanciata a tutta velocità in un rischiosissimo sorpasso, veniva coinvolta in un terribile incidente (fig. 92). Il pilota temerario riusciva in ogni caso a saltare in tempo fuori dalla sua stessa auto, rimanendo incolume; diversamente il giovane Mariani finiva, impotente, nel precipizio a picco sul mare. Se da un lato l'episodio dell'incidente, nel finale, serviva a dare una svolta morale all'intero film – lo sprezzo del pericolo alla fine veniva punito con la morte – vi era al contempo una forma di eroismo ribelle perpetrato fino all'ultimo minuto della pellicola: alla fine, infatti, a soccombere non era lo spericolato Cortona, così abituato a sopravvivere alle peripezie della vita da salvarsi all'ultimo con un balzo felino, ma il giovane Mariani. La mancanza di drammaticità nel suo quadro *Incidente* doveva derivare a Schifano, vero fanatico delle automobili, proprio da questa metafora di eroismo nella morte di strada, che più che una tragedia era visto come l'inevitabile prezzo da pagare per una vita all'insegna della libertà e della velocità.

Dei sette quadri in mostra a *Schifano. Tutto* ben quattro erano *Paesaggi*. L'artista dichiarava in tal modo quanto fosse centrale l'approdo della sua ricerca a questo tema che in realtà, più che un tema iconografico vero e proprio, era d'altronde una modalità di riflessione sulla visione dell'uomo moderno. Più che il paesaggio di per sé in questi quadri il pittore portava infatti avanti, ancora una volta, una riflessione sul tema della fotografia come strumento di fruizione visiva del mondo nell'età moderna: «Schifano insiste sul tema del paesaggio», notava infatti Antonio Rubiu visitando la mostra dell'*Odyssia*, «e ne trae un motivo ispiratore per via indiretta, come artificiosa manipolazione di una ripresa di taglio fotografico».⁵⁷⁷

Un esempio di quanto detto era rappresentato, in particolar modo, da due quadri – *Grande particolare di paesaggio italiano a colori* e *Grande particolare di paesaggio italiano in bianco e nero* – «paesaggi di medie e grandi dimensioni», «dipinti con colori puri e luminosi», «circondati dal pittore dentro un rettangolo dagli spigoli arrotondati – evocanti la cornice della diapositiva – e collocati assimetricamente in una zona della più grande tela».⁵⁷⁸ In queste due opere, in effetti, la tradizionale cornice ad angoli smussati tanto cara a Schifano – che vi faceva ricorso, a questa data, da due anni almeno – si palesava al pubblico per quello che realmente era: una fotografia, una diapositiva. Se un tempo il pittore l'aveva presentata in quell'attimo che precedeva di poco lo scatto dell'otturatore fotografico, egli la mostrava invece ora nella sua pienezza, dopo che l'immagine era stata scattata e sviluppata. Allo stesso tempo questa cornice ad angoli smussati suggeriva un parallelismo con le cartoline di vedute turistiche, molte delle quali, all'epoca, presentavano gli spigoli arrotondati e, nelle proporzioni, si avvicinavano a quelle disegnate da Schifano.⁵⁷⁹ «Le

⁵⁷⁵ M. Cecchi Gori, *Pasta d'uomo: il film della mia vita*, Mondadori, Milano, 1994, ora in F. Caprara, *Italia, da mezzo secolo in sorpasso*, in «La Stampa», 7 giugno 2012.

⁵⁷⁶ «Dopo *I motorizzati* ecco *Il sorpasso*, ma il regista Dino Risi ha voluto guardare attraverso ed oltre le immagini di una infatuazione collettiva del nostro tempo, a un significato più generale», Ag. Sa., *Cinema. Il sorpasso*, in «L'Unità», 6 dicembre 1962. *I motorizzati* era un film uscito nelle sale italiane all'inizio di quello stesso 1962, per la regia di Camillo Mastrocinque: in questa pellicola il protagonista raccontava tutta una serie di episodi che gli avevano fatto perdere la passione per le automobili.

⁵⁷⁷ A. Rubiu, *Schifano alla galleria Odyssia*, in «Il Punto», 18 maggio 1963.

⁵⁷⁸ D. Morosini, *Alla galleria Odyssia*, in «Paese Sera», 15 maggio 1963.

⁵⁷⁹ Segnalava, qualche anno più tardi, Maurizio Fagiolo dell'Arco come il *Grande particolare di paesaggio a colori* fosse per lui una sorta di immagine pubblicitaria, chiusa nel campo obbligato della foto-*souvenir*, cfr *L'occhio di Schifano*, in M. Fagiolo dell'Arco, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Bulzoni Editore, Roma, 1966, p. 152.

“vacanze”», ci suggeriva d'altronde, solo pochi anni prima, l'ironico Roland Barthes, «sono un fatto sociale recente, di cui d'altra parte sarebbe interessante seguire lo sviluppo mitologico. In un primo tempo fatto scolastico, con l'uso delle ferie pagate sono diventate un fatto proletario».⁵⁸⁰ A questo tema venne in seguito dedicata anche la sezione italiana della tredicesima Triennale di Milano, che si sarebbe aperta il 12 giugno 1964 col *leitmotiv* del “tempo libero”. Si leggeva a tal proposito sulle pagine di “Domus”: «nella sezione italiana: il “tempo delle vacanze”. Un momento fantastico dell'allestimento di questo settore (il tempo delle vacanze: la marcia per l'evasione: l'allineamento, l'accumulo, l'intoppo). L'intera sezione italiana è impostata sull'unico aspetto del “tempo libero” come vacanza e corsa alla natura».⁵⁸¹ Dalle immagini che corredevano quest'articolo si può dedurre l'evenienza per la quale una delle sale della sezione italiana di questa Triennale, fosse stata concepita come una ricostruzione delle code delle macchine dei vacanzieri, attraverso la realizzazione di una rampa in tubolare sui cui erano adagate un'infinità di auto, tutte orientate in direzione dell'ipotetico luogo di villeggiatura (fig. 93).

L'immagine che il pittore presentava all'osservatore era – come indicava il titolo stesso – un “particolare” di paesaggio. Ciò avveniva non solo perché l'operazione di fotografare una veduta paesaggistica non poteva che produrre come risultato un particolare, una visione parziale di un tutto più vasto, impossibile da documentare se non a piccole porzioni; ma anche – anzi, soprattutto – perché Schifano sceglieva di presentare il paesaggio in questione non riempiendo l'intera superficie della tela a sua disposizione, ma concentrando l'immagine in un'area ben precisa, delineata dalla consueta cornice a forma di diapositiva. Il paesaggio di Schifano era un “particolare” e come tale si autodefiniva: la carta incollata alla tela rimaneva d'altronde nuda, a vista, per ampi brani del quadro; lo smalto si concentrava solo all'interno della cornice ad angoli smussati, che non era mai posta al centro dell'opera – creando una sorta di quadro nel quadro – ma abilmente decentrata, con quel senso dell'equilibrio dello spazio pittorico che caratterizzava sempre lo sguardo di Schifano; infine in alto, tagliato malamente dal limine superiore della tela come per un errore, il titolo del lavoro, realizzato con le mascherine metalliche per le scritte commerciali, come se il quadro fosse una merce qualsiasi, la carta “millerighe” il suo imballaggio.

Grande particolare di paesaggio italiano a colori e *Grande particolare di paesaggio italiano in bianco e nero* erano, di fatto, due declinazioni dello stesso scorcio di un paesaggio italiano collinare, la natura incontaminata interrotta solo dall'asfalto di una strada serpeggiante. Le due varianti – a colori e in bianco e nero – rispecchiavano quelle che erano le due qualità di pellicola fotografica, o più in generale di stampa delle immagini, presenti sul mercato all'epoca: era questo, quindi, l'ennesimo riferimento schifaniano all'immagine fotografica o, più in generale, alle pratiche della stampa di quel tempo. Anche in questo caso lo stadio cui le due opere erano lasciate pareva incompiuto: il segno spesso, tracciato a matita nera, del disegno era visibile ovunque e anzi in molti casi, là dove il pittore decideva di non dare il colore fino in fondo, rappresentava di fatto l'unica modalità per fruire l'immagine delineata. Lo smalto, dato come al solito in maniera apparentemente distratta, era concentrato in alcuni brani della tela e completamente scarico in altri, ottenendo così, ancora una volta, l'effetto di movimentare la superficie pittorica, rendendola luminosa e vibrante agli occhi dello spettatore. Scolature di pigmento correivano a rivoli su tutta la superficie del quadro, valicando spesso sia il disegno del paesaggio che la cornice esterna della diapositiva e finendo talvolta per “macchiare” anche il bordo laterale del telaio che era stato modificato, in entrambi i dipinti, a formare un trittico, per mezzo di due cesure verticali.

«L'immagine iconografica, chiaramente tratta da un repertorio consunto, è spesso isolata sul fondo de quadro da un segno rettangolare a spigoli arrotondati, come un fotogramma, e spesso uno stesso quadro comprende più immagini racchiuse ognuna in questa cornice disegnata, come una

⁵⁸⁰ R. Barthes, *Lo scrittore in vacanza*, in *Miti d'oggi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1974, p. 21 (prima edizione *Mythologies*, Editions du Seuil, Parigi, 1957; prima edizione italiana Lerici Editore, Milano, 1962).

⁵⁸¹ *Prime immagini della tredicesima Triennale*, in “Domus”, n. 417, agosto 1964, pnn.

spia della mediazione culturale attraverso cui percepiamo l'immagine, praticamente, “tutte” le immagini: non sono gli oggetti assunti a pretesto di pittura, ma le immagini visuali oggettualizzate», concludeva acutamente Giorgio De Marchis in chiusura alla sua recensione a *Schifano. Tutto*.⁵⁸²

Anche la terza opera di paesaggio presente alla galleria *Odyssia – Grande angolo* – lanciava un esplicito dialogo con il linguaggio della fotografia. Lo stesso titolo – stampigliato con i consueti caratteri commerciali, al centro della tela – richiamava d'altronde il grandangolo, obiettivo fotografico adibito per antonomasia alla ripresa di ampie vedute paesaggistiche. A differenza degli altri due quadri già citati questo terzo lavoro presentava l'immagine di paesaggio non confinata in un brano limitato della tela – ad esempio all'interno di una cornice a diapositiva – ma dipinta piuttosto su tutta la superficie disponibile. Seguendo questa logica lo spettatore non si trovava quindi più di fronte ad un “particolare di paesaggio” – una parte di un tutto più ampio – ma era al centro di una veduta grandangolare, che riempiva interamente lo spazio pittorico.⁵⁸³

La tela, modificata da una cesura verticale a suggerire un dittico, era costruita per zone di colore: fasce orizzontali di pigmento che si succedevano l'una sull'altra creando una sorta di stratificazione. Il disegno a matita, pur presente, era talmente semplificato ed appena accennato da non poter reggere, da solo, la composizione dell'immagine, che infatti era per lo più tenuta insieme dalle zone di colore locale le cui tonalità, in quest'occasione, erano molto più naturalistiche del solito. Una fascia grigio-azzurra – appena accennata dallo smalto che invece di essere steso interamente era solo suggerito in alcuni tratti – tagliava orizzontalmente il quadro. Al di sotto di essa l'immagine paesaggistica era interrotta e si vedeva solo la carta incollata di supporto, lasciata del tutto scoperta a suggerire forse, per il colore che la caratterizzava, un brano di collina terrosa, priva di vegetazione. Più probabilmente questa linea voleva però rappresentare una cesura orizzontale alla visione del paesaggio che suggeriva come il punto di vista dell'osservatore, posto perfettamente al centro dell'immagine, fosse ostacolato da qualcosa. Volendo leggere – come suggerì Calvesi – i *Particolari di paesaggio* come scorci visti attraverso la sagoma di un finestrino, ecco che questo *Grande angolo* rappresentava allora invece la veduta di un paesaggio dal parabrezza frontale di un'auto, mentre si era alla guida. Ancora una volta ci si può allora rifare al film dell'anno precedente – *Il sorpasso* – per meglio capire come lo scorrere veloce per le neonate autostrade appenniniche fosse, per l'epoca, un gesto di grande libertà e modernità. Le scene in cui i due protagonisti, a bordo di una decappottabile, correvano ad alta velocità per le strade attorno a Roma, non al fine di raggiungere un luogo preciso, ma al semplice scopo di evadere la noia parevano così la miglior cornice culturale in cui inserire queste vedute paesaggistiche di Schifano.

L'Autostrada del Sole era, d'altronde, la novità per antonomasia di quegli anni, decantata da tutti come segno tangibile del progresso civile di cui finalmente anche la “vecchia” Italia poteva ritenersi protagonista attiva. «Da alcuni mesi è stato aperto al traffico il tratto da Roma a Napoli dell'Autostrada del Sole», si leggeva nelle pagine de “Il Leonardo. Almanacco di educazione popolare 1963”, «a noi, gente del ventesimo secolo, pare addirittura normale usare strade così belle e sicure, pare un doveroso omaggio alla nostra civiltà motorizzata allestire da parte del Governo e delle Autorità che ci reggono strade e autostrade adatte alla nostra epoca, di civiltà meccanizzata all'estremo. Ma se si considera quanto impegno di lavoro e di spesa comporta la costruzione di una strada – ed in modo speciale di un'autostrada – quale somma di energia occorre impiegare per la

⁵⁸² G. De Marchis, *Cronaca di Roma. Mario Schifano, galleria Odyssia*, in “Art International”, VII, n. 7, 25 settembre 1963, p. 80.

⁵⁸³ Il grandangolo era l'obiettivo fotografico con il più ampio angolo di ripresa adatto, proprio per questo, alla fotografia di tutti quei grandi soggetti, come edifici o paesaggi che, diversamente, non potrebbero rientrare nella loro totalità nell'angolo di ripresa di ottiche dalla focale superiore. L'utilizzo del grandangolo nelle riprese di paesaggio permetteva di esaltare la sensazione di profondità delle vedute, ottenendo l'effetto ottico per il quale l'osservatore aveva l'impressione di trovarsi al centro della scena.

realizzazione di opere così imponenti, non si può fare a meno di essere orgogliosi di appartenere ad un paese civile, di felicitarsi di vivere in un'epoca di progresso e di espansione, di essere grati, infine, a chi ha dedicato tanta parte della propria attività alla realizzazione di opere pubbliche così ardite e così utili». ⁵⁸⁴ La costruzione dell'Autostrada del Sole era stata effettivamente oggetto, da parte di tutti i governi che negli anni si erano avvicinati, di grande attenzione, perché in questo progetto si era visto un alto potenziale di consenso presso l'opinione pubblica. Quest'impresa era stata infatti notevolmente pubblicizzata e avvicinata per modernità e funzionalità alle grandi strutture viarie americane: «l'efficienza modernatrice dimostrata dalla Società Autostrade doveva molto al modello statunitense di sviluppo della rete autostradale. Le autostrade americane che Cova e altri dirigenti della Società Autostrade avevano potuto osservare nel corso del loro viaggio di studio condotto nel settembre del '56, rappresentarono un esempio prezioso su cui i tecnici italiani modellarono i loro interventi». ⁵⁸⁵ Questo rifarsi al modello delle autostrade americane ebbe anche dei riscontri tangibili in Italia: «gli svincoli, la segnaletica di grandi dimensioni, le aree di servizio, e le aree di sosta, elementi osservati oltreoceano, divennero *standard* rintracciabili anche lungo tutta l'Autosole». Anche gli *autogrill* erano d'altronde dotati di tutta una serie di elementi americaneggianti – le grandi vetrate, le luci colorate, le scritte pubblicitarie, le bandierine dei vari paesi stranieri – nonché della presenza di «un'immane griglia» – «il nome grill non era stato dato a caso» – che proponeva ai clienti «cibi di una tradizione aliena, come il *roastbeef* o il tacchino». ⁵⁸⁶ Il fascino che una corsa a tutta velocità in autostrada poteva esercitare su Mario Schifano pare ben sintetizzato da alcune parole che, nel 1958, dipingevano le meraviglie della futura autostrada: «gli automobilisti italiani si troveranno allora ad avere a disposizione 738 chilometri di pista, dove a molti appassionati del volante sembrerà di sfiorare la beatitudine. Potranno spingere a tavoletta l'acceleratore, affrontare le curve in pianura a 160 all'ora, e nel tratto più arduo, fra Bologna e Firenze, a non meno di 100. Un romano possessore d'una 1100, potrà

⁵⁸⁴ *Strade e circolazione. La strada e la sua storia*, in «Il Leonardo. Almanacco di educazione popolare 1963», novembre 1962, p. 149. Il sistema viario nazionale, già piuttosto precario prima della seconda guerra mondiale, era uscito praticamente distrutto dagli avvenimenti bellici: «nella primavera del 1945 la metà delle strade statali, un terzo di quelle provinciali e un sesto di quelle comunali risultavano non percorribili», p. 63. I governi decisero a quel punto, spinti dalle aziende produttrici di automobili, infrastrutture nonché dai grandi produttori di carburanti, di dare maggior impulso al trasporto privato piuttosto che a quello pubblico (ferrovie). Nel 1954 vennero così stanziati 120 miliardi di Lire per l'implemento della viabilità nazionale, tra questi alcuni fondi pensati appositamente per la costruzione dell'Autostrada del Sole (che prende il suo nome dal Treno del Sole, linea che collegava Torino a Palermo). Il 19 maggio 1956, con una grande cerimonia alla presenza del Presidente della Repubblica (Giovanni Gronchi) si procedette con la posa della prima pietra presso San Donato Milanese. «Importante fu il sostegno convinto dei governi che si susseguirono in quegli anni, disposti ad assecondare piani finanziari incerti pur di potersi presentare di volta in volta agli occhi dell'opinione pubblica (ogni tratto completato venne inaugurato in *pompa magna*) come coprotagonisti dell'impresa che si stava compiendo», p. 66. Ne risultò che nel luglio 1959 l'autostrada era percorribile fino a Bologna, nel dicembre 1960 era in funzione il tratto Bologna Sasso Marconi-Firenze Nord; nel settembre 1962 venne aperto il tronco Firenze-Roma, mentre nell'ottobre 1964, con l'inaugurazione del tratto Chiusi Chianciano-Orvieto, «il percorso della "A1", il nome in sigla dell'autostrada Milano-Napoli (755 km), poteva dirsi completo», p. 66, cfr L. Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Bruno Mondadori, Milano, 2013.

⁵⁸⁵ L. Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Bruno Mondadori, Milano, 2013, pp. 66-67. Deriva ad esempio dal modello americano l'idea di abolire il sistema a tre corsie (una per ogni senso di marcia e una centrale per il sorpasso in entrambe le direzioni) ritenuto troppo pericoloso e sostituito quindi con la soluzione americana della doppia corsia continua in entrambi i sensi marcia, separati da uno spartitraffico.

⁵⁸⁶ *Ivi*, p. 67. Un autogrill, novità nel costume degli italiani dell'epoca, faceva anche da ambientazione ad una delle scene del film *Il sorpasso* di Dino Risi. Sulle pagine dell'Espresso nel 1958 si poteva leggere come l'autostrada sarebbe stata «una strada bellissima», «al livello delle più moderne arterie straniere». Una volta completata la sua costruzione «gli automobilisti italiani si troveranno allora ad avere a disposizione 738 chilometri di pista, dove a molti appassionati del volante sembrerà di sfiorare la beatitudine. Potranno spingere a tavoletta l'acceleratore, affrontare le curve in pianura a 160 all'ora, e nel tratto più arduo, fra Bologna e Firenze, a non meno di 100. Un romano possessore d'una 1100, potrà andare facilmente a Firenze in meno di tre ore e a Milano in meno di sei, e arrivare più fresco che da una gita a Fregene in una domenica d'agosto»,

andare facilmente a Firenze in meno di tre ore e a Milano in meno di sei, e arrivare più fresco che da una gita a Fregene in una domenica d'agosto».⁵⁸⁷

Secondo Boatto Schifano, in questi quadri, era «capace d'accelerare il sentimento del nostro passaggio nel tempo, un po' come nei giorni in cui ci sentiamo in armonia una corsa su una buona autostrada, ed alberi, Coca-Cola, frecce bianche, Esso, colline ruotando da un punto all'altro, momentanei e veloci. La psicologia, il sentimentalismo non servono, qualcosa che ci discosta dal ritmo che continua e che ci esige disponibili».⁵⁸⁸

Il quarto e ultimo quadro di paesaggio presente in mostra – *Grande particolare* – era una variante “monocroma” di questa serie di scorci collinari italiani. Ancora più centrale, in quest'opera, il disegno – a matita, con un tratto spesso e deciso – era l'unica traccia attraverso la quale leggere l'immagine rappresentata, poiché il colore era qui completamente escluso, sostituito da un'unica stesura di smalto bianco, vibrante e ricca come sempre nella pittura di Schifano. «Nelle sue prove migliori», annotava Antonio Rubiu, «la soluzione escogitata non è priva di una sua suggestione: il motivo di base è ridotto ad un traliccio elementare di linee che assimilano le campiture e le colature della vernice».⁵⁸⁹ Il ricorso al solo bianco per quest'opera palesava, in misura ancora maggiore, la convenzionalità dell'immagine proposta, privata del colore naturalistico sia come chiave d'interpretazione del messaggio visivo, sia come aderenza alla realtà. A proposito dell'uso sempre molto particolare che Schifano faceva del colore Alberto Boatto, nel 1964, scriveva che il pigmento, sempre «pulito», cui faceva ricorso il pittore aveva per lo più la funzione di «colmare le forme e rafforzare la bellezza e la lirica eleganza dei contorni. Ha una funzione tecnica di legamento e linguistica di sottolineare il contesto convenzionale-comunicativo in cui si dispone l'intera immagine, nel senso di contesto antinaturalistico, com'è quello di tutti i linguaggi visuali d'oggi».⁵⁹⁰

La voluta artificialità dell'immagine veicolata era in questo caso sottolineata ancor di più dall'apposizione di scritte stampigliate a caratteri commerciali sulla superficie del quadro. Oltre al titolo in basso – *Grande particolare* – presente in tutti i quadri di questa mostra, in quest'opera Schifano era ricorso ad un ulteriore stratagemma: apporre, alla zona corrispondente, la nomenclatura dell'elemento di paesaggio lì rappresentato. Dall'alto in basso, infatti, le varie fasce della tela erano di volta in volta designate con la parola “cielo”, “alberi”, “terra”. Lo scorcio paesaggistico non era più insomma solo rappresentato, ma anche indicizzato: era infatti, più che l'immagine disegnata, la parola, ancora una volta per il tramite di un'operazione “segnaletica”, a descrivere allo spettatore la veduta cui si trovava di fronte.

Questo tipo di operazione dialogava in consonanza con le ricerche sul paesaggio che portava avanti, in parallelo, ad esempio Jannis Kounellis. A partire dal 1963, infatti, l'artista greco dedicò una serie di lavori alle marine, come ad esempio quel *Mare* (1963) (fig.95) esposto un anno dopo alla seconda *Mostra mercato d'Arte Nazionale* di Palazzo Strozzi,⁵⁹¹ in cui la veduta paesaggistica era ridotta ai minimi termini da un disegno che, in maniera “segnaletica”, più che rappresentare una marina la “indicava”. La presenza di una veduta paesaggistica in questo lavoro di Kounellis era infatti suggerita, oltre che dal titolo, dalla presenza di tre semplici linee ondulate di colore blu su un fondo bianco, con una riduzione massima, quindi, dei mezzi pittorici e di descrizione dell'immagine. Anche Kounellis realizzò poi alcune versioni “monocrome”, totalmente bianche, di

⁵⁸⁷ F. Dentice, *L'illusione della rapidità*, in “L'Espresso”, 5 ottobre 1958, ora in L. Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Bruno Mondadori, Milano, 2013, p. 69.

⁵⁸⁸ A. Boatto, *La pittura di Schifano*, in “Il Verri”, n. 18, 1964, p. 108.

⁵⁸⁹ A. Rubiu, *Schifano alla galleria Odyssia*, in “Il Punto”, 18 maggio 1963.

⁵⁹⁰ A. Boatto, *La pittura di Schifano*, in “Il Verri”, n. 18, 1964, p. 110.

⁵⁹¹ J. Kounellis, *Mare*, 1963, 70x50 cm, in *Mostra mercato nazionale d'arte contemporanea 2*, catalogo mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, 21 marzo-19 aprile 1964, p. 134. Non è stato possibile, allo stato attuale delle ricerche, stabilire quando precisamente Kounellis abbia avviato questo tipo di ricerca. Non si è quindi in grado di ipotizzare in tal senso quale dei due, tra Schifano e Kounellis, potesse aver fatto per primo un lavoro di questo tipo.

questi scorci marini, come nel caso di *Mare* (1963) (fig. 94);⁵⁹² in questo caso la riduzione del linguaggio pittorico ai minimi termini passava anche per l'ulteriore rinuncia al colore come indicativo dell'immagine dipinta. Il quadro, totalmente dipinto di bianco come in Schifano, con al fondo una scolatura di vernice che lasciava scoperto il supporto sottostante, era tenuto assieme esclusivamente dal disegno, che in forma schematica presentava un piccolo cerchietto al centro in alto – che si faceva rappresentazione di un sole o di una luna piena – e, più sotto, una serie di linee ondulate, a simulare l'acqua marina.

La presenza, in *Grande particolare*, delle scritte, stampigliate ad indicare l'elemento naturale rappresentato, poneva il lavoro di Schifano in dialogo, ancora una volta, con quello di Jasper Johns. L'artista americano, fin dagli esordi, aveva adottato il sistema di inserire, con caratteri commerciali standardizzati molto vicini a quelli utilizzati poi da Schifano, i titoli delle sue opere direttamente sulla superficie pittorica. In questo caso, però, il riferimento più vicino a questa pratica dei paesaggi schifaniani potrebbe derivare da quella serie di lavori sulle mappe degli Stati Uniti che Johns inaugurò attorno al 1961. In *Map* (fig. 96),⁵⁹³ ad esempio, la superficie pittorica, dipinta *overall*, simulava nel disegno una cartina degli Stati Uniti d'America di cui rispettava, nelle proporzioni e nelle forme, la configurazione dei singoli stati. I colori, stesi in maniera apparentemente casuale e senza rispettare i contorni del disegno, e l'apposizione casuale dei nomi degli stati – la parola Colorado era ad esempio ripetuta in più punti della tela – erano, al contrario, elementi che sovvertivano la convenzionalità dell'oggetto proposto, quella mappa che, esattamente come la bandiera o la progressione numerica in precedenza, era, per eccellenza, un oggetto visivo convenzionale. Con opere come *Map* Jasper Johns metteva ancora una volta in atto il tentativo di innescare una riattivazione della visione di certi oggetti, così tanto visivamente esposti da divenire quasi invisibili. In tal senso si potevano leggere anche questi paesaggi di Schifano con, al loro interno, l'indicazione linguistica dell'elemento dipinto: un modo per riattivare una sorta di visione consapevole delle immagini che, nell'uomo contemporaneo, rischiava sempre più spesso di andare perduta.

Di questi e altri paesaggi Calvesi avrebbe scritto nel 1964 «è la realtà della vita moderna, del paesaggio urbano non solo, delle campagne tagliate dalla autostrade, schermate dalle sagome opache delle macchine in sosta, fotografate dall'aereo, dettagliate dal finestrino dell'auto o da obiettivi “grandangolari”». «Sono nuove angolazioni con cui l'occhio si va realmente abituando, nuovi orizzonti d'immagini, strumentalità di visione in cui l'ipotesi percettiva si va appropriando e arricchendo; materiale non già da scartare con puristico sdegno da conservatori da museo, ma da assumere al livello della pittura nella ricerca di freschi valori di visione».⁵⁹⁴

Tutto.

Il titolo della mostra – *Schifano. Tutto* – è la fondamentale chiave di lettura non solo delle opere della personale dell'Odyssia del 1963 ma anche, e forse soprattutto, del senso che, più in generale, la pittura di Schifano aveva assunto su di sé a questa stessa data.

«Schifano constata l'esistenza di “tutto” (così è intitolata la mostra)» scriveva emblematicamente Marisa Volpi, «ne dà gli indispensabili elementi grafici, un'impaginazione che

⁵⁹² J. Kounellis, *Mare*, 1963, tecnica mista, 160x140 cm, ora in *Kounellis*, catalogo mostra, Galerie Karsten Greve, Colonia, 2007, p. 91.

⁵⁹³ J. Johns, *Map*, 1961, olio su tela, 198,2x314,7 cm, opera conservata al MoMA di New York, numero d'inventario 277.1963.

⁵⁹⁴ M. Calvesi, in *Schifano*, catalogo mostra, galleria dell'Ariete, Milano, 15 aprile 1964, pnn.

rilevi chiaramente la sua personale disinvoltura nei confronti di una presunta verità pittorica dei paesaggi, delle figure, dei particolari ottici ingeneri, ritrasmessi di peso sulla tela». ⁵⁹⁵

Il “tutto” del titolo derivava, secondo Vivaldi, da «quel suo [di Schifano] correre rapinoso attraverso le cose del mondo, con l'aria di chi dalla vita vuol spremere tutto e subito», ma anche da una forma di aperta «disponibilità estetica», «qualità tipica di un temperamento capace di cogliere il lato poetico in ogni cosa, senza preclusioni e senza preferenze, come una “fame di realtà” che corrisponde punto per punto alla sua fame di pittura». ⁵⁹⁶

Le immagini proposte in questa mostra – un Leonardo, un incidente automobilistico, un fiore giallo che ricordava una canzone, i vari paesaggi, un albero solitario – apparentemente sembravano non avere nulla in comune tra loro. Il cardine di questa selezione era proprio la constatazione di come questi oggetti, essendo così disparati tra loro, potevano effettivamente far parte di quel “tutto” che era il mondo. La realtà quotidiana, d'altronde, non presentava all'osservatore immagini ed oggetti posti tra loro in una qualche forma di continuità tematica, anzi: la visione dell'uomo moderno era *in toto* governata dal caso e dal caos che, sotto un profilo prettamente visivo, erano ulteriormente aumentati con l'avvento della società dell'immagine di massa.

Nelle parole di Alberto Boatto Schifano aveva un «comportamento avido, molto simile a un'espansione egocentrica ma del tutto riversa sulle cose», come se volesse prendere e portare quel “tutto” del titolo nei suoi quadri. «Per entrare in consonanza basta insinuarsi attivamente nel gran ritmo delle immagini che scandiscono la durata della nostra giornata, lasciarsi afferrare dalla loro eccitazione ed istantaneità; basta aprirsi a questi frammenti vivissimi dove l'uno richiama, scivola nell'altro. Schifano giudica una simile condizione costitutiva del mondo d'oggi». ⁵⁹⁷

Le figure leggibili visitando *Schifano. Tutto* avevano quindi in comune non un profilo tematico, ma l'idea che fossero luoghi comuni, immagini sovraesposte e quindi in qualche modo consumate. Annotava a tal proposito Giancarlo Politi, «l'oggetto o il luogo comune, dilatati e ampliati in un'accezione macroscopica, rappresentano veramente dei referti psichici che Schifano puntualmente registra sulla nostra coscienza violentata e turbata ad ogni passo dai nuovi vecchi pubblicitari che quotidianamente operano un lavaggio del cervello». ⁵⁹⁸

L'adozione di immagini in qualche modo logore e consumate se permetteva a Schifano, da un lato, di proseguire quella riflessione sulle modalità di visione dell'uomo moderno e sulla società dell'immagine, gli consentiva anche di lasciare spazio allo spettatore per cogliere anche le peculiarità pittoriche del quadro cui si trovava di fronte. ⁵⁹⁹ Secondo Boatto, d'altronde, le sue fonti visive – «foto, immagini cartellonistiche, citazioni di capolavori o comunque di opere artistiche» – erano in realtà «tutte retrocesse egualmente a strumenti», ⁶⁰⁰ si trasformavano tutte in semplici pretesti, utili a Schifano per soddisfare la sua incomparabile “sete” di immagini e di pittura.

Visitare *Schifano. Tutto* era quindi per Calvesi, che insisteva nella sua metafora del pittore come *reporter*, un'esperienza molto vicina a quella di sfogliare una rivista illustrata o un album fotografico: «il suo obiettivo ha dettagliato i molteplici particolari di una realtà scorrente sotto i suoi occhi come, tra le mani, un album dalle pagine aperte», in cui «l'immagine vale come la parola». ⁶⁰¹

«La pittura di Schifano», avrebbe scritto Maurizio Calvesi un anno dopo, riguardando ai quadri del 1963, «propone un nuovo modo di vedere; a voler essere più precisi, di percepire. Le sue

⁵⁹⁵ M. Volpi (a cura di), *Le mostre. Mario Schifano*, in “Avanti!”, 5 maggio 1963.

⁵⁹⁶ C. Vivaldi, in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssia, Roma, 20 aprile 1963, pnn.

⁵⁹⁷ A. Boatto, *La pittura di Schifano*, in “Il Verri”, n. 18, 1964, p. 108.

⁵⁹⁸ G. Politi, *Mostre romane, Schifano*, in “Crisi e Letteratura”, 1963.

⁵⁹⁹ Cfr A. Boatto, *Tra New Dada e Pop Art*, in “Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea”, n. 64-65, luglio-ottobre 1963, pp. 147-148.

⁶⁰⁰ A. Boatto, *La pittura di Schifano*, in “Il Verri”, n. 18, 1964, p. 109.

⁶⁰¹ M. Calvesi, in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssia, Roma, 20 aprile 1963, pnn.

immagini sono mediate da altre immagini, soprattutto fotografiche. Eppure il loro pregio più evidente è quello dell'immediatezza. Schifano, infatti, assimila dell'immagine fotografica non già la resa minuziosa e veristica del dettaglio, ma, al contrario, l'istantaneità e la pregnanza: la suggestione del taglio dinamico, aperto sulla continuità del reale; la suggestione della messa a fuoco, con i suoi salti percettivi di vuoto e di pieno, dal nitore dei primi piani alle dissolvenze di campo che riassumono la profondità; le atmosfere caglianti e tenute del bianco e nero, la smaltata luminosità o le fusioni dei pigmenti artificiali. Del *reporter*, Schifano fa suo il colpo d'occhio incisivo, mobile, e il tipo di contatto spregiudicato e vitale con le cose». ⁶⁰²

«Dal nulla delle superfici monocrome della sua pittura di ieri con numeri e lettere sovrapposti», concludeva Morosini, «al “Tutto” con il quale Schifano intitola la sua attuale mostra, il passo può essere considerato, con altrettanta indifferenza, grande o piccolo, a seconda delle ipotesi circa la strada che egli intende imboccare. Il talento non salva nessuno. Tra il *nulla* e il *tutto*, c'è la porzione del mondo nella quale il pittore sceglie di vivere, amare, odiare, esaltare, condannare, dire la propria verità». ⁶⁰³

⁶⁰² M. Calvesi, in *Schifano*, catalogo mostra, galleria dell'Ariete, Milano, 15 aprile 1964, pnn.

⁶⁰³ D. Morosini, *Alla galleria Odyssia*, in “Paese Sera”, 15 maggio 1963.

Capitolo 7. Mario Schifano a New York, 1963-1964.

«Voglio restare ancora qui
mi sento molto bene
lontano da quella deliziosa e inutile città
che è Roma».

– Mario Schifano –⁶⁰⁴

Finalmente l'America.

Nel dicembre 1963 Mario Schifano partì alla volta degli Stati Uniti con la fidanzata di allora, Anita Pallenberg. La data più probabile per questo viaggio resta quella ricordata da Maurizio Calvesi: «il 3 dicembre del 1963 lo accompagnai io stesso in macchina a Napoli, dove si imbarcò, facendo ritorno nel luglio del 1964»;⁶⁰⁵ questa ricorrenza venne d'altronde ricordata, molti anni più tardi, proprio dallo stesso pittore quando affermò «Calvesi (...) mi accompagnò nel 1963 a Napoli, perché dovevo prendere la Cristoforo Colombo, la nave, per andare in America: ecco, era la persona che allora mi era più vicina».⁶⁰⁶

Anche i ricordi della compagna di viaggio del pittore – l'allora fidanzata Anita Pallenberg – concordano con questa versione: «Mario mi parlava continuamente di Rauschenberg, di Jasper Johns, dell'America come un sogno, un altro mondo. Allora un giorno gli ho detto “Ho una cugina che abita a New York...”». Poi uno zio aveva un'agenzia di viaggi mi ha dato il biglietto prima di pagarlo, allora finalmente abbiamo deciso di partire, sentivamo che era il momento giusto. Era il dicembre del '63, avevano appena ucciso il presidente Kennedy». «Ci siamo imbarcati a Napoli sulla Cristoforo Colombo. In realtà allora andava di moda l'Andrea Doria, la Colombo era la seconda scelta. Avevamo il biglietto di classe media (...). Ci abbiamo messo nove giorni per arrivare».⁶⁰⁷

La Cristoforo Colombo era, in effetti, una nave in attività in quegli anni: effettuava le traversate atlantiche dall'Italia a New York a partire dal 1954, anno in cui fu varata a Genova dalla ditta costruttrice Ansaldo.⁶⁰⁸ L'imbarcazione impiegava esattamente nove giorni a raggiungere la

⁶⁰⁴ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile al 10 aprile 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶⁰⁵ M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in M. Calvesi, R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1990, p. 17. E ancora «la casa dove abito adesso in via dei Pettinari 84 è stata anche la sua casa, perché lui il 3 dicembre del '63 partì con Anita Pallenberg per New York in bastimento. Io e mia moglie li accompagnammo a Napoli a prendere la nave. Rientrando a Roma, io presi possesso della casa, che poi comprai», M. Calvesi, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi editore, Milano, 2012, pp. 46-47.

⁶⁰⁶ Giancarlo Politi, *Mario Schifano un'intervista senza domande*, “Flash Art”, (127), giugno 1985, pp. 6-7.

⁶⁰⁷ A. Pallenberg, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi editore, Milano, 2012, pp. 46-47. John Fitzgerald Kennedy morì assassinato il 22 novembre 1963, cfr *Kennedy assassinato*, in “La Stampa”, 23 novembre 1963, p. 1. In realtà l'Andrea Doria era affondata diversi anni prima, il 25 luglio 1956 mentre, navigando in direzione di New York, si scontrò con la nave svedese Stockholm della Swedish America Line, cfr *L'Andrea Doria è colata a picco 11 ore dopo esser stata speronata*, in “L'Unità”, 27 luglio 1956, prima pagina. Probabilmente la Pallenberg si confonde qui con la Leonardo Da Vinci, nave costruita proprio per sostituire l'Andrea Doria.

⁶⁰⁸ Cfr *Varata la Cristoforo Colombo*, in “La settimana Incom”, 00944, 15 maggio 1954, in Archivio Storico Istituto Luce.

costa degli Stati Uniti: «la grande nave raggiungerà New York il 24 luglio prossimo dopo appena nove giorni di navigazione e dopo aver fatto scalo a Cannes, Napoli e Gibilterra».⁶⁰⁹ Il giorno preciso di partenza indicato da Calvesi – 3 dicembre 1963 – è piuttosto plausibile, non solo perché posteriore all'assassinio di Kennedy, come ricordato dalla Pallenberg, ma anche perché, da un articolo del quotidiano “La Stampa” si deduce che, alla data del 27 novembre, la nave era di ritorno in Italia, perfettamente in tempo per ripartire da Napoli – dopo le consuete tappe di Genova e Cannes – il 3 dicembre: «nel porto di Napoli (...) il transatlantico Cristoforo Colombo è giunto in porto solo alle 14 con un ritardo di oltre quattro ore. Il comandante ha dichiarato che il Cristoforo Colombo era stato investito da un violento ciclone prima dell'arrivo a Gibilterra».⁶¹⁰

È invece errata la datazione, che per molto tempo si è ritenuta possibile, del primo viaggio di Schifano a New York nell'autunno 1962.⁶¹¹ In quel momento, come si è visto, il pittore era presente con un'opera alla mostra americana *The New Realists*, ma non vi si recò di persona. Dell'allestimento del suo lavoro, come anticipato, si occupò infatti Ileana Sonnabend,⁶¹² con cui Schifano era in continuo contatto epistolare. Lo scambio di corrispondenza tra la gallerista ed il pittore, che copriva i mesi che vanno dal marzo 1962 al novembre 1963,⁶¹³ permette d'altronde di monitorare questo periodo ed escludervi un viaggio Oltreoceano, poiché non ne viene fatto alcun cenno in queste lettere. Se Schifano, mentre era sotto contratto con la Sonnabend, fosse partito alla volta degli Stati Uniti, patria adottiva della gallerista, ve ne sarebbe certamente traccia nello scambio epistolare tra i due, dove invece tutto tace sotto quest'aspetto.

In precedenza, fino al febbraio dello stesso 1962, Schifano risultava dipendente della Soprintendenza delle Antichità dell'Etruria Meridionale, impiegato presso il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Consultando i documenti d'archivio dell'ufficio personale di questo Ente si è potuto così accertare come, prima del febbraio 1962, il pittore non potesse essere partito per gli Stati Uniti, dal momento che non risultava mai assente dal posto di lavoro per un periodo sufficiente ad un viaggio del genere.⁶¹⁴

Il viaggio del dicembre del 1963 è comunque dato certo, testimoniato, oltre che dai già citati ricordi personali di Anita Pallenberg, Maurizio Calvesi e Mario Schifano, da una grande quantità di documenti rinvenuti in diversi archivi.

Nell'archivio della galleria La Tartaruga, ad esempio, è rinvenuta una fitta corrispondenza tra Schifano e Plinio De Martiis, che è d'aiuto per ricostruire alcuni degli spostamenti dell'artista. In

⁶⁰⁹ *Il primo viaggio della nave “Colombo”*, in “L'Unità”, 16 luglio 1954, p. 3.

⁶¹⁰ *La neve sui colli di Genova, pioggia e grandine a Napoli*, in “La Stampa”, 28 novembre 1963, p. 12.

⁶¹¹ Lo confermò, molti anni più tardi, anche Maurizio Calvesi: «è errata la datazione, che trovo in alcuni registi di sue mostre recenti, di questo viaggio al 1962, l'anno in cui espose con Tano Festa e con i Pop americani, che ancora non si chiamavano così, alla mostra *New Realists* della Sidney Janis di New York: ma senza andarci», *Cronache e coordinate di un'avventura*, in M. Calvesi, R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1990, p. 17.

⁶¹² «Dear Mario, I am surprising that there is still no letter from you, but the painting for the Janis show has arrived», I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (New York, 3 ottobre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶¹³ Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶¹⁴ Nel fascicolo n. 125 (posizione IV Mario Schifano) è stata rinvenuta la lettera di dimissioni dell'artista: «Il sottoscritto SCHIFANO Mario di Giuseppe nato a Homs (Tripoli) il 20.9.1934, in servizio presso la Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale in qualità di ‘salariato permanente’, presenta le sue dimissioni dal servizio e chiede che gli venga concessa la liquidazione spettante. Con osservanza. Mario SCHIFANO. Roma, 2.2.1962». Nello stesso fascicolo sono depositate tutte le richieste di licenza ordinaria di Schifano nel periodo di assunzione (dal 1951 al 1962), che permettono di escludere un'assenza lunga abbastanza perché l'artista possa essersi recato negli Stati Uniti. In queste licenze, poi, il dipendente doveva indicare il luogo in cui si recava, rendendo possibile una ricostruzione dei suoi spostamenti in questo decennio, spostamenti che, come già accennato, escludono un viaggio in America precedente al 1962. Si noti come, quando Schifano si licenziò dal museo, fosse in realtà già a contratto sotto la gallerista Ileana Sonnabend, passando così sostanzialmente da un reddito sicuro ad un altro.

questo frangente è di particolare interesse una cartolina che, pur non essendo datata, riporta un timbro postale che recita «New York, 7 Maj 1964». Indirizzata a «Plinio De Martiis, c/o La Tartaruga, Piazza del Popolo 3», in stampatello e penna rossa era così compilata: «CIAO Schifano. Melinda».

La presenza in archivio di diverse altre missive indirizzate da Schifano a Plinio De Martiis dimostra come fosse abitudine del pittore scrivere al gallerista nel corso dei suoi viaggi. Si ritrovano infatti una cartolina da Londra, datata 13 novembre 1964 – «Piccadilly at night, Schifano. Piccadilly at night, Pallenberg» – tre altre da New York del 1965 – una, non datata, recita «SALUTI, Mario Schifano», del timbro è leggibile solo l'anno, un'altra non è compilata ma solo firmata, il timbro postale indica che è stata spedita nel febbraio del 1965, la terza è datata al 29 marzo 1965 – una da Mexico City del primo aprile 1965, un'altra dal Messico di cui non è leggibile il timbro, due ancora dagli Stati Uniti datate al 1967,⁶¹⁵ una dello stesso anno da Puerto Rico,⁶¹⁶ un'ultima, non datata, di cui non è deducibile nemmeno l'anno, da New York con, sul verso, una foto dell'edificio della Pan Am.

“Caro Maurizio”: tre lettere da New York di Schifano a Calvesi.

La fonte più importante che documenta il viaggio a New York di Mario Schifano è però rappresentata da quelle tre lettere che il pittore spedì a Maurizio Calvesi nella primavera del 1964. Pare che, fino all'aprile di quell'anno, l'artista non avesse scritto al critico – anche la prima cartolina a Plinio De Martiis datava, d'altronde, 7 maggio 1964 – e che lo scambio epistolare fosse in realtà scaturito dall'invito a Schifano a partecipare alla XXXII edizione della Biennale di Venezia, in programma per quell'estate, invito probabilmente combinato dallo stesso Calvesi.⁶¹⁷

La prima lettera del pittore dall'America al critico non sembra d'altronde essere stata una sua iniziativa, ma piuttosto una risposta ad una comunicazione partita *in primis* da Calvesi, come si deduce dall'*incipit* della missiva: «caro Maurizio, grazie del telegramma. Grazie dei pensieri cari».⁶¹⁸ In questa lettera, come nelle altre due successive, Schifano raccontava di New York come di un posto dove si trovava molto a suo agio – «voglio restare ancora qui mi sento molto bene lontano da quella deliziosa e inutile città che è Roma» – tanto da invitare anche il critico e la moglie a raggiungerlo, «mi dice (in una simpatica lettera) Augusta, che tentate di venire a New York, ottima idea, io me lo auguro e ti ripeto potreste abitare da me».⁶¹⁹ In un'altra occasione, in una lettera a Franco Angeli, aggiungeva «come ho scritto a Tano, credo che piacerebbe New York anche a te, io spero di starci un anno (dipende dal visa)».⁶²⁰

A quella data, d'altronde, tutti volevano raggiungere l'America; i giovani artisti ambivano soprattutto a New York, i romani, poi, in particolar modo, come riconobbe piuttosto precocemente

⁶¹⁵ La prima cartolina spedita da Schifano a De Martiis nel 1967 da New York è datata al 24 febbraio e recita «CLICK». Nella seconda, databile dal timbro al 3 marzo 1967 e spedita da Frederiksted, possiamo leggere «NY È FREDDA IN OGNI BUCO QUI PIOVE MA È CALDO (UMIDO) W L'ITALIA Mario Schifano CUBA È VICINA, E IL VENEZUELA Anna», Latina, Archivio di Stato di Latina, Archivio La Tartaruga.

⁶¹⁶ Spedita da Puerto Rico il 3 marzo 1967, come indica il timbro postale, la cartolina recita «CIAO VECCHIO», ed è firmata «Mario (Schifano), Anna».

⁶¹⁷ Essendo le tre lettere americane di Mario Schifano giunte fino a noi perché conservate dallo stesso Maurizio Calvesi non disponiamo, ovviamente, delle missive scritte dal critico.

⁶¹⁸ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile al 10 aprile 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶¹⁹ *Ibidem*.

⁶²⁰ M. Schifano, *Lettera a Franco Angeli*, New York, lettera non datata ma riconducibile alla primavera 1964, in Giorgio Marconi, Giò Marconi (a cura di), *Schifano 1964-1970. Dal paesaggio alla TV*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 23 febbraio – 30 marzo 2006, Skira editore, Milano, 2006, p. 12.

lo stesso Calvesi: «che Roma sia in asse piuttosto con New York, mentre Milano è in asse con il centro-Europa, non è gratuito affermarlo».⁶²¹

L'America era, di fatto, il sogno di molti italiani, soprattutto dei più giovani: memorabile parodia di questa folle passione per gli Stati Uniti fu il film di Steno, con Alberto Sordi, *Un americano a Roma*.⁶²² Il cinema era, d'altronde, il principale «veicolo di diffusione degli inediti modelli culturali e dei nuovi stili di vita prodotti dal processo di modernizzazione in atto nel Paese, ma anche e soprattutto di quelli provenienti dagli Stati Uniti».⁶²³ Hollywood era la patria, per eccellenza, dove si giravano le cosiddette *teenpics* – pellicole cinematografiche per *teenagers* – per il cui tramite «l'America diffuse ai giovani di tutto il mondo i *jeans* che diventarono al tempo stesso simbolo del machismo e dell'erotismo del periodo e sinonimo del malessere della gioventù postbellica, dei cosiddetti giovani ribelli “senza causa”»,⁶²⁴ cui Schifano, che in tantissime foto dell'epoca era ritratto proprio con indosso questi pantaloni *status symbol*, poteva essere certamente ascritto. Per i giovani, insomma, l'America era un'aspirazione, perché da lì giungevano in Italia quelle «connotazioni particolari» che finivano per condizionare quel «pubblico giovanile cresciuto nel tentativo di imitare stili e consumi dei coetanei d'Oltreoceano (bere latte al bar, Coca-Cola, e talvolta whisky e soda, indossare i *jeans*, mangiare *hamburger*, imitare gli atteggiamenti e le cadenze degli attori di Hollywood) atteggiamento ritratto ironicamente da Alberto Sordi prima con *Un americano a Roma* (1954) e da Renato Carosone poi, nel 1957, con celebre brano intitolato *Tu vuoi fa' l'americano*».⁶²⁵

All'interno di questo contesto culturale si doveva quindi interpretare il desiderio di raggiungere l'America prima e di starci il maggior tempo possibile – e farvi ritorno in seguito – poi, tipico di Schifano e di tanti altri artisti suoi coetanei. Sempre in questa cornice si dovevano interpretare anche i tentativi del pittore romano di integrarsi il più possibile nell'ambiente artistico, e non solo, di New York. «A New York nessuna grande novità», scriveva l'artista in una lettera del maggio 1964, «io sono ormai assorbito in un ritmo di vita normale, ho molti amici (che ora mi fanno promettere di tornare) e vado spesso al mare (alle spiagge Long Island, Fire Island, East Hampton)».⁶²⁶ Discutendo dell'imminente ritorno in Italia in occasione della Biennale del 1964 Schifano esprimeva poi la sua intenzione di fare presto ritorno negli Stati Uniti: «a proposito del mio ritorno, grazie dei consigli, ma la cosa non è poi così male, dato che torno solo per l'estate e il prossimo autunno sono deciso a tornare, naturalmente».⁶²⁷

⁶²¹ Calvesi faceva risalire quest'asse privilegiato tra Roma e New York a tutta l'arte degli anni Cinquanta, lanciando un parallelismo tra l'*Action Painting* statunitense e la direzione gestuale e segnica – più che materica – di tanta pittura informale romana, cfr M. Calvesi, *Novelli, Perilli, Scialoja, Twombly*, catalogo mostra, galleria De Foscherari, Boogna, 2-22 aprile 1966, pnn.

⁶²² *Un americano a Roma* (Italia, 1954, 89 minuti, bianco e nero), di Steno e con Alberto Sordi, Maria Pia Casilio, Galezzo Benti.

⁶²³ Quella dei giovani era la fascia di popolazione che più assiduamente frequentava i cinematografi. Nel 1953, infatti, il 68% dei ragazzi tra i 20 e i 29 anni si recavano al cinema più volte la settimana; nella fascia tra i 16 ed i 19 anni la percentuale di persone che frequentava più volte la settimana il cinematografo era, nonostante le ristrettezze economiche, del 53%. Le sale di proiezione divenivano così, per le nuove generazioni, il luogo principale deputato alla socializzazione: andare al cinema era, quindi, non solo un momento di svago ma anche, soprattutto, un rito, una pratica sociale. Cfr L. Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Bruno Mondadori, Milano, 2013, p. 122.

⁶²⁴ *Ivi*, p. 123. Nel 1958 molti presidi vietarono ai loro studenti d'indossare i *jeans* per andare a scuola. Anche per il *rock' n' roll* si scatenò un dibattito simile: questo genere musicale veniva infatti accusato «di aver fornito agli adolescenti di casa nostra, una carica di ribellismo e di trasgressione mai registrata in precedenza», p. 129.

⁶²⁵ *Ivi*, p. 130.

⁶²⁶ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile alla fine di maggio 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶²⁷ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, 6 maggio 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi. In realtà non si sa con precisione quando Mario Schifano riuscì a fare rientro negli Stati Uniti dopo il suo ritorno in Italia nel luglio del 1964 per visitare la Biennale di Venezia. Si sa per certo, però, che nel novembre di quello stesso anno era a Londra, grazie a una cartolina, datata 13 novembre 1964, spedita proprio dalla capitale inglese a Plinio De Martiis,

Contrariamente a quanto emergeva da queste lettere, Anita Pallenberg ricordò, diversi anni più tardi, come Schifano fosse in realtà lavorativamente molto isolato durante il suo primo soggiorno newyorkese: «Mario a New York non vendeva quadri, faceva solo vita di società». La causa di ciò era da rintracciare, con ogni probabilità, nei suoi passati attriti con l'americana Ileana Sonnabend che doveva aver fatto sì che Schifano fosse preceduto a New York da una pessima fama. Lo ricordò la stessa Pallenberg – «Ileana sotto certi aspetti era terribile, e mi ricordo molte frustrazioni sul lavoro per Mario»⁶²⁸ – ed anche Maurizio Calvesi, «Mario andò in America illudendosi di trovare un'accoglienza favorevole, ma Ileana se l'era legata al dito e gli tagliò tutti i ponti. Si trovò di fronte a una barriera, tutte le porte chiuse. (...) Fu un fallimento perché si era messo contro Ileana e Leo Castelli, i due più potenti mercanti d'America».⁶²⁹

Una delle poche collaborazioni fruttuose e continuative che Schifano riuscì a intessere negli Stati Uniti fu quella con il poeta Frank O'Hara, frequentemente citato nelle tre lettere conservate da Calvesi, e coinvolto da quest'ultimo in un tentativo di collaborazione editoriale alla neonata rivista "Collage".

Lo stesso critico romano ricordò, anni dopo, come «l'unico con cui [Schifano] strinse amicizia fu un poeta, Frank O'Hara, che non a caso non era un pittore o una persona legata al sistema o al mercato dell'arte»,⁶³⁰ esterno quindi a quel sistema d'influenza di Ileana Sonnabend e Leo Castelli. Anche Anita Pallenberg ricordava infatti con piacere l'amicizia tra il pittore romano ed il poeta americano: «ricordo Frank O'Hara, era molto carino, aveva il naso greco. Lui e Schifano si intendevano molto bene perché avevano la stessa sensibilità».⁶³¹

Per la rivista "Collage", che nasceva fin dal primo numero con una vocazione internazionale,⁶³² Calvesi tentò in tutti i modi di coinvolgere lo stesso O'Hara per il tramite di Mario Schifano; quest'ultimo, a sua volta, era d'altronde interessato a farsi scrivere dal poeta un pezzo sulla sua pittura, cosicché Calvesi potesse poi pubblicarlo su un qualche numero di "Collage".

«Non so cosa dire della negligenza di Frank O'Hara (credimi non è menefreghismo), ma in generale so che ultimamente tra il teatro (si da in off-Broadway una sua strana *piece*), e tra i *reading-poetry* (che fa puntualmente con altri poeti) è sempre occupato»,⁶³³ scriveva in aprile Schifano a Calvesi per giustificare il ritardo dell'amico americano. «Per il pezzo su di me», aggiungeva poi in un secondo momento «pare che O'Hara ci stia lavorando su, anche lui ci tiene molto e spero che lo corrediate con molte foto, il pezzo lo avrete credo alla fine del mese».⁶³⁴ Alla fine di maggio, però, il testo non era ancora pronto – «sono a pranzo questa mattina con Frank O'Hara, e spero che abbia fatto il pezzo; se non lo ha ancora fatto non è per mancanza di rispetto, ma è colpa dell'allestimento del museo»,⁶³⁵ scriveva infatti Schifano in maggio – tanto che, alla

Latina, Archivio di Stato di Latina, Archivio La Tartaruga, busta 17. Nel febbraio 1965, poi, era invece certamente a New York: lo testimoniano due cartoline (la prima con la data leggibile in maniera incompleta, spedita nel febbraio 1965, la seconda datata 29 marzo 1965); questo stesso viaggio vide poi Schifano presente in Messico, da cui spedì, il primo aprile 1965, una cartolina sempre alla galleria La Tartaruga.

⁶²⁸ A. Pallenberg, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi editore, Milano, 2012, p. 49.

⁶²⁹ M. Calvesi, *ibidem*.

⁶³⁰ *Ibidem*.

⁶³¹ A. Pallenberg, *ibidem*.

⁶³² Fin dal primo numero la redazione di "Collage" tentò di tradurre i testi anche in inglese. Scriveva a tal proposito Schifano a Calvesi: «O'Hara mi ha raccomandato di dirti di interessarti alle traduzioni, dato che quella del tuo pezzo sul N° 1 era pessima e falsava (oppure procurava difficoltà) la comprensione del testo. Testo che peraltro interessava molto a lui», M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, 6 maggio 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶³³ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile al 10 aprile 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶³⁴ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, 6 maggio 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶³⁵ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile alla fine di maggio 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

fine, Calvesi, dovette prendere contatti diretti con il poeta. Si è infatti rinvenuta una lettera, non datata, compilata da Frank O'Hara ed indirizzata direttamente al critico italiano: «Dear Calvesi, my deepest apologies for my negligence in answering your very kind letter and invitation to write a piece for COLLAGE».⁶³⁶ Il brano che l'americano avrebbe dovuto scrivere per la rivista italiana doveva probabilmente avere come argomento il lavoro di Jasper Johns; scriveva infatti O'Hara, in un punto successivo della sua lettera a Calvesi, «I am now wondering whether it is too late for you to want a piece on Jasper Johns, as it will take a couple of weeks to do it, and his retrospective is already closed. Would you let me know about it?».⁶³⁷

Il poeta continuava poi sottolineando la sua intenzione di scrivere un testo per “Collage” anche sul lavoro di Schifano: «I would also like to do a piece on Schifano in the future, but this would be more interesting after he has been here a longer time, I think. Meanwhile, my congratulations on COLLAGE, which I find very handsome and very interesting indeed».⁶³⁸

Se alla fine non risulta alcuna traccia, sulle pagine di “Collage”, di un contributo di Frank O'Hara alla rivista di Calvesi, dall'amicizia tra il poeta e Schifano nacque invece una fruttuosa collaborazione, che portò, nell'autunno del 1964, ad una mostra a quattro mani presso la romana galleria libreria Ferro di Cavallo: «veniamo all'ultima fatica di Mario Schifano», «un pittore che non sa rinunciare al simbolo. E si colloca a brani sulla tela, puntando più sulle zone di colore neutro che sugli episodi spersi della figurazione. In queste ultime cose, quelle zone sono state riempite da righe di poesia, Schifano s'è unito per un esperimento a Frank O'Hara, critico e poeta americano, e i risultati li vediamo non in una galleria ma in una libreria a due passi da Piazza del Popolo»: «Schifano e O'Hara propongono un'opera integrata, dove testo e disegno nascono quasi insieme e poi si uniscono strettamente» (fig. 97).⁶³⁹

Proprio a quest'operazione a quattro mani pareva d'altronde far riferimento lo stesso poeta americano quando, sempre nella citata lettera a Calvesi, scriveva: «Schifano and I managed to complete a collaboration which I hope you will like when Quadrani brings it to Rome, probably as you receive this letter».⁶⁴⁰

A questa mostra, e ai lavori in essa esposti, “Collage” dedicò un approfondimento per mano di Mario Diacono, nel numero del dicembre 1964. «Le parole e disegni che Frank O'Hara e Mario Schifano hanno esposto alla galleria Ferro di Cavallo hanno come progetto iniziale la precisa delimitazione delle rispettive competenze di parola e immagine. L'unico elemento che il poeta e il

⁶³⁶ «So you will realize I am sincere, I must tell you that my trip to Europe for the museum left me with a great deal of accumulated work here, in addition to several personal commitments regarding poetry, and the production of two little plays off-Broadway. Everything seemed to be happening at the same time, which because of your own activities I am sure you will understand», F. O'Hara, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata, Roma, Archivio Maurizio Calvesi, ora in S. Lux, *Mario Schifano a New York: dicembre 1963 – luglio 1964. Tre lettere a Maurizio Calvesi. Una lettera di Frank O'Hara*, in “Color”, n. 1, 1983, p. 35.

⁶³⁷ F. O'Hara, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata, Roma, Archivio Maurizio Calvesi, ora in S. Lux, *Mario Schifano a New York: dicembre 1963 – luglio 1964. Tre lettere a Maurizio Calvesi. Una lettera di Frank O'Hara*, in “Color”, n. 1, 1983, p. 35. La mostra di Jasper Johns cui Frank O'Hara fa riferimento è ovviamente la retrospettiva dell'artista americana organizzata quell'anno al Jewish Museum di New York. Questa ricorrenza permette anche di datare la lettera in questione dalla seconda metà di aprile in poi, cfr A. R. Solomon (a cura di), *Jasper Johns*, catalogo mostra, The Jewish Museum, New York, 16 febbraio – 12 aprile 1964.

⁶³⁸ *Ibidem*.

⁶³⁹ M. Fagiolo dell'Arco, *O'Hara e Schifano al Ferro di Cavallo*, in “Avanti”, 5 novembre 1964. E ancora: «Mostra di disegni di Mario Schifano in collaborazione col poeta americano Frank O'Hara. Schifano, uno dei più promettenti giovani pittori italiani, ha eseguito questi disegni a Nuova York nella scorsa primavera. Sono grandi fogli che rappresentano la vita nella città e paesaggi immaginari», in *Libreria galleria Ferro di Cavallo, Mario Schifano – Frank O'Hara*, in “Successo”, ottobre 1964.

⁶⁴⁰ F. O'Hara, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata, Roma, Archivio Maurizio Calvesi, ora in S. Lux, *Mario Schifano a New York: dicembre 1963 – luglio 1964. Tre lettere a Maurizio Calvesi. Una lettera di Frank O'Hara*, in “Color”, n. 1, 1983, p. 35.

pittore si riconoscono comune è la superficie bianca su cui hanno deciso d'incontrarsi e di operare. Schifano vi proietta i paesaggi che diaristicamente gli comunica non la "natura" ma il *mass medium* rotocalchico e pubblicitario e attivamente lo investe poi della più dichiarata sensibilità "impressionista" – un impressionismo "usato" freddamente, come "mito" culturale, apertamente denunciato dunque nel suo costituirsi anch'esso *mass medium*, fonte accettata e/o demistificata (la didascalia apposta spesso da Schifano, "en plein air", è appunto la sigla esemplare di questa proclamata "indifferenza" culturale) – mentre nel residuo bianco della stessa superficie O'Hara interviene direttamente, poeticamente, con innegabile coscienza *calli-grafica*, riuscendo a farsi violentemente provocare insieme, dalla inconsueta dimensione della pagina», «l'esito è stato comunque un momentaneo identificarsi del gesto del pittore e di quello del poeta».⁶⁴¹

Durante la sua permanenza a New York Schifano collaborò alla redazione di "Collage" anche in maniera più diretta, *in primis* spedendo in Italia materiale di vario genere sugli artisti americani in attività a New York in quei mesi, da un lato rispondendo alle richieste ed alle curiosità di Calvesi, dall'altro proponendo in prima persona il lavoro di pittori statunitensi di suo interesse. In una prima lettera del 10 aprile 1964 Schifano scriveva «in un prossimo pacco ti manderò foto di Lurie, Thiebaud, Andy Warhol, mie, Mosckovitz, cataloghi di Jasper Johns, Oldenburg, miei, e un articolo sulla mostra di Segal con una foto del pezzo più...appariscente».⁶⁴² E poi, il 6 maggio 1964, «scusami con il fatto, che ho lavorato molto, non ti avevo spedito il paccone di materiale che ho per te (a tra l'altro mi ci vogliono 17 dollari; fatti l'idea di quanta roba ho per te; la volta scorsa ho pagato 5 \$), ma lo farò subito». Proseguendo più avanti nel formulare una sua proposta: «vedrò Andy Warhol venerdì per una serie di foto che gli farò e che poi vorrei che pubblicassi su collage in un pezzo che ti consiglio di dedicargli (ti parlerò a lungo di lui, che credo ora il vero POP, e alle mie ragioni capirai meglio)».⁶⁴³ Questo passaggio è di fondamentale importanza per due aspetti. Il primo ci conferma come Schifano conoscesse personalmente Andy Warhol, cui realizzò un servizio fotografico che venne effettivamente pubblicato nel numero di "Collage" del dicembre 1964 (figg. 98 e 99). Anche se non firmato, infatti, il *reportage* dedicato all'artista americano riecheggiava, soprattutto nel titolo – *Andy Warhol nel suo studio fotografato "alla Warhol"*, come "alla Giacomo Balla" – le modalità care allo stesso Schifano.⁶⁴⁴

In secondo luogo questo passaggio della lettera dimostrava come alla metà del 1964, ed evidentemente in precedenza a dicembre 1963 quando il pittore aveva lasciato Roma alla volta di New York, Warhol non fosse molto conosciuto in Italia. Diversamente, infatti, Schifano non si sarebbe sentito in dovere di spiegare a Calvesi il perché della sua considerazione dell'opera dell'americano, aggiungendo quella frase finale «ti parlerò a lungo di lui, che credo ora il vero POP, e alle mie ragioni capirai meglio».⁶⁴⁵

In un'altra lettera indirizzata a Franco Angeli Andy Warhol era definito da Schifano come un «vero paravento-talento-unico-culo-dolce-pittore molto in voga». Per il suo tramite, e più in generale grazie ad alcune sperimentazioni che si stavano in quel momento portando avanti a New York, era iniziato l'avvicinamento e l'interessamento di Schifano per il genere del film

⁶⁴¹ M. Diacono, *Parole e disegni di O'Hara e Schifano*, in "Collage", n. 3-4, dicembre 1964, p. 98. Alle due pagine seguenti si trovano riprodotte quattro delle opere presenti in mostra.

⁶⁴² M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile al 10 aprile 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶⁴³ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, 6 maggio 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi. Da questa lettera si deduce come questa non fosse la prima, ma almeno la seconda occasione in cui Schifano spediva un pacco di materiale informativo a Calvesi per la redazione di "Collage".

⁶⁴⁴ Il *reportage* fotografico corredeva un articolo di Swenson sull'opera di Andy Warhol, cfr G. R. Swenson, *The darker ariel. Random notes on Andy Warhol*, in "Collage", n. 3-4, dicembre 1964, pp. 102-106.

⁶⁴⁵ Nella rivista "Collage", infatti, aldilà dell'articolo su Warhol corredato dalle foto di Schifano pubblicate nel numero 3-4 del dicembre 1964 non vi erano altre opere o altri cenni all'artista americano in precedenza, e nemmeno in seguito.

d'avanguardia. Scriveva infatti il pittore, sempre all'amico Angeli, «è molto interessante il teatro e il cinema (un certo teatro e un certo cinema), che fanno sempre solo al Village o nei dintorni, ove gli autori esprimono la condizione dell'uomo nel modo più spoglio e naturale». «C'è *Kiss* di Andy Warhol che per mezzora si vedono due che si baciano, alla fine si vede Henry Geldzhaler (non credo, ancora, che si scriva così) che si lava i denti».⁶⁴⁶

Dalle lettere pare che Schifano fosse, ad ogni modo, piuttosto ben inserito nell'ambiente artistico newyorkese. Ricorda, molti anni dopo, Odyssea Skouras, «Mario came to New York where we showed him for many years here. Mario was immediately seen by the poet, Frank O'Hara, who introduced him to everyone in the Art World and he took space to work in the same building of where Andy Warhol and Jasper Johns were».⁶⁴⁷

Anche Furio Colombo, all'epoca inviato a New York della RAI, ricordava alcune di queste frequentazioni americane di Schifano: «la nostra era comunque una New York giovane, nuova, ed eravamo agli inizi di tante cose giovani e nuove, ma lui dava un 'di più' a queste interpretazioni. Il suo rapporto con Jasper Johns, con Andy Warhol, con Frank O'Hara, il poeta americano... Arrivando al suo studio di West Broadway si aveva l'impressione che lui fosse lì da sempre, che ci fosse sempre stato. (...) La casa di Mario aveva una grande vetrata (...). Era una ex scuola di danza, quindi grandi specchi, grandi vetrate, grandi mancorrenti lungo i muri, pavimenti immensi. (...) Al piano di sotto viveva Frank O'Hara (...) al piano di sopra (...) c'era Jasper Johns».⁶⁴⁸

«Jasper Johns è partito per Honolulu, ove starà due mesi con John Cage. Rauschenberg mi ha promesso un quadro (così appena torno me lo vendo e mi compro una bella macchina)», scriveva a tal proposito Schifano a Calvesi il 10 aprile 1964.⁶⁴⁹

Il pittore si dimostrava anche molto informato sulle mostre del periodo in città. «La mostra di Cy a New York è come se non ci fosse stata, alla inaugurazione eravamo io Anita e Jasper (con il quale siamo stati poi a cena), qui pensano che dovrebbe tornare a New York e guardare un po' in faccia la realtà. Non dire queste cose a nessuno, dato che potrebbero dare molto dolore a Plinio»; e più avanti «adesso c'è la mostra di Oldenburg», «al museo Guggenheim c'è la mostra di Van Gogh, una cosa che non passa».⁶⁵⁰ Più tardi, nel mese di maggio circa, scriveva «da Castelli c'è una mostra da far rizzare i capelli (da quanto è schifosa); alla fiera universale i quadri dei pop-artist vengono completamente annullati (o se si vuole essere più blandi assorbiti) dall'ambiente naturale, malgrado siano grandissimi».⁶⁵¹ La New World's Fair si tenne effettivamente a New York nel 1964 – dal 22 aprile al 18 ottobre – e presso il New York State Pavilion esposero le loro opere Roy Lichtenstein e diversi altri artisti *pop*. La mostra che dispiacque a Schifano era invece, probabilmente, la collettiva *Introducing Artschwager, Christo, Hay, Watts*, aperta alla Castelli Gallery tra il 2 maggio ed il 3 giugno 1964 o, al più tardi, quella successiva, *Group Exhibition, Chamberlain, Lichtenstein*,

⁶⁴⁶ M. Schifano, *Lettera a Franco Angeli*, New York, lettera non datata ma riconducibile alla primavera 1964, in Giorgio Marconi, Giò Marconi (a cura di), *Schifano 1964-1970. Dal paesaggio alla TV*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 23 febbraio – 30 marzo 2006, Skira editore, Milano, 2006, p. 12. In questa lettera Schifano citava anche un film Jak Smith (*Flaming Creatures*) e uno di Le Roy Jones, *The eight ditch (from sistem of Dante's hell)*.

⁶⁴⁷ O. Skouras, intervista rilasciata via mail alla sottoscritta, New York, 5 dicembre 2013.

⁶⁴⁸ F. Colombo, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi editore, Milano, 2012, pp. 51-52.

⁶⁴⁹ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile al 10 aprile 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶⁵⁰ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile al 10 aprile 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi. La mostra di Twombly cui Schifano faceva qui riferimento era la personale organizzata alla Castelli Gallery, aperta a New York tra il 14 marzo ed il 9 aprile 1964, cfr www.castelligallery.com/history/4e77.html. Cfr M. Tuchman, *Van Gogh and Expressionism*, catalogo mostra, R. Solomon Guggenheim Museum, New York, 2 aprile – 28 giugno 1964.

⁶⁵¹ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile alla fine di maggio 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

Rauschenberg, Scarpitta, Stella, Twombly, Turkov, che si tenne nella stessa sede tra il 6 ed il 30 giugno di quello stesso anno.⁶⁵²

Mentre Mario Schifano si trovava a New York, alla milanese galleria dell'Ariete si apriva, il 15 aprile 1964, una sua personale, con catalogo e testo di presentazione a firma dello stesso Calvesi. «Spero di avere il catalogo della mostra di Milano», scriveva a tal proposito il 10 aprile circa lo stesso pittore al critico, «e credo che il tuo testo questa volta sarà decentemente appoggiato dai quadri vecchi, perché da quello che mi scrive Vivaldi, credo che saranno esposti anche i quadri (certi) di Ileana. Sono molto curioso di sapere anche come va a Milano».⁶⁵³ Da questa lettera si deduce come la mostra, organizzata con l'aiuto di Cesare Vivaldi, fosse stata un'occasione per presentare al pubblico alcuni quadri di proprietà di Ileana Sonnabend, probabilmente esposti assieme ad altri della galleria Odyssia. Non vi erano, quindi, opere nuove ed infatti i dodici lavori presenti in galleria erano,⁶⁵⁴ di fatto, tutti datati tra il 1961 ed il 1963, prima cioè della partenza del pittore per New York.⁶⁵⁵ Il testo di presentazione di Calvesi era, effettivamente, un *excursus* che ben spiegava i vari passaggi del ragionamento pittorico dell'artista, un po' com'era precedentemente avvenuto nel caso del testo che il critico aveva scritto per *Schifano. Tutto* solo che, come sottolineava lo stesso pittore, in questo caso, essendo la mostra una sorta di retrospettiva con i quadri di tre anni, le opere illustravano ancora meglio che all'Odyssia questi passaggi consequenziali. L'interpretazione che Calvesi dava in questo catalogo dell'opera di Schifano era piaciuto all'artista che, in una lettera del 6 maggio 1964, scriveva al critico: «da O'Hara ho visto il catalogo di Milano (anche lì sei stato molto caro e generoso con me), speriamo che la mostra piace [*sic*]».⁶⁵⁶

Durante questo suo primo soggiorno negli Stati Uniti, inoltre, Schifano allestì una mostra di suoi lavori, apertasi il 7 aprile 1964 presso la sede americana della galleria Odyssia, aperta a New York proprio a inizio 1964.⁶⁵⁷

«Il 24 gennaio di quest'anno la Odyssia ha inaugurato una sede a New York in 41 East 57 Street, con una mostra di apertura dedicata a Saura. Sono seguite le personali di Morlotti e Viani. La consorella newyorkese offre quindi nuove possibilità di “raffronti” fra la nostra più viva produzione artistica e quella internazionale».⁶⁵⁸

La prima lettera di Schifano a Calvesi si apriva proprio con un riferimento a questa personale americana: «caro Maurizio, grazie del telegramma. Grazie dei pensieri cari. La mia mostra si è aperta da tre giorni e va benone, già è stato venduto l'albero grande e quello piccolo e

⁶⁵² Cfr www.castelligallery.com/history/4e77.html.

⁶⁵³ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile al 10 aprile 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶⁵⁴ Nel catalogo era presente la lista delle opere esposte: «1. *Santa Tecla*, smalto su carta, cm 150x150, 1961; 2. *Particolare della strada*, smalto su carta, cm 120x130, 1961; 3. *Segno d'energia 3*, smalto su carta, cm 100x100, 1962; 4. *Segno d'energia bianco*, smalto su carta, cm 150x158, 1962; 5. *Particolare di propaganda*, smalto su carta, cm 150x150, 1962; 6. *Dalla parte del Mediterraneo*, smalto su carta, cm 200x200, 1963; 7. *Smalto su carta*, smalto su carta, cm 160x160, 1963; 8. *Indicazioni*, smalto su carta, cm 150x130, 1963; 9. *Blast there...*, smalto su carta, cm 110x130, 1963; 10. *Senza titolo*, smalto su carta, cm 100x100, 1963; 11. *Smalto su carta*, smalto su carta, cm 100x100, 1963; 12. *Particolare*, smalto su carta, cm 100x100, 1966», cfr *Schifano*, catalogo mostra, galleria dell'Ariete, Milano, 15 aprile 1964, pnn.

⁶⁵⁵ Dal momento che Schifano era partito per gli Stati Uniti nel dicembre 1963 non stupisce che la mostra alla galleria dell'Ariete presentasse tutte opere dei tre anni precedenti e non lavori del 1964 che, per arrivare in Italia, dovevano essere spediti da New York.

⁶⁵⁶ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, 6 maggio 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶⁵⁷ Cfr «*Paintings by Mario Schifano. April 7 thru May 2*, galleria ODYSSEA, 41 east 57th Str», inserzione pubblicitaria, in “New York Times”, 5 aprile 1964, p. 18 e in “New York Times”, 11 aprile 1964, p. 22.

⁶⁵⁸ M. Bonicatti, *Le gallerie d'arte di Roma*, in “D'Ars Agency”, V, n. 2, 20 febbraio – 30 aprile 1964, p. 73.

cinque disegni in tutto (tanto per cominciare) per 2.000 \$ (leggi 1.200.000 Lire)».⁶⁵⁹ Il contenuto di questa lettera è fondamentale perché ci permette di capire che, in mostra, erano esposte delle opere con alberi, di varie dimensioni. Questo dato rende possibile la verifica di come l'unica foto di allestimento di questa mostra di cui si dispone (fig. 100) documenti effettivamente questa personale nello specifico.⁶⁶⁰ Da questa foto si deduce inoltre come, oltre a due quadri con l'albero solitario, fosse esposta in quest'occasione anche un'altra opera di grandi dimensioni: *Beebe's Garden Summer Morning* (1964) (MS 1964-02),⁶⁶¹ che poi fu spedito in Italia per essere esposto alla XXXII Biennale di Venezia, e che, con ogni probabilità, proprio durante la personale americana di Schifano venne venduto a Ira Haupt.⁶⁶²

Con questa mostra Schifano, più che alle vendite mediate, puntava ad un più generico successo di pubblico e di critica, che potesse aprirgli un mercato anche oltreoceano e potesse, in qualche modo, includerlo nel sistema internazionale delle arti che aveva casa a New York. «Piuttosto l'importante è che la mostra piace alle persone più interessanti e più intelligenti, e ancora non sono uscite le critiche», scriveva infatti a Calvesi il pittore. «Tutti i più importanti giornali (New York Time, e Herald Tribune) hanno chiesto le foto dei quadri, segno che ci saranno. Delle vendite (che saranno tra pochi giorni più copiose) non mi interessa molto, perché da come sono le cose con quel cornutaccio di Federico, anche questa volta non prendo una lira».⁶⁶³

Il 18 aprile 1964 sulle pagine del "New York Times" uscì effettivamente una recensione, a firma di Brian O'Doherty, piuttosto entusiasta della personale di Schifano. «The Galleria Odysia, at 41st East 57th Street, has turned up another good show», «Mario Schifano's exhibition is a coolly civilized occasion – an artist so gifted as to be totally casual with his own talents takes on the burdens of art history and the modern world (autos, crowds, etc.) with fluent ease, naming things à la Larry Rivers and Jasper Johns». «The results have a simple and sparing elegance that conceals an art consciously shuffling reality and illusion, emotion and the lack of it, old artistic conventions and new departures. Mr Schifano ends up with an art that will appear empty to the uninitiated and vice versa. Actually it is one of the best lightweight shows in town».⁶⁶⁴

⁶⁵⁹ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile al 10 aprile 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶⁶⁰ «Veduta della mostra personale alla Odysia Gallery di New York, 1964, Archivio Mario Schifano e Archivio Fondazione Marconi», in Giorgio Marconi, Giò Marconi (a cura di), *Schifano 1964-1970. Dal paesaggio alla TV*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 23 febbraio – 30 marzo 2006, Skira editore, Milano, 2006, p. 14.

⁶⁶¹ M. Schifano, *Beebe's Garden Summer Morning*, 1964, smalto e grafite su carta intelata, 260x200 cm, in SM 2007, opera 64/045, p. 67.

⁶⁶² E dall'Italia poi fecero rientro nuovamente negli Stati Uniti, come si deduce da un appunto di Luigi Scarpa scritto per l'ufficio trasporti della Biennale: «la galleria Odysia ha telegrafato per chiedere che le tre opere di Schifano siano rispedite, per via aerea, a New York (Galleria Odysia – 41E 57St, New York)», in busta 115, "Arti visive", Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia. I tre quadri dovevano probabilmente fare rientro a New York, nonostante al momento della chiusura della Biennale Schifano fosse ormai rientrato in Italia, perché di proprietà della sede americana della galleria Odysia, escluso *Beebe's Garden Summer Morning* che era stato venduto a Ira Haupt, quasi certamente in occasione della personale americana del pittore, aperta dal 7 aprile al 2 maggio 1964 in questa stessa sede. In una lettera del 14 maggio di Federico Quadri a Umbro Apollonio si legge infatti: «nel modulo di notifica delle opere abbiamo indicato che i tre quadri sono di proprietà della Galleria Odysia. Ho appreso oggi da New York che uno dei tre quadri è stato venduto ad un importante collezionista e sarebbe utile per noi e per l'artista che il nome del collezionista apparisse sul catalogo. Il dipinto in questione ha il titolo *Beebe's Garden, Summer Morning*, 1964, cm 300x200, collezione Mrs. Ira Haupt, New York», in busta 115, "Arti visive", Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia. Il dato fu effettivamente inserito poi nel catalogo, cfr *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, p. 143.

⁶⁶³ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile al 10 aprile 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶⁶⁴ B. O'Doherty, *Mario Schifano Work at Galleria Odysia*, in "New York Times", 5 aprile 1964, p. 26.

New York: Schifano e la Pop Art americana.

«In quanto ai pittori, I più grossi dispongono del *press-agent* (come gli attori)», scriveva sprezzante Mario Schifano a Franco Angeli facendo riferimento agli artisti americani: «in quanto ai pittori, che vedevo molto importanti, mi sono ricreduto; la questione è solo di pubblicità ben condotta (di geni ce ne sono pochi)». ⁶⁶⁵

Il messaggio che traspariva dalle lettere di Schifano era quello per il quale se, indubbiamente, nel passato egli aveva visto alcuni artisti americani come importanti punti di riferimento per la sua stessa arte, una volta giunto a New York questi ultimi gli erano apparsi sotto una luce diversa, piuttosto deludente. È certo che da alcuni modelli, come il tante volte citato Jasper Johns, Schifano si era in realtà lentamente allontanato già nel corso del 1962, ma una volta arrivato in America è come se, a parole, ripudiasse ostentatamente una qual certa dipendenza da questi stessi modelli, pur conoscendoli di persona e stimandoli come amici.

In qualche modo, d'altronde, Schifano doveva essere rimasto molto colpito dal complesso sistema delle gallerie d'avanguardia newyorkesi che, a quella data, sostenevano con forza da un lato i prodromi di quella che sarebbe poi stata la Minimal Art, ⁶⁶⁶ dall'altro il filone più *pop* che certamente catturò di più l'attenzione del pittore romano, per un'ovvia affinità di ricerche. Effettivamente, nel corso del suo soggiorno americano, Schifano poteva vedere artisti *pop* esporre ovunque ed in continuazione, ⁶⁶⁷ cosa che probabilmente viveva come una sorta d'ingiustizia paragonando questa situazione a quella da lui vissuta a Roma, di cui si era lamentato, anni prima, con Ileana Sonnabend e di cui si lamentava con Maurizio Calvesi nelle sue lettere newyorkesi. Da qui derivavano, probabilmente, le accuse agli artisti americani di essere appoggiati nel loro successo più da un forte apparato pubblicitario-commerciale che da una vere e proprie doti artistiche. A Franco Angeli scriveva infatti: «alla Biennale sembrava che nel padiglione americano ci dovessero essere solo Johns, Rauschenberg, Noland Louis, ma grazie ai traffici di Castelli e Janis ci saranno

⁶⁶⁵ M. Schifano, *Lettera a Franco Angeli*, New York, lettera non datata ma riconducibile alla primavera 1964, in Giorgio Marconi, Giò Marconi (a cura di), *Schifano 1964-1970. Dal paesaggio alla TV*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 23 febbraio – 30 marzo 2006, Skira editore, Milano, 2006, p. 12.

⁶⁶⁶ Si veda ad esempio Frank Stella, invitato a diverse collettive organizzate dalla galleria di Leo Castelli nonché presente, in questa stessa sede, con una personale nel dicembre 1963 (www.castelligallery.com/history/4e77.html). In questo stesso mese, in aggiunta, Donald Judd esponeva alla Green Gallery (cfr inserzione pubblicitaria, in “Art International”, VII/10, Christmas - New Year 1963, pnn).

⁶⁶⁷ Solo a titolo esemplificativo si elencano qui di seguito alcune mostre di artisti *pop* (o in cui artisti *pop* erano coinvolti) che si tennero a New York tra il dicembre 1963, data di arrivo di Schifano negli Stati Uniti, ed il luglio 1964, momento in cui, secondo Calvesi, il pittore tornò a Roma: *Black and White*, Jewish Museum, 12 dicembre 1963 – 2 febbraio 1964, con, tra gli altri, opere di Jim Dine, Josef Albers, De Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg (in G. Celant, C. Bell (a cura di), *Jim Dine. Walking Memory 1959-1969*, catalogo mostra, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 12 febbraio – 16 maggio 1999, Guggenheim Museum Publication, New York, 1999); *James Rosenquist*, Green Gallery, dicembre 1964 (inserzione pubblicitaria in “Art International”, VII/10, Christmas - New Year 1963, pnn); *Jasper Johns*, Jewish Museum, 13 febbraio – 12 aprile 1964; *Group Exhibition: Chamberlain, Johns, Lichtenstein, Rauschenberg, Stella*, Castelli Gallery, 8 febbraio – 12 marzo 1964; *Wesselmann*, Green Gallery, 11 febbraio 1964 (inserzione pubblicitaria, “Art International”, VIII/1, 1964, pnn); *Cy Twombly*, Castelli Gallery, 14 marzo – 9 aprile 1964; *Andy Warhol. The Personality of the Artist*, Stable Gallery, 21 aprile – 9 maggio 1964, (locandina d'invito in www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/please_come_show/), questa fu la mostra in cui Warhol allestì per la prima volta le sue *Brillo Boxes*, cfr D. Bourdon, *Warhol*, Abradale Press, New York, 1989, p. 186-187; *John Chamberlain*, Castelli Gallery, 11-30 aprile 1964; *Robert Indiana New Art*, Stable Gallery, 12 maggio 1964; *Group Exhibition: Chamberlain, Lichtenstein, Rauschenberg, Scarpitta, Stella, Twombly, Turkov*, Castelli Gallery, 6-30 giugno 1964. Per le mostre alla Castelli Gallery si veda il sito della galleria all'indirizzo www.castelligallery.com/history/4e77.html.

anche Dine, Stella, Rosenquist e altri». ⁶⁶⁸ E a Calvesi, in un'altra lettera, sempre in tema di Biennale, «non so se sai la novità: al padiglione americano a Venezia oltre a Johns, Rauschenberg, Morris Louis e Noland, ci saranno Dine, Oldenburg, Lichtenstein e Frank Stella» aggiungendo, in tono quasi rammaricato, «anche a Venezia ci sono arrivati subito». ⁶⁶⁹ Da qui doveva derivare un qual certo tono critico che sempre accompagnava Schifano quando parlava dei suoi colleghi americani.

«La polemica con la Pop Art e i suoi mercanti traspariva senza remore dalle lettere che mi mandava» annotò anni dopo anche Calvesi, «“Rauschenberg mi ha promesso un quadro (così appena torno me lo vendo e mi compro una bella macchina)”»; “da Castelli c'è una mostra da far rizzare i capelli (...); alla fiera universale i quadri dei pop-artisti vengono completamente annullati (o se si vuol essere blandi assorbiti) dall'ambiente naturale, malgrado siano grandissimi”, “Lichtenstein è il più noioso e meno interessante”». ⁶⁷⁰

Da questa sorta di naufragio Schifano salvava, come si è visto, Andy Warhol ma anche Jim Dine – «buono è Jim Dine» ⁶⁷¹ – artista che doveva conoscere di persona: lo ricorda infatti anche Anita Pallenberg, «Jim Dine, lui era simpatico», tra le persone che la coppia frequentava durante il primo soggiorno a New York. ⁶⁷²

Volendo guardare con attenzione a certe soluzioni formali che Schifano adottò dopo questo viaggio negli Stati Uniti è necessario riconoscere come il nuovo punto di riferimento che egli scelse per la sua pittura più che in Andy Warhol fosse da cercare proprio in Jim Dine.

Come si è visto, infatti, le opere in cui erano più vistosi i contatti con Warhol – le *Propagande* come gli *Incidenti* – sono tutte datate a prima della partenza di Schifano per New York quando, stando alle ricerche fin qui condotte, molto poco ancora si conosceva, in Italia come in Europa, del lavoro di Warhol e non vi era praticamente traccia di riproduzioni del suo lavoro in riviste più o meno specializzate. Certo Schifano doveva aver conosciuto il pittore americano se non altro per il tramite del catalogo della mostra di Sidney Janis del 1962 *The New Realists*, dov'erano entrambi presenti, ma che il pittore romano non visitò di persona. In questa pubblicazione era riprodotta una sola opera dell'americano, *Do It Yourself* (1962) (fig. 101), ⁶⁷³ in cui era rifatto, in grande formato, un fiore da colorare e completare come in un gioco enigmistico. Dalle foto di allestimento pervenute era visibile anche un altro lavoro, *Fox Trot* (1962) esposto in quest'occasione: uno schema che riproduceva i passi di un ballo in bianco e nero allestito orizzontalmente. ⁶⁷⁴ Entrambi questi lavori erano, di fatto, sia nei temi che nelle modalità visive molto distanti dalla ricerca che portava invece avanti Schifano. Anche la personale di Warhol apertasi alla Stable Gallery nella primavera del 1964, quando Schifano era a New York e aveva modo di visitarla, proponeva opere – le famose *Brillo Boxes* – che avevano un contatto veramente minimo con il lavoro del pittore romano.

⁶⁶⁸ M. Schifano, *Lettera a Franco Angeli*, New York, lettera non datata ma riconducibile alla primavera 1964, in Giorgio Marconi, Giò Marconi (a cura di), *Schifano 1964-1970. Dal paesaggio alla TV*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 23 febbraio – 30 marzo 2006, Skira editore, Milano, 2006, p. 12.

⁶⁶⁹ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile al 10 aprile 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶⁷⁰ M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in M. Calvesi, R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1990, pp. 17-18.

⁶⁷¹ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata ma databile al 10 aprile 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶⁷² A. Pallenberg, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi editore, Milano, 2012, pp. 46-47.

⁶⁷³ A. Warhol, *Do It Yourself*, 1962, liquitex su tela, 72x54 1/2", in *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 30 ottobre 1962, opera 51.

⁶⁷⁴ A. Warhol, *Fox Trot*, 1962, liquitex su tela, 72x54 1/2", in *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 30 ottobre 1962, opera 51, non riprodotta. Cfr fotografie dell'allestimento della mostra *The New realists*, in E. Sottsass Jr., *Dada, New Dada, New Realists. La mostra dei "New Realists" alla Galleria Sidney Janis di New York*, in "Domus", n. 399, febbraio 1963, p. 27 e seguenti.

Diversamente, la ricerca di Jim Dine aveva notevoli punti di contatto con quelli che, a quella data, potevano essere gli interessi di Schifano. In Italia Dine era d'altronde molto più conosciuto di Warhol già all'altezza del 1962, quando aveva organizzato una personale alla milanese galleria dell'Ariete e la rivista "Metro" gli aveva dedicato un approfondimento nel numero di dicembre di quell'anno che, curiosamente, precedeva di poche pagine il già citato articolo di Vittorio Rubiu *Schifano: dada?*.⁶⁷⁵ In aggiunta è necessario ricordare come Dine fosse l'artista cui Ileana Sonnabend aveva allestito, nella sua galleria parigina, una personale che si era aperta appena prima quella di Schifano.⁶⁷⁶

Fatto sta che, ancora prima di aver avuto la possibilità, giungendo a New York, di conoscerlo di persona, Schifano condivideva con Jim Dine, probabilmente per il comune tramite della ricerca di Jasper Johns, alcuni temi e diverse pratiche pittoriche.

La consuetudine di stampigliare sui quadri il titolo delle opere, ad esempio, oltre che da Jasper Johns era portata avanti proprio dallo stesso Jim Dine: un quadro come *Tattoo* (1961) (fig. 102), apparso in riproduzione sulle pagine di "Metro" nel maggio 1962, quasi un anno cioè prima dei quadri dell'*Odyssia* di Schifano, ne è un ottimo esempio.⁶⁷⁷

Un altro tema, come si è visto, che accomunava la ricerca del pittore romano e quella dell'americano era quello di una riflessione sull'opera d'arte di per sé e sulle modalità con cui l'artista la realizzava. A tal proposito Jim Dine, nella primavera del 1963, aveva dato il via alla serie delle cosiddette *Palettes* che, variamente declinate, non erano altro che opere con dipinte tavolozze per i colori, strumento che, per antonomasia, si faceva attributo della professione del pittore.⁶⁷⁸ Proprio nella personale di Jim Dine organizzata alla Sidney Janis Gallery nell'ottobre 1964 – che Schifano non visitò di persona non essendo più a New York a quella data, ma di cui probabilmente conosceva le opere avendo frequentato lo studio dell'artista americano nei mesi subito precedenti – erano esposte molte opere di questa serie. Come esempio per tutte uno dei lavori di questa mostra – *Two Palettes (International Congress of Constructivist and Dadaists #1)* (1963) (fig. 104) – aveva al suo interno molte delle modalità linguistiche da cui prese spunto Mario Schifano per elaborare il suo nuovo linguaggio pittorico, tra la fine del 1964 ed il 1965, non solo una volta tornato in Italia, ma anche, successivamente, durante il suo secondo soggiorno americano.⁶⁷⁹ In questo lavoro di Jim Dine, costituito di due tavolozze affiancate, disegnate tra loro in maniera speculare, comparivano le sagome di alcuni arti, inferiori e superiori, tracciati a matita, come delle sagome ricalcate. Schifano parve fare propria questa modalità a partire dalla fine del 1964 quando, in un'opera come *Corpo in moto e in equilibrio* (1964) (MS 1964-01), le figure umane disegnate erano delle sagome calcate, tracciate a matita e ripetute in maniera seriale, proprio come in alcuni quadri di Jim Dine.⁶⁸⁰

⁶⁷⁵ Cfr *Metro Young No. 17 Jim Dine*; A. Jouffroy, *Jim Dine, au télescope*, pp. 73-75; N. Calas, *Jim Dine: Tools & Myth*, pp. 76-77; V. Rubiu, *Schifano: dada?*, pp. 88-89, in "Metro", n. 7, dicembre 1962. Si veda anche *Jim Dine*, catalogo mostra, galleria dell'Ariete, Milano, 31 ottobre 1962.

⁶⁷⁶ *Jim Dine*, catalogo mostra, Ileana Sonnabend Galerie, Parigi, 14 marzo 1963.

⁶⁷⁷ J. Dine, *Tattoo*, 1961, olio su tela, 153x122,6 cm, ora proprietà del Museum of Modern Art di New York (Mary Sisler Bequest), in *U.S.A.: verso la fine della pittura astratta?*, in "Metro", n. 4-5, maggio 1962, p. 5.

⁶⁷⁸ Questi lavori non erano ancora presenti nella personale di Jim Dine alla galleria di Ileana Sonnabend che, effettivamente, espose del pittore principalmente opere del biennio 1961-1962, cfr *Jim Dine*, catalogo mostra, Ileana Sonnabend Galerie, Parigi, 14 marzo 1963. Un altro tema che, forse inconsapevolmente, Mario Schifano e Jim Dine si trovarono a condividere fu quello degli incidenti stradali: nel 1960, infatti, Jim Dine mise in scena, alla Reuben Gallery di New York, una *performance* dal titolo *Car Crash* (fig. 103), cfr G. Celant, C. Bell (a cura di), *Jim Dine. Walking Memory 1959-1969*, catalogo mostra, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 12 febbraio – 16 maggio 1999, Guggenheim Museum Publication, New York, 1999, pnn.

⁶⁷⁹ J. Dine, *Two Palettes (International Congress of Constructivists and Dadaists #1)*, 1963, olio su tela e collage, 182,9x182,9 cm, in *Jim Dine*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 7 ottobre – 21 novembre 1964, opera 5, pnn.

⁶⁸⁰ M. Schifano, *Corpo in moto e in equilibrio*, 1964, olio e grafite su tela, 300x200 cm, in SM 2007, opera 64/039, p. 66, in *Schifano*, catalogo mostra, galleria Odyssia, Roma, 16 novembre – 12 dicembre 1964, pnn.

Ricordava a tal proposito Francesco Schifano, fratello del pittore, «spesso quando andavo nel suo studio a vicolo delle Grotte lo aiutavo anche... Ero una specie di modello, avevo le Clarks e lui ricalcava i miei contorni. Mi faceva distendere per terra sopra un foglio di carta da pacchi e poi con una grossa matita tracciava i miei contorni».⁶⁸¹

Il primo a riconoscere questo parallelismo tra Schifano e Dine fu Alberto Boatto, quando vide, alla fine del 1964, le prime opere del pittore romano realizzate dopo il suo ritorno in Italia e poté paragonarle con quelle di Dine che aveva avuto modo di conoscere in occasione del suo recente viaggio americano di quello stesso autunno.⁶⁸² Il critico individuava proprio nel ricorso alla pratica del “ricalco” l'anello di congiunzione tra i due. «Attorno ai possibili rapporti fra l'uomo» scriveva a proposito di Dine «e l'oggetto ha ruotato l'intera sua ricerca, ma solo negli ultimi, dove la pittura è quantitativamente prevalente, i due componenti del rapporto giocano la partita alla pari»: «il segno e lo stesso *ricalco* non raggiungono mai l'oggetto, e l'esito del loro rapporto oscilla sempre fra lo scacco e il malinteso, il suggello che Dine dà a questo rapporto (...) è ora una sorta di umorismo goffo e serio (...) il segno non riesce a scrollarsi di dosso un senso d'inferiorità nei confronti dello spettacolo che gli oggetti imperterriti continuano a dare nello spazio».⁶⁸³ Più avanti il lavoro di Schifano veniva descritto in termini molto vicini, ma oppositivi: «Mario Schifano è invece convinto che fra l'uomo – sé stesso – e le immagini e le cose ridotte ad immagini ed alleggerite così della loro imbarazzante materialità, una disinvolta ed animata consonanza sia comunque realizzabile».⁶⁸⁴ Anche in questo caso, come in Dine, era «la notevole elaborazione del *ricalco*, da lui applicato sia nel caso dell'oggetto che dell'immagine artificiale che viene proiettata direttamente sulla tela e poi fissata seguendone i contorni» a rendere possibile questa consonanza. Il critico sottolineava poi anche «la *nonchalance* che lo ha spinto ad accostare materialmente la mano o la propria gamba alla tela per ottenerne una sagoma netta ed immediata», come chiave di lettura del rapporto, estremamente informale e familiare, che Schifano aveva ormai intessuto con la propria pittura. La tecnica del ricalco, poi, serviva all'artista per tracciare «solo un profilo», una «spiccia riduzione» del dato esterno «ai termini propri di Schifano che sono essenzialmente grafici. La lettura di un'istantanea, ad esempio, è lineare, per chiari contorni, tanto da escludere ogni altro tipo di lettura».⁶⁸⁵

La stessa opera di Dine del 1964, *Two Pallets (International Congress of Constructivist and Dadaists #1)*, prendeva ispirazione dalla visione di una fotografia del congresso citato nel titolo. Pare infatti che Dine, nel libro di Robert Motherwell *The Dada Painters and Poets: an Anthology* (1951), avesse visto in riproduzione una fotografia che documentava il Congresso Dada del 1922, in

⁶⁸¹ F. Schifano, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi editore, Milano, 2012, p. 60. Il ricordo, legato allo studio in via delle Grotte, permette di datare questa testimonianza del fratello dell'artista a dopo il ritorno di quest'ultimo dall'America poiché Schifano, invece, prima di partire per New York viveva e lavorava in via dei Pettinari 94.

⁶⁸² Racconta lo stesso Alberto Boatto come decise di partire in aereo per New York nell'autunno 1964, dopo essere rimasto folgorato dagli avvenimenti della Biennale di Venezia di quella stessa estate. Cfr A. Boatto, *New York 1964: New Dada e Pop Art*, incontro del 22 marzo 2012, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

⁶⁸³ A. Boatto, *La pittura di Schifano*, in “Il Verri”, n. 18, 1964, p. 107.

⁶⁸⁴ «Crede possibile un'intesa fra pittura e cultura di massa, fra comunicazione estetica e commerciale a patto però che ognuno, pur allacciando con ogni altro il suo circuito, si attenga sempre alla propria specificità. E dal momento che questa specificità non è mai fissata una volta per tutte come un assoluto, ma è relativa ad una situazione particolare, ne consegue che ogni settore si vede costretto a misurarsi col suo diretto interlocutore e a differenziarsene al tempo stesso. Ha qui origine l'apertura di Schifano verso le fonti e gli imprestiti più disparati e la mobilità della sua condotta, ritrovando così il pittore proprio all'interno della sua attività, in quel travaso da un circuito all'altro e nelle trasformazioni che l'immagine subisce nel passaggio», *ivi*, p. 108.

⁶⁸⁵ A. Boatto, *La pittura di Schifano*, in “Il Verri”, n. 18, 1964, p. 110.

cui erano ritratti Jean Harp, Hugo Ball, Tristan Tzara, Theo van Doesburg, e avesse deciso di prenderne spunto per una serie di lavori.⁶⁸⁶

Anche se con risultati finali molto lontani tra loro nell'idea di base quest'operazione di Dine pare potersi riconoscere come uno spunto per la serie schifaniana dei *Futurismi rivisitati*. In questo ciclo del 1965, infatti, Schifano riproduceva a grandi dimensioni una vecchia fotografia, che ritraeva gli artisti futuristi a Parigi nel 1912, immagine tratta, con ogni probabilità, da quella pubblicazione, *Archivi del futurismo*, curata tra il 1958 ed il 1962 da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, che la riproduceva come sua prima illustrazione, e che riecheggiava, nelle modalità del titolo, diverse altre opere dello stesso Schifano.⁶⁸⁷

In un lavoro come *Futurismo rivisitato a colori* (1965) (MS 1965-02),⁶⁸⁸ in particolare, veniva ripreso anche un altro stratagemma linguistico visto, nella stessa mostra del 1964 alla Sidney Janis, in diversi lavori di Jim Dine. Il riferimento è alla quadrettatura a colori, che animava le superfici di tante opere dell'americano dal 1964 in poi, come ad esempio *3 Palettes (3 Self Portrait Studies)* (1964) (fig. 105).⁶⁸⁹ Con la serie dei *Futurismi rivisitati*, poi, Schifano adottò per la prima volta anche la tecnica del colore a spray cara, in precedenza, allo stesso Jim Dine. L'apposizione di pannelli a riquadri in plexiglas colorato sulla superficie pittorica, coniugata all'uso dello spray, era un'operazione che permetteva a Schifano di spingere inevitabilmente indietro l'immagine retrostante, ma che otteneva anche un risultato di "anonimizzazione" dei protagonisti del Futurismo ritratti: della foto originale che ritraeva Luigi Russolo, Carlo Carrà, Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni e Gino Severini a Parigi, in occasione della loro mostra alla galleria Bernheim-Jeune del 1912, non restavano infatti che le sagome di impermeabili e bombette, senza più nessuna connotazione facciale a distinguere i cinque artisti. Anche quest'ultimo aspetto poteva essere ricondotto a Jim Dine che, nell'ultima opera qui citata, realizzava un autoritratto in cui non compariva la sua persona, ma erano i suoi abiti – in questo caso un impermeabile – a presenziare al posto suo e a indicarne l'esistenza.

Come si è tentato di dimostrare il viaggio del 1963-1964 a New York comportò effettivamente uno scarto nella produzione pittorica di Mario Schifano. Il risultato più evidente fu, forse, la presa a modello per il proprio lavoro di una certa ricerca portata avanti, in quegli anni, da Jim Dine.

Questa constatazione dimostra come, da un lato, fosse vero che i pittori italiani, e Schifano non da meno, guardassero all'arte *pop* americana traendone alcune soluzioni, alcune risposte a domande che, evidentemente, erano comuni agli artisti di una stessa generazione, indipendentemente dalla loro provenienza geografica. A tal proposito osservava giustamente Calvesi: «quando si parla di derivazioni, per i pittori di oggi, può sembrare che si metta in dubbio la loro autonomia, cosa che non avviene per gli artisti del passato (meno riconducibili al mito della "scoperta" linguistica, dell'invenzione radicale, della novità assoluta), il cui studio anzi consiste in buona parte, sostanzialmente e pacificamente, nella messa a fuoco delle influenze e degli scambi stilistici: anche nel caso dei grandi o dei grandissimi. Il fanatismo moderno dell'*originalità* impedisce che tutto questo possa essere suggerito, per i contemporanei, con altrettanta serenità, ma

⁶⁸⁶ Cfr G. Celant, C. Bell (a cura di), *Jim Dine. Walking Memory 1959-1969*, catalogo mostra, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 12 febbraio – 16 maggio 1999, Guggenheim Museum Publication, New York, 1999, pnn.

⁶⁸⁷ Opere come ad esempio *Dagli archivi del futurismo n.1* (1965), *Dagli archivi del futurismo n. 6* (1965). Cfr M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a cura di), *Archivi del futurismo*, De Luca, Roma, 1958 e 1962.

⁶⁸⁸ M. Schifano, *Futurismo rivisitato a colori*, 1965, acrilici su tela ricoperta di perspex colorato, 170x300 cm, collezione Giorgio Franchetti, Roma.

⁶⁸⁹ J. Dine, *3 Palettes (3 Self Portrait Studies)*, 1964, olio e collage su tela, 180x252,7 cm, in *Jim Dine*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 7 ottobre – 21 novembre 1964, opera 11, pnn.

il meccanismo creativo è pur sempre lo stesso, almeno in parte “appropriativo”, e ogni invenzione in realtà ha sempre continuato ad appoggiarsi a precedenti spunti, in una catena di tramandi». ⁶⁹⁰

Vista da un altro punto di vista, però, questa vicenda dimostra invece una certa piena autonomia di Mario Schifano nel formulare alcune soluzioni del suo lavoro, perché ampiamente precedenti, da un punto di vista temporale, al suo viaggio americano.

In tal senso l'aver spostato con certezza in avanti di un anno – alla fine del 1963 – la data di partenza del pittore per New York ha permesso ad esempio di formulare l'ipotesi per la quale il lavoro di Schifano sulle insegne pubblicitarie fosse più autonomo di quello che si è per lungo tempo creduto, difficilmente derivato, per le date stabilite (inizio 1962 la prima *Propaganda* con la Coca Cola dipinta, presente a New York già nell'ottobre di quello stesso anno) da Andy Warhol e da ricondurre invece, piuttosto, all'interno di una ricerca più romana, mutuata ad esempio dai *décollages* di Mimmo Rotella.

Aver ricostruito il rapporto tra Schifano e Ileana Sonnabend e la vicenda delle opere passate nella galleria parigina di quest'ultima ha permesso, allo stesso modo, di dedurre come questa stessa ricerca, alla data del 1962, non fosse sentita come meramente epigona dell'arte americana: diversamente la stessa Sonnabend, sempre molto informata sui fermenti artistici statunitensi, non avrebbe proposto la Coca Cola di Schifano a *The New Realists* alla fine del 1962 e tanto meno avrebbe allestito una mostra – la quarta della sua neonata galleria parigina – ricca di lavori di questo tipo nell'aprile 1963.

Schifano d'altronde, prima di partire per New York, era già giunto, come si è visto, a formulare una sua via personale di ricerca *pop*, peculiare ed originale sia nella scelta dei temi – *Paesaggi*, *Leonardo*, alberi – che in alcune modalità – la meccanicità del *reportage* fotografico, sempre ammorbidita però dalla piacevolezza per una pittura gioiosa e grondante, impensabile in molti artisti americani, Andy Warhol *in primis*.

⁶⁹⁰ M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in M. Calvesi, R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1990, pp. 14-15.

Capitolo 8. Alla XXXII Biennale Internazionale d'Arte

«I quadri per Venezia sono bellissimi (...)
sono puliti e pieni di cose,
saranno i più moderni
e i meno modernisti della Biennale,
vedrai».

– Mario Schifano –⁶⁹¹

La sottocommissione per le Arti Figurative: criteri per gli inviti ad artisti italiani

La XXXII Biennale Internazionale d'arte, inaugurata a Venezia il 2 giugno 1964, vide, per la prima volta, la partecipazione con tre quadri di Mario Schifano nella sezione “Gruppi di opere: pitture e sculture”, della cui selezione si occupò, come di tutti gli altri inviti ad artisti italiani, la Sottocommissione per le Arti Figurative, composta dal presidente Cesare Gnudi, rappresentante designato per il Ministero della Pubblica Istruzione, da Pietro Zampetti, Direttore delle Belle Arti di Venezia in rappresentanza dell'Amministrazione Comunale, dai tre artisti Afro Basaldella, Lucio Fontana, Luciano Minguzzi, dal Segretario Generale della Biennale Gian Alberto Dell'Acqua e da Maurizio Calvesi, rappresentante del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, in quanto, a quella data, dipendente al servizio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

A quest'ultimo si deve il testo in catalogo riguardante gli artisti presenti con gruppi di opere, elemento questo che indica Calvesi come principale responsabile e referente di questa sezione, soprattutto per quel che riguardava la partecipazione romana. Lo ricordò egli stesso, in una testimonianza del 1992 – «alla Biennale del 1964 invitai tutti quegli artisti [i cinque della mostra alla Salita del 1960, *Roma 5 pittori* tranne Uncini n.d.r.], ma non potei per statuto invitare Lo Savio perché era già morto»;⁶⁹² e lo confermò ancora a proposito di Schifano, in un'intervista del 2010, quando affermava «lo invitai alla Biennale del '64, allora ero nella commissione».⁶⁹³

La presenza in Sottocommissione di Maurizio Calvesi pare si debba ad una proposta di Bruno Molajoli,⁶⁹⁴ che ne fece il nome, in alternativa a Gillo Dorfles, come candidato da suggerire per la nomina del membro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.⁶⁹⁵ Si legge nel Verbale

⁶⁹¹ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, 6 maggio 1964, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

⁶⁹² M. Calvesi, testimonianza raccolta da Massimo Carboni, 6 novembre 1992, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Fratelli: Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, regesto, in XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia, 1993, vol. II, p. 661.

⁶⁹³ M. Calvesi, in L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, p. 59. Il dato viene confermato dallo stesso Calvesi in un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Roma il 6 febbraio 2013. All'epoca anche il critico francese Pierre Restany riconobbe a Calvesi alcune delle scelte più d'avanguardia portate avanti, assieme a Lucio Fontana, all'interno dei lavori della Sottocommissione: «lo spirito “moderno” è stato rappresentato soprattutto da Maurizio Calvesi e Lucio Fontana», *La XXXII Biennale di Venezia, Biennale della irregolarità*, in “Domus”, n. 417, p. 37.

⁶⁹⁴ Membro del Consiglio d'Amministrazione della Biennale, in qualità di Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti al Ministero della Pubblica Istruzione.

⁶⁹⁵ Nomina che, alla data del 6 settembre 1963, non era ancora stata fatta, mentre il Ministro della Pubblica Istruzione aveva invece già provveduto, designando Cesare Gnudi, divenuto in seguito Presidente della Sottocommissione stessa.

della Riunione del Consiglio d'Amministrazione del 6 settembre 1963, che l'allora Presidente Italo Siciliano, che in quella medesima occasione aveva comunicato anche le sue dimissioni da questa stessa carica, sollevava la questione della nomina dei membri della Sottocommissione: «“come Presidente devo nominare tre membri della Sottocommissione per le Arti Figurative di cui un membro è nominato dal Ministero della Pubblica Istruzione, un altro dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo e un terzo dal Comune. Ed allora mi sono posto questo problema: è corretto che io nomini i membri della Sottocommissione sapendo che non sarò più Presidente nel 1964? E così ho pensato di riunire il Consiglio d'Amministrazione per avere il conforto della decisione dei colleghi. (...) Il ministero del Turismo e dello Spettacolo non ha ancora fatto la nomina”. L'Avvocato De Pirro interviene a questo punto per suggerire di fare dei nomi al Ministero del Turismo e dello Spettacolo (...). Il prof. Molajoli propone Dorfles o Calvesi come candidati per il Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Il prof. Siciliano richiede una rosa di nomi anche per i tre membri che deve nominare nella sua qualità di Presidente della Biennale. Vengono fatti i seguenti nomi: scultori Minguzzi o Fabbri; pittori: Afro o Capogrossi, Campigli o Maccari». ⁶⁹⁶

I qui citati nomi di Calvesi e Dorfles, come designati membri della Sottocommissione, pare circolassero però già prima di questa riunione: in una lettera datata 26 agosto 1963 che il Segretario Dell'Acqua scrisse al Presidente Italo Siciliano ci si imbatte infatti già in quest'opzione. ⁶⁹⁷ In questo documento la preferenza era però accordata a «Dorfles che è anche docente universitario, è un critico militante, ma non troppo *engagé*, e particolarmente versato nel settore delle più recenti ricerche e tendenze che, nella prossima Biennale, dovrebbero essere largamente documentate. La sua designazione sarebbe da noi la più gradita anche per ragione di equilibrio dei vari indirizzi critici nell'ambito della Sottocommissione. Subordinatamente, proporrei il Professor Calvesi, più giovane di età, ma già affermatosi come critico ottimamente informato e di notevole valore». ⁶⁹⁸ La proposta, originariamente, sembra fosse quindi partita dallo stesso Segretario dell'Ente che, nel dover proporre una rosa di nomi, s'ispirò al desiderio di inserire nella Sottocommissione un membro che fosse un critico d'arte, se non proprio militante, per lo meno ben informato e “sul pezzo” circa le più recenti e valide ricerche del panorama artistico italiano perché, come s'è visto, queste ultime, nelle intenzioni di Dell'Acqua, dovevano essere «largamente documentate» ⁶⁹⁹ alla Biennale del 1964. A questa data, infatti, sia Gillo Dorfles che il più giovane, di quasi un ventennio, Maurizio Calvesi, avevano dato prova della loro dedizione alla causa delle “nuove tendenze”, italiane e

⁶⁹⁶ *Verbale della Riunione del Consiglio di Amministrazione dell'Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”*, 6 settembre 1963, in serie 2.2.1 Verbali, registro 4, “Libro verbali”, 1951 giugno – 1965 marzo 20, ASAC, Venezia. L'avvocato Nicola De Pirro faceva parte del Consiglio in quanto Direttore Generale dello Spettacolo al Ministero del Turismo e dello Spettacolo. A questo ruolo, ministeriale e di membro della Commissione, nell'edizione del 1964 della Biennale gli succedette il dottor Franz De Biase.

⁶⁹⁷ «Illustre Presidente, come d'accordo, Le unisco il promemoria da Lei richiesto per il Min. Folchi con i due nomi, nell'ordine di preferenza, di Gillo Dorfles e di Maurizio Calvesi», lettera di Gian Alberto Dell'Acqua a Italo Siciliano, 26 agosto 1963, in *Arti Visive*, busta 126, “XXXII 1964. Sottocommissione XXXII – Atti regolamento XXXII”, 1962-1964, 3. “1963 Sottocommissione XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte”, ASAC, Venezia.

⁶⁹⁸ La lettera continuava con un appunto riassuntivo dei due profili professionali: «Professor Gillo Dorfles, Docente di Estetica all'Università di Trieste, critico d'arte. Risiede a Milano (...). Professor Maurizio Calvesi, critico d'arte; appartiene all'Amministrazione delle Belle Arti. Risiede a Roma», lettera di Gian Alberto Dell'Acqua a Italo Siciliano, 26 agosto 1963, in *Arti Visive*, busta 126, “XXXII 1964. Sottocommissione XXXII – Atti regolamento XXXII”, 1962-1964, 3. “1963 Sottocommissione XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte”, ASAC, Venezia.

⁶⁹⁹ Lettera di Gian Alberto Dell'Acqua a Italo Siciliano, 26 agosto 1963, in *Arti Visive*, busta 126, “XXXII 1964. Sottocommissione XXXII – Atti regolamento XXXII”, 1962-1964, 3. “1963 Sottocommissione XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte”, ASAC, Venezia.

non;⁷⁰⁰ alla fine, in ogni caso, fu proprio Maurizio Calvesi ad essere designato come membro e a partecipare quindi ai lavori della Sottocommissione.⁷⁰¹

L'intenzione di dedicare una sezione del padiglione italiano alle nuove tendenze, unitamente al proposito di documentare l'arte contemporanea post-1950 attraverso un'esibizione che mostrasse le ultime acquisizioni dei più importanti musei internazionali d'arte moderna,⁷⁰² arrivava dunque dal Consiglio d'Amministrazione stesso della Biennale. È infatti a partire dalle prime riflessioni sulla XXXII edizione, ben prima quindi che venisse istituita la Sottocommissione stessa, che si fece strada l'ipotesi di creare quella che venne indicata come una "sezione sperimentale" e che, nelle sue prime fasi di messa a punto, si pensava forse di affidare a dei critici esterni alla Sottocommissione, al fine di mantenere intatto il carattere di sperimentazione ed indipendenza nella formulazione degli inviti. In un appunto, non datato e non firmato, sui problemi da sottoporre al Consiglio d'Amministrazione riguardanti la XXXII Biennale, presumibilmente antecedente alle già citate riunioni del Consiglio stesso, si leggeva infatti come fosse in ipotesi l'idea «di includere nel padiglione italiano una apposita sezione dedicata alle ultimissime ricerche di avanguardia» nonché «l'opportunità, che pure è stata fatta presente, di affidarne lo studio ad uno o più critici anziché alla Sottocommissione nel suo complesso».⁷⁰³ In tal senso il ruolo della Sottocommissione non veniva

⁷⁰⁰ I due si erano resi attivi sul fronte dell'arte più contemporanea per mezzo di interventi scritti sulle pagine delle riviste più d'avanguardia, dell'organizzazione di occasioni espositive per giovani artisti, della pubblicazione di libri sul tema, uno per tutti quel *Ultime tendenze nell'arte d'oggi* che proprio Dorfles aveva dato alle stampe per la milanese Feltrinelli nel 1961, allo scopo dichiarato di «fissare, prima che fosse troppo tardi (e, oggi, il "troppo tardi" viene di solito anche "troppo presto") certe mie esperienze critiche attorno a quella pittura e scultura da me considerate come più autentiche e rappresentative per i nostri giorni» (G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Torino, Feltrinelli Editore, 1961, p. 5). Dall'inizio degli anni Cinquanta Dorfles era impegnato con diverse gallerie nell'organizzazione di mostre di giovani artisti, come le milanesi gallerie Il Naviglio e Schwarz, nonché la romana La Tartaruga. Il critico era poi attivo in numerose riviste d'avanguardia – "Domus", di cui era il principale redattore per le arti figurative, "Quadrum", "Il Verri", in particolare con degli interventi su quei due numeri speciali *L'Informale* (n. 3, giugno 1961) e *Dopo l'Informale* (n. 12, 1963), "Marcatré", "Metro", sulle cui pagine aveva scritto con taglio teorico, tra i primi in Italia, di Robert Rauschenberg (*Rauschenberg o la sconfitta dell'obsolescence*, n. 2, gennaio 1964) e di Jasper Johns (*Jasper Johns e lo hand-made ready-made object*, n. 4-5, maggio 1962) – e anche in diversi periodici curati dagli stessi artisti, come "Arti Visive" e "Azimuth". Anche Maurizio Calvesi, anche se di 17 anni più giovane rispetto a Dorfles, era a questa data già molto attivo sotto il profilo critico: fondatore nel 1963 della rivista "Collage", votata alla causa "pop", aveva lavorato anche a diverse rassegne sull'arte contemporanea, come *Nuove prospettive della pittura italiana*, organizzata a Bologna nel giugno 1962, nonché *L'Informale in Italia fino al 1947*, che si tenne a Livorno nel marzo 1963, e a diverse mostre di singoli artisti in gallerie romane.

⁷⁰¹ Quest'ultimo accettava l'incarico in una lettera datata 8 ottobre 1963: «Illustre professore, trovo oggi, rientrando a Roma, la sua lettera del 2 ottobre u. s. con la quale mi comunica la mia nomina in seno alla Sottocommissione delle Arti Figurative della XXXII Biennale. Sono onorato della designazione ed invio la mia adesione». Lettera di Maurizio Calvesi a Italo Siciliano, Roma 8 ottobre 1963, in *Arti Visive*, busta 126, "XXXII 1964. Sottocommissione XXXII – Atti regolamento XXXII", 1962-1964, 3. "1963 Sottocommissione XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte", ASAC, Venezia.

⁷⁰² Mostra che ebbe luogo «in luogo delle consuete "retrospective"», allo scopo di «porre in luce i rapporti tra la produzione artistica attuale e le pubbliche raccolte, ed a documentare i criteri e gli indirizzi che presiedono all'incremento di queste ultime in diversi Paesi». Questa rassegna ebbe luogo nel Padiglione Centrale (dalla sala I alla XVIII), col titolo *Arte d'oggi nei musei*: si occupò dell'ordinamento e degli inviti un'apposita commissione internazionale formata da Giulio Carlo Argan, Jacques Lassaing, Kurt Martin, Roland Penrose, John Rewald, Gian Alberto Dell'Acqua, Umbro Apollonio. Vi presero così parte 18 musei di tutto il mondo che, «nell'intento di conservare (...) un carattere di vivace attualità in armonia con i fini della Biennale» vennero invitati ad esporre «esclusivamente opere di pittura e di scultura eseguite non prima del 1950, entrate a far parte del patrimonio dei Musei per acquisto o donazione», cfr G. A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 18 ottobre 1964, pp. XXI-XXV. In rappresentanza dell'Italia erano presenti la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia.

⁷⁰³ A tal proposito si proponeva di provvedere ad un'eventuale modifica dell'articolo del Regolamento che definiva i compiti della stessa Sottocommissione la quale, fino alla precedente Biennale, s'era occupata di formulare le proposte di invito a tutti gli artisti italiani viventi presenti in mostra: «bisognerebbe ora precisare che la Sottocommissione ha il

messo in discussione per gli inviti ad artisti già affermati, da coinvolgere con l'assegnazione di una sala personale; la "collegialità" di tale organo non pareva però efficace in egual misura nel momento in cui si dovevano selezionare quegli artisti più giovani, da inserire nella sezione delle «ultimissime ricerche di avanguardia», temendo forse che le posizioni più accademiche prendessero il sopravvento.⁷⁰⁴ In conclusione di Biennale invece – dopo che alla XXXII edizione da più parti erano giunte critiche per «l'orgia del più estremo modernismo» esibita,⁷⁰⁵ nonché una condanna da parte della Curia, che ne vietò la visita a religiosi e fedeli⁷⁰⁶ – il neo-Presidente Mario Marazzan vide un «aspetto negativo» proprio «nell'ampiezza data alla partecipazione delle "nuove ricerche" che avrebbero dovuto avere carattere documentario e non carattere di invito individuale»,⁷⁰⁷ sottintendendo come in qualche modo si fosse dato troppo spazio a quella che doveva essere una

compito di proporre il piano della partecipazione italiana, piano che dovrebbe comprendere una serie di mostre personali di artisti (da designare da parte della Sottocommissione stessa) ed una o più mostre di gruppi o di tendenze (la cosiddetta "sezione sperimentale")». Nelle ipotesi dello scrivente, per la realizzazione di questa sezione d'avanguardia, erano in ballo due possibilità alternative: «– o la Sottocommissione affida a uno o più dei propri membri il compito di studiare la struttura di tale sezione e di formulare le relative proposte di invito, che, a sua volta, la Sottocommissione sottoporrà al Presidente dell'Ente; – oppure la Sottocommissione, decisa l'opportunità di realizzare la "sezione sperimentale", affida il compito di studiarne il piano a uno o più critici specializzati non facenti parte della Sottocommissione stessa (...). Questa seconda possibilità non sembra in contrasto con lo statuto ed è forse la più adatta per realizzare "la sezione sperimentale" con la desiderata chiarezza e organicità», in *Problemi concernenti la XXXII Biennale da sottoporre al Consiglio d'Amministrazione*, in *Arti Visive*, busta 126, "XXXII 1964. Sottocommissione XXXII – Atti regolamento XXXII", 1962-1964, 3. "1963 Sottocommissione XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte", ASAC, Venezia.

⁷⁰⁴ Questo iniziale dubbio sull'ipotesi che fosse meglio scorporare gli inviti italiani, affidando alla Sottocommissione le sale personali e ad un gruppo di critici esterni ed indipendenti i gruppi di opere degli artisti emergenti, non risultò del tutto infondato se si considera che uno dei membri della Sottocommissione stessa, quando alla fine si decise che questo organo si sarebbe invece occupato di tutti gli inviti italiani, ritenne opportuno manifestare la propria contrarietà. «Il professor Siciliano riferì circa i possibili orientamenti della prossima Biennale del 1964 per l'allestimento di una ampia rassegna che documenti i più recenti sviluppi dell'arte contemporanea. (...) Il padiglione italiano dovrebbe essere opportunamente articolato per sale – da attribuirsi ad artisti già affermati o di riconosciuta notorietà – o per gruppi di opere ponendo in particolare rilievo le più recenti tendenze nell'arte attuale. (...) Riserve circa tali criteri vengono formulate dal pittore Afro e dal prof. Zampetti i quali però partecipano ai lavori di scelta degli artisti nelle sue varie fasi. (...) Prima della conclusione dei lavori il prof. Zampetti (...) ha chiesto che fosse inserita nel presente verbale la seguente dichiarazione: "Il professor Zampetti esprime il suo rammarico per la natura dei suggerimenti fatti dal Consiglio di Amministrazione dell'Ente, che hanno contribuito a determinare le scelte per la partecipazione italiana alla prossima Biennale: tali suggerimenti infatti, a suo parere, hanno sollecitato una configurazione che ritiene non del tutto equilibrata, dalla quale sono rimaste fuori forze vive e meritevoli"», in *Verbale delle riunioni della Sottocommissione per l'ordinamento della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Figurativa*, in serie 2.2.3 Verbalì ed altri materiali portati alla discussione del Consiglio di amministrazione, busta 3, "Verbalì sottocommissioni", 1961-1967, ASAC, Venezia.

⁷⁰⁵ M. Bernardi, *Un'orgia del più estremo modernismo domina la XXXII Biennale di Venezia*, in "La Stampa", 20 giugno 1964, p. 3.

⁷⁰⁶ R. C., *Vietata al clero la visita alla Biennale di Venezia*, in "L'Avvenire d'Italia", 19 giugno 1964, p. 2. Pierre Restany ben sintetizzò il clima di polemica che accompagnò l'edizione del 1964, nella sua recensione per "Domus": «nata in un clima di polemica e oltraggio, votata all'anatema da parte della Chiesa e all'astensione da parte del Capo dello Stato, la XXXII Biennale avrà senza dubbio la vita dura», *La XXXII Biennale di Venezia, Biennale della irregolarità*, in "Domus", n. 417, p. 27. Sulla polemica tra l'onorevole, allora Ministro della Difesa Giulio Andreotti, ed il Presidente Marazzan, si veda la seguente rassegna stampa: *Un Ministro tuttofare. Andreotti e la cultura. Vuole abolire anche la Biennale d'Arte*, in "L'Unità", 21 gennaio 1964, p. 3; *Andreotti contro la Biennale. Ferma protesta del presidente Marazzan*, in "L'Unità", 23 gennaio 1964, p. 3; *Nuove proteste contro Andreotti per la Biennale di Venezia*, in "L'Unità", 25 gennaio 1964, p. 2; *Per la Biennale di Venezia ministri e pittori in polemica*, in "Stampa sera", 21-22 maggio 1964, p. 5. Diversi artisti espressero la loro solidarietà al presidente dell'Ente, cfr Telegramma di Franco Angeli, Roma 31 gennaio 1964: «Lieto partecipare Biennale Venezia STOP Prego accettare pensiero di solidarietà contro attacchi = onorevole Andreotti», in busta 115, *Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura*, Franco Angeli, ASAC, Venezia.

⁷⁰⁷ *Verbale della riunione del Consiglio d'Amministrazione dell'Ente Autonomo "La Biennale di Venezia"*, 1 febbraio 1965, in serie 2.2.1 Verbalì, registro 4, "Libro verbalì", 1951 giugno – 1965 marzo 20, ASAC, Venezia.

sezione sperimentale limitata agli inviti per gruppi di opere, dilagata poi invece anche alle presenze nelle sale personali.

Un elemento curioso di tutte queste vicissitudini pare proprio l'idea che lo stesso Siciliano in origine potesse aver voluto dare un indirizzo di documentazione delle più nuove tendenze artistiche alla XXXII Biennale proprio in risposta a quelle critiche che la precedente edizione del 1962 aveva raccolto, venendo da più parti definita la «Biennale delle retrovie».⁷⁰⁸ Volendo in poche parole evitare le polemiche raccolte due anni prima, Siciliano era riuscito a scatenarne di nuove non più provenienti, com'era successo per lo più nel 1962, da quella parte di critica più aggiornata, ma raccogliendone semplicemente di nuove dall'altro fronte, quello più accademico e passatista. La differenza d'impostazione delle due edizioni venne ben individuata da Pierre Restany il quale, in quanto rappresentante del “fronte avanguardista”, dopo aver da copione definito la XXXI edizione «la Biennale della noia» criticandone i premi e definendola una «opaca fase di transizione»,⁷⁰⁹ ne individuava l'unica utilità nel fatto di aver fatto «risaltare il cambio di rotta del 1964», Biennale questa che finalmente non appariva più come «“un'accademia di consacrazione”, ma, piuttosto, “il grande foro dell'attualità internazionale”. E ciò spiega l'ampiezza della controversia che essa va suscitando».⁷¹⁰

Alla fine, in ogni caso, fu la stessa Sottocommissione ad occuparsi di tutti gli inviti ad artisti italiani, seguendo la «decisione della maggioranza di documentare obiettivamente – in particolare nei gruppi di opere – le più recenti e vive tendenze dell'arte attuale quali la nuova figurazione, l'arte programma e il neo-dada senza trascurare peraltro artisti operanti in altre direzioni».⁷¹¹

In un'intervista rilasciata nel gennaio 1964, dopo che la lista dei nomi degli artisti italiani invitati alla XXXII Biennale era stata resa nota, lo stesso Calvesi, in risposta ad alcune polemiche che s'erano immediatamente scatenate intorno all'argomento, cercava di spiegare i criteri con cui s'era proceduto nella selezione. «Come in ogni lavoro di commissione, i risultati non rispecchiano che l'accordo raggiunto alla fine, abbastanza laboriosamente, tra i vari commissari. È logico quindi che la lista varata non possa corrispondere a nessuna delle sette liste ideali che ciascun commissario, se si fosse trovato a decidere da solo, avrebbe formulato. (...) Sui criteri base, di rispettare rigidamente il principio della “rotazione”, in modo da consentire ormai l'accesso alla Biennale anche alle generazioni che in questi ultimi anni si sono venute maturando, nonché di tener presente, specie negli inviti per gruppi di opere, la necessità culturale di documentare obiettivamente anche le ricerche più recenti e più politicamente esposte (...). Le proposte della minoranza, intese per così dire a salvaguardare i diritti di artisti “indipendenti” o meglio lontani dalle tendenze attuali, hanno contribuito a far sì che l'idea iniziale di una sezione criticamente documentativa delle ultime “tendenze”, venisse praticamente rimpiazzata da un più largo panorama

⁷⁰⁸ «Una Biennale, pur avanzata che sia (e si tratta in effetti di un'edizione piuttosto avanzata, contrariamente a quella del '62 che qualcuno giustamente definì “Biennale delle retrovie”)», L. Pignotti, *Introduzione a un dibattito*, in *Testimonianze sulla 32ª Biennale*, in “Il Ponte”, XX, n. 8-9, agosto-settembre 1964, p. 1070. A proposito della XXXI Biennale, considerata poco all'avanguardia, si veda, solo a titolo d'esempio, l'opinione di Renato Barilli – «Biennale grigia, uniforme, priva di elementi passionali, questi i commenti che nei giorni della vernice si facevano a proposito dell'edizione attuale della manifestazione veneziana», *La XXXI Biennale*, in “Il Verri”, n. 3, agosto 1962, p. 130 – o l'editoriale a cura della redazione di “Metro” (n. 6, giugno 1962, p. 5), «purtroppo l'orientamento dell'attuale manifestazione è talmente privo di interesse sul piano culturale, tranne pochissime mostre, che non ci siamo sentiti di consacrare un intero numero della rivista».

⁷⁰⁹ Ad Alberto Giacometti per la sua intera opera, per Restany semplice atto di riparazione di un antico torto – l'avergli cioè preferito nel 1956 l'inglese Lynn Chadwick – ad Alfred Manessier quale dimostrazione dell'ultima «sclerosi ripetitiva della moda astratta», in P. Restany, *La XXXII Biennale di Venezia, Biennale della irregolarità*, in “Domus”, n. 417, agosto 1964, p. 27.

⁷¹⁰ P. Restany, *La XXXII Biennale di Venezia, Biennale della irregolarità*, in “Domus”, n. 417, agosto 1964, p. 27.

⁷¹¹ *Verbale delle riunioni della Sottocommissione per l'ordinamento della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Figurativa*, in serie 2.2.3 Verbalì ed altri materiali portati alla discussione del Consiglio di amministrazione, busta 3, “Verbalì sottocommissioni”, 1961-1967, ASAC, Venezia.

per “gruppi di opere”, pur tenendo sempre presente una certa suddivisione per tendenze e un certo disegno critico generale, che soprattutto in sede di allestimento potrà, come si spera, prendere chiara forma». ⁷¹² Con queste parole era lo stesso Calvesi a sottolineare come, proprio per l'insistenza di alcuni membri della Sottocommissione, alla fine si fosse un po' persa l'integrità del progetto iniziale di Siciliano e Dell'Acqua, volto all'allestimento di una sezione altamente sperimentale. In maniera velata ma puntuale anche lo stesso Segretario Generale, nel suo testo d'introduzione al catalogo della Biennale, volle sottolineare, ancora una volta in risposta alle numerose critiche raccolte, come nel delineare il piano della partecipazione italiana, la Sottocommissione avesse tentato di fornire un panorama della contemporanea situazione artistica che fosse il più organico ed esauriente possibile, pur incontrando alcune incompatibilità come la già citata «osservanza del criterio della rotazione» ma anche quella, già accennata da Calvesi, «estrema difficoltà di adottare collegialmente una prospettiva critica univoca», ottenendo alla fine di dare «almeno una testimonianza sufficientemente estesa degli indirizzi attuali e di una situazione assai aperta e ricca di fermenti». ⁷¹³

Lo scopo di documentazione delle “nuove tendenze” non andò comunque del tutto perso nei meandri delle discussioni tra commissari se un critico tagliente come Pierre Restany, recensendo questa edizione della Biennale, riconobbe ai soli padiglioni americano ed italiano un ruolo di informazione, circa l'arte contemporanea. Nonostante egli ricordasse come gli organizzatori non fossero stati in grado di evitare i tranelli delle “solite” critiche – partecipazione italiana troppo numerosa, quindi dispersiva e caotica, diverse «indulgenze» negli inviti, nonché «compromessi di amicizia o di interesse» – riconosceva come l'Italia fosse riuscita comunque nell'intento di offrire «una vivida sintesi delle sue energie creatrici». Restany individuava infatti l'esistenza di un «asse Roma-New York», che finì per costituire il «vero diapason della Biennale», poiché «nessun altro padiglione straniero» aveva preso «posizioni tanto precise»; grazie a questi contributi il critico francese poteva definire questa una «Biennale informativa», che ridonava all'istituzione «una freschezza, un vigore e un prestigio accresciuto», «una Biennale definitivamente orientata verso l'informazione attuale». ⁷¹⁴

A Biennale aperta fu poi anche lo stesso Calvesi a riconoscere la carica di avanguardia della mostra del 1964: «dopo la stanca Biennale del '62, l'attuale edizione è apparsa vivacissima e piena d'interesse», «forse per la prima volta è accaduto che la Biennale ha sottoposto all'attenzione del pubblico e della stessa critica dei movimenti ancora scottantemente in atto, dei fenomeni non ancora

⁷¹² E ancora «bisogna ancora pensare che, anche negli inviti per gruppi di opere, non si poteva prescindere dal criterio della rotazione; artisti quindi particolarmente rappresentativi di recenti indirizzi della giovane pittura, come un Romagnoni, un Bergolli, un Santoro, non avrebbero potuto comunque rientrare; infatti si era deciso di escludere dalla presente edizione tutti gli artisti presenti, in qualsiasi forma, all'ultima Biennale», M. Calvesi, *Gli inviti alla XXXII Biennale. Quattro domande a Maurizio Calvesi*, in “Marcatré”, n. 2, gennaio 1964, p. 92. Delle motivazioni che spinsero Calvesi a rilasciare quest'intervista lo stesso critico scriveva, in data 12 febbraio 1964, al segretario Dell'Acqua: «La polemica sulla Biennale è arrivata persino al “Travaso”, ma gli argomenti sono sempre i medesimi, e la loro mediocrità dovrebbe essere evidente a tutti. Su “Marcatré” ultimo numero è uscita una breve intervista a me fatta, dove cerco con molta calma di chiarire i criteri degli inviti», M. Calvesi, *Lettera a Gian Alberto dell'Acqua*, Roma, 12 febbraio 1964, in *Arti Visive*, busta 126, “XXXII 1964. Sottocommissione XXXII – Atti regolamento XXXII, 1962-1964, busta 3, “1963 Sottocommissione XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, ASAC, Venezia.

⁷¹³ G. A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, p. XXIV. La mancanza di un criterio critico uniforme venne sottolineata in catalogo, ancora una volta, dallo stesso Calvesi: «alla situazione italiana vista nelle esperienze dei giovani e meno giovani, questo settore è dedicato; esso non pretende di dare né un disegno esauriente, né una scelta di uniforme criterio critico (essendo risultati, gli inviti, non solo da un laborioso accordo dei punti di vista di sette commissari, ma anche da un criterio di “rotazione”)», in *Gruppi di opere: pitture e sculture*, in *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, p. 131.

⁷¹⁴ P. Restany, *La XXXII Biennale o il trionfo del terzo genere*, in “D'Ars Agency”, V, n. 4, 20 giugno-20 ottobre 1964, pp. 18-19. Della stessa idea si dimostrò poi anche Maurizio Calvesi, che riservò al padiglione italiano il «merito di portare a livello di quello americano l'informazione e la temperatura, cosa che gli altri padiglioni non hanno fatto», mettendo in tal modo gli artisti italiani in un «confronto ancor più diretto, e certo assai improbo, con gli Stati Uniti», in “D'Ars Agency”, V, n. 4, 20 giugno-20 ottobre 1964, p. 29.

totalmente inquadrati, così da poter consentire al visitatore (...) un bilancio, un giudizio tale da costituire un punto (sia pure provvisoriamente) fermo nel quadro delle proprie conoscenze e opinioni critiche».⁷¹⁵

Gruppi di opere: pitture e sculture

Sempre nell'intervista rilasciata a inizio 1964, Maurizio Calvesi tentò di spiegare i modi con cui si era proceduto nel selezionare gli artisti della sezione dedicata alle nuove tendenze: «si è cercato di essere obiettivi per quanto possibile, dividendo già preventivamente lo spazio da assegnarsi grosso modo alle seguenti sezioni, i cui nomi sono naturalmente da intendersi come larghe indicazioni di massima: 1) Informali e post-informale; 2) Figurazione e soprattutto “nuova figurazione”; 3) Neo-dada, pop-art, pittura di oggetto e di reportage; 4) Arte programmata, neo-costruttivisti, ghestaltici. Uno spazio maggiore è stato assegnato alla seconda sezione, in cui dovevano rientrare diverse tendenze, dalla stessa figurazione post-informale, al “realismo sociale”, a tutta la zona della “nuova figurazione” propriamente detta, che ormai a sua volta già si articola in tante sottospecie. Si sono fatte delle ampie rose di nomi per ogni sezione e poi, in relazione agli spazi assegnati a ciascuna sezione, si è proceduto alla selezione definitiva. I “gruppi” sono stati considerati alla stregua di artisti singoli, e quindi unitariamente considerati, sia ai fini dell'inclusione che, una volta esaurito lo spazio, dell'esclusione».⁷¹⁶

Questo criterio pare utile per orientarsi nel “dietro le quinte” dell'ordinamento delle otto sale della sezione, organizzate attorno a queste quattro diverse tendenze le quali vanno quindi considerate come nuclei unitari, composti però dalle opere di più artisti. Dalla testimonianza di Calvesi si coglie come, nei criteri d'allestimento, s'intendesse dar egual spazio ad ognuna delle quattro sezioni, che si dovevano perciò presentare ciascuna con una quantità numerica di opere vicina a quella di tutte le altre.⁷¹⁷

Le prime due sezioni elencate da Calvesi – «1) Informali e post-informale; 2) Figurazione e soprattutto “nuova figurazione”» – coincidevano ciascuna con una sala, rispettivamente la L e la LI.⁷¹⁸ La terza tendenza – «Neo-dada, pop-art, pittura di oggetto e di reportage» – era invece divisa in due sale più piccole, la LII e la LIII, mentre l'ultima poetica – «4) Arte programmata, neo-costruttivisti, ghestaltici» – era organizzata in tre sale: la LIV, con Getulio Alviani, Enrico Castellani ed Enzo Mari, le piccole LV e LVI con il Gruppo N, e la LVII riservata al Gruppo T.⁷¹⁹

⁷¹⁵ M. Calvesi, *Proposte e polemiche per la Biennale*, in “D'Ars Agency”, V, n. 4, 20 giugno-20 ottobre 1964, p. 27.

⁷¹⁶ M. Calvesi, *Gli inviti alla XXXII Biennale. Quattro domande a Maurizio Calvesi*, in “Marcatré”, n. 2, gennaio 1964, p. 92.

⁷¹⁷ Ciò indipendentemente da quanti fossero gli artisti invitati in quella specifica sezione: questo criterio è utile per spiegare la presenza di artisti con un numero maggiore di opere rispetto ad altri, e viceversa. Si veda ad esempio come nelle sale LII e LIII gli artisti, in totale nove, siano quasi tutti presenti con una media di tre, quattro opere ciascuno, come nel già citato caso di Schifano. Nella sezione d'arte programmata invece – sale LIV, LV, LVI e LVII – gli artisti, cinque in tutto (considerati anche i due gruppi T e N come unità singole) essendo minori in presenza avevano ciascuno goduto della possibilità di presentare un nucleo più folto di opere. Enzo Mari era per esempio presente con 6 opere, il gruppo N con ben 19, il gruppo T con 10, divise però in due per ciascuno dei cinque componenti.

⁷¹⁸ Le quali, da planimetria, risultano di dimensioni maggiori rispetto alle successive. Questo discorso è valido soprattutto per la sala LI, dedicata alla figurazione che effettivamente, anche per ammissione dello stesso Calvesi, era la più documentata, a causa della vastità degli indirizzi che conteneva al suo interno. Sala L: Giuseppe De Gregorio, Piero Raspi, Antonio Sanfilippo, Guido Strazza, Giacomo Benevelli, Giancarlo Marchese. Sala LI: Rodolfo Aricò, Giorgio Bellandi, Ennio Calabria, Sergio Dangelo, Giuseppe Ferrari, Gianfranco Ferroni, Giannetto Fiaschi, Leone Pancaldi, Valentina Pianca, Mario Rossello, Giacomo Soffiantino, Tancredi (Parmeggiani), Tino Vaglieri, Carmelo Zotti.

⁷¹⁹ Si ricordi che il Gruppo N era composto da quattro artisti – Alberto Biasi, Giovanni Antonio Costa, Edoardo Landi, Manfredo Massironi – e il Gruppo T da cinque – Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele

Il lavoro di Schifano era stato opportunamente incluso nella terza sezione qui citata, condividendo lo spazio della sala LIII con altri tre artisti romani, Tano Festa, Giosetta Fioroni e Titina Maselli, mentre, nella saletta precedente, erano presenti Franco Angeli, Lucio Del Pezzo, Concetto Pozzati, Antonio Recalcati e Nino Trafeli. Dal testo di presentazione in catalogo è possibile dedurre come gli artisti di questa sezione fossero accomunati, secondo Calvesi, da una messa in discussione «dell'esclusività del mezzo pittorico tradizionale nella fabbricazione delle immagini, di fatto contestata, ormai da più di un secolo, dalla fotografia», e dal conseguente ricorso a «nuovi procedimenti di fissaggio, di oggettivazione o di mediazione delle immagini (...) largamente sperimentati, dal neo-dada alla *pop art* e persino a Bacon». Comune a questi artisti era anche un nuovo rapporto con l'oggetto e con la realtà esterna: «non più con lo spirito provocatorio e paradossale di dada, ma per bisogno di un più serrato scambio con la realtà, gli oggetti sono stati reintrodotti dal neo-dada nella pittura e spesso mutuati con le immagini, sentite dunque ed usate come presenze oggettive». Principalmente per questo motivo, secondo il critico, un filo conduttore del lavoro degli artisti riuniti in questa sezione era rappresentato dal ricorso a procedimenti per i quali «dalla corrente circolazione dei “mass-media”» venivano continuamente «prelevate e ricostituite in pittura immagini “già fatte”», attraverso svariate «tecniche di prelievo, impressione e riporto di immagini e oggetti». La nascita di queste poetiche era da ricercarsi in una reazione a quei cambiamenti cui la società del secondo dopoguerra andava incontro, prendendo la via del consumo di massa ma anche, e in tal senso soprattutto, della società dell'immagine: «tutto un nuovo linguaggio ideografico è stato creato, fino a circondarci (...) dagli emblemi, dai manifesti, dalla segnaletica, dai fumetti, dalle immagini fotografiche e televisive, e la pittura ha registrato questa realtà, interpretandola».⁷²⁰

La XXXII edizione, una Biennale tutta americana?

L'edizione del 1964, però, non passò tanto alla storia per la sezione “sperimentale” del padiglione italiano, quanto piuttosto per la partecipazione statunitense, che destò aspre polemiche, e finì per bollare questa rassegna come la “Biennale della Pop Art americana”.

L'attenzione di tutti – intellettuali, addetti ai lavori, pubblico generalista, stampa specialistica e non – in un senso o nell'altro, per esaltare o per attaccare, si concentrò infatti per lo più sulla partecipazione americana. Numerose furono ad esempio le recensioni, anche di mano dei critici più avveduti, quasi interamente dedicate al padiglione americano, come quella di Nello Ponente, *La partecipazione americana alla Biennale*, il cui *incipit* recitava «a Venezia, l'attesa maggiore, quest'anno, era per il padiglione americano»,⁷²¹ o quella di Renato Barilli per “Il Verri”, emblematicamente intitolata *L'offensiva americana alla Biennale*,⁷²² o ancora il commento di Cesare Vivaldi, in risposta all'inchiesta sulla mostra veneziana lanciata da Lamberto Pignotti su “Il Ponte”, interamente dedicato all'arte statunitense: «la Biennale di Venezia di quest'anno ha imposto all'attenzione del pubblico anche il più distratto e il più indifferente la giovane arte americana e in

De Vecchi, Grazia Varisco – che, in quest'occasione, esposero due opere ciascuno.

⁷²⁰ M. Calvesi, *Gruppi di opere: pitture e sculture*, in *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, p. 134. Nel 1992, ricordando le fasi d'organizzazione di questa sezione della Biennale, Calvesi definì quest'edizione come «la Biennale del recupero dell'immagine»: «in quei quattro anni [dal 1960] c'era stata un'evoluzione verso il recupero dell'immagine, si parlava di “nuova figurazione”, sia pure distinta da quella caratterizzata in senso più tradizionale», *Testimonianza raccolta da Massimo Carboni*, 6 novembre 1992, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Fratelli: Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, regesto, in *XLV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, catalogo mostra, Marsilio, Venezia, 1993, vol. II, p. 662.

⁷²¹ N. Ponente, *La partecipazione americana alla Biennale*, in “D'Ars Agency”, V, n. 4, 20 giugno – 20 ottobre 1964, p. 7.

⁷²² R. Barilli, *L'offensiva americana alla Biennale*, in “Il Verri”, n. 14, 1964, pp. 92-100.

particolare quel complesso di fenomeni (...) che vanno dal *new dada* alla *pop-art*».⁷²³ E ancora a tal proposito è da ricordare l'attenzione riservata al padiglione di questo paese, da ritenersi poco “*politically correct*” poiché di mano del Segretario Dell'Acqua, nella presentazione generale in catalogo: «merita poi di essere segnalata, per trarne motivo di vivo compiacimento, la particolare ampiezza della partecipazione degli Stati Uniti d'America, che dopo essere stata curata negli anni scorsi dal Museum of Modern Art di New York ha assunto quest'anno, per la prima volta, carattere di piena ufficialità con la nomina di un Commissario governativo nella persona del prof. Alan Solomon».⁷²⁴

In particolare è interessante osservare come, della partecipazione americana, venisse presa in considerazione per lo più solo la produzione che rientrava nelle definizioni di Neo Dada e Pop Art,⁷²⁵ tra l'altro con grande confusione, per molti, nello stabilire il vero significato di queste due etichette, che di fatto venivano spesso utilizzate intercambiabilmente per indicare artisti che, nella realtà, risultavano molto lontani tra loro.⁷²⁶

Si finiva così per ignorare l'originaria intenzione dello stesso Commissario americano di documentare quelle che erano per lui le due correnti principali dell'arte contemporanea in America, attraverso l'allestimento a Venezia di due mostre parallele. Una prima, con opere di Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Rauschenber e Jasper Johns, era titolata *Four Germinal Painters*, «a indicazione di importanti fonti delle due attuali importanti tendenze, un nuovo tipo di pittura astratta ed una nuova passione per l'uso di oggetti»; la seconda, *Four Younger Artists*, con lavori di John Chamberlain, Claes Oldenburg, Jim Dine e Frank Stella, era «a indicazione del fiorente sviluppo che queste idee hanno subito nell'ambito di un gruppo più giovane».⁷²⁷ I primi quattro artisti, divisi in due coppie, venivano riconosciuti come «germinali rispetto alle due principali correnti succedute all'espressionismo astratto. (...) Louis e Noland maturarono sul terreno dell'espressionismo allora

⁷²³ C. Vivaldi, in *Testimonianze sulla XXXII Biennale*, “Il Ponte”, XX, n. 8-9, agosto – settembre 1964, p. 1151.

⁷²⁴ G. A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, pp. XXIV-XXV.

⁷²⁵ Come osserva Daniela Lancioni Solomon puntò «su due diversi aspetti dell'arte americana, ma tale fu il clamore intorno a Rauchenberg e a Johns e anche a Oldenburg e a Dine, che quasi nessun osservatore a Venezia avvertì l'importanza che avrebbe avuto la nuova astrazione americana, da Morris e Noland a Stella» (p. 58), osservando come la maggior parte delle recensioni riguardasse per l'appunto i primi quattro artisti; «l'unica eccezione riscontrata tra le fonti (...) è il testo di Filiberto Menna, *La nuova astrazione americana*, in *Bilancio della XXXII Biennale*, in “L'Europa Letteraria”, giugno – settembre 1964, pp. 145-148», D. Lancioni, *Tutti i nodi vengono al pettine: le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964*, in W. Guadagnini (a cura di), *Pop Art 1956-1968*, catalogo mostra, Scuderie del Quirinale, Roma, 26 ottobre 2007 – 27 gennaio 2008, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 58 e p. 71. A onor della cronaca è doveroso sottolineare come Pierre Restany, in due diverse occasioni, avesse sottolineato le due polarità attorno al quale era eretto il padiglione americano, avvicinandolo a quello dello stesso padiglione italiano: «l'asse Roma-New York, che noi possiamo situare fra i due poli opposti di un neo-geometrismo e di un folklore moderno, ha costituito il vero diapason di questa Biennale» (P. Restany, *La XXXII Biennale di Venezia, Biennale della irregolarità*, in “Domus”, n. 417, agosto 1964, p. 39), cfr anche P. Restany, *La XXXII Biennale o il trionfo del terzo genere*, in “D'Ars Agency”, V, n. 4, 20 giugno – 20 ottobre 1964, pp. 12-19, dove individua uno spirito dualistico nel padiglione americano, esemplificato da quella che lui definisce la “hard-edge” esposta ai Giardini, e la Pop Art all'ex Consolato. Va segnalato anche l'intervento di Nello Ponente, *La partecipazione americana alla Biennale*, in “D'Ars Agency”, V, n. 4, 20 giugno – 20 ottobre 1964, pp. 7-11, dove vengono individuate tre correnti all'interno della partecipazione americana e Morris Louis è definito «il pittore di maggior qualità che si sia dato di vedere nella Biennale di quest'anno», p. 11.

⁷²⁶ Sotto questo profilo si deve a Nello Ponente la più chiara differenziazione terminologica, probabilmente derivata da un'attenta lettura del testo dello stesso Solomon stampato in quel cataloghino autonomo che accompagnava la partecipazione americana. Ponente infatti individuò le tre tendenze presenti nel padiglione (Louis e Noland, New Dada di Johns e Rauschenberg, Dine, Oldenburg, Chamberlain e Stella come via di passaggio tra New Dada e Pop Art), specificando come in realtà «forse per ragioni di spazio, o forse per ragioni di prudenza, la *pop art* vera e propria non è presente: artisti come Lichtenstein, Warhol, Wasselman, Rosenquist, Segal non sono stati invitati a Venezia», N. Ponente, *La partecipazione americana alla Biennale*, in “D'Ars Agency”, V, n. 4, 20 giugno – 20 ottobre 1964, p. 9.

⁷²⁷ A. R. Solomon, *Prefazione*, in *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1964. Stati Uniti d'America*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, The Jewish Museum, New York, 1964, pnn.

prevalente ed elaborarono un nuovo tipo di pittura astratta (...) Rauschenberg e Johns accettarono le premesse dell'espressionismo astratto ma aggiunsero oggetti reali per creare un nuovo genere di figurazione». ⁷²⁸ Queste «due nuove tendenze americane» secondo Solomon erano state in seguito portate avanti dalle due coppie di artisti più giovani presenti nell'altra mostra dove, ancora una volta, la componente astratta e quella *pop* si mantenevano in equilibrio tra loro, con un pittore e uno scultore da una parte e dall'altra: nella fattispecie «Chamberlain e Stella potrebbero essere definiti astrattisti, gli altri due figurativi». ⁷²⁹

Fu lo stesso Solomon, poi, a soffermarsi sulla confusione di termini che si era creata intorno al fenomeno della Pop Art – e da questo brano sembra possa aver calcato la sua definizione. Nello Ponente – specificando come fosse «diventato comune definire l'attuale corrente di artisti che manipolano oggetti in una maniera o nell'altra “pop artists”», mentre quest'etichetta era in realtà adatta solo a «un terzo gruppo di artisti che sono andati maturando intorno al 1960», in un momento successivo quindi rispetto a quello dei “Quattro Artisti Più Giovani”, la cui fase di sviluppo era invece individuata da Solomon attorno al 1958, «e dai quali si è di fatto formata una scuola. Le figure principali di questo gruppo – Lichtenstein, Warhol, Rosenquist e Wesselman, usano tutti immagini o stili di pittura che derivano dal repertorio delle immagini popolari dell'arte applicata ad uso commerciale». Il critico concludeva osservando come «purtroppo questa comprensione superficiale della natura dell'investigazione del comportamento degli oggetti» avesse «esteso l'uso del termine *pop-art* anche a Oldenburg e Dine e persino a Rauschenberg e Johns». ⁷³⁰

Le critiche raccolte a Venezia dagli artisti americani sono da ricondurre a tre fattori principali; primo fra tutti il permesso concesso agli Stati Uniti di raddoppiare l'esposizione occupando due diverse sedi, una delle quali fuori dai Giardini, ma comunque ufficialmente inserita nella manifestazione. Questo privilegio venne in seguito riconosciuto come fatidico errore dallo stesso Presidente Marcazzan: «il primo aspetto negativo [di questa edizione] è dato dal non aver mantenuto una posizione rigida nei confronti degli Stati Uniti e di aver loro consentito di esporre, sotto la sigla della Biennale, opere di alcuni artisti nei locali già del Consolato americano a San Gregorio». ⁷³¹ Dal canto loro gli Stati Uniti avevano portato avanti questa richiesta poiché ritenevano inadeguato il padiglione di loro proprietà all'interno dei Giardini; durante la presidenza Kennedy, s'era addirittura pensato di demolirlo per costruirne uno nuovo più adeguato, progetto abbandonato però dopo l'assassinio del Presidente stesso. ⁷³² Secondo Solomon per l'esposizione americana era in ogni caso necessario più spazio, al fine di «rappresentare l'arte americana su una scala adeguata», nel momento in cui «per la prima volta il Governo degli Stati Uniti si è assunto ufficialmente la responsabilità della sezione statunitense». ⁷³³

⁷²⁸ A. R. Solomon, *La Nuova Arte Americana: Quattro Pittori Germinali*, in *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1964. Stati Uniti d'America*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, The Jewish Museum, New York, 1964, pnn. Si noti come Solomon in questo testo sottolineasse come la corrente più astratta si fosse sviluppata a Washington e quella Neo Dada a New York, quasi a calcare un modello di scuola regionale.

⁷²⁹ A. R. Solomon, *Quattro artisti più giovani*, in *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1964. Stati Uniti d'America*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, The Jewish Museum, New York, 1964, pnn.

⁷³⁰ *Ivi*, pnn.

⁷³¹ *Verbale della riunione del Consiglio d'Amministrazione dell'Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”*, 1 febbraio 1965, in serie 2.2.1 Verbali, registro 4, “Libro verbali”, 1951 giugno – 1965 marzo 20, ASAC, Venezia.

⁷³² Cfr D. Lancioni, *Tutti i nodi vengono al pettine: le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964*, in W. Guadagnini (a cura di), *Pop Art 1956-1968*, catalogo mostra, Scuderie del Quirinale, Roma, 26 ottobre 2007 – 27 gennaio 2008, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 58.

⁷³³ «e ne ha posto la presentazione sotto i propri auspici. L'United States Information Agency ha dato al Jewish Museum l'incarico di preparare questa mostra». «Siamo particolarmente grati ai funzionari della Biennale per la loro collaborazione che ci ha consentito di usare il locali annessi, fuori dei giardini della Esposizione, e così hanno reso possibile rappresentare l'arte americana su una scala adeguata», A. R. Solomon, *Prefazione*, in *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1964. Stati Uniti d'America*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre

Questa privilegiata doppia sede non passò inosservata alla stampa: nonostante qualcuno, Barilli per citare un nome, avesse finito per assecondare questa scelta – «la partecipazione americana: tanto forte ed esuberante, da non poter essere contenuta nel padiglione di cui gli Stati Uniti dispongono nell'area tradizionale dei Giardini»⁷³⁴ – risultarono aspramente contrarie la maggior parte delle opinioni. Una su tutte fu tagliente l'opinione di Restany che, pur difendendo nei suoi contenuti il padiglione statunitense, si ritrovò nella posizione di dover constatare come «per ragioni inammissibili il settore americano (...) diviso in due» avesse creato «un precedente spiacevole» che aveva contribuito «a suscitare intorno agli americani un alone di imperialismo culturale».⁷³⁵ Fu però soprattutto la stampa francese a mettere all'indice Solomon e l'organizzazione intera della Biennale – «plus gênante est peut-être l'innovation des Américains, qui, en reportant en ville, dans les locaux de leur ancien consulat, la mortifié de leur participation officielle, bénéficiant d'une exterritorialité et d'un supplément d'espace qui ont pu paraître abusifs»⁷³⁶ – dichiarandosi contraria alla premiazione di un artista, Robert Rauschenberg, di cui nemmeno un'opera era presente all'interno del relativo padiglione nazionale dei Giardini. Anche tra i membri della Giuria Internazionale pare qualcuno avesse denunciato questo difetto di forma quando si prospettò l'idea di premiare Rauschenberg:⁷³⁷ il rischio che quest'anomalia potesse compromettere la vittoria di un americano spinse Solomon a costruire in tutta fretta una sorta di gazebo di fronte al padiglione statunitense, nel quale vennero immediatamente spostate opere di tutti quegli artisti che erano presenti solo all'ex consolato.⁷³⁸ A proposito di quest'inconveniente Leo Castelli ebbe successivamente modo di raccontare come Solomon, con prontezza di riflessi, colta al volo la situazione scivolosa, «disse “se lo volete lì [Rauschenberg], lo trasportiamo lì”». Quindi coperse gli spazi mai utilizzati lì davanti al padiglione a U degli Stati Uniti con un tetto di plastica fatto in un giorno, e vi trasportò, non solo Rauschenberg, sarebbe stato ridicolo, ma un'opera ciascuno degli artisti che erano al consolato».⁷³⁹

1964, The Jewish Museum, New York, 1964, pnn. A tal proposito nel 1988 ricordando quegli avvenimenti il Segretario Dell'Acqua raccontava «nella preparazione del 1964, il commissario americano Solomon preannunciò che voleva presentare cose veramente nuove (...). Voleva fare una mostra delle ultime tendenze, non gli bastava lo spazio del suo padiglione». Alla fine venne accordata la doppia sede agli Stati Uniti «con qualche difficoltà d'ordine statutario, perché la divisione poteva creare un precedente», G. A. Dell'Acqua, *1964. Da un incontro con Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano 1988, in T. Trini (a cura di), *Ugo Mulas. Vent'anni di Biennale 1954-1972*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, p. 96.

⁷³⁴ R. Barilli, *L'offensiva americana alla Biennale*, in “Il Verrì”, n. 14, 1964, p. 92.

⁷³⁵ P. Restany, *La XXXII Biennale o il trionfo del terzo genere*, in “D'Ars Agency”, V, n. 4, 20 giugno-20 ottobre 1964, p. 16.

⁷³⁶ M. C. Lacoste, *Rétrospective et “situation ouverte”*, in “Le Monde”, 19 giugno 1964, p. 13.

⁷³⁷ «Tra i membri della giuria (...) qualcuno (secondo alcuni Hemmacker, secondo altri lo stesso presidente dell'ente, Mario Marcazza), si oppose all'indirizzo comune di premiare Rauschenberg, obiettando che le opere dell'artista non erano esposte nella sede ufficiale», D. Lancioni, *Tutti i nodi vengono al pettine: le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964*, in W. Guadagnini (a cura di), *Pop Art 1956-1968*, catalogo mostra, Scuderie del Quirinale, Roma, 26 ottobre 2007 – 27 gennaio 2008, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 60.

⁷³⁸ Ricordò successivamente Gian Alberto Dell'Acqua, allora segretario generale, «quando si trattò di consegnare il premio a Rauschenberg, si dovettero portare ai Giardini due suoi quadri per giustificare la sua presenza alla Biennale», G. A. Dell'Acqua, *1964. Da un incontro con Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano 1988, in T. Trini (a cura di), *Ugo Mulas. Vent'anni di Biennale 1954-1972*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, p. 96.

⁷³⁹ L. Castelli, *1964. Da un incontro con Leo Castelli*, New York, 1988, *ivi*, p. 95. Presso l'archivio fotografico della Cassa di Risparmio di Modena sono conservate alcune foto che documentano la precarietà della costruzione allestita all'ultimo da Solomon, realizzata approntando una semplice struttura in metallo, con tetto in plastica trasparente, senza pareti, ma con poveri pannelli di legno su cui vennero montate le opere che, in tal modo, risultavano essere quasi all'aperto, e non c'è da stupirsi se alla fine molte di esse subirono danni, anche gravi, durante i mesi d'apertura dell'esposizione, cfr D. Lancioni, *Tutti i nodi vengono al pettine: le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964*, in W. Guadagnini (a cura di), *Pop Art 1956-1968*, catalogo mostra, Scuderie del Quirinale, Roma, 26 ottobre 2007 – 27 gennaio 2008, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 72. Resta curioso il fatto che Solomon avesse scelto di optare per questa precaria soluzione, evidentemente dettata dalla paura dell'ultimo momento di perdere il Gran Premio per un difetto di forma, dopo che, nel suo testo di presentazione, si era più volte soffermato

La seconda causa di lunghe discussioni su questa Biennale è da rintracciarsi nei premi conferiti, ed in particolare alla coniugazione di due fattori: il già citato premio riservato ad un artista straniero al pittore Robert Rauschenberg, combinato alla decisione, inconsueta, di premiare due scultori italiani, Andrea Cascella ed Arnaldo Pomodoro, e di conseguenza nemmeno un pittore. Quest'anomalia venne interpretata come il decretare che, di fronte al fenomeno della nuova pittura americana, nessun italiano – e più in generale nessun europeo – avesse possibilità di reggere il confronto. Come ebbe modo di sottolineare Restany, favorevole in ogni caso alla premiazione di Rauschenberg,⁷⁴⁰ «ciò che più dispiace è che siano stati sacrificati in blocco tutti gli “irregolari” a vantaggio di due scultori eccellenti ma non rivoluzionari», sottolineando poi come «la giuria avrebbe dato prova di logica, perspicacia e coraggio intellettuale assegnando il Premio di Pittura a Mimmo Rotella. Unico rappresentante del Nuovo Realismo europeo invitato alla Biennale, la sua premiazione avrebbe equilibrato simbolicamente quella di Rauschenberg».⁷⁴¹ Anche Maurizio Calvesi ebbe modo di pronunciarsi negativamente sulla mancanza di coraggio dei giudici, colpevoli secondo lui di non aver nemmeno preso in considerazione «le molte sale dei giovani» del padiglione italiano: «anche se la giuria non se la sentiva di isolare un nome, questa poteva essere la volta che un ex-aequo (...) sarebbe apparso come il risultato (...) di una equilibrata valutazione critica: tra Baj, Accardi, Rotella, Bendini, Novelli, Scordia, lo stesso Vacchi (...) si poteva scegliere».⁷⁴² «I premi minori potevano d'altra parte segnalare i più giovani espositori del padiglione delle “tendenze”, dove soprattutto le sale finali (che comprendevano Schifano, Castellani, Recalcati, Angeli, Del Pezzo, Festa, Pozzati, Maselli, Fioroni) erano ricche di spunti e di interessanti novità».⁷⁴³

Com'è ovvio che fosse anche tra gli artisti italiani serpeggiò la polemica, soprattutto per la decisione di non premiare nessun pittore, come non mancò di sottolineare Enrico Baj il cui nome, tra le altre cose, era circolato tra quelli dei possibili premiati. «Fu sufficiente che si esponessero a

sulla delicatezza di questi stessi lavori: «a causa degli oggetti attaccati alle superfici dei quadri e per la delicatezza delle superfici, la maggior parte delle opere che fanno parte di questa esposizione sono estremamente fragili», A. R. Solomon, *Prefazione*, in *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1964. Stati Uniti d'America*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, The Jewish Museum, New York, 1964, pnn. Questi lavori finirono di fatto per essere esposti alle intemperie del sole e della pioggia per mesi, tanto che Leo Castelli in un'intervista più tarda ricordò come un quadro di Stella gli fosse tornato indietro praticamente scolorito: «Stella aveva uno di quei pezzi geometrici frastagliati, era di colore violetto e argentato. Quando me lo rimandarono dopo la mostra, i colori se ne erano praticamente andati e il quadro era diventato puro argento», L. Castelli, *1964. Da un incontro con Leo Castelli*, New York, 1988, in T. Trini (a cura di), *Ugo Mulas. Vent'anni di Biennale 1954-1972*, Arnaldo Mondadori Editore, 1988, p. 95.

⁷⁴⁰ «Bisogna riconoscerlo obbiettivamente: nel contesto della XXXII Biennale il premio di Rauschenberg è stato pienamente meritato. La giuria, certo con una brutalità ma con una coraggiosa freschezza alla quale mi piace rendere omaggio, ha preso atto delle personalità presenti e ha giudicato le opere: la sua scelta è stata obbiettiva e non poteva essere migliore», P. Restany, *La XXXII Biennale o il trionfo del terzo genere*, in “D'Ars Agency”, V, n. 4, 20 giugno – 20 ottobre 1964, p. 15.

⁷⁴¹ *Ivi*, p. 16. A tal proposito pare quasi superfluo, ma doveroso, sottolineare come lo stesso Restany avesse, già nel 1961, invitato proprio Rotella, qui proposto come naturale candidato per una premiazione veneziana, a far parte del gruppo dei Nouveaux Réalistes di cui lo stesso critico francese era il principale fautore e teorico. In tal modo egli poneva la sua stessa “formazione” artistica, non presente nel padiglione francese, ma con l'unico Rotella a rappresentarlo in quello italiano, come unica in grado di fronteggiare la novità della Pop Art americana. Restany invitò infatti Rotella nel 1961 a partecipare al Festival du Nouveau Réalisme tenutosi a Nizza, cfr T. Trini, *Rotella*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1974, pnn. In seguito alle vicende giudiziarie per possesso di droga e materiale pornografico che lo portarono a diversi mesi di carcerazione nel 1964, Mimmo Rotella decise, nell'autunno di quello stesso anno, di trasferirsi a Parigi, inizialmente ospite proprio a casa di Pierre Restany e della moglie gallerista.

⁷⁴² «la designazione più calzante (...) sarebbe stata (...) un ex-aequo Baj-Novelli», M. Calvesi, *Proposte e polemiche per la Biennale*, in “D'Ars Agency”, V, n. 4, 20 giugno – 20 ottobre 1964, p. 30.

⁷⁴³ *Ibidem*. Anche Calvesi, proprio come Restany, elencò, tra i nomi di artisti buoni per un premio, proprio quelli del cui invito s'era occupato in prima persona e delle cui ricerche riconosceva quindi la validità artistica.

Venezia i miei quadri per arrivare all'inatteso e imprevedibile risultato della soppressione del premio stesso», «l'ipotesi che al pittore Baj, da anni dedito alla “sconsacrazione dei valori consacrati” e alla ridicolizzazione degli oneri, dei premi, delle medaglie, potesse venir assegnato dalla Biennale un Premio (e magari anche una medaglia e un diploma), non era certo attendibile, benché se ne parlasse. L'ufficialità non sa certo ironizzare né prendere in contropiede: col ché a Venezia fui salvo e doppiamente salvo ché il premio non lo diedero a nessuno per l'Italia».⁷⁴⁴

La scelta di premiare proprio Rauschenberg, invece, venne criticata principalmente per due motivi, ben individuati da Restany. Il primo riguarda «la sua età (...) Pensateci! Matisse ha ricevuto la stessa ricompensa a 81 anni, Dufy a 75», mentre Rauschenberg aveva, nel 1964, appena 39 anni; «secondo argomento dei protestatori: la sua nazionalità. Rauschenberg è americano». «Rauschenberg si identifica con uno stile ed una generazione: il riconoscimento supremo non sanziona lo sbocciare di una carriera individuale, ma segna piuttosto l'inizio di un capitolo nuovo nella storia dell'arte contemporanea»;⁷⁴⁵ «la vittoria dell'America (...) è risentita dall'Europa conformista, reazionaria e passatista, come un'ingiuria suprema ed una minaccia fra le più gravi».⁷⁴⁶

E infine il terzo motivo di polemica, sintesi dei due precedenti, è da rintracciare in quella che venne definita la “politica culturale aggressiva” americana messa in atto in quest'occasione.⁷⁴⁷ Da più parti venne infatti adottato quel paradigma per cui la poetica artistica vincente s'identificava con il paese che l'aveva presentata, col risultato che il premio a Rauschenberg finiva per sancire una sorta di trionfo americano sulla cultura europea.

C'è da constatare come, in effetti, già nel testo in catalogo di Solomon si potesse rintracciare un tono piuttosto “aggressivo”, quando ad esempio egli affermava come già «l'espressionismo astratto» avesse significato «l'abbandono di una tradizione grande e potente, la tradizione francese moderna, che risale almeno ad Ingres»,⁷⁴⁸ o quando sottolineava come «nel momento attuale gli europei si rendono conto della continuità dell'influsso americano nelle arti», o ancora quando sanciva «tutti riconoscono che il centro mondiale delle arti si è spostato da Parigi a New York».⁷⁴⁹

⁷⁴⁴ «Gli italiani Marchiori e Valsecchi avendo *entrambi* votato contro il pittore Baj, poiché occorreva in sede di giuria internazionale il loro congiunto “no” per arrivare alla non assegnazione del premio. L'aver ottenuto da solo, colle mie modeste forze, non già l'attribuzione ma addirittura la soppressione del premio di pittura, è qualcosa che considero titolo di merito di cui andare a lungo fiero», E. Baj, in *Testimonianze sulla 32ª Biennale*, in “Il Ponte”, XX, n. 8-9, agosto-settembre 1964, p. 1085.

⁷⁴⁵ P. Restany, *La XXXII Biennale o il trionfo del terzo genere*, in “D'Ars Agency”, V, n. 4, 20 giugno-20 ottobre 1964, p. 12.

⁷⁴⁶ «È una questione di vita o di morte: si invoca il giudizio di Dio o della Storia; si grida al tramonto dell'Occidente, dell'Arte, della Cultura», *ivi*, p. 14.

⁷⁴⁷ Sul tema delle politiche culturali americane nell'Europa del secondo dopoguerra si veda F. S. Saunders, *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi Editore, Roma, 2004.

⁷⁴⁸ A. R. Solomon, *La Nuova Arte Americana: Quattro Pittori Germinali*, in *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1964. Stati Uniti d'America*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, The Jewish Museum, New York, 1964, pnn.

⁷⁴⁹ A. R. Solomon, *Stati Uniti d'America*, in *XXXII Biennale Internazionale d'arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, p. 272. Non sono inoltre ancora state chiarite alcune questioni spinose in tal senso, come le posizioni di Leo Castelli e Ileana Sonnabend, prestatori di molte opere nonché galleristi di molti degli artisti americani presenti a Venezia – Rauschenberg *in primis* – nonché un'eventuale ingerenza dello stesso Solomon affinché si nominasse nella giuria internazionale un commissario americano, Sam Hunter. È lo stesso Castelli a raccontare, più tardi, alcune delle accuse che gli vennero mosse: «Alan, Ileana e io – eravamo i più interessati naturalmente alla possibilità che Rauschenberg potesse ottenere il primo premio alla Biennale. Lo so, siamo stati accusati, specialmente io, di aver influenzato la giuria. Il che ovviamente era ridicolo, impossibile. Nella giuria c'era solo un membro americano, Sam Hunter, tutti gli altri erano europei (...). Ci giungevano rumori sul ventilato premio a Rauschenberg, ma noi non si poteva fare niente... Salvo una cosa, sì, risolvere l'obiezione per la quale Rauschenberg non poteva avere il premio perché la sua opera non era installata nei Giardini». «Il premio a Rauschenberg non ci sarebbe stato senza il lavoro fatto da Ileana Sonnabend a Parigi fin dal 1962. Il terreno era stato preparato da Ileana. Lei ha cominciato a esporre lì tutti i nostri artisti, che quindi erano già conosciuti in Europa, specie dagli artisti più giovani», L. Castelli,

Dell'Acqua inoltre raccontò, in un'intervista più tarda, come «gli americani tirarono addirittura ad averne due, di premi, a Rauschenberg e a Jasper Johns, ma evidentemente a tanto non si poteva arrivare per certi equilibri internazionali». ⁷⁵⁰ Anche se quest'affermazione dovesse non essere vera – si ricordi come il segretario generale non fosse un membro della giuria internazionale e non avesse quindi avuto la possibilità di partecipare ai lavori di quest'ultima – pare indicativa del clima che si poteva respirare a Venezia in quei giorni.

Anche tra i critici più avveduti e meglio informati sulle vicende veneziane, uno su tutti il commissario Calvesi, serpeggiava infatti un senso di sospetto verso l'atteggiamento americano: «preoccupante è stato (...) lo scoperto nazionalismo con cui gli Stati Uniti hanno condotto la loro offensiva culturale», accompagnato però da un disappunto anche nei confronti della rabbiosa reazione scatenatasi in Europa. ⁷⁵¹ Quel che più infastidiva molti dei critici europei era riconducibile proprio a quella frase di Solomon per la quale New York si auto-proclamava la nuova capitale mondiale dell'arte, dimenticando o desiderando volutamente di dimenticare, ogni debito che l'arte americana aveva nei confronti delle conquiste delle avanguardie pittoriche europee. Lo ricordava lo stesso Calvesi quando, dopo aver riconosciuto come innegabile «la attuale, clamorosa fioritura della scuola americana», ricordava agli americani «il loro enorme debito con la cultura europea». ⁷⁵²

Quello che si vuol qui dimostrare è come, in realtà, gli stessi critici europei – e gli italiani in tal senso non furono da meno – avessero finito per assecondare e alimentare quello stesso gioco di cui accusavano gli Stati Uniti: puntando tutta l'attenzione solo sulla Pop Art americana e sullo scandalo e sulle ingiustizie che essa aveva provocato, avevano finito per oscurare quelle presenze europee di indubbia qualità di cui così, alla fine, quasi nessuno si accorse. Renato Barilli, per fare un solo esempio, si chiedeva «come risponde l'Europa all'offensiva nordamericana? Ha qualcosa da contrapporre, o accusa il colpo?», ritenendo di poter concludere che «a giudicare dalle presenze effettive di questa Biennale (...) nessun paese europeo offre un complesso di opere che per intensità e organicità possa reggere il passo con quello statunitense». ⁷⁵³

Se guardando alle partecipazioni veneziane, che ovviamente non potevano ritenersi esaustive dell'intero panorama artistico di una nazione, questo poteva essere vero per alcuni padiglioni come quello francese, che aveva puntato in gran parte su una personale di Roger Bissière, con opere a partire dal 1945, e su un omaggio a Julio Gonzales, ⁷⁵⁴ lo stesso non poteva

1964. *Da un incontro con Leo Castelli*, New York, 1988, in T. Trini (a cura di), *Ugo Mulas. Vent'anni di Biennale 1954-1972*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, p. 95.

⁷⁵⁰ G. A. Dell'Acqua, 1964. *Da un incontro con Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano 1988, in T. Trini (a cura di), *Ugo Mulas. Vent'anni di Biennale 1954-1972*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, p. 96.

⁷⁵¹ M. Calvesi, *Proposte e polemiche per la Biennale*, in "D'Ars Agency", V, n. 4, 20 giugno-20 ottobre 1964, p. 29. A proposito di alcune reazioni esagerate della stampa europea Calvesi ricordava come «su "Combat" s'è invocata una specie di guerra santa contro i nuovi barbari». Si noti come, nel definire la politica culturale degli Stati Uniti, il critico ricorresse ad una terminologia prettamente militare – "offensiva culturale" – linguaggio utilizzato anche da altri autori, come Barilli, che faceva riferimento alla partecipazione statunitense con alcune formule come «ondata», «da un punto dell'orizzonte da cui non ci aspettavamo l'attacco», e così via, in R. Barilli, *L'offensiva americana alla Biennale*, in "Il Verri", n. 14, 1964, pp. 92-100.

⁷⁵² «ed anche italiana, vista la disinvoltura con cui Solomon, esaminando i precedenti formativi di Rauschenberg, passa sopra al nome di Burri», M. Calvesi, *Proposte e polemiche per la Biennale*, in "D'Ars Agency", V, n. 4, 20 giugno-20 ottobre 1964, p. 29.

⁷⁵³ R. Barilli, *L'offensiva americana alla Biennale*, in "Il Verri", n. 14, 1964, p. 95. In conclusione di questo stesso articolo il critico individuava due filoni delle presenze italiane, «una "nuova scuola romana" forte soprattutto di Festa, Schifano, Angeli e Giosetta Fioroni» e una «scuola nordica, col suo centro in Milano e due avamposti in Bologna e Torino», con Recalcati, Pozzati, Pancaldi, Ferrari, Vaglieri, eccetera. Il lavoro dei rappresentanti della cosiddetta scuola romana venivano liquidati in modo rapido: «si dedicano al prelievo di luoghi e di situazioni banali, procurando di ridar loro un potere di urto con la tecnica già vista dell'estrazione dal contesto abitudinario e della proiezione nel vuoto», p. 97.

⁷⁵⁴ Come notò Pierre Restany, appuntando l'anacronismo delle scelte della Francia a questa Biennale «il commissario francese scegliendo un vecchio maestro dell'impressionismo astratto, Bissière, e tre giovani neo figurativi

dirsi della sezione di altri paesi come la Gran Bretagna, che tra gli altri presentava lavori di Joe Tilson, e la stessa Italia. Furono però del tutto isolate in tal senso le voci di Calvesi e Restany, i soli impegnati a difendere la partecipazione d'avanguardia italiana, decretandone il ruolo di unica sponda per gli Stati Uniti. Il resto della critica aveva preferito «vedere nella vittoria di Rauschenberg una vittoria dell'America sull'Europa, un'impresa imperialista di sabotaggio dei valori culturali dell'Occidente, delle barbarie contro la civiltà!»,⁷⁵⁵ invece di valorizzare gli artisti presenti o di interrogarsi sul perché certi commissari nazionali avessero optato per scelte rassicuranti e passatiste invece di puntare alla documentazione dell'arte più attuale, come aveva invece fatto Alan Solomon e, in misura minore per le varie difficoltà incontrate, aveva tentato Calvesi.⁷⁵⁶

Non si vuole certo sottovalutare in questa sede lo “strapotere” di cui, in ambito artistico e finanziario, godevano gli Stati Uniti a quella data, con le notevoli risorse economiche stanziare direttamente dal governo per la partecipazione alla Biennale, ed un peso preponderante sul mercato internazionale delle belle arti. Certo è che anche questa diffusa “distrazione” della critica europea nei confronti dei propri artisti non si rivelò d'aiuto per questi ultimi, che anzi, probabilmente, ne furono danneggiati in termini sia di notorietà che di mercato.⁷⁵⁷ Troppo spesso si finì infatti, dopo queste vicende del 1964, per ridurre al ruolo di meri epigoni delle tendenze americane i diversi artisti europei che, in realtà, portavano avanti le loro ricerche sull'oggetto, sulla mediazione fotografica, sui linguaggi dei *mass media* già da diversi anni, giungendo in tal senso pienamente preparati all'appuntamento veneziano del 1964, come d'altronde Calvesi cercò di dimostrare nel suo testo in catalogo, scritto ben prima dello scoppio del “caso americano”, infiammati a Biennale ormai aperta.

Uno degli artisti che forse soffrì maggiormente di questo genere di pregiudizi che, verificate le date di realizzazione di alcuni suoi lavori, si possono definire infondati, fu proprio Mario Schifano.

Mario Schifano alla Biennale, New York – Venezia 1964

Volendo assecondare solo per un attimo il facile gioco di leggere la XXXII edizione come la Biennale degli Stati Uniti bisognerebbe ricordarsi d'annoverare, tra i quadri americani, anche i tre portati a Venezia da Mario Schifano: americani nel senso più stretto del termine, considerato che vennero realizzati a New York e da lì spediti poi in Italia appositamente per la rassegna veneziana.⁷⁵⁸

(Ipoustéguy, Dufour e Brô), ha dato all'arte attuale del suo paese un'immagine solo parziale: parziale e singolarmente anacronistica» (P. Restany, *La Francia onora Julio Gonzales alla Biennale*, in “D'Ars Agency”, V, n. 3, p. 10) e decretando proprio Jacques Lassaingne, come «artefice indiretto della vittoria americana», in *La XXXII Biennale o il trionfo del terzo genere*, in “D'Ars Agency”, V, n. 4, 20 giugno-20 ottobre 1964, p. 15.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

⁷⁵⁶ O ancora, forse, era necessario chiedersi come si era finiti a scegliere come commissari figure votate a scelte così conservative.

⁷⁵⁷ Di questo “strapotere”, reale, o come tale percepito, ebbe modo di parlare più tardi Pietro Consagra quando, nella sua autobiografia del 1980, si ritrovò a ricordare la Biennale del 1964: «l'arte americana l'ho sofferta come un grande abuso di artisti molto privilegiati per un potere di influenza troppo vantaggioso. Mi sembrava la rivoluzione dei ricchi contro i poveri (...). L'arte americana si era impossessata di tutto quanto era nato in Europa e lo rigurgitava addosso a noi come liberazione da un assoggettamento (...). Ora esisteva solamente l'America. La Pop Art fece un macero di tutto (...). Si ripartiva con una violenza inaudita e il suo fascino portava strage di consensi. Una riuscita colossale di tutto il sistema pubblicitario americano» (pp. 94-95). «L'Europa decaduta nel ruolo accademico. Parigi naufragò nel fuggi fuggi. New York afferrava di prepotenza tutto quello che le spettava di diritto e tutto quello che le veniva addosso. Si voleva ora l'America dominante», P. Consagra, *Vita mia*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 96.

⁷⁵⁸ E dall'Italia poi fecero rientro nuovamente negli Stati Uniti, come si deduce da un appunto di Luigi Scarpa scritto per l'ufficio trasporti della Biennale: «la galleria Odyssea ha telegrafato per chiedere che le tre opere di Schifano siano rispedite, per via aerea, a New York (Galleria Odyssea – 41E 57St, New York)», in busta 115, “Arti visive”,

Il pittore era infatti oltreoceano dal dicembre 1963: alla data in cui venne invitato a partecipare alla Biennale – 6 dicembre 1963 – risultava già partito. Alla lettera firmata dal presidente Mario Marazzan di notifica della selezione da parte della Sottocommissione,⁷⁵⁹ infatti, rispose in vece dell'artista Federico Quadrani, responsabile della galleria Odyssia di Roma che, a quella data, aveva sotto contratto Mario Schifano: «Gentile Prof. Marazzan, il pittore Mario Schifano che si trova in America, mi prega di comunicarLe che è lieto di accogliere l'invito rivoltagli dalla Biennale di Venezia per la partecipazione alla XXXII rassegna».⁷⁶⁰ Che le tre opere fossero giunte in Italia da New York è poi contingenza confermata da un'altra lettera di Quadrani, indirizzata ad Umbro Apollonio: «i tre quadri di Schifano per la Biennale di Venezia sono stati spediti per via aerea da New York e giungeranno a destinazione tra pochi giorni»,⁷⁶¹ nonché dalla corrispondenza che lo stesso pittore intrattenne, durante il suo soggiorno americano, con l'amico romano Maurizio Calvesi. In una lettera del 10 aprile 1964 circa spedita da New York Schifano scriveva infatti «per la biennale, come ti avevo già scritto, ho fatto tre quadri».⁷⁶²

Da queste lettere emerge come lo stesso Calvesi, commissario della Biennale ma anche grande amico, fosse per Schifano il principale punto di riferimento per le questioni di allestimento delle opere dell'artista, impossibilitato ad occuparsene in prima persona proprio perché lontano dall'Italia. Se la selezione delle opere si può ritenere volontà esclusiva del pittore – nessuno dall'Italia poteva aver visto le sue opere realizzate negli Stati Uniti, se non in riproduzione fotografica – il loro collocamento veniva affidato *in toto* al critico, in cui Schifano riponeva totale fiducia: «per la biennale (...) ho fatto tre quadri che però superano di mezzo metro la misura del mio spazio; vorrei sapere se potrai fare qualcosa per farmi passare così»,⁷⁶³ e ancora, più tardi, «grazie per i quadri collocati, saranno certo in un posto molto evidente se ci hai pensato tu».⁷⁶⁴

Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia. I tre quadri dovevano probabilmente fare rientro a New York, nonostante al momento della chiusura della Biennale Schifano fosse ormai rientrato in Italia, perché di proprietà della sede americana della galleria Odyssia, escluso *Beebe's Garden Summer Morning* che era stato venduto a Ira Haupt, quasi certamente in occasione della personale americana del pittore, aperta dal 7 aprile al 2 maggio 1964 in questa stessa sede. In una lettera del 14 maggio di Federico Quadrani a Umbro Apollonio si legge infatti: «nel modulo di notifica delle opere abbiamo indicato che i tre quadri sono di proprietà della Galleria Odyssia. Ho appreso oggi da New York che uno dei tre quadri è stato venduto ad un importante collezionista e sarebbe utile per noi e per l'artista che il nome del collezionista apparisse sul catalogo. Il dipinto in questione ha il titolo *Beebe's Garden, Summer Morning*, 1964, cm 300x200, collezione Mrs. Ira Haupt, New York», in busta 115, “Arti visive”, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia. Il dato fu effettivamente inserito poi nel catalogo, cfr *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, p. 143. Il titolo *Beebe's Garden* potrebbe derivare dall'ornitologo e naturalista americano William Beebe (1877-1962), a lungo membro della New York Zoological Society, mancato due anni prima della realizzazione di questo quadro è possibile che all'epoca a New York gli fosse stato dedicato un qualche giardino di cui oggi non è possibile ritrovare traccia.

⁷⁵⁹ Busta 115, “Arti visive”, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia.

⁷⁶⁰ F. Quadrani, *Lettera raccomandata a Mario Marazzan*, Roma, 14 dicembre 1963, in Busta 115, “Arti visive”, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia.

⁷⁶¹ F. Quadrani, *Lettera a Umbro Apollonio*, Roma, 14 maggio 1964, in Busta 115, “Arti visive”, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia.

⁷⁶² M. Schifano, *Lettera non datata a Maurizio Calvesi*, 10 aprile 1964 circa, New York, Archivio Maurizio Calvesi, Roma. La lettera risulta priva di data, ma la sua stesura è databile al 10 aprile circa: in essa si parla dell'inaugurazione, pochi giorni prima, della personale alla galleria Odyssia dello stesso Schifano, datata con certezza dai giornali al 7 aprile 1964.

⁷⁶³ M. Schifano, *Lettera non datata a Maurizio Calvesi*, 10 aprile 1964 circa, New York, Archivio Maurizio Calvesi, Roma.

⁷⁶⁴ M. Schifano, *Lettera non datata a Maurizio Calvesi*, New York, Archivio Maurizio Calvesi, Roma. La lettera è sicuramente posteriore al 6 maggio 1964 (data di un'altra lettera sicuramente precedente a questa), e probabilmente

Da due lettere che Schifano scrisse da New York ad alcuni amici, una a Calvesi, l'altra al pittore Franco Angeli, emerge come l'artista fosse ben informato, già nel mese di aprile di quello stesso anno, a proposito della partecipazione americana alla Biennale: tema questo che, evidentemente, animava le discussioni tra artisti anche oltreoceano. In una lettera della primavera del 1964 ad Angeli, Schifano scriveva, anticipando alcune polemiche su un'eventuale influenza dei galleristi sulle scelte del commissario americano, «alla Biennale sembrava che nel padiglione americano ci dovessero essere solo Johns, Rauschenberg, Noland, Louis, ma grazie ai traffici di Castelli e Janis ci saranno anche Dine, Stella, Rosenquist e altri». ⁷⁶⁵ E ancora a Calvesi «non so se sai la novità: al padiglione americano a Venezia Johns Rauschenberg Morris Louis e Noland, ci saranno Dine Oldenburg Lichtenstein e Frank Stella, anche a Venezia ci sono arrivati subito». ⁷⁶⁶

I tre citati quadri, inviati a Venezia da Schifano, erano *When I remember Giacomo Balla, New York 1964*, esposto sulla sinistra del pannello dedicato alle opere dell'artista, *Parte Superiore*, posto al centro, e *Beebe's Garden Summer Morning*, all'estremità destra, tutti datati allo stesso 1964. ⁷⁶⁷ Nel catalogo venne riprodotta una sola opera, *Parte Superiore* (MS 1964-08) (fig. 106), anche se, per uno sbaglio compilativo, finì segnalata col titolo scorretto di *Beebe's Garden Summer Morning*, ⁷⁶⁸ errore poi portato avanti anche dalla stampa periodica che, evidentemente, riproduceva per lo più materiale fornito dall'organizzazione stessa della Biennale. Di quest'opera si sono in seguito perse le tracce e non se n'è, al momento attuale, trovata alcuna riproduzione successiva: gli unici documenti che ne certificano l'esistenza, e l'esposizione a Venezia, sono la riproduzione in bianco e nero in catalogo, unita a due foto, entrambe probabilmente scattate da Ugo Mulas in una stessa occasione, che mostrano brani utili a ricostruire l'allestimento della sala LIII. Nella prima delle due (fig. 107) possiamo scorgere l'opera in questione alle spalle di Giosetta Fioroni, in quella che è una foto di gruppo che ritrae alcuni amici, gli artisti Franco Angeli, Tano Festa, lo stesso Schifano e la Fioroni per l'appunto, con il critico Maurizio Calvesi, in visita alla Biennale; ⁷⁶⁹ la seconda è una fotografia del solo Schifano di fronte ai suoi tre lavori (fig. 109), con l'opera in questione, *Parte Superiore*, al centro del pannello alle spalle dell'artista. ⁷⁷⁰ In questa stessa foto, che

scritta a giugno, in prossimità dell'inaugurazione della Biennale.

⁷⁶⁵ M. Schifano, *Lettera non datata a Franco Angeli*, primavera 1964, New York, ora in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1964-1970. Dal paesaggio alla TV*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 23 febbraio-30 marzo 2006, Skira, Ginevra-Milano, 2006, p. 12.

⁷⁶⁶ M. Schifano, *Lettera non datata a Maurizio Calvesi*, 10 aprile 1964 circa, New York, Archivio Maurizio Calvesi, Roma. In questa lettera l'artista elencava correttamente tutte le presenze americane in Biennale, escluse quella di Lichtenstein, assente, e quella invece effettiva di John Chamberlain, da lui non citato. Nella lettera ad Angeli, invece, era inserito Rosenquist, anche lui assente a questa Biennale.

⁷⁶⁷ L'allestimento ci è noto grazie ad una foto che Ugo Mulas scattò a Schifano, in posa di fronte al pannello coi suoi tre lavori appesi.

⁷⁶⁸ In *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, pnn, riproduzione n. 95.

⁷⁶⁹ Data la presenza di un folto gruppo di artisti in questa e altre foto, tutti coinvolti in questa Biennale, si può facilmente immaginare che l'occasione in cui vennero scattate fosse proprio l'inaugurazione della XXXII edizione veneziana, o un giorno poco dopo. Nel ricordo di Calvesi, però, Schifano non fece in tempo a rientrare per l'apertura della Biennale, anche se, nella sua ultima lettera da New York (non datata ma posteriore al 6 maggio 1964) l'artista scriveva all'amico «Caro Maurizio, certamente mi troverai a Venezia, ci arriverò da Parigi dove vado per incontrare Anita», M. Schifano, *Lettera non datata a Maurizio Calvesi*, New York, 1964, Archivio Maurizio Calvesi, Roma.

⁷⁷⁰ Si può dedurre che quest'ultima foto, riprodotta in D. Lancioni, *Tutti i nodi vengono al pettine: le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964* (in W. Guadagnini (a cura di), *Pop Art 1956-1968*, catalogo mostra, Scuderie del Quirinale, Roma, 26 ottobre 2007 – 27 gennaio 2008, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 57) sia stata scattata lo stesso giorno della fotografia citata precedentemente perché l'abbigliamento di Schifano – pantaloni neri e camicia bianca con le maniche arrotolate – è lo stesso in entrambe le ricorrenze, come anche nella celeberrima foto, sempre di Ugo Mulas, in cui un nutrito gruppo di italiani – Pietro Consagra, Tano Festa, Enrico Castellani, Plinio De Martiis, Giulio Paolini, Mario Schifano, eccetera – salutano l'assente Mimmo Rotella, detenuto al Regina Coeli di Roma, dalla sua sala personale (fig. 108).

ha permesso di ricostruire anche il modo in cui Calvesi allestì le tre opere del pittore romano, viene individuata un'altra opera non più rintracciata dopo questa Biennale, e nemmeno riprodotta in pubblicazioni dell'epoca: *When I remember Giacomo Balla, New York 1964*.

Tutte e tre le opere vennero notificate da Schifano all'organizzazione della Biennale in una lettera non datata, ma sicuramente posteriore al 21 aprile 1964, momento in cui la segreteria dell'Ente spedì alla galleria Odyssia di Roma un telegramma per sollecitare la spedizione di tale documento.⁷⁷¹ Questa scheda di notificazione, compilata in maniera solo parziale, indica le misure di una sola delle tre opere, «*Parte Superiore: 1964, smalto su carta, 300x200*»,⁷⁷² misure che possono però essere estese a tutte e tre le tele dell'artista. La foto di Mulas con Schifano in primo piano mostra infatti come i quadri avessero tutti il medesimo formato, elemento questo suggerito anche dall'artista stesso quando, in una lettera da New York, spiegava a Calvesi le linee guida da seguire in fase di allestimento: «per la biennale, come ti avevo già scritto, ho fatto tre quadri che però superano di mezzo metro la misura del mio spazio» – spazio che inizialmente doveva essere di 5 metri e mezzo⁷⁷³ – «vorrei sapere se potrai fare qualche cosa per farmi passare così, dato che sarebbe un peccato eliminarne uno (li ho fatti per stare insieme)». ⁷⁷⁴ L'idea che questi tre lavori potessero esser stati concepiti come un gruppo uniforme di lavori, come una sorta di trittico, può essere confermata proprio dalla corrispondenza dei formati delle tele le quali, appese allineate e distanziate tra loro di pochi centimetri, creavano l'effetto di un nastro continuo ed omogeneo di pittura consonante. Anche la tavolozza dei colori adottata nei diversi quadri, a prima vista piuttosto intonata e uniforme,⁷⁷⁵ potrebbe dar credito a quest'ipotesi, anche se non è da escludere l'idea per la quale Schifano potesse aver affermato che i quadri erano una serie non separabile, allo scopo di acquistare più spazio per sé, ottenendo conseguentemente di poter esporre tre lavori invece di due.⁷⁷⁶ Le convergenze formali, infatti, sembrano limitarsi a questi due elementi – la tavolozza ed il formato, quest'ultimo giustificabile anche dalla semplice ipotesi che l'artista potesse aver acquistato più telai già pronti, in formati prestabiliti – dal momento che le linee d'orizzonte non sono tra loro continuative, pur essendo i quadri appesi tutti alla stessa altezza, e tanto meno vengono rispettate le proporzioni degli oggetti presenti nelle diverse tele, con le figure umane che camminano più grandi a sinistra rispetto, ad esempio, agli alberi del giardino newyorkese sulla destra, o alle nuvole al centro.

⁷⁷¹ *Telegramma a galleria Odyssia*, Venezia, 21 aprile 1964, in busta 115, Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia.

⁷⁷² *Scheda di notificazione delle opere*, in busta 115, Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia. Altri dati riportati sono la proprietà della galleria Odyssia di Roma del quadro *Beebe's Garden Summer Morning*, poi corretta nella già citata lettera di Quadrani ad Apollonio del 14 maggio 1964, ed il valore di 900.000 Lire della tela dedicata a Balla.

⁷⁷³ In una lettera a Mario Schifano, indirizzata alla sede romana della galleria Odyssia, datata 27 febbraio 1964 la Segreteria della Biennale comunicava all'artista che lo spazio a lui assegnato era di 5,50 m, in busta 115, Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia.

⁷⁷⁴ M. Schifano, *Lettera non datata a Maurizio Calvesi*, New York, 10 aprile 1964 circa, Archivio Maurizio Calvesi, Roma.

⁷⁷⁵ Quest'ultima affermazione è da considerarsi limitatamente all'impressione che si ha guardando le foto dell'allestimento in bianco e nero, non disponendo infatti di riproduzioni a colori di due delle tre opere in questione.

⁷⁷⁶ Si noti come a Biennale ancora non aperta una sola delle tre tele fosse stata venduta a New York alla già citata Ira Haupt. Tra l'altro pare che questa stessa opera – *Beebe's Garden Summer Morning* – fosse passata nella personale di Schifano alla sede newyorkese della galleria Odyssia, esposta sola senza le altre due a fare da *pendant*, cfr *Veduta della mostra personale alla Odyssia Gallery di New York, 1964*, Archivio Mario Schifano e Archivio Fondazione Marconi, in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1964-1970. Dal paesaggio alla TV*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 23 febbraio-30 marzo 2006, Skira, Ginevra-Milano, 2006, p. 14.

La foto scattata da Ugo Mulas alla parete di Schifano dimostra come l'allestimento – caratterizzato da una serrata scansione delle tele, appese vicine, come pannelli pubblicitari di grandi dimensioni – rendesse ancor più puntuali le poche righe che Calvesi dedicò al lavoro di quest'artista nel testo in catalogo: «gli smalti industriali stesi su supporti di carta (la carta di cui sono fatti i manifesti, i giornali, che è dunque il tramite abituale delle immagini); il quadro costituito con pannelli giuntati come un cartellone; le inquadrature frammentarie che possono alludere ai tagli e ai campioni focali dell'obbiettivo».⁷⁷⁷

Paesaggi, giardini, futurismi: novità e continuità di Schifano alla XXXII Biennale

Le prime due tele presentate dal pittore romano in questa XXXII Biennale, se confrontate con la sua produzione precedente, non presentano eclatanti novità – frutto di eventuali “folgorazioni” americane – inserendosi invece in modo coerente in un logico sviluppo di premesse gettate l'anno precedente alla partenza. Analizzando le tele dal punto di vista del tema, ad esempio, è possibile osservare come venisse portato avanti quel discorso sul paesaggio che già era stato indagato dall'artista nel 1963, ad esempio con alcuni lavori esposti nella personale *Schifano. Tutto*, tenutasi alla galleria Odyssea di Roma nel mese di aprile.⁷⁷⁸ *Beebe's Garden Summer Morning* e *Parte Superiore* sembrano infatti incarnare una logica e coerente declinazione di alcune soluzioni formali che il pittore aveva già elaborato in questi quadri della primavera-estate dell'anno precedente.

In quel *Grande particolare* (MS 1963-01) presentato a Firenze al Premio del Fiorino nel maggio del 1963,⁷⁷⁹ ad esempio, Schifano aveva già coniato la variante “monocroma” del motivo del paesaggio, cioè quella procedura per la quale il colore locale, descrittivo, andava sparendo per lasciar posto a zone di colore unico, di smalto bianco, delimitate da un disegno preciso, dai contorni neri molto spessi. Questo procedimento, d'altronde, era stato adottato da Schifano anche in quadri non di paesaggio, come *Leonardo*, esposto anch'esso alla personale di quell'anno all'Odyssea di Roma o, ancora prima, in alcune propagande, come quella portata, nello stesso 1963, alla mostra fiorentina *La nuova figurazione*, la cui realizzazione è però probabilmente riconducibile alla fine del 1962.⁷⁸⁰ Questa peculiare “monocromia” è riscontrabile anche in *Beebe's Garden Summer Morning*, (MS 1964-02) dove viene d'altronde reiterato quel gioco di contrasti tra il supporto lasciato a nudo – la carta mille righe imbevuta nella colla, con la sua inconfondibile cromia – e le parti dipinte in bianco, caratterizzate da una pennellata viva, animata dalla già familiare piacevolezza per gli incidenti controllati – setole variamente cariche di pigmento, sbavature, colature, eccetera. Anche la consuetudine di stampigliare parole sulla superficie del quadro si ripresenta in questa tela newyorkese, con la dicitura “alto” che fa la sua comparsa all'estremità superiore della tela –

⁷⁷⁷ M. Calvesi, *Gruppi di opere: pitture e sculture*, in *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, pp. 134-135.

⁷⁷⁸ Nel catalogo di questa mostra è riprodotta l'opera *Grande particolare di paesaggio italiano a colori* (1963, smalto, cm 300x200); al momento attuale delle ricerche questo risulta essere il primo paesaggio di Schifano documentato, in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssea, Roma, 20 aprile 1963, pnn. Altri paesaggi documentati all'anno 1963 sono *Grande particolare*, 1963, esposta al Premio del Fiorino di quello stesso anno e *Grande angolo*, riprodotto in A. Boatto, *Tra new dada e pop art*, in “Letteratura”, n. 64-65, luglio-ottobre 1963, pp. 147-148.

⁷⁷⁹ M. Schifano, *Grande particolare*, 1963, smalto e grafite su carta intelata, 200x200 cm, in *XIV Mostra Nazionale Premio del Fiorino*, catalogo mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, 15 maggio-15 giugno 1963, p. 131.

⁷⁸⁰ M. Schifano, *Leonardo*, 1963, smalto su carta intelata, 200x200 cm, in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssea, Roma, 20 aprile 1963, pnn. M. Schifano, *Particolare di propaganda*, 1962, smalto su carta intelata, 110x141 cm, in *La nuova figurazione*, catalogo mostra, La Strozziina, Firenze, 11 giugno – 6 luglio 1963, Vallecchi editore, Firenze, 1963, pnn.

esplicito riferimento alle pratiche degli imballaggi industriali – come già era avvenuto negli stessi paesaggi del 1963 citati, dove si trovavano vergati il titolo stesso dell'opera, ad esempio in quel *Grande particolare di paesaggio italiano a colori* dell'Odyssea, o la dicitura degli elementi rappresentati – “cielo”, “alberi”, “terra” – come si può leggere sulla superficie del *Grande particolare* di Palazzo Strozzi.

Pare logico quindi inserire l'opera *Beebe's Garden Summer Morning* in un percorso di evoluzione linguistica del tema del paesaggio, genere per tradizione italiano ed europeo, declinato in quest'occasione americana nella variante più “urbana” del giardino. Di certo la scelta di dipingere la vista di un parco piuttosto che di un paesaggio aperto può essere ricondotta al trasferimento di Schifano da una realtà cittadina ancora rurale, quella della Roma degli anni Sessanta dove, guidando pochi chilometri fuori dal centro storico su vie come l'Appia Antica, ci si ritrovava in piena campagna, ad una metropoli vera e propria: New York, dove il verde e la natura erano confinati nei grandi giardini urbani. È altrettanto vero, però, che anche il parco era un patrimonio che in origine faceva parte della cultura europea, con la tradizione del giardino all'italiana e quella del giardino inglese, sul cui modello erano successivamente nati i parchi delle città americane.⁷⁸¹

In questo lavoro entra poi in gioco il tema della natura modificata dalla presenza dell'uomo. Più che nel tema del paesaggio infatti, dove in ogni caso l'uomo lascia indelebile il segno del suo passaggio, è la realtà del giardino quella in cui gli uomini da sempre intervengono più pesantemente sulla natura, nel tentativo di gestirla ed “addomesticandola” ai loro desideri. Questo tema interesserà Schifano a lungo: egli vi ritornerà infatti più volte nell'arco della sua vita, ad esempio negli anni Ottanta con opere come *Orto botanico* (1983), *Splendore e dolore del floricoltore* (1984), *Giardino vissuto* (1985).

Come ben sottolineò Dario Micacchi in un articolo del 1964, emblematicamente intitolato *La natura ritrovata di Schifano*, l'artista, soggetto umano in una metropoli americana, si ritrovava a cercare malinconicamente un rapporto con la natura “vinta”, possibile ormai solo all'interno del recinto di un giardino. «Alla Biennale di quest'anno Schifano aveva due vasti paesaggi, due patetici e commoventi desideri di recuperare la natura e, con la natura, la naturalezza umana. Due dipinti faticati e tormentati nella staticità allucinata di “paesaggi” intravisti come da un telescopio e su un pianeta chiamato Terra. Questi due dipinti mi commossero per la patetica tensione verso la natura».⁷⁸²

Il “telescopio” posto davanti allo sguardo dell'artista, a mediare il suo rapporto con la natura, è ovviamente rappresentato dal filtro dell'obiettivo fotografico. Si presenta anche qui, infatti, l'attitudine di Schifano a comporre le sue tele attraverso un taglio fotografico, volto a cogliere una porzione angolata, un particolare, di un tutto che si ha la perfetta coscienza di non poter documentare né nella sua interezza né in una sua eventuale oggettività.

In questa ricerca di un ritrovato contatto con la natura “nonostante New York” l'unica alternativa al rifugiarsi nei parchi poteva essere, per Schifano, l'atto di alzare la testa al cielo, a cercare porzioni di nuvole tra un edificio e l'altro. Il secondo paesaggio presente in Biennale infatti non a caso s'intitolava *Parte Superiore* e rappresentava uno squarcio di cielo; era d'altronde lo

⁷⁸¹ Si tenga poi presente, in riferimento al lavoro che Schifano iniziò negli Stati Uniti intorno a tematiche futuriste, che Giacomo Balla aveva realizzato un ciclo di sculture dal titolo *Il giardino futurista*, cui venne dedicata una mostra postuma nel 1968 alla romana galleria L'Obelisco. Nel catalogo di quest'esibizione sono riprodotti diversi fiori, alcuni dei quali caratterizzati da cromie, certi pastelli verde-acqua, presenti in alcuni quadri di giardino realizzati dallo stesso Schifano. Cfr *Il Giardino Futurista 1916-1930*, catalogo mostra, galleria L'Obelisco, Roma, 1968. Nel catalogo della mostra di Giacomo Balla tenutasi a Torino nel 1963, che sappiamo regalato da Calvesi a Schifano, di questi lavori si leggeva: «*Due fiori futuristi* (1920 c.): (...) il tema del “fiore futurista” è quasi emblematicamente la più esplicita dichiarazione della contrapposizione programmatica fra artificiosità creativa artistica umana e creatività della natura; contrapposizione tipica alla mentalità futurista di Balla», in *Giacomo Balla*, catalogo mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 4 aprile 1963, p. 125.

⁷⁸² D. Micacchi, *La natura ritrovata di Schifano*, in “L'Unità”, 28 novembre 1964, p. 6.

stesso Calvesi a far riferimento in catalogo a quei «cieli in libertà di Schifano, sorpresi dallo sguardo rapidamente estatico dell'uomo a passeggio o in automobile, a suo agio nella breve vacanza cittadina, il modo di concepire la vita come la stessa pittura».⁷⁸³

Il secondo tema rintracciabile in questo quadro, e ben individuato da queste ultime parole di Calvesi, pare essere proprio quello del discorso autoreferenziale sulla “pittura di per sé”, sull'atto del dipingere, sui modi con cui l'artista realizza i suoi quadri: gesti, tecniche e materiali che si fanno importanti e centrali nella poetica di Schifano quanto gli stessi quadri che ne sono risultato finale. Si è insomma ancora una volta di fronte al tema della “pittura pitturata”, declinato dall'artista in modi sempre nuovi nel corso della sua carriera. Anche in questo caso un ruolo centrale, in tal senso, è da attribuirsi alla preminenza del supporto, attraverso l'uso peculiare che Schifano fa della carta; essa si fa infatti protagonista portandosi in primo piano attraverso la movimentata geografia del suo disporsi sulla superficie della tela, con pieghe e accidenti così accentuati da risultare leggibili anche nella parca riproduzione in bianco e nero di cui si dispone. In aggiunta, la pennellata al centro del quadro, svirgolata e lasciata in sospeso, funge da suggerimento di una pratica pittorica: quella del bozzetto dove, con un unico e rapido segno, il pittore indica che quella determinata porzione del futuro quadro dev'essere campita di quel preciso colore. Anche in quest'opera poi è riscontrabile quella riduzione cromatica già individuata in *Beebe's Garden Summer Morning*; in *Parte Superiore* sembrano infatti presenti due soli colori: uno più scuro, concentrato al centro e caratterizzato da una pennellata rapida e vivace che spesso deborda oltre il disegno a ricordare, per l'appunto, la pratica della prova di colore, e uno più chiaro, forse proprio bianco, a coprire le parti superiori ed inferiori del supporto e a rappresentare un cielo carico di nuvole.⁷⁸⁴

Il terzo quadro presente in Biennale, *When I remember Giacomo Balla, New York 1964*, è di certo quello che presentava le maggiori novità all'interno del lavoro di Schifano, con l'approdo ai temi futuristi: prima di quest'occasione veneziana, infatti, l'artista non aveva mai esposto in Italia quadri dedicati all'avanguardia futurista.⁷⁸⁵

Di questo quadro non è, al momento attuale delle ricerche, rinvenuta nessuna riproduzione a stampa: è perciò possibile studiarlo solo osservando attentamente il ritratto che Mulas scattò a Schifano in posa davanti alle sue tre opere in Biennale. Da questa foto si deduce come anche in questo quadro, similmente ad altri “futurismi” che l'artista realizzò nel 1964, la tavolozza utilizzata fosse notevolmente ridotta, probabilmente limitata a due o tre colori in totale. Alcune figure umane, di grandi dimensioni e tutte in fila, camminano nella stessa direzione, spostandosi idealmente da destra a sinistra; l'inquadratura dell'immagine, ancora una volta di stampo fotografico, taglia queste figure all'altezza delle spalle, mantenendone così il più assoluto anonimato e lasciando allo stesso tempo completamente vuota la parte superiore della tela. Scriveva puntualmente Calvesi di questo quadro «lo scalpaccio della folla colto come dal veloce e preciso colpo d'occhio del reporter (individuabile è, nello stesso tempo, la citazione da Giacomo Balla, ma intesa come recupero poetico e come integrazione o commento dell'idea del movimento per sequenze, nel suo passaggio dalla pellicola alla pittura)»,⁷⁸⁶ sottolineando così la compresenza della

⁷⁸³ M. Calvesi, *Gruppi di opere: pitture e sculture*, in *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, p. 135.

⁷⁸⁴ Le riflessioni sull'aspetto cromatico di questo secondo quadro non possono uscire dal campo della pura ipotesi in quanto, è bene ricordarlo, di questa tela sono giunte a noi, al momento attuale, solo riproduzioni in bianco e nero.

⁷⁸⁵ L'unica altra occasione espositiva possibile, però non italiana, è da rintracciare nella personale del pittore alla sede newyorkese della galleria Odyssea, di cui disponiamo di un'unica foto d'allestimento, dove sono visibili solo quattro quadri – uno è proprio *Beebe's Garden Summer Morning* – nessuno dei quali a tema futurista. Non è però da escludersi l'ipotesi per la quale in questa mostra sia passato qualche quadro con questo tema dal momento che, nella recensione che il “New York Times” dedicò all'evento, l'autore, elencando i contenuti di alcune tele del pittore, faceva riferimento a «autos, crowds, etc», B. O'Doherty, *Mario Schifano Work at Galleria Odyssea*, in “New York Times”, 18 aprile 1964, p. 26.

grammatica futurista e del tema dell'anonimato della folla e della massa, anonimato tipico delle grandi metropoli come New York.

Artefice ufficiale dell'avvicinamento di Schifano al Futurismo è da sempre ritenuto l'amico Maurizio Calvesi, uno dei primi studiosi ad essersi effettivamente occupato, nel secondo dopoguerra, del recupero di quella che di fatto era stata l'unica avanguardia italiana di inizio secolo. Lo stesso critico ebbe modo di ricordare, diversi anni dopo, un episodio che lo legava a Schifano ed alla sua scoperta del Futurismo: «alla fine del 1963, questa ricerca [di Schifano] incontra il Futurismo (ero io stesso a parlargliene). Poco prima che partisse per New York, gli regalai il catalogo della grande mostra di Giacomo Balla che si era tenuta a Torino in quell'anno. Mi ricambiò con un disegno che voleva scherzosamente ammonirmi sugli eccessi di velocità automobilistica (giudicava spericolata la mia guida), e dove per la prima volta è adottata, con spirito di disinvoltatura "citazione", l'iterazione di linee tipica dei futuristi. Una macchina in corsa, ripetuta in sequenza con immagini successive, va a schiantarsi contro il lato sinistro del foglio. Sotto, la scritta a caratteri cubitali: "Maurizio attenzione". È il tema dell'incidente, che aveva già trattato in precedenza».⁷⁸⁷

Il primo punto utile a spiegare perché Schifano, verso la fine del 1963, scelse il Futurismo come contenitore da cui trarre spunti per il suo lavoro è da rintracciare in quel filo di continuità che, da sempre, vedeva l'artista impegnato in una riflessione sull'arte di per sé e sulla storia dell'arte più in generale. Anche l'approdo al Futurismo, infatti, non giungeva come un evento isolato ed estemporaneo, poiché era stato preceduto, negli anni, da diversi altri episodi: monocromi che portavano, altisonanti, il titolo di una delle più importanti statue antiche, *Venus de Milo* (1961), o il nome di due dei principali pittori italiani, uno del Rinascimento e uno del Novecento, rispettivamente *Botticelli* (1962) e *A de Chirico* (1962); e ancora quadri che si facevano dedica a uno dei più importanti esponenti dell'Espressionismo Astratto americano, *Iniziale grande n. 1 a Franz Kline* (1962), o quel *Leonardo* esposto all'Odyssia nel 1963, citazione esplicita del famoso autoritratto del Da Vinci.

Ma il riappropriarsi dei temi e delle modalità dell'avanguardia futurista era anche un passo in più nella direzione di una ricerca di quelle che erano sentite come le proprie radici italiane, secondo elemento di questa ricerca già presente nella riflessione dell'artista prima del 1964, con la scelta del tema del paesaggio prima e del giardino poi, ma anche, ancora una volta, con la citazione di Botticelli, Leonardo, De Chirico, maestri italiani riconosciuti e invidiati internazionalmente, e tutta la serie di quadri dedicati all'Italia, dai monocromi intitolati a Roma, al *O sole mio* esposto all'Odyssia nel 1963.⁷⁸⁸ È interessante osservare, poi, come questa ricerca dell'artista, quest'indagine sul senso di appartenenza ad una cultura nazionale, si fosse quasi acuita a ridosso del viaggio in America e, ancora in maggior misura forse, proprio durante il soggiorno newyorkese. Se con le opere del 1962, un esempio su tutti quelle "propagande" che trasponevano in pittura le insegne della Esso e della Coca Cola, Schifano aveva raggiunto nel suo lavoro il massimo picco di "americanità", ecco che già l'anno successivo questo portato internazionale andava smorzandosi, mentre l'artista tornava a ragionare sul suo essere italiano, quasi a voler rispondere alla Pop Art americana, ormai ben conosciuta anche a Roma, con un'arte più calda, più culturale, insomma più europea e, per l'appunto, italiana.⁷⁸⁹

⁷⁸⁶ M. Calvesi, *Gruppi di opere: pitture e sculture*, in *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, pp. 134-135.

⁷⁸⁷ M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60, aldilà della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, ed. Carte Segrete, Roma, 1991, p. 17.

⁷⁸⁸ Quest'aspetto venne individuato anche da Calvesi: «il *Leonardo* può essere già considerato una prima ricerca di "radici" italiane. Alla fine del 1963, questa ricerca incontra il Futurismo», *ibidem*.

⁷⁸⁹ Se fino al 1962 la conoscenza della Pop Art americana da parte degli artisti si poteva ritenere limitata a poche mostre e diverse pubblicazioni periodiche, a partire dalla fine di quell'anno, anche per merito prima del lungo soggiorno di Ileana Sonnabend a Roma e poi dell'apertura della sua galleria a Parigi, era infatti certamente più capillare la presenza di opere degli statunitensi in esposizioni pubbliche e gallerie private.

Come ebbe modo di sottolineare anche Calvesi il primo disegno “futurista” di Schifano traeva ispirazione da uno schizzo di Giacomo Balla, riprodotto in quel catalogo torinese che l'artista ricevette in dono dal critico. Si tratta di uno *Studio di automobile in corsa* databile al 1920 dove, alla classica maniera futurista, il dinamismo della macchina viene reso dall'artista attraverso la messa in fila delle varie posizioni in cui l'auto si veniva a trovare durante il suo spostamento.⁷⁹⁰ In modo simile, nel suo *Maurizio attenzione* di fine 1963, Schifano disegnava più volte la scocca della macchina di Calvesi in corsa e tracciava delle linee verticali a segnalare la scansione temporale dell'immagine in movimento; sotto campeggiava il titolo, stampigliato nelle modalità a lui peculiari.

Allo stesso modo la fonte balliana più probabile per il quadro futurista della Biennale, *When I remember Giacomo Balla, New York 1964*, pare essere, di nuovo, un disegno o meglio una serie di disegni preparatori al quadro *Bambina che corre sul balcone*, che si trovavano tutti riprodotti in un'unica pagina di quella che era la seconda fondamentale pubblicazione sul Futurismo certamente conosciuta da Schifano: quegli *Archivi del futurismo*, curati da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, usciti in due volumi nel 1962, da cui trassero il loro titolo tanti quadri dello stesso Schifano (*Dagli archivi del futurismo n.1* 1965, *Dagli archivi del futurismo n. 6* 1965).⁷⁹¹ In questi disegni Balla si soffermava sullo studio del movimento delle gambe in maniera più puntuale rispetto a quanto avveniva poi nel quadro finale del 1912, dove la scansione del corpo in corsa perdeva un po' quella nitidezza cara a Schifano a causa dell'uso divisionista della pennellata e del colore, tipico di questa prima fase futurista. Osservando anche altri quadri “alla Giacomo Balla” realizzati da Schifano tra 1964 e 1965 si ha poi comunque la sensazione che sempre la fonte futurista del pittore fosse costituita da disegni e non da quadri veri e propri. Sono d'altronde le stesse tele di Schifano, con le loro figure più “disegnate” che dipinte, più abbozzate che concluse, più sporche come in uno schizzo che pulite come in una tela da incorniciare, a suggerire lo stadio intermedio del bozzetto, quel momento del lavoro in cui l'artista riflette attraverso il disegno; le opere “futuriste” di Schifano sembrano infatti fermarsi sempre qui, allo stadio del “non finito”, dell'abbozzato, del momento in cui sono ancora aperte innumerevoli possibilità per quello stesso quadro. Non stupisce quindi che le fonti di questi lavori fossero anch'esse disegni, schizzi, studi e non quadri conclusi: ancora una volta, insomma, le tele di Schifano avevano al loro centro, tra le altre cose, il tema dello “studio dell'artista”, il farsi dell'opera, e non il quadro concluso, rifinito, statico, ormai chiuso e immutabile.

Ovviamente anche l'incontro di Schifano col Futurismo non è da ritenersi un evento improvviso ed estemporaneo. Calvesi certamente giocò un ruolo fondamentale in tal senso, considerato che egli da lungo tempo si occupava, come storico dell'arte, di questioni futuriste, ma anche soprattutto in virtù di quell'operazione critica da lui messa in atto, e culminata nel 1966 con la pubblicazione del volume *Le due avanguardie, dal futurismo alla pop art*, per la quale si mettevano in relazione diretta la prima avanguardia italiana, il Futurismo di inizio secolo, e quei fenomeni del secondo dopoguerra, il Neo Dada e la Pop Art in particolare di cui lo stesso Schifano era ritenuto un rappresentante di spicco, che finivano per rappresentare una seconda avanguardia, italiana e ma non

⁷⁹⁰ *Studio di automobile in corsa*, (1910 c.), matita nera su carta, 7,5x13 cm, proprietà Balla, Roma, in *Giacomo Balla*, catalogo mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, 4 aprile 1963, fig. 47. Si legge in catalogo a proposito di questo disegno «studio per il dipinto omonimo, appartenente attualmente alla Collezione del Generale A. Conger Goodyear, di New York, realizzato nel maggio 1912 a Montepulciano (Siena), ed esposto nella mostra di pittura futurista al Ridotto del Teatro Costanzi, a Roma, nel febbraio-marzo 1913. In *Dinamismo di un cane al guinzaglio* ed in *Le mani del violinista*, Balla, ricerca, nel 1912, l'immagine analitica del movimento relativo, che diviene assoluto nelle *Velocità d'automobile* dello stesso anno. I precedenti di una ricerca analitica cinematografica del movimento sono del resto proprio nei suoi studi d'automobile in corsa databili al 1910», pp. 55-56.

⁷⁹¹ Fig. 32, *Studio per Bambina che corre sul balcone*, matita e penna su carta, 22x18 cm; fig. 33, *Studio per Bambina che corre sul balcone*, matita e penna su carta, 23x27 cm; fig. 34, *Studio per Bambina che corre sul balcone*, matita su carta, 22x18 cm; fig. 35, *Studio per Bambina che corre sul balcone*, penna su carta, 11x19 cm; fig. 36, *Studio per Bambina che corre sul balcone*, penna su carta, 17x24 cm, in *Archivi del futurismo*, raccolti e ordinati da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, De Luca, Roma, 1958-1962, p. 74.

solo.⁷⁹² Come ebbe egli stesso modo di spiegare «*Le due avanguardie*, a parte il disegno di una linea italiana che si sviluppi dall'una all'altra, non è titolo che adombri particolare tesi; si limita a sottintendere che dalla prima avanguardia (vale a dire il complesso, ventennale, delle avanguardie “storiche” all'incirca dal 1905 al 1925) si distingue abbastanza nettamente una seconda, ormai anch'essa ventennale, risultante dalla successione delle esperienze che si sono accese dopo la seconda guerra mondiale e di cui disegna la spina dorsale, a modo mio di vedere, il trapasso dall'informale e dal suo mondo di segni e di materie (ben includendovi l'Action Painting) al New Dada e a rappresentazioni che potremmo definire, nel senso che meglio vedremo, “oggettuali”. Ciò che fondamentale diversifica la seconda dalla prima avanguardia è appunto il fatto di avere alle spalle l'esperienza multiforme e in qualche caso già esauriente (sul piano di una pura sperimentazione formale) (...) della prima».⁷⁹³ Calvesi sottolineava, nella sua introduzione a questo stesso testo, anche come «per la nuova arte italiana il futurismo si è costituito come una vera e propria tradizione operante».⁷⁹⁴ A tal proposito egli aveva anche concepito una mostra, da organizzare nel 1963 presso la galleria Odyssea. È bene ricordare come, a questa data, fosse già attiva la collaborazione tra Schifano e Quadrani, e come i due fossero stati messi in contatto tra loro proprio dallo stesso Calvesi. Il progetto di quest'ultimo, che di fatto non vide mai la luce, consisteva nell'allestimento di una collettiva che potesse mettere in evidenza una volta per tutte «il ruolo determinante svolto dalla pittura di Balla sulla formazione dell'avanguardia astratta romana (su tutti i componenti di “Forma”)), nonché «la notevole consistenza del filone “polimaterico” che dallo stesso Balla e Boccioni, alla Zatkowa, a Prampolini, si è tramandato fino a Burri e *entourage*».⁷⁹⁵ In una lettera a Plinio De Martiis, datata 15 novembre 1962, lo stesso Calvesi ebbe modo di dilungarsi maggiormente nella descrizione di questo progetto: «ti dissi che sarebbe stata molto bella una mostra che avesse collegato queste cose [i lavori del Gruppo Origine] ai loro precedenti romani, da Balla a Prampolini e alla stessa scuola romana. Ricordo anche che tu condividesti pienamente e ci mettemmo a scrivere dei nomi».⁷⁹⁶

Se Calvesi fu fondamentale, nell'incontro tra Schifano e l'opera di Balla, è anche vero che a Roma, già dal decennio precedente, il Futurismo aveva trovato il modo di farsi strada nei meandri del quasi totale oblio in cui era caduto a causa di quel pregiudizio denigratorio che pareva dovesse legare per sempre il suo operato all'infamante ricordo della violenza, della guerra, del Fascismo.⁷⁹⁷

⁷⁹² M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Lerici, Milano, 1966. L'opera si componeva di due sezioni, una prima intitolata *Studi sul Futurismo*, e una seconda, *Informale, New Dada, Pop Art*. Nella prima parte erano raccolti tutti gli interventi che Calvesi, dal 1958 in avanti, aveva dedicato al Futurismo. Nel secondo volume invece erano ristampati alcuni scritti che lo stesso autore aveva dedicato a quegli artisti contemporanei da lui inseriti in un discorso di neoavanguardia, tra i quali lo stesso Schifano (*Per un'immagine oggettuale: Schifano*, pp. 368-376), gli americani Rauschenberg, Johns, Dine, Rosenquist, Segal, Oldenburg, Warhol, Lichtenstein, ma anche Burri e Fontana, come Ceroli e Pascali.

⁷⁹³ M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Laterza, Bari, 1973, p. 23.

⁷⁹⁴ «In vari scritti, ho appunto cercato di cogliere l'attivo diramarsi di una tradizione futurista, per diversi aspetti nel linguaggio di Fontana o di Burri, Vedova o Dorazio, fino al Neo Dada e alla cosiddetta “pop” romana», *ivi*, p. 17.

⁷⁹⁵ *Ivi*, pp. 17-18.

⁷⁹⁶ M. Calvesi, *Lettera a Plinio De Martiis*, Roma, 15 novembre 1962, in Busta 31, Corrispondenza con poeti, letterati, scrittori, critici e storici dell'arte, 25-1-1960 – 2-8-1966, Archivio La Tartaruga, Archivio di Stato di Latina. In questa lettera Calvesi cercava di chiarire la sua posizione in merito ad una lite avuta con lo stesso De Martiis per l'organizzazione della mostra in questione. Pare che i due stessero infatti organizzando parallelamente la stessa esposizione uno nella sua galleria, La Tartaruga, l'altro in appoggio alla galleria Odyssea, e avessero quindi da discutere sulla primigenia dell'idea critica alla base di tutta l'operazione. Nella lettera si parla di due discussioni in merito, avvenute entrambe presso il famoso bar Rosati di Piazza del Popolo, abituale luogo di ritrovo tra artisti ed intellettuali, al cui piano superiore aveva sede la stessa galleria La Tartaruga. Questo dettaglio permette d'immaginare come, a queste discussioni, fosse molto probabile che partecipassero gli artisti stessi o che, per lo meno, avessero modo di origliarne i contenuti.

⁷⁹⁷ A tal proposito riportava Calvesi, nel 1966: «per non dire dell'immediato dopoguerra quando il futurismo era considerato un caso d'arrogante incultura. Ricordo che verso il 1946, nella redazione di un giornale letterario, incontrai un giovane scrittore che era stato vicino a Marinetti; quando glielo nominai, si guardò intorno con imbarazzo e chinò la

In particolare fu proprio la figura di Giacomo Balla – che, va ricordato, visse nella Capitale fino al giorno della sua morte, avvenuta il primo marzo 1958 – ad emergere con maggior forza all'epoca. Principali fautori di questa “riscoperta” furono gli artisti del Gruppo Origine – Mario Ballocco, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi ed Ettore Colla – anche grazie ad un'opera di divulgazione per mezzo della loro rivista “Arti Visive”. In un numero del 1952 dedicato alla storia dell'arte astratta apparve, per firma di Colla, un articolo dal titolo *Pittura e scultura astratta di G. Balla*;⁷⁹⁸ in questo scritto, programmaticamente, veniva presa in considerazione solo la parte astratta dell'attività di Balla, ignorando invece completamente tutta la sua produzione figurativa. L'articolo, accompagnato in quello stesso fascicolo da uno scritto di Piero Dorazio intitolato *L'arte astratta*, uno non firmato dedicato a De Stijl e un ultimo di Gianni Boni sul cinema d'avanguardia degli anni Venti e Trenta (*Il cinema astratto alla mostra di Venezia*), aveva, ovviamente, l'implicito scopo di eleggere Giacomo Balla a padre fondatore di una tradizione astratta italiana. E infatti lo stesso gruppo di artisti aveva già organizzato presso la Fondazione Origine, l'anno precedente, una mostra di opere dell'artista,⁷⁹⁹ come ebbe modo di ricordare diversi anni più tardi Piero Dorazio: «tramite Edgardo Mannucci – uno dei primi soci della Fondazione Origine – conobbi Balla, che in quegli anni tutti pensavano fosse morto. Mannucci un giorno mi portò a Castel Sant'Angelo, era febbraio, e lì seduto su una panchina che prendeva il sole, trovammo Balla. Ci invitò subito a casa sua e ci mostrò un palchettone dove aveva praticamente nascosto tutti i suoi quadri futuristi. Con Mannucci tirammo giù tutti questi dipinti, li srotolammo, applicammo le tele sui telai e restaurammo i disegni».⁸⁰⁰ Da quel momento in poi si moltiplicarono le iniziative espositive con opere di Balla o di futuristi più in generale, e anche per il lavoro di Balla prese avvio un percorso di recupero storiografico non meramente strumentale, come era invece avvenuto nel caso dell'operazione di Origine. Molte di queste precoci iniziative, però, non si svolsero in territorio italiano ma all'estero, con gli Stati Uniti a giocare un ruolo primario in tal senso, a testimonianza di come l'Italia non avesse ancora chiuso del tutto i conti col proprio passato. Sono da menzionare in particolare alcune mostre newyorkesi, come quella del 1954, *The Futurists. Balla Severini 1912-1918*, alla Rose Fried Gallery ma anche, lo stesso anno, quella organizzata presso la Sidney Janis Gallery;⁸⁰¹ o ancora, in seguito, la grande

testa», in *Le due avanguardie*, Laterza, Bari, 1973, p. 18. Ancora nel 1959 alcuni intellettuali italiani reiteravano questa forma di disprezzo nei confronti del Futurismo. Per fare un solo esempio si cita qui quell'approfondimento sul Futurismo apparso nell'*Almanacco Letterario Bompiani 1960*, dove Angelo Maria Ripellino aveva modo d'esordire così: «chi si metta oggi a scrivere del futurismo italiano dovrà vincere un senso di perplessità e di fastidio. Nel rileggere i manifesti, le polemiche, i versi, egli è stato sommerso da una nauseante logomachia, che esalta a tutto spiano l'istinto, la guerra, la temerità, le imprese di sangue. Affiorando da quel vischioso delirio, egli stenta a credere che artisti e poeti abbiano potuto impigliarsi a tal punto nelle pastoie d'un fanatico nazionalismo, farsi invasare da una così furibonda monomania bellicosa». E ancora più avanti, in riferimento ai manifesti futuristi: «non c'è nulla (né il bisogno di evadere dal provincialismo, né la reazione al ristagno dell'epoca, né la brama di rinnovamento, né l'amore del paradosso) che giustifichi simili frasi dementi», A. M. Ripellino, *Futurismo*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1960*, Ed. Valentino Bompiani & C., Milano, novembre 1959, p. 37.

⁷⁹⁸ In “Arti Visive”, n. 2, settembre-ottobre 1952, pnn.

⁷⁹⁹ «1951 – aprile – il gruppo “Origine” (Mario Ballocco, Alberto Burri, Ettore Colla, Giuseppe Capogrossi) organizza una mostra di opere futuriste e astratte di Balla nei locali della Fondazione Origine, in via Aurora 41, a Roma», in *Giacomo Balla*, catalogo mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 4 aprile 1963, p. 149.

⁸⁰⁰ P. Dorazio, in F. Pirani, *Anni cruciali per Dorazio*, in “La Tartaruga”, n. 5-6, marzo 1989, p. 51. Si ricordi come lo scultore Edgardo Mannucci, amico di Burri, ebbe un ruolo fondamentale nella formazione di molti giovani artisti romani tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta. Giuseppe Uncini, ad esempio, quando nel 1953 lasciò Fabriano per approdare a Roma, venne aiutato proprio dal compaesano Mannucci, che lo ospitò nel suo studio in via Margutta 17, dove lavorava anche Burri. Allo stesso modo Franco Angeli, dopo il servizio militare ad Orvieto nel 1957, una volta rientrato a Roma si stabilì presso lo stesso Mannucci. Altri artisti ragionavano in questo periodo su temi futuristi, si ricordi ad esempio Achille Perilli che, nel numero del gennaio 1952 della rivista “Aujourd'hui”, pubblicò l'articolo *Deux peintres futuristes, Balla et Boccioni*.

⁸⁰¹ J. Maritain, L. Venturi (a cura di), *The Futurists. Balla Severini 1912-1920*, Rose Fried Gallery, New York, 25 gennaio – 26 febbraio 1954. *Futurism*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 22 marzo – 1 maggio 1954.

retrospettiva al MoMA del 1961,⁸⁰² da cui trasse probabilmente ispirazione l'americano Jim Dine per il suo ciclo di opere dedicato a Giacomo Balla di cui, al momento attuale delle ricerche, è emersa una sola opera, *Four Designs for a Fountain in Honor of the Painter Balla* (1961) (fig. 110) in collezione Sonnabend.⁸⁰³ In Italia, invece, le mostre di futuristi rimasero ancora per lungo tempo faccenda esclusiva delle gallerie private,⁸⁰⁴ e salvo qualche comparsa in esposizioni di carattere più generale, volte a tracciare un più ampio profilo dell'arte italiana,⁸⁰⁵ bisognò aspettare il 1959, cinquantenario della pubblicazione del Manifesto Futurista, per avere una retrospettiva storica seria in una sede ufficiale, con l'organizzazione a Palazzo Barberini della mostra *Il Futurismo* seguita, l'anno successivo, dalla sezione *Mostra Storica del Futurismo* alla XXX Biennale di Venezia.⁸⁰⁶

L'infatuazione di Schifano per Balla, comunque, durò a lungo, concretizzandosi in diverse opere negli anni a seguire. In una lettera indirizzata a Plinio De Martiis, spedita dagli Stati Uniti il 16 marzo 1965, l'artista scriveva: «Caro Plinio, ho letto su qualche giornale italiano che hai fatto una mostra con una stanza di Balla; sono stato così contento che non puoi neppure immaginare; io, non so se puoi credermi, amo molto, e, solo, Balla».⁸⁰⁷

In una lettera spedita da New York ancora una volta a Calvesi, interlocutore privilegiato dell'artista per tutte le questioni di Biennale, Schifano spendeva alcune parole per spiegare il valore che le tre tele veneziane avevano per lui: «i nuovi quadri sono il massimo delle immagini che un uomo può fare senza l'uso della macchina fotografica».⁸⁰⁸ Con queste poche righe era l'artista stesso a fornire una chiave di lettura al suo lavoro, da individuarsi in quell'espressione che poneva al centro della questione la ricerca di un «massimo delle immagini». Con questi quadri, insomma, Schifano voleva creare “immagini”, lavorare cioè su figurazioni che portassero all'osservatore messaggi forti, stabiliti in maniera chiara e immediata: si ragionava intorno a temi “codificati”,

⁸⁰² J. T. Taylor (a cura di), *Futurism*, catalogo mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1961.

⁸⁰³ J. Dine, *Four designs for a Fountain in Honor of the Painter Balla*, 1961, in A. Homem, P. Rylands (a cura di), *Ileana Sonnabend. Un ritratto italiano*, catalogo mostra, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 29 maggio – 2 ottobre 2011, p. 73.

⁸⁰⁴ Si vedano come esempi la mostra *Futur Balla 1912-20*, curata a Firenze nel 1952 da Prampolini; *Balla, opere scelte del periodo futurista*, Galleria d'Arte Selecta, Roma, 27 aprile – 11 maggio 1956; *Opere futuriste di Giacomo Balla*, Galleria del Naviglio, Milano, 1-15 aprile 1957. Unico episodio isolato la mostra della collezione Mattioli, in cui inevitabilmente vennero esposti lavori futuristi, C. L. Ragghianti (a cura di), *Arte Moderna in una Raccolta Italiana*, La Strozziina, Firenze, aprile-maggio 1953.

⁸⁰⁵ Come ad esempio la mostra del novembre 1955 *Antologia della pittura e scultura italiana dal 1910 al 1930*, VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, novembre 1955 – aprile 1956.

⁸⁰⁶ M. Drudi Gambillo (a cura di), *Il futurismo*, Palazzo Barberini, Roma, primavera-estate 1959. *Mostra Storica del Futurismo*, presentazione di G. Ballo, in XXX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, giugno-ottobre 1960. Scriveva Ragghianti in un testo preparatorio a questa retrospettiva veneziana: «è da ritenere che (...) una nuova mostra del futurismo per quantità e per qualità di opere esposte non costituirebbe una notevole acquisizione per la cultura artistica italiana e internazionale. In questo senso, la sola che potrebbe distinguere l'esperienza condizionata della Biennale, dalle altre precedenti, sarebbe la raccolta del *corpus* possibilmente completo, o almeno il più largo possibile, e rigorosamente vagliato della produzione futurista (...). Il criterio generale al quale questo progetto si ispira è quello di rendere possibile un'esperienza storica e critica del futurismo (anni 1908-9 – 1916-20 circa) esclusivamente mediante i documenti archivistici, le opere. Una mostra “integrale” e totalmente attiva nelle manifestazioni artistiche, al limite autosufficiente e non bisognosa di commenti (...) fuori degli schemi abituali e non interpretativi», C. L. Ragghianti, *Mostra storica del Futurismo. Progetto per la Biennale di Venezia, 1960*, Firenze, 3 luglio 1959, in *Arti Visive*, busta 089, “Mostre storiche XXX 1960. Il Futurismo”, 1959-1960, 3. C. L. Ragghianti, ASAC, Venezia. Si sentiva insomma che era giunto il momento di avere un approccio più filologico al fenomeno del Futurismo, allontanandolo dalle più disparate interpretazioni angolate che ne erano state date negli anni precedenti. Necessità filologica che diede la spinta anche al lavoro di riordino di materiale d'archivio delle studiosse Drudi Gambillo e Fiori, il cui risultato finale fu la pubblicazione dei già citati *Archivi del Futurismo*.

⁸⁰⁷ M. Schifano, *Lettera a Plinio de Martiis*, non datata, la data del 16 marzo 1965 è deducibile dal timbro postale che campeggia sulla busta. La mostra cui Schifano fa riferimento in questo scritto è *Una camera da letto di Balla*, testo in catalogo di Maurizio Calvesi, galleria La Tartaruga, Roma, febbraio 1965.

⁸⁰⁸ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, 6 maggio 1964, Archivio Maurizio Calvesi, Roma.

riconoscibili e fruibili da tutti con un solo primo colpo d'occhio, senza la necessità di mediazioni critiche o verbali. Quel «massimo delle immagini» che Schifano andava cercando per il suo lavoro era insomma rappresentato da immagini così forti da essere autonome e subitane, e i quadri che ne risultavano erano fatti di una pittura che, per l'immediatezza della loro comunicazione, si avvicinavano alla fruizione tipicamente dedicata allo scatto fotografico, quel citato «uso della macchina fotografica» cui s'ispiravano anche i tagli compositivi di questi stessi lavori.

Più avanti nella stessa lettera, l'artista proseguiva descrivendo «i quadri per Venezia» come «bellissimi», «puliti e pieni di cose», «i più moderni e i meno modernisti della biennale».⁸⁰⁹ L'introduzione fatta da Schifano del termine “modernista”, in netta contrapposizione al termine positivo “moderno” riservato ai suoi quadri, rende necessaria una riflessione sul senso che egli poteva aver voluto dare a quest'aggettivo. Nell'Italia di inizio anni Sessanta non esisteva di fatto un dibattito esplicito sul fenomeno del Modernismo inteso alla maniera di Clement Greenberg. Erano d'altronde praticamente irreperibili traduzioni in italiano di testi del critico americano fino al 1968, anno in cui Gillo Dorfles pubblicò un suo solo saggio, *Avanguardia e Kitsch*, nella miscellanea *Il kitsch, antologia del cattivo gusto*.⁸¹⁰ Certo con occhio attento è possibile rintracciare alcune idee, forse implicitamente riconducibili al pensiero di Greenberg, tra le righe delle riflessioni di alcuni personaggi più avvezzi all'ambiente americano, Gillo Dorfles *in primis*, ma anche Giulio Carlo Argan, Toti Scialoja e Piero Dorazio;⁸¹¹ ma la verità è che il panorama italiano era ben lontano dal presentare un dibattito intorno a queste questioni strutturato a sufficienza da poter essere colto anche da un artista poco interessato a riflessioni teoriche sofisticate come era di fatto Schifano. Sembra molto più probabile, quindi, l'ipotesi che l'artista romano potesse aver origliato questo termine direttamente negli Stati Uniti, dove il Modernismo era invece argomento di dibattito diffuso e dove era però anche un fenomeno indissolubilmente legato alla produzione artistica dell'Espressionismo Astratto, di cui Greenberg aveva tracciato quella linea teorica che ne aveva legittimato lo sviluppo. Alla data del 1964 è quindi molto probabile che l'aggettivo “modernista”, implicato per l'appunto con la produzione astratta della generazione di artisti attivi per tutti gli anni Cinquanta, venisse ormai comunemente utilizzato col valore negativo di “accademia”, di poetica artistica che, persa la sua originaria carica d'avanguardia, s'era inevitabilmente trasformata in manierismo. Ecco quindi che Schifano, definendo le proprie opere “moderne, non moderniste”, ambiva probabilmente ad inserire il suo lavoro in quel nuovo contesto d'avanguardia che,

⁸⁰⁹ M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, 6 maggio 1964, Archivio Maurizio Calvesi, Roma.

⁸¹⁰ G. Dorfles (a cura di), *Il kitsch, antologia del cattivo gusto*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1968, pp. 115-126. Per avere una prima antologia di scritti di Greenberg in italiano bisognerà aspettare il 1991, anno di pubblicazione di *Arte e cultura. Saggi critici* (E. Negri Monateri, Allemandi, Torino), traduzione della raccolta di testi, curata nel 1961 dallo stesso Greenberg, *Art and culture. Critical essays*. Un volume più corposo di scritti è stato poi recentemente reso disponibile in traduzione italiana dalla pubblicazione G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo. Antologia critica*, Johan & Levi Editore, Milano, 2011.

⁸¹¹ Gillo Dorfles conobbe Clement Greenberg in uno dei suoi due viaggi statunitensi (1954 e 1956). Ad alcune teorie di Greenberg egli doveva probabilmente la sua riflessione attorno al tema del kitsch, cfr G. Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi editore, Torino, 1965. Giulio Carlo Argan, in contatto continuo con il MoMA di New York, conosceva quasi certamente le teorie di Greenberg, anche attraverso Palma Bucarelli e l'attività della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, che organizzò nel marzo 1958 una mostra di Jackson Pollock. Si possono in particolare rintracciare echi delle teorie di Greenberg nel saggio del 1960 *Fonti dell'arte moderna* (ora in G. C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano, 1964) dove Argan utilizzava il termine «arte modernista» per definire quell'arte che è «moderna per programma» (p. 16) e dove individuava l'Impressionismo come momento di frattura di una tradizione artistica e avvio di un movimento artistico moderno in Europa. Toti Scialoja, nel suo *Giornale di pittura*, in una pagina datata «New York, 28 novembre-4 dicembre 1956» riportava echi di teorie sul *medium* pittorico di Greenberg quando, parlando di Espressionismo Astratto, scriveva «l'idea che la pittura non serva a rappresentare, non sia specchio; ma serva ad esprimere tutto intero se stesso attraverso...attraverso proprio i mezzi formali della pittura rappresentativa: le linee, le forme, i colori, gli accordi, le macchie, le masse», T. Scialoja, *Giornale di pittura*, Editori Riuniti, Roma, 1991, p. 31. Piero Dorazio, dopo aver conosciuto il critico americano negli Stati Uniti, ebbe modo di ospitarlo a casa sua nel viaggio romano di quest'ultimo svoltosi nel 1955. Ringrazio Karin Marchini per avermi segnalato alcune di queste questioni.

contrapponendosi alla maniera e all'accademia della vecchia New York School, era incarnato da quelle ricerche oggettuali che si stavano ampiamente sviluppando negli Stati Uniti ed in Europa proprio attorno a quella data.

Venezia 1964: la Biennale della modernità

Fin qui si è cercato di dimostrare come, contrariamente al pensiero comune, la XXXII Biennale non sia stato affare esclusivo della Pop Art americana; allo stesso tempo s'è tentato di tracciare le modalità con cui artisti italiani quali Mario Schifano stessero, parallelamente ai loro colleghi d'oltreoceano, sviluppando in maniera autonoma un discorso sull'immagine "pop", intesa come immagine presa dalla realtà della comunicazione di massa e portata di peso dentro il quadro. Si è anche cercato di dimostrare come lo stesso Schifano, una volta trovatosi fisicamente a stretto contatto con la società americana, avesse prediletto una via più "italiana" per la propria ricerca, via rappresentata nelle modalità linguistiche, dalle citazioni di fonti futuriste, e nei contenuti tematici, dalla scelta di immagini e simboli sempre più chiaramente riconducibili alla tradizione italiana. In egual misura, in questa stessa Biennale, almeno due altri artisti romani avevano affrontato con le loro opere temi molto italiani adottando però grammatiche pittoriche prese a prestito dalla società dei *mass media*.

Il primo, Franco Angeli, era presente con tre opere – *La lupa*, *Quarter dollar* e *Achilleus Ratti* – tutte del 1964 e tutte incentrate sul tema del simbolo, con l'adozione dell'iconografia della lupa aquilina, allusione alla città di Roma ed ai suoi passati fasti, da un lato e la simbologia imperiale dell'aquila, declinata ormai nell'unica variante possibile, quella del dollaro americano, dall'altro. A coprire l'intera superficie di questi quadri un velo, «una velatura che copre l'immagine, che la filtra», «una tela leggerissima (credo sia cotone) sulla quale spruzzo della vernice molto diluita fino a raggiungere una tonalità di colore che riesca a far trasparire l'immagine, però non troppo», la cui presenza veniva giustificata dallo stesso Angeli da quella che lui definiva «una repulsione quasi fisica a rendere così evidenti queste immagini, questi simboli che hanno un significato che non sono io a doverglielo dare, un significato molto preciso per tutti noi. Rendendo questi simboli evidenti, diventerebbero un po' dei manifesti. Questo velo serve un po' a filtrare, a rendere queste immagini un po' come rivissute attraverso la memoria».⁸¹² Per Angeli, come per Schifano e per gli artisti *pop* americani, valeva un principio di prelievo di immagini già confezionate, di simboli, che non venivano "rappresentati" nelle opere, ma inseriti così come già si presentavano nella realtà esterna.⁸¹³

Un discorso simile ha valore anche per Tano Festa che, in questa Biennale, presentava due opere – *La creazione dell'uomo (a colori)* e *La creazione dell'uomo (in bianco e nero)* – che erano di fatto due varianti diverse di una stessa immagine di partenza. Questi quadri erano costituiti da un riporto fotografico, con successivi interventi pittorici dell'artista, di un particolare dell'affresco michelangiolesco della Cappella Sistina. In una famosa intervista del 1967 Festa raccontava come, quando aveva realizzato «questi michelangioli», «fra l'altro non ero mai stato a vedere la Cappella Sistina, erano cose profondamente legate a Roma, al tipo di immagine che si consuma qui».⁸¹⁴ La mancata visione dell'originale, nonché l'uso del verbo "consumare" in riferimento all'affresco di

⁸¹² F. Angeli, in *Intervista con i pittori. Franco Angeli intervistato da Maurizio Calvesi*, in "Marcatré", n. 8-9-10, 1964, p. 220.

⁸¹³ Come anni più tardi ebbe modo di ricordare lo stesso Angeli «non potevo fare pittura illustrativa perché non ne ero capace, quindi presi delle immagini già esistenti, che di per sé avevano un determinato significato e che in una città come Roma si potevano trovare un po' dappertutto; però al tempo stesso è un po' come se fossero nascosti perché a furia di vederli nessuno ci faceva più caso», F. Angeli, intervista di Luisa Spagnoli, in "Il Mondo", 19 dicembre 1974, ora in *Le scuole romane. Sviluppi e continuità 1927-1988*, catalogo mostra, Palazzo Forti, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Verona, 9 aprile-15 giugno 1988, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, p. 184.

Michelangelo, fa capire come, per Festa, queste immagini potessero avere lo stesso valore di un manifesto pubblicitario, e come anche la storia dell'arte, di nuovo, si fosse fatta icona e oggetto di consumo.

L'ipotesi che qui si vuole suggerire è, in poche parole, quella per cui gli artisti romani avessero intrapreso una loro riflessione *pop* autonoma, che passava soprattutto attraverso l'adozione, comune alla parallela attività artistica di molti americani, di strumenti linguistici non riconducibili direttamente alla pratica pittorica tradizionale, ma presi a prestito dal mondo della comunicazione di massa, dai giornali, dalla pubblicità. La simbologia reiterata prelevata dal muro urbano di Franco Angeli, la storia dell'arte che si fa icona e oggetto di consumo in Mario Schifano come in Tano Festa, l'immagine del *reportage* fotografico del viaggiatore, ancora una volta presente in Schifano, rappresentavano tutti mezzi linguistici nati al di fuori della pittura ma che, a questa data, erano stati ormai trasportati al suo interno, divenendo grammatica codificata di quei fenomeni artistici ascrivibili alla cosiddetta Pop Art.

Se insomma queste modalità linguistiche erano comuni anche alle ricerche di diversi artisti americani – si ricordino i *reportage* di immagini di incidenti stradali o le pubblicità di cibi in scatola realizzati in quegli anni da Andy Warhol, piuttosto che i fumetti ingigantiti di Roy Lichtenstein – era nelle scelte dei temi da ritenersi “pop” che entravano in gioco le differenze di provenienza geografica tra gli artisti, poiché ovviamente in culture diverse i temi “popular” non potevano coincidere tra loro, come ebbe modo di puntualizzare lo stesso Tano Festa nel 1967: «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 cioccolatini».⁸¹⁵

Di certo questa XXXII edizione è quindi da considerarsi, più che la Biennale della Pop Art, americana e non, la Biennale della modernità, dal momento che era piuttosto evidente il tentativo di tutti gli artisti di tenere, ferma al centro delle loro ricerche, la volontà di confezionare immagini che fossero il più possibile nuove e moderne: quei «quadri (...) più moderni e meno modernisti della biennale (vedrai)» cui lo stesso Schifano aspirava. Il vero terreno di dibattito comune di questa Biennale, in conclusione, era il terreno della modernità, il terreno del “voler essere moderni a tutti i costi”, quel nuovo, fondamentale valore della società e del mondo dell'arte che aveva fatto il suo ingresso nel ventesimo secolo e di cui ne aveva dato forse una delle migliori definizioni, pochi anni prima, Harold Rosenberg, quando aveva decretato «value has emerged in our time, the Value of the NEW, and that there are persons and things that embody that Value».⁸¹⁶

⁸¹⁴ Intervista di Giorgio De Marchis a Tano Festa, *De Marchis e Festa*, in “Flash Art”, n. 1, giugno 1967, pnn. È probabile che Festa avesse tratto quest'immagine da qualche pubblicazione di storia dell'arte, come ad esempio la collana “I maestri del colore”, che Fabbri iniziò a stampare proprio dal 1963. Di certo, nel corso degli anni Sessanta, era già diffusa, in città turistiche come Roma, la circolazione di immagini in cartolina ad uso di *souvenir*.

⁸¹⁵ Intervista di Giorgio De Marchis a Tano Festa, *De Marchis e Festa*, in “Flash Art”, n. 1, giugno 1967, pnn.

⁸¹⁶ H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, da Capo Press, New York, 1994, p. 37, prima edizione New York, 1960.

Conclusioni

La redazione del cosiddetto “Catalogo delle opere documentate di Mario Schifano (1958-1964)” ha rappresentato, di fatto, la solida base di tutto il mio lavoro di ricerca.

La sua compilazione ha permesso, tra le altre cose, di ristabilire un ordine certo, prima completamente assente, all'interno della produzione pittorica dell'artista. Questo riordino ci ha restituito uno Schifano costantemente impegnato in una ricerca estremamente coerente nei suoi sviluppi, dove le premesse pittoriche, sviscerate con grande intelligenza, venivano conseguentemente portate avanti fino a trarne le logiche conseguenze.

In tal modo Mario Schifano è risultato molto meno eclettico, nelle sue scelte, di quello che si è sempre creduto. Questo pregiudizio sul suo essere poliedrico doveva derivare dalla rapidità e dalla velocità – queste invece si perfettamente dimostrate dallo stesso catalogo del pittore – con cui l'artista passava da un ragionamento a quello subito successivo.

La tempestività di ricerca è d'altronde il secondo elemento fondamentale dimostrato dallo stesso catalogo delle opere documentate. L'aver messo ordine – con certezza e con basi documentarie a darne riprova – tra le date delle opere del pittore ha infatti permesso di restituire uno Schifano rapidissimo nel passare da un ragionamento alle sue logiche conclusioni, per andare nuovamente oltre, verso nuovi quesiti cui dare originali nuove risposte.

Il pittore era insomma sempre “sul pezzo”, con una tempestività di scelte e soluzioni che confermano l'idea che egli sia sempre stato, effettivamente, uno dei punti di riferimento della storia dell'arte italiana degli anni Sessanta.

Questa tempestività è dimostrata, per l'appunto, dalle date, che documentano, ad esempio, un pittore impegnato per tutto il 1960 in una riflessione rigorosissima sul monocromo e sul tema del “quadro che si fa oggetto”, collocato, in Italia, in dialogo diretto con le ricerche milanesi di Piero Manzoni ed Enrico Castellani. Già nel 1961, però, Schifano era andato oltre, concentrandosi su una ricerca che contaminava il tema del monocromo con quello delle immagini del mondo esterno giungendo, probabilmente verso la fine di quello stesso anno, ad un pieno ritorno dell'immagine nei suoi quadri, attraverso lo stratagemma del prelievo dai *mass media*. A questo tipo di lavoro si sarebbe dedicato per tutto il 1962, ma già nel 1963 era andato oltre, lanciandosi nella ricerca di quella che potremmo definire una “via italiana per la Pop Art”.

Questo lavoro sulle date è di fondamentale importanza anche perché, allo stesso modo, dimostra come Mario Schifano fosse molto più indipendente di quello che si è sempre detto e creduto rispetto alla Pop Art americana. La datazione così precoce delle prime *Propagande* con lo stemma della Coca Cola e la dimostrazione di quanto poco si conoscesse a quella data in Italia dei primi fermenti di Pop Art negli Stati Uniti sono la miglior dimostrazione di come Schifano fosse in realtà arrivato a certe soluzioni in totale autonomia. In tal senso il rapporto con Ileana Sonnabend, finalmente chiarito per via documentaria, e lo spostamento definitivo del primo viaggio dell'artista a New York dal 1962 alla fine del 1963 ne sono ulteriori solide conferme.

Un'ultima fondamentale conclusione cui questa tesi porta è la conferma di come Mario Schifano fosse, sempre e comunque, un pittore, con passioni da pittore e scelte orientate dal suo

essere, nel vivo, un pittore. L'equivalenza "Schifano = Pittore" che la storiografia ha sempre portato avanti è insomma qui confermata e più che mai valida alla luce dei nuovi documenti scoperti.

La riflessione sulla "pittura di per sé", sulla "visione di per sé", sull' "immagine di per sé" sono elemento fondante della ricerca di Schifano, sempre presenti in ogni fase del suo sviluppo artistico. Anche questo dato, che ad un primo sguardo potrebbe sembrare banale, è invece di fondamentale importanza, non solo per una più corretta interpretazione del modo di ragionare dell'artista ma anche, e forse soprattutto, perché pone, ancora una volta, Mario Schifano in una posizione di assoluta indipendenza dalla Pop Art americana.

Come si è cercato di dimostrare, infatti, il pittore romano aveva certamente guardato a Jasper Johns per molte delle sue soluzioni formali ma anche tecniche, di pittura vera e propria: il dato di fatto è però quello per il quale tutti gli artisti della generazione di Schifano avevano guardato, alla soglia degli anni Sessanta, al pittore americano *new dada* per eccellenza. La novità di maggior rilievo credo sia invece quella per la quale Schifano, per l'appunto pittore per antonomasia, non avesse guardato ad Andy Warhol – nonostante la coincidenza di certi temi – ma piuttosto a Jim Dine che, tra i *pop artists* americani, era effettivamente il "più pittore", contro i "più meccanici" e "freddi" Warhol e Lichtenstein (cui guardava invece, per esempio, Tano Festa). A Jim Dine però, come si è visto, Schifano iniziò a guardare per lo più dopo il suo primo soggiorno newyorkese, dal dicembre 1963 all'estate del 1964. Anche questo dato, insomma, è conferma dell'autonomia di queste ricerche romane nei confronti di quelle americane.

In conclusione la speranza è quella per la quale questo lavoro monografico di tre anni possa in qualche modo aver restituito alla comunità scientifica un Mario Schifano un po' meno "personaggio" – artista maledetto ed eclettico, cui tutto veniva fin troppo facile, per semplice genialità, molto impegnato, piuttosto, in faccende di vita mondana e negli eccessi – e un po' più "pittore": coerente, tempestivo, autonomo.

Bibliografia

1953

C. L. Ragghianti (a cura di), *Arte Moderna in una Raccolta Italiana*, La Strozzeria, Firenze, aprile-maggio 1953.

1954

Futurism, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 22 marzo – 1 maggio 1954.

J. Maritain, L. Venturi (a cura di), *The Futurists. Balla Severini 1912-1920*, Rose Fried Gallery, New York, 25 gennaio – 26 febbraio 1954.

1956

G. Ballo, *Pittori italiani dal futurismo ad oggi*, Edizioni mediterranee, s. l., 1956.

1958

Archivi del futurismo, raccolti e ordinati da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, De Luca, Roma, 1958-1962.

Assegnati ieri i premi "Cinecittà", in "L'Unità", venerdì 3 ottobre 1958, p. 5.

Piero Manzoni, catalogo mostra, Galleria Pater, Milano, 22 aprile – 4 maggio 1958.

XXIX Biennale Internazionale d'Arte, catalogo mostra, 14 giugno 1958, Venezia, 1958.

1959

Bonalumi Castellani Manzoni, catalogo mostra, galleria Pater, Milano, 3-15 aprile 1959.

M. Drudi Gambillo (a cura di), *Il futurismo*, Palazzo Barberini, Roma, primavera-estate 1959.

J. Johns, *His Heart belongs to Dada*, in "Time", 73, 4 maggio 1959, p. 58.

Mambor Schifano Tacchi, catalogo mostra, galleria Appia Antica, Roma, gennaio 1959.

D. C. Miller, *Sixteen Americans*, catalogo mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1959.

A. M. Ripellino, *Futurismo*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1960*, Ed. Valentino Bompiani & C., Milano, novembre 1959, p. xxx.

T. Scialoja, *Tre pagine di giornale 1958*, apparso in "L'Esperienza Moderna", n.5, marzo 1959, pp. 15-16.

E. Villa, *Schifano*, catalogo mostra, galleria Appia Antica, Roma, 23 maggio 1959.

E. Villa, *Toti Scialoja*, in "Appia Antica", n. 1, 1959, pnn.

C. Vivaldi (a cura di), *Colore e tecnica di alcuni pittori d'oggi. Dizionario di nuovi simboli e di nuovi termini usati nella critica d'arte moderna*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1960", 1959.

1960

5 pittori, Roma 60, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 18 novembre 1960.

A. M., *Per una mostra della pittura americana*, in "Appia Antica", n. 2, 1960, pnn.

Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini, catalogo mostra, galleria Il Cancellò, Bologna, 23 aprile 1960.

Franco Angeli, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 20 gennaio 1960.

E. Castellani, *Continuità e nuovo*, in "Azimuh", n. 2, 1960, pnn.

W. Demby, *Letter to Young Painter Schifano*, in "Appia Antica", n. 2, gennaio 1960, pnn.

Galleria La Salita. Bollettino 1959-1960, galleria La Salita, Roma, 1960.

U. Kultermann (a cura di), *Monochrome Malerei*, catalogo mostra, Städtisches Museum, Leverkusen, 18 marzo – 8 maggio 1960.

U. Kultermann, *Una nuova concezione di pittura*, in “Azimuth”, n. 2, 1960, pnn.

P. Manzoni, *Libera dimensione*, in “Azimuth”, n. 2, 1960, pnn.

G. Marchiori, in A. Perilli, F. Mauri (a cura di), *Morte della pittura? Intervista a cura di Achille Perilli e Fabio Mauri*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1961”, 1960, p. 275.

G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi (a cura di), *Crack. Documenti di arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960.

F. Menna, *Collettiva alla Salita*, in “Telesera”, 9-10 dicembre 1960, p. 3.

Mostra Storica del Futurismo, presentazione di G. Ballo, in *XXX Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia, giugno-ottobre 1960.

P. Restany, *Entre-deux romain*, in *5 pittori, Roma 60*, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 18 novembre 1960, pnn

L. Trucchi, *Incisioni di Picasso*, in “La Fiera Letteraria”, 4 dicembre 1960.

S. Rodman, *The Insiders: Rejection and Rediscovery of Man in the Arts of Our Time*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1960.

E. Villa, *Alberto Burri*, in “Aujourd’hui”, n. 28, settembre 1960, pp. 4-23.

E. Villa, *Jeunes artistes italiens*, in “Aujourd’hui”, n. 28, settembre 1960, pp. 40-41.

E. Villa, *Fabio Mauri*, in “Appia Antica”, n. 2, gennaio 1960, pnn.

E. Villa, *Mimmo Rotella*, in “Appia Antica”, n. 2, 1960, pnn.

E. Villa, *Cy Twombly. Talento bianco*, in “Appia Antica”, n. 1, luglio 1959, pnn.

1961

G. Dorflès, *L'oggetto nella pittura*, catalogo mostra, galleria Schwarz, Milano, 1 – 15 marzo 1961.

G. Dorflès, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli Editore, Milano, 1961.

G. Drudi, *Pittura americana oggi (oggi?)*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1962”, 1961, pp. 260-273.

La faccia più giovane della pittura americana, in “Almanacco Letterario Bompiani 1962”, 1961, pp. 256-257.

Mostra di pittori, scultori e incisori partecipanti al concorso a premi d'incoraggiamento ad artisti 1961, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 3-18 luglio 1961.

Tano Festa, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 3 maggio 1961.

F. Menna, *Mario Schifano alla Tartaruga*, in “Telesera”, 15-16 aprile 1961.

Mostre d'arte romane – Schifano, in “La Fiera Letteraria”, 30 aprile 1961.

J. T. Taylor (a cura di), *Futurism*, catalogo mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1961.

C. Vivaldi, *Neodada, Novorealismo, Neometafisica*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1962”, 1961, pp. 249-260.

M. Volpi, *Manzoni e Castellani*, in “L'Avanti”, 7 maggio 1961.

1962

B. Alfieri, *USA: verso la fine della pittura “astratta”?*, in “Metro”, n. 4-5, 1962, p. 4.

J. Ashbery, *Paris, September 14, 1962*, in *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, pnn.

G. Bazin (a cura di), *Il ritratto francese da Clouet a Degas*, catalogo mostra, Palazzo Venezia, Roma, aprile-maggio 1962.

N. Calas, *Jim Dine: Tools & Mith*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, pp. 76-77.

E. Crispolti (a cura di), *Nuove prospettive della pittura italiana*, catalogo mostra, Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, Palazzo di Re Enzo, Bologna, giugno 1962.

G. Devoto, *Un nuovo realismo sostituirà negli Stati Uniti l'arte astratta*, in "L'Espresso", 23 novembre 1962.

G. Dorfles, *Jasper Johns e lo "hand-made ready-made object" (il "ready-made" fatto a mano)*, in "Metro", n. 4-5, maggio 1962, p. 80.

G. Dorfles, *Civiltà (e inciviltà) dell'immagine*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1963. La civiltà dell'immagine", novembre 1962.

S. Janis, *On the Theme of the Exhibition*, in *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, pnn.

Jim Dine, catalogo mostra, galleria dell'Ariete, Milano, 31 ottobre 1962.

A. Jouffroy, *Jim Dine, through the telescope*, in "Metro", n. 7, dicembre 1962, pp. 72-75.

F. Lo Savio, *Spazio-Luce: evoluzione di un'idea*, De Luca, Roma, 1962.

New Realists, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre-1 dicembre 1962.

P. Restany, *Excerpts from "A Metamorphosis in Nature" by Pierre Restany*, (Santa Maria Ligure, September 10, 1962), in *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, pnn.

Mark Rothko, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, De Luca Editore, Roma, 1962.

V. Rubiu, *Schifano dada?*, in "Metro", n. 7, dicembre 1962, pnn.

Strade e circolazione. La strada e la sua storia, in "Il Leonardo. Almanacco di educazione popolare 1963", novembre 1962.

1963

XIV Mostra Nazionale Premio del Fiorino, catalogo mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, 15 maggio-15 giugno 1963.

Giacomo Balla, catalogo mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 4 aprile 1963.

A. Boatto, *Tra new dada e pop art*, in "Letteratura", n. 64-65, luglio-ottobre 1963, pp. 147-148.

M. Bonicatti, *Notiziario da Roma. Mario Schifano*, in "D'Ars Agency", IV, n. 3, 10 maggio – 20 giugno 1963, p. 60.

C. Brandi, *Burri*, Roma, Editalia, 1963.

M. Calvesi, *Novelli, Perilli, Rotella, Schifano, Vacchi*, in *La nuova figurazione. Mostra internazionale di pittura*, catalogo mostra, La Strozziina, Firenze, 11 giugno – 6 luglio 1963, Vallecchi Editore, Firenze, 1963, pnn.

M. Calvesi, testo di presentazione in *Schifano tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssea, Roma, aprile 1963, pnn.

Cronaca di Roma, in "Art International", vol. VII, n. 7, 25 settembre 1963.

G. De Marchis, *Cronaca di Roma. Mario Schifano*, galleria Odyssea, in "Art International", VII, n. 7, 25 settembre 1963, pp. 80-81.

Jim Dine, catalogo mostra, Ileana Sonnabend, Parigi, 13 marzo 1963.

D. Morosini, *Alla galleria Odyssea*, in "Paese Sera", 15 maggio 1963.

La Nuova Figurazione, catalogo mostra, La Strozziina, Firenze, 11 giugno – 6 luglio 1963.

Odyssea, in "Il popolo", 16 maggio 1963.

G. Politi, *Mostra romane, Schifano*, in "Crisi e Letteratura", 1963.

Rassegna Domus per le vacanze, in "Domus", n. 404, luglio 1963.

Rauschenberg, catalogo mostra, Première Exposition (œuvres 1954-1961) 1-16 febbraio 1963, Seconde Exposition (œuvres 1962-1963) 20 febbraio – 9 marzo 1963, Ileana Sonnabend, Parigi 1963.

P. Restany, *Rotella: dal décollage alla nuova immagine*, I Quaderni del Nouveau Realisme, n. 1, edizioni Apollinaire, Milano, 1963.

- P. Restany, *Le raz de marée réaliste aux USA*, in "Domus", n. 399, febbraio 1963, p. 34.
- B. Rose, *Dada Then and Now*, in "Art International", VII/1, January 1963, p. 25.
- A. Rubiu, *Schifano alla galleria Odyssea*, in "Il Punto", 18 maggio 1963.
- Schifano tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssea, Roma, aprile 1963, pnn.
- E. Sottsass Jr., *Dada, New Dada, New Realists. La mostra dei "New Realists" alla Galleria Sidney Janis di New York*, in "Domus", n. 399, febbraio 1963, p. 27.
- L. Steinberg, *Jasper Johns*, Editoriale Metro, Milano, 1963.
- C. Vivaldi, in *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssea, Roma, 20 aprile 1963, pnn.
- M. Volpi (a cura di), *Le mostre. Mario Schifano*, in "Avanti!", 5 maggio 1963.

1964

- XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964.
- La XXXII Biennale di Venezia, Biennale della irregolarità*, in "Domus", n. 417, p. 27.
- La XXXI Biennale*, in "Il Verri", n. 3, agosto 1962, p. 130.
- Andreotti contro la Biennale. Ferma protesta del presidente Marazzan*, in "L'Unità", 23 gennaio 1964, p. 3.
- F. Angeli, in *Intervista con i pittori. Franco Angeli intervistato da Maurizio Calvesi*, in "Marcatré", n. 8-9-10, 1964, p. 220.
- G. Ballo, *La linea dell'arte italiana, dal simbolismo alle opere moltiplicate*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1964, 2 voll.
- R. Barilli, *L'offensiva americana alla Biennale*, in "Il Verri", n. 14, 1964, pp. 92-100.
- G. Benignetti, *Pop Art e same painting*, in "D'Ars Agency", n. 2, 20 febbraio-30 aprile 1964, p. 130.
- M. Bernardi, *Un'orgia del più estremo modernismo domina la XXXII Biennale di Venezia*, in "La Stampa", 20 giugno 1964, p. 3.
- Per la Biennale di Venezia ministri e pittori in polemica*, in "Stampa sera", 21-22 maggio 1964, p. 5.
- A. Boatto, *La pittura di Schifano*, in "Il Verri", n. 18, 1964, p. xxx.
- M. Bonicatti, *Le gallerie d'arte di Roma*, in "D'Ars Agency", V, n. 2, 20 febbraio – 30 aprile 1964, pp. 72-73.
- M. Calvesi, in *Schifano*, catalogo mostra, galleria dell'Ariete, Milano, 15 aprile 1964, pnn.
- M. Calvesi, *Gruppi di opere: pitture e sculture*, in *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno-10 ottobre 1964, Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia, 1964.
- M. Calvesi, *Gli inviti alla XXXII Biennale. Quattro domande a Maurizio Calvesi*, in "Marcatré", n. 2, gennaio 1964, p. 92.
- M. Calvesi, *Proposte e polemiche per la Biennale*, in "D'Ars Agency", V, n. 4, 20 giugno-20 ottobre 1964, p. 27.
- G. A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 18 ottobre 1964, pp. XXI-XXV.
- M. Diacono, *Parole e disegni di O'Hara e Schifano*, in "Collage", n- 3-4, dicembre 1964.
- M. Fagiolo dell'Arco, *O'Hara e Schifano al Ferro di Cavallo*, in "Avanti", 5 novembre 1964.
- Jim Dine*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 7 ottobre – 21 novembre 1964.
- M. C. Lacoste, *Rétrospective et "situation ouverte"*, in "Le Monde", 19 giugno 1964, p. 13.
- D. Micacchi, *La natura ritrovata di Schifano*, in "L'Unità", 28 novembre 1964, p. 6.
- Un Ministro tuttofare. Andreotti e la cultura. Vuole abolire anche la Biennale d'Arte*, in "L'Unità", 21 gennaio 1964, p. 3.
- Nuove proteste contro Andreotti per la Biennale di Venezia*, in "L'Unità", 25 gennaio 1964, p. 2.

- B. O'Doherty, *Mario Schifano Work at Galleria Odysia*, in "New York Times", 18 aprile 1964, p. 26.
- Per le vacanze sull'isola, una casa per dieci persone*, in "Domus", n. 417, agosto 1964.
- L. Pignotti, *Introduzione a un dibattito*, in *Testimonianze sulla 32^a Biennale*, in "Il Ponte", XX, n. 8-9, agosto-settembre 1964, p. 1070.
- Prime immagini della tredicesima Triennale*, in "Domus", n. 417, agosto 1964, pnn.
- N. Ponente, *La partecipazione americana alla Biennale*, in "D'Ars Agency", V, n. 4, 20 giugno – 20 ottobre 1964, p. 7.
- R. C., *Vietata al clero la visita alla Biennale di Venezia*, in "L'Avvenire d'Italia", 19 giugno 1964, p. 2.
- J. Recupero, *Michelangelo*, De Luca Editore, Roma, 1964.
- P. Restany, *La XXXII Biennale o il trionfo del terzo genere*, in "D'Ars Agency", V, n. 4, 20 giugno – 20 ottobre 1964, pp. 18-19.
- P. Restany, *La XXXII Biennale di Venezia, Biennale della irregolarità*, in "Domus", n. 417, agosto 1964, p. 27.
- Schifano*, catalogo mostra, galleria L'Ariete, Milano, 15 aprile 1964.
- Schifano*, catalogo mostra, galleria Odysia, Roma, 16 novembre – 12 dicembre 1964.
- A. R. Solomon, *La Nuova Arte Americana: Quattro Pittori Germinali*, in *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1964. Stati Uniti d'America*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, The Jewish Museum, New York, 1964, pnn.
- G. R. Swenson, *The darker ariel. Random notes on Andy Warhol*, in "Collage", n. 3-4, dicembre 1964, pp. 102-106.
- T. Tono, *I want Images to Free Themselves from Me*, in "Geijutsu Shincho", Tokyo, 15, n. 8, agosto 1964, pp. 54-57.
- M. Tuchman, *Van Gogh and Expressionism*, catalogo mostra, R. Solomon Guggenheim Museum, New York, 2 aprile – 28 giugno 1964.
- C. Vivaldi, in *Testimonianze sulla XXXII Biennale*, "Il Ponte", XX, n. 8-9, agosto – settembre 1964, p. 1151.

1965

- M. Diacono, E. Villa, *Su Gianni De Bernardi*, Milano, Edizioni Apollinaire, 1965.
- Una camera da letto di Balla*, testo in catalogo di Maurizio Calvesi, galleria La Tartaruga, Roma, febbraio 1965.
- C. Vivaldi, *Intervista a Mimmo Rotella*, in "Marcatrè", n. 16-17-18, 1965.

1966

- M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Lerici, Milano, 1966.
- M. Fagiolo dell'Arco, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Bulzoni editore, Roma, 1966.
- Schifano*, catalogo mostra, galleria Il Punto, Torino, 5 gennaio 1966.
- Schifano 66. Inventario con anima e senza anima*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 8 novembre 1966.

1967

- G. De Marchis, *Intervista a Tano Festa*, in *Tano Festa. Opere 1960-66*, catalogo mostra, galleria La Salita, 28 aprile 1967, pnn.
- T. Festa, *De Marchis e Festa*, in "Flash Art", n. 1, giugno 1967, pnn.
- G. Gatt, *Dopo l'Informale in Italia*, in "Collage", n. 7, maggio 1967, pp. 23-30.
- T. del Rienzo, V. Agliani Lucas (a cura di), *Piero Manzoni*, Edizioni Vanni Scheiwiller, Milano, 1967.

1968

G. Dorflès (a cura di), *Il kitsch, antologia del cattivo gusto*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1968.

C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi (a cura di), *Tecniche e materiali*, in "Marcatrè", n. 37-38-39-40, maggio 1968, p. 74.

Il Giardino Futurista 1916-1930, catalogo mostra, galleria L'Obelisco, Roma, 1968.

Schifano, catalogo mostra, galleria del Minotauro, Brescia, 20 gennaio 1968.

1969

Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini, catalogo mostra, galleria Christian Stein, Torino, 29 aprile 1969.

C. Vivaldi (a cura di), *Fabio Mauri 1959-1969*, catalogo mostra, galleria Toninelli, Roma, 1 luglio 1969.

1970

A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970.

P. Bucarelli, *Ettore Colla (1896 – 1968)*, catalogo mostra, 18 giugno – 30 agosto 1970, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Valle Giulia, Roma, De Luca Editore, Roma, 1970.

1972

G. De Marchis, S. Pinto, *Colla*, Roma, Bulzoni editore, 1972.

1974

R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1974.

N. Ruspoli, *Schifano e l'immagine*, in *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, p.

Mario Schifano, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974.

Mario Schifano: 1960-1970, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974.

1975

F. Lo Savio, in G. Celant (a cura di), *Spazio e luce*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1975.

J. Recupero, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Bonechi, Edizioni "Il Turismo", Firenze, 1975.

H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli Editore, Milano, 1975.

1980

P. Consagra, *Vita mia*, Feltrinelli, Milano, 1980.

S. Lux (a cura di), *La Salita – Prime opere*, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 16 maggio 1980.

F. Pirani, *Anni cruciali per Dorazio*, in "La Tartaruga", n. 5-6, marzo 1989.

1982

E. Galdieri, *Le meraviglie dell'architettura in terra cruda*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1982.

M. Meneguzzo (a cura di), *Schifano*, catalogo mostra, Loggetta Lombardesca, Ravenna, 26 giugno-3 ottobre 1982, Edizione Essegi, Ravenna, 1982.

M. Schifano, *Conversazione con Schifano (Roma, 6 aprile 1982)*, in M. Meneguzzo (a cura di), *Schifano*, catalogo mostra, Loggetta Lombardesca, Ravenna, 26 giugno-3 ottobre 1982, Edizione Essegi, Ravenna, 1982.

1983

S. Lux, *Mario Schifano a New York: dicembre 1963 – luglio 1964. Tre lettere a Maurizio Calvesi. Una lettera di Frank O'Hara*, in "Color", n. 1, 1983, p. xxx.

L. Marziano (a cura di), *Uncini, la logica fantastica*, catalogo mostra, Pinacoteca e Musei Comunali Amici dell'Arte, Macerata, maggio – giugno 1983.

C. Vivaldi, *Roma anni 60: riflusso o storia? Gli anni 60 a Roma e in Italia. Avvenimenti e clima di un periodo ricchissimo di fatti e idee. A partire da Roma verso il resto dell'Italia*, in "Flash Art", n. 112, marzo 1983.

1985

G. Appella (a cura di), *Scialoja. Opere 1956-1985*, catalogo mostra, Museo Civico d'Arte Contemporanea di Gibellina, 7 luglio-15 agosto 1985, Edizioni della Cometa, Roma, 1985.

Giancarlo Politi, *Mario Schifano un'intervista senza domande*, "Flash Art", (127), giugno 1985, pp. 6-7.

1986

G. Celant, E. Franz (a cura di), *Francesco Lo Savio: Raum-Licht*, catalogo mostra, Kunsthalle Bielefeld, 9 febbraio – 30 marzo 1986, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 26 aprile – 8 giugno 1986.

G. Franchetti, in *Dialogo fra il critico d'arte Achille Bonito Oliva e il collezionista Giorgio Franchetti di Roma*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Sogno italiano. La collezione Franchetti a Roma*, catalogo mostra, Castello Colonna di Genazzano, 5 luglio – 31 ottobre 1986, Nuova Prearo Editore, Milano, 1986, pnn.

1988

Le scuole romane. Sviluppi e continuità 1927-1988, catalogo mostra, Palazzo Forti, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Verona, 9 aprile-15 giugno 1988, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988.

T. Trini (a cura di), *Ugo Mulas. Vent'anni di Biennale 1954-1972*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988.

P. Vivarelli (a cura di), *Gastone Novelli. 1925-1968*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 10 giugno-25 settembre 1988, Arnoldo Mondadori Editore, De Luca Edizioni d'Arte, Milano, 1988.

1989

L. Cherubini, *Roma anni 60*, in "Flash Art", n. 153, dicembre 1989 - gennaio 1990, pp. 80-95.

G. De Marco, *Piazza del Popolo: 1950-1960*, in "La Tartaruga", n. 5-6, marzo 1989, p. 105-128.

J. L. Froment, M. Sanchez (a cura di), *La collezione Sonnabend. Dalla Pop Art in poi*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 14 aprile – 2 ottobre 1989, Electa, Milano, 1989.

F. Mauri, *La miserabilità e l'arte*, in "La Tartaruga", n. 5-6, marzo 1989.

1990

G. M. Accame, *Giuseppe Uncini. Le origini del fare*, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, 1990.
Burri. Contributi al catalogo sistematico, Fondazione Palazzo Albizzini, Città di Castello, 1990.

M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60, aldilà della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, ed. Carte Segrete, Roma.

J. Recupero, *Bellezza e arte. Note sulla storia della critica d'arte*, Accademia Nazionale di San Luca, Studi e ricerche di storia e critica dell'arte, Casa Editrice Quasar, Roma, 1990.

1991

F. Battino, L. Palazzoli (a cura di), *Piero Manzoni, catalogue raisonné*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1991.

G. De Feo (a cura di), *Toti Scialoja, opere dal 1940 al 1991*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 31 maggio-30 settembre 1991, Edizioni della Cometa, Roma, 1991.

T. Scialoja, *Giornale di pittura*, Editori Riuniti, Roma, 1991.

1992

L. Monari, *Elvis Presley. La storia, il mito. Catalogo completo delle canzoni*, Edizioni Arcana, Milano, 1992.

1993

M. Fagiolo dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, in catalogo *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia, 1993, vol. II.

F. Fergonzi, *La critica militante*, in *La pittura in Italia*, vol. Il Novecento/2 1945-1990, Tomo secondo, Milano, Electa, 1993, pp. 569-591.

1994

C. Christov-Bakargiev, M. Cossu (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e azioni 1954-1994*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 21 giugno-5 ottobre 1994, Carte Segrete, Roma, 1994.

H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, da Capo Press, New York, 1994.

1995

P. De Martiis (a cura di), *Gli anni originali*, catalogo mostra, Castelluccio di Pienza, La Foce, luglio 1995.

1996

K. Varnedoe, C. Hollevoet (a cura di), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, The Museum of Modern Art, New York, 1996.

1997

G. Agosti, M. Ceriana (a cura di), *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Centro Di, Firenze, 1997.

F. Soligo (a cura di), *Tano Festa. Catalogo generale*, Canale Arte Edizioni, Borgaro Torinese, Torino, 1997, 2 voll.

1998

E. Antonelli, M. Rivier, *I monocromi di Mario Schifano*, tesi di diploma, Roma, Istituto Centrale del Restauro, 1998.

A. Bonito Oliva, *Mario Schifano. Per esempio*, catalogo mostra, Spoleto, Palazzo Rancani Arroni, 27 giugno – 26 luglio 1998, Edizioni Charta, Milano, 1998.

A. Bonito Oliva, M. Goldin (a cura di), *Schifano. Opere 1957-1997*, catalogo mostra, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 4 aprile – 31 maggio 1998, Electa, Milano, 1998.

D. Lancioni (a cura di), *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*, Umberto Allemandi, Torino, 1998.

Mario Schifano. Quattordicimila giorni e oltre, catalogo mostra, Studio Casoli, Roma, 27 febbraio 1998.

Venti mostre a La Salita dal 1960 al 1978, Spazio per l'Arte Contemporanea Tor Bella Monaca, 2 dicembre 1998 – 10 gennaio 1999.

1999

G. Celant, C. Bell (a cura di), *Jim Dine. Walking Memory 1959-1969*, catalogo mostra, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 12 febbraio – 16 maggio 1999, Guggenheim Museum Publication, New York, 1999.

2000

L. M. Barbero (a cura di), *Bonalumi. Evoluzione continua tra pittura e ambiente*, catalogo mostra, galleria d'arte Niccoli, Parma, 13 maggio-13 luglio 2000.

M. Pugliese, *Le tecniche e i materiali nell'arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2000.

L. Schermi, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani*, in “Arte e Critica”, VI, n. 24, ottobre-dicembre 2000, p. 50.

A. Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Editions, New York, 2000.

2001

Collezione Liverani – Galleria La Salita, Roma, catalogo mostra, Spazio Bigli, Milano, 16-18 novembre 2001, asta, 19 novembre 2001.

2002

Agostino Bonalumi. Sensorialità e astrazione, galleria Blu, Milano, 2002.

E. Antonelli, M. Rivier, *I monocromi di Mario Schifano*, in “Bollettino ICR. Istituto Centrale per il Restauro”, nuova serie, n. 5, luglio-dicembre 2002, pp. 115-129.

2003

L. Cherubini, *Formidabili quegli anni. Roma e “il sogno degli anni sessanta”*, in *La grande svolta anni 60*, catalogo mostra, Padova, Palazzo della Ragione, 7 giugno -19 ottobre 2003, Skira Edizioni, Milano, 2003, pp. 82-91.

D. Lancioni (a cura di), *Omaggio a Gian Tomaso Liverani*, catalogo mostra, Galleria Comunale d'Arte, Faenza, 28 settembre – 7 gennaio 2003.

2004

G. Celant (a cura di), *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Milano, Skira, 2004, 2 voll.

B. Corà (a cura di), *Lo Savio*, catalogo mostra, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 22 febbraio – 31 maggio 2004.

F. S. Saunders, *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi Editore, Roma, 2004.

A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, Derive Approdi, 2004.

2005

A. De Donato, *Via Ripetta 67. "Al Ferro di Cavallo": pittori, scrittori e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*, edizioni Dedalo, Bari, 2005.

W. Guadagnini (a cura di), *Pop Art Italia 1958-1968*, catalogo mostra, Galleria Civica di Modena, Modena, 17 aprile – 3 luglio 2005, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005.

G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Milano, Fondazione Marconi, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005.

S. Pinto (a cura di), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, Mondadori Electa, Milano, 2005.

2006

G. Marconi (a cura di), *Schifano 1964-1970. Dal paesaggio alla TV*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 23 febbraio-30 marzo 2006, Skira, Ginevra-Milano, 2006.

M. Pugliese, *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

2007

B. Corà (a cura di), *Uncini, catalogo ragionato*, Fondazione VAF, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007.

A. De Luca, *Scandagliando l'abisso. Emilio Villa critico d'arte*, in G. P. Renello (a cura di), *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, Roma, Derive Approdi, 2007, pp. 129-147.

D. Lancioni, *Tutti i nodi vengono al pettine: le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964*, in W. Guadagnini (a cura di), *Pop Art 1956-1968*, catalogo mostra, Scuderie del Quirinale, Roma, 26 ottobre 2007 – 27 gennaio 2008, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2007.

Kounellis, catalogo mostra, Galerie Karsten Greve, Colonia, 2007.

C. Pozzati, *Parola d'artista*, Maurizio Corraini, Mantova, 2007.

Studio metodologico riguardante la catalogazione informatica dei dati relativi alle opere di Mario Schifano presenti presso la "Fondazione M. S. Multistudio", s. l., s. e., 2007.

2008

A. Bonito Oliva (a cura di), *Schifano 1934-1998*, catalogo mostra, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 12 giugno – 28 settembre 2008, Electa, Milano, 2008.

P. G. Castagnoli, E. Volpato (a cura di), *Dieci anni di acquisizioni per la GAM di Torino 1998-2008*, Umberto Allemandi, Torino, 2008.

D. Colombo, *"Arti Visive" e dintorni*, in C. Parmiggiani (a cura di), *Emilio Villa poeta e scrittore*, catalogo mostra, Chiesa di San Giorgio, Reggio Emilia, 23 febbraio – 6 aprile 2008, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2008, pp. 285-303.

M. Gandini, *Ileana Sonnabend - "The queen of art"*, Castelvechi, Roma, 2008.

A. Tagliaferri (a cura di), *Emilio Villa. Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Firenze, 2008, 2 voll.

2009

N. Carrino (a cura di), *Uncini. Scritti manifesti interviste dalle terre agli artisti*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2009.

P. Weibel, *Giuseppe Uncini. Lo scultore dello spazio negativo*, in G. Belli, C. Steinle, P. Weibel (a cura di), *Giuseppe Uncini. Scultore 1929-2008*, catalogo mostra, MART, Rovereto, 13 dicembre 2008 – 8 marzo 2009, Ginevra – Milano, Skira, 2008, pp. 11-25.

2010

A. C. Danto, *Andy Warhol*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2010.

F. Fergonzi, A. Negri, M. Pugliese (a cura di), *Museo del Novecento. La collezione*, Skira, Milano, 2010.

A. M. Ruta, *Topazia Alliata. Una vita nel segno dell'arte*, Palermo, Kalòs, 2010.

2011

P. Bonani, M. Rinaldi, A. Tiddia (a cura di), *Gastone Novelli. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Milano, 2011.

G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo. Antologia critica*, Johan & Levi Editore, Milano, 2011.

M. G. Messina, *Convergenze neodada di Gastone Novelli e del gruppo Crack*, in M. De Vivo, R. Naldi (a cura di), *Scritti per Pia Vivarelli*, arte'm, Napoli, 2011.

A. Homem, P. Rylands (a cura di), *Ileana Sonnabend. Un ritratto italiano*, catalogo mostra, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 29 maggio – 2 ottobre 2011, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2011.

2012

J. R. Blakinger, *Death in America and Life Magazine: sources for Andy Warhol's Disaster Painting*, in "Artibus et Historiae", XXXIII, n. 66, 2012, pp. 269-286.

F. Caprara, *Italia, da mezzo secolo in sorpasso*, in "La Stampa", 7 giugno 2012.

G. Casini, *5 pittori alla galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960*, in "Studi di Memofonte", rivista online semestrale, n. 9, 2012, pp. 38-64.

L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Milano, Johan & Levi, 2012.

2013

F. Fergonzi, *Dalla superficie all'immagine. Uno snodo romano, 1960-1964*, in C. Cremonini, F. Fergonzi (a cura di), *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, catalogo mostra, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia, 30 maggio – 24 novembre 2013, MondoMostra, Roma, 2013, pp. 61-71.

E. Francesconi, *Io ero un pilota d'aereo, ma lui era un pilota d'alto mare. Giorgio Franchetti e Plinio De Martiis*, in C. Cremonini, F. Fergonzi (a cura di), *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, catalogo mostra, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia, 30 maggio – 24 novembre 2013, MondoMostre, Roma, 2013, pp. 49-59.

L. Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Bruno Mondadori, Milano, 2013.

Documenti d'archivio

M. Calvesi, *Lettera a Plinio De Martiis*, Roma, 15 novembre 1962, in Busta 31, Corrispondenza con poeti, letterati, scrittori, critici e storici dell'arte, 25-1-1960 – 2-8-1966, Archivio La Tartaruga, Archivio di Stato di Latina.

M. Calvesi, *Lettera a Italo Siciliano*, Roma 8 ottobre 1963, in Arti Visive, busta 126, "XXXII 1964. Sottocommissione XXXII – Atti regolamento XXXII", 1962-1964, 3. "1963 Sottocommissione XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte", ASAC, Venezia.

M. Calvesi, *Lettera a Gian Alberto dell'Acqua*, Roma, 12 febbraio 1964, in Arti Visive, busta 126, "XXXII 1964. Sottocommissione XXXII – Atti regolamento XXXII, 1962-1964, busta 3, "1963 Sottocommissione XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, ASAC, Venezia.

L. Castelli, *Lettera a Plinio De Martiis* (New York, 12 February 1959), Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 5 – Corrispondenza con le gallerie straniere (28 marzo 1957 – 18 dicembre 1972).

L. Castelli, *Lettera a Plinio De Martiis* (New York, 5 agosto 1959), Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 5 – Corrispondenza con le gallerie straniere (28 marzo 1957 – 18 dicembre 1972).

L. Castelli, *Lettera a Plinio De Martiis* (New York, 6 giugno 1959), Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 5 – Corrispondenza con le gallerie straniere (28 marzo 1957 – 18 dicembre 1972).

Crespi, *Biglietto di Crespi a Plinio De Martiis* (Merate, 1961), Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 14 – Corrispondenza con collezionisti italiani (12 febbraio 1956 – 8 luglio 1986).

G. A. Dell'Acqua. *Lettere a Italo Siciliano*, 26 agosto 1963, in *Arti Visive*, busta 126, “XXXII 1964. Sottocommissione XXXII – Atti regolamento XXXII”, 1962-1964, 3. “1963 Sottocommissione XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte”, ASAC, Venezia.

G. Franchetti, *Lettera a Plinio De Martiis* (New York, 20 gennaio 1958), Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 14 1.

Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61 – Mario Schifano (2), mostre e opere.

F. Quadrani, *Lettera raccomandata a Mario Marazzan*, Roma, 14 dicembre 1963, in Busta 115, “Arti visive”, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia.

F. Quadrani, *Lettera a Umbro Apollonio*, Roma, 14 maggio 1964, in Busta 115, “Arti visive”, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia.

Roma, Archivio della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale Roma II, fascicolo n. 125 della posizione IV, titolo Mario Schifano (1961).

Problemi concernenti la XXXII Biennale da sottoporre al Consiglio d'Amministrazione, in *Arti Visive*, busta 126, “XXXII 1964. Sottocommissione XXXII – Atti regolamento XXXII”, 1962-1964, 3. “1963 Sottocommissione XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte”, ASAC, Venezia.

C. L. Ragghianti, *Mostra storica del Futurismo. Progetto per la Biennale di Venezia, 1960*, Firenze, 3 luglio 1959, in *Arti Visive*, busta 089, “Mostre storiche XXX 1960. Il Futurismo”, 1959-1960, 3. C. L. Ragghianti, ASAC, Venezia.

Scheda di notificazione delle opere, in busta 115, *Arti Visive*, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia.

M. Schifano, *Dichiarazione di poetica*, Roma, Archivio Maurizio Calvesi (1960).

F. O'Hara, *Lettera a Maurizio Calvesi*, New York, lettera non datata, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

M. Schifano, *Lettera a Guido Ballo* (Roma, 1 aprile 1963), Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera, Archivio Ballo, cartella Mario Schifano.

M. Schifano, *Lettera non datata a Maurizio Calvesi*, [10 aprile 1964], New York, Archivio Maurizio Calvesi, Roma.

M. Schifano, *Lettera a Maurizio Calvesi* (New York, 6 maggio 1964), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

I. Sonnabend, *Telegramma a Mario Schifano* (Newport, 17 marzo 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (New York, 3 ottobre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 9 gennaio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 24 gennaio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 8 febbraio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

I. Sonnabend, *Lettera a Gian Tomaso Liverani* (Parigi, 8 febbraio 1963), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

I. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 26 febbraio 1963), Roma, Archivio Calvesi.

M. Sonnabend, *Lettera a Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi.

Telegramma a galleria Odyssia, Venezia, 21 aprile 1964, in busta 115, Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Biennale 1964, Un gruppo di opere di pittura, Mario Schifano, ASAC, Venezia.

Verbale della Riunione del Consiglio di Amministrazione dell'Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", 6 settembre 1963, in serie 2.2.1 Verbali, registro 4, "Libro verbali", 1951 giugno – 1965 marzo 20, ASAC, Venezia.

Verbale della riunione del Consiglio d'Amministrazione dell'Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", 1 febbraio 1965, in serie 2.2.1 Verbali, registro 4, "Libro verbali", 1951 giugno – 1965 marzo 20, ASAC, Venezia.



Fig. 1

fotografia dell'allestimento della mostra *Schifano*, galleria Appia Antica, Roma, 23 maggio 1959, in Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 67/10 – Appia Antica



Fig. 2

fotografia dell'allestimento della mostra *Schifano*, galleria Appia Antica, Roma, 23 maggio 1959, in Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 67/10 – Appia Antica



Fig. 3

fotografia dell'inaugurazione della mostra *Mambor*, *Schifano*, *Tacchi*, galleria Appia Antica, Roma, gennaio 1959, in Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, busta 67/10 – Appia Antica

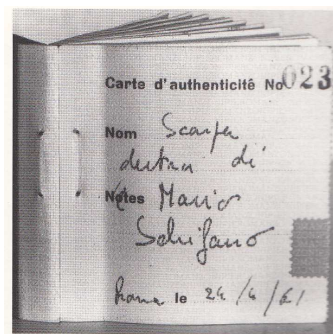


Fig. 4

Piero Manzoni

Declaration of Authenticity No 023, Scarpa destra di Mario Schifano, Roma, 24/4/61

opera n. 889, in G. Celant (a cura di), *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Skira, Milano, 2004, tomo secondo, p. 523



Fig. 5

Alberto Burri, *Grande ferro*, 1960

ferro, cm 197,5 x 296

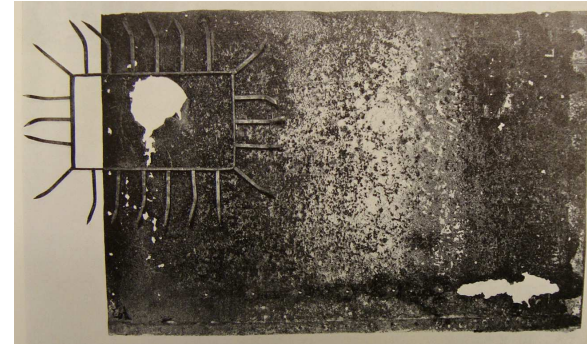


Fig. 6

Ettore Colla, *Cospirazione (Congiura)*, 1957

assemblage murale in ferro di recupero cm 136 x 238

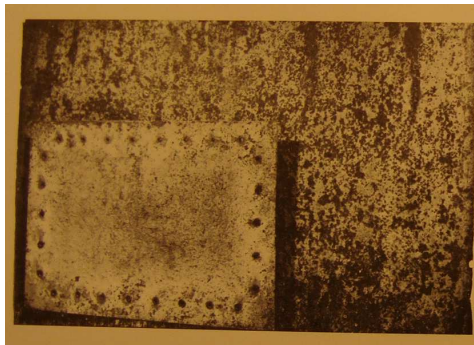


Fig. 7

Ettore Colla, *Rilievo policromo*, 1958 circa

assemblage in ferro di recupero, cm 56x80 (misure attuali)

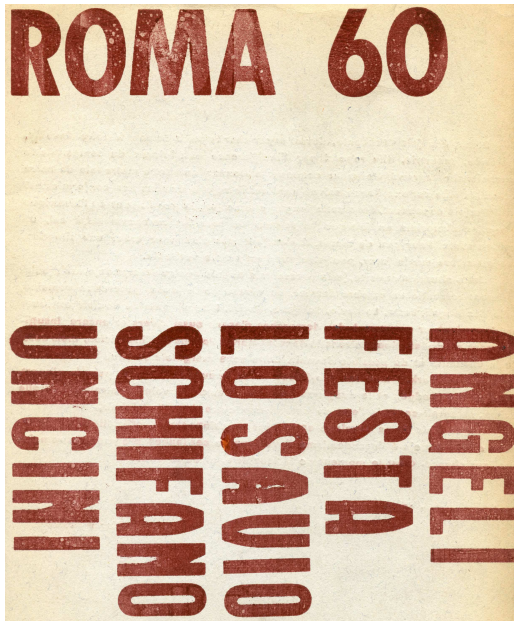


Fig. 8

5 pittori, Roma 60

catalogo mostra,
galleria La Salita, Roma, 18
novembre 1960



Fig. 9

Giuseppe Uncini

Fer et ciment (1960)

in E. Villa, *Jeunes artistes italiens*, in
"Aujourd'hui", n. 28, settembre 1960, p. 40.

G. Uncini, *Cementarmato*, 1959, cemento e
ferro, 120x90 cm, collezione Associazione
Culturale L'Attico, Roma, opera 59-008 in B.
Corà, *Giuseppe Uncini, catalogo ragionato*,
Silvana Editoriale, Fondazione VAF, Cinisello
Balsamo, Milano, 2007, p. 210.

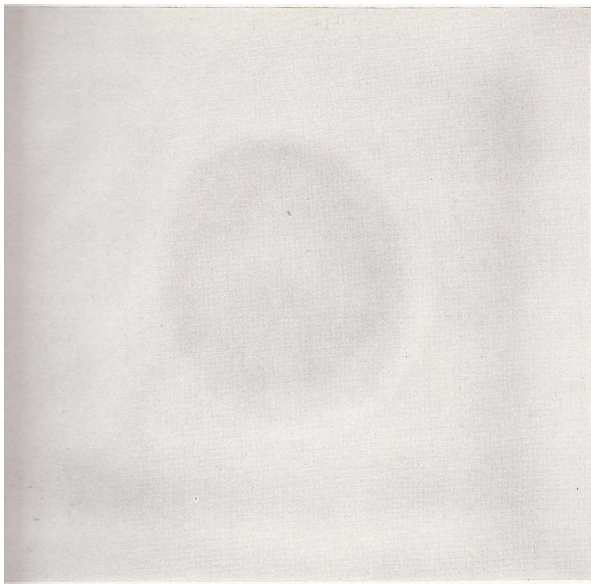


Fig. 10

Francesco Lo Savio,

Spazio Luce 1959

in E. Villa, *Jeunes artistes
italiens*, in "Aujourd'hui", n.
28, settembre 1960, p. 40.

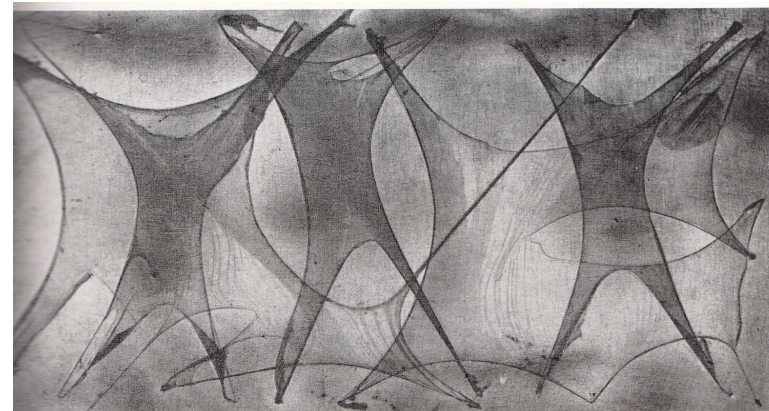


Fig. 11

Franco Angeli, *In puncto temporis* 1959

in E. Villa, *Jeunes artistes italiens*, in "Aujourd'hui", n. 28, settembre 1960, p. 40.



FRANCO ANGELI « Ipocrisia » - 1960 - 85x110

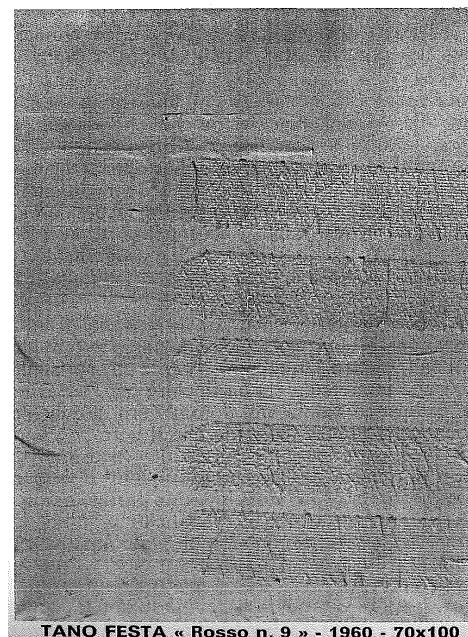
Fig. 12

Franco Angeli

Ipocrisia 1960
85x110 cm

in *Franco Angeli*, catalogo mostra,
galleria La Salita, Roma, 20 gennaio
1960, pnn.

in M. Volpi, *Anno '60: Angeli, Festa,
Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo
mostra, galleria Christian Stein,
Torino, 29 aprile 1969, pnn.



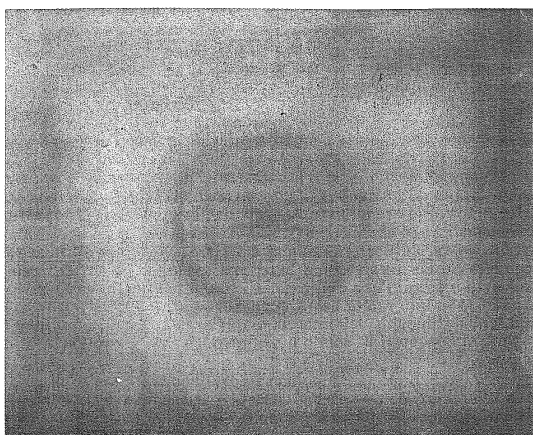
TANO FESTA « Rosso n. 9 » - 1960 - 70x100

Fig. 13

Tano Festa

Rosso n. 9 1960
70x100 cm

in M. Volpi, *Anno '60: Angeli,
Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*,
catalogo mostra, galleria Christian
Stein, Torino, 29 aprile 1969, pnn.



FRANCESCO LO SAVIO « Spazio-Luce » - 1960 - 170x200

Fig. 14

Francesco Lo Savio

Spazio-Luce 1960
170x200 cm

in M. Volpi, *Anno '60: Angeli,
Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*,
catalogo mostra, galleria Christian
Stein, Torino, 29 aprile 1969, pnn.



Fig. 15

Fotografia dell'inaugurazione della
mostra *5 pittori. Roma 60*

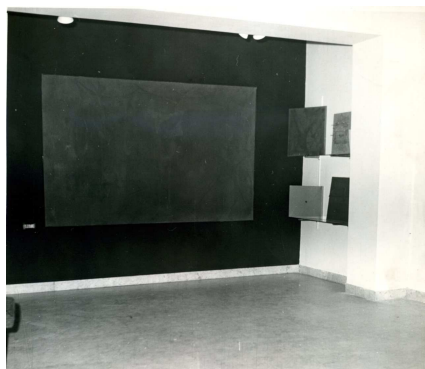


Fig. 16

Fotografia dell'allestimento della mostra *5 pittori. Roma 60*

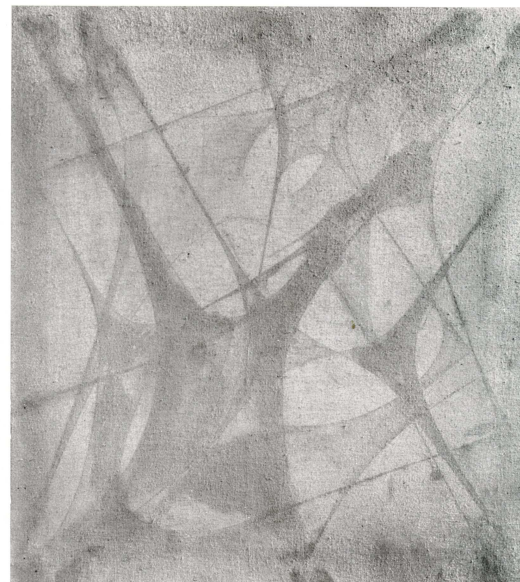


Fig. 17

Franco Angeli

Elementi negativi 1960

in *Galleria La Salita. Bollettino 1959-1960*, galleria La Salita, Roma, 1960, pnn.

Elementi negativi, 1960 (52.54)

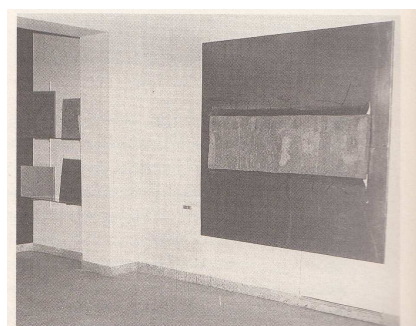


Fig. 18

Fotografia dell'allestimento della mostra *5 pittori. Roma 60*



Fig. 19

Giuseppe Uncini

Cementarmato lamiera, 1959,

cemento, lamiera e ferro, 187x195x10 cm

collezione Fondazione VAF – Mart, Rovereto, opera 59-003, in B. Corà, *Giuseppe Uncini, catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Fondazione VAF, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 208

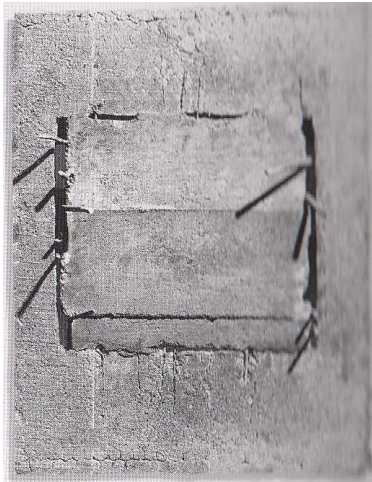


Fig. 20

Giuseppe Uncini, *Cementarmato n. 3b*, 1960

cemento e ferro, 50x40 cm
attuale ubicazione sconosciuta

opera 60-012, in B. Corà, *Giuseppe Uncini, catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Fondazione VAF, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 216

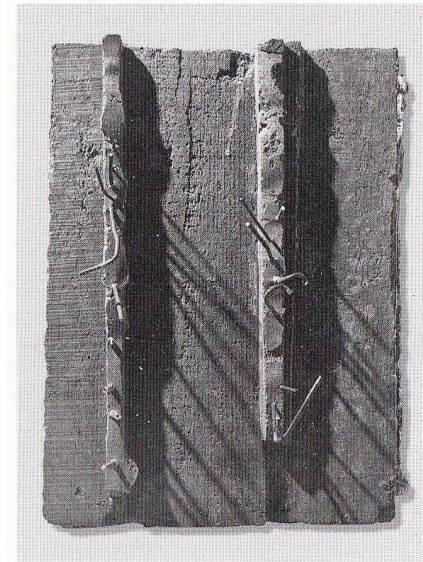


Fig. 21

Giuseppe Uncini
Cementarmato colata n. 1
1960

cemento e ferro, 47x34,5x9 cm,
collezione privata, Roma

opera 60-013, in B. Corà, *Giuseppe Uncini, catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Fondazione VAF, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 217

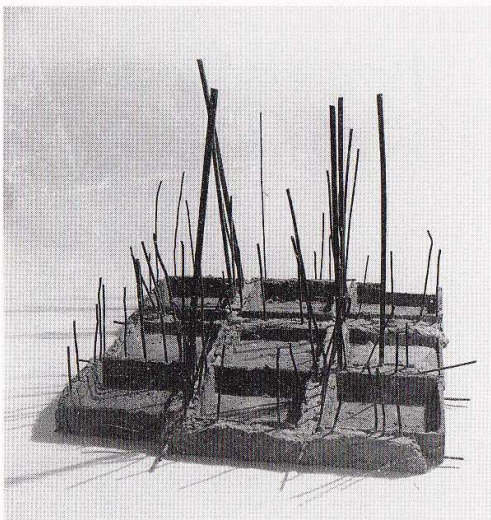


Fig. 22

Giuseppe Uncini
Cementarmato (scultura) 1960

cemento e ferro, 85x100x100 cm,
collezione privata, Roma

opera 60-014, in B. Corà, *Giuseppe Uncini, catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Fondazione VAF, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 217.

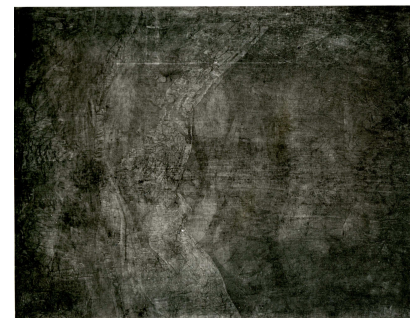


Fig. 23

Franco Angeli
Elementi negativi, 1959

Archivio Ballo
«Angeli 1959 – *Elementi negativi*
grigio – 190x150 – galleria d'arte
moderna -timbro della biblioteca
dell'Accademia di Brera»

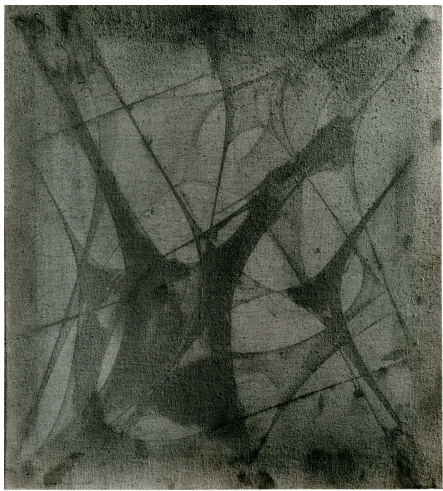


Fig. 24

Franco Angeli
Elementi negativi, 1960

Archivio Ballo
«Franco Angeli – *Elementi negativi*
rosso – mista – 1960 – timbro della
galleria La Salita – timbro della
biblioteca dell'Accademia di
Brera»

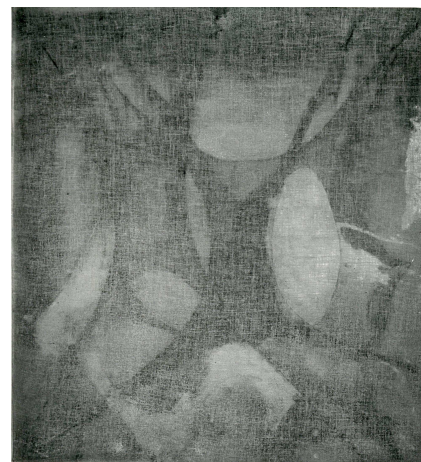


Fig. 25

Franco Angeli
Apertura a sinistra, 1960

Fondo Ballo
«Angeli – *Apertura a sinistra* rosso –
1960 – 50x55 – timbro della
biblioteca dell'Accademia di Brera –
timbro “Foto Boccarai, Roma, via
delle Carrozze, 62”»



Fig. 26

Franco Angeli
Sacra Rota, 1960

Fondo Ballo
«Angeli – *Sacra Rota* – 1960 – 50x55
(bianco) – timbro della biblioteca
dell'Accademia di Brera - timbro
“Foto Boccarai, Roma, via delle
Carrozze, 62”».



Fig. 27

Tano Festa
Rosso n. 9, 1960

Archivio Ballo
«*Rosso n. 9* – Tano Festa '60 – cm
70x100 – timbro della biblioteca
dell'Accademia di Brera»

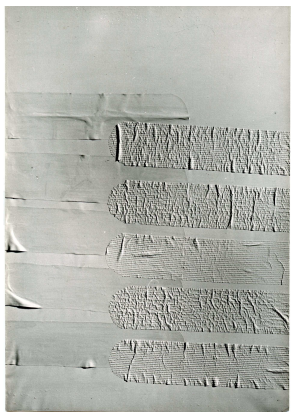


Fig. 28

Tano Festa
Rosso n. 10, 1960

Archivio Ballo
«*Rosso n. 10* Tano Festa '60 – cm
70x100 – timbro della biblioteca
dell'Accademia di Brera».

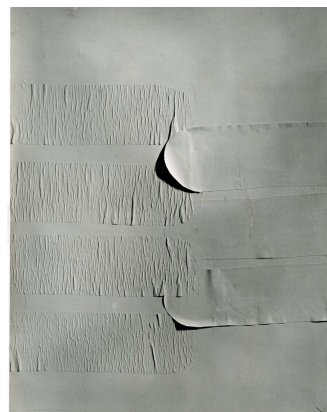


Fig. 29

Tano Festa
Rosso m. 13, 1960

Archivio Ballo
«*Rosso n. 13* – Tano Festa '60 – cm
50x80 – timbro della biblioteca
dell'Accademia di Brera»

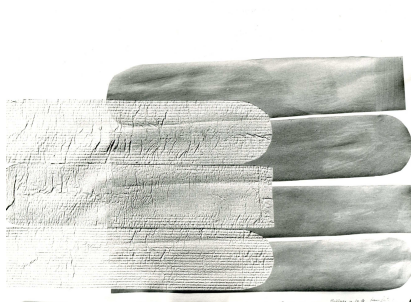


Fig. 30

Tano Festa
Collage n. 10A, 1960

Archivio Ballo, «*Collage n. 10A* – Tano
Festa 1960 – base 70 cm x50 – timbro
dell'Accademia di Brera»

Tano Festa, opera 270, *Collage n. 10A*, smalti
e collage, 50x69,5 cm, firmato, titolato e datato
'60, in *Collezione Liverani – Galleria La
Salita, Roma*, catalogo mostra, Spazio Bigli,
Milano, 16-18 novembre 2001, asta, 19
novembre 2001, p. 72



Fig. 31

Tano Festa, Fondo Ballo

«base 50 cm x70 – timbro della biblioteca dell'Accademia di Brera»



Fig. 32

Tano Festa
Collage n. 17, 1960

Archivio Ballo
«*Collage n. 17* – Tano Festa 1960
– base 70 cm x100 – timbro della
biblioteca dell'Accademia di
Brera»

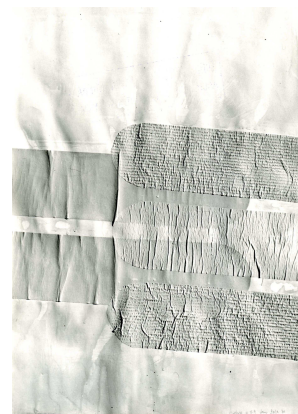


Fig. 33

Tano Festa

Archivio Ballo
«base 50 cm x70 – timbro
della biblioteca
dell'Accademia di Brera»

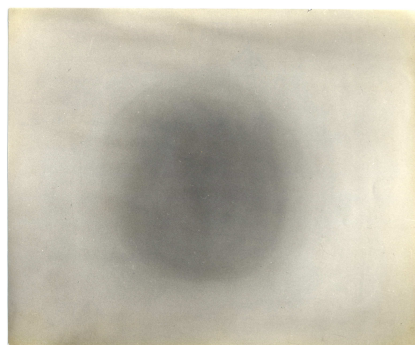


Fig. 34

Francesco Lo Savio

Archivio Ballo
«TOP (freccia verso l'alto) – Lo
Savio Francesco – 1959 – timbro
della biblioteca dell'Accademia di
Brera – timbro “Foto Oscar Savio,
Roma, via Pietra 82/A»

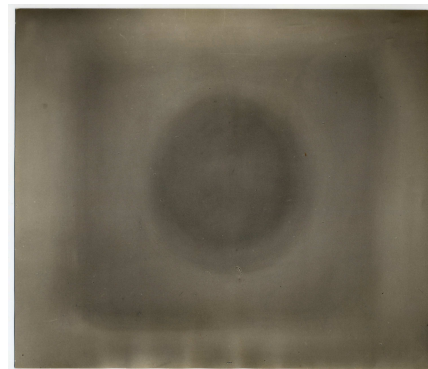


Fig. 35

Francesco Lo Savio

Archivio Ballo
«TOP (freccia verso l'alto) – Lo
Savio Francesco 1959 – timbro
della biblioteca dell'Accademia di
Brera – timbro “Foto Oscar
Savio, Roma, via Pietra 82/A –
Spazio-Luce 59 – base cm 34»

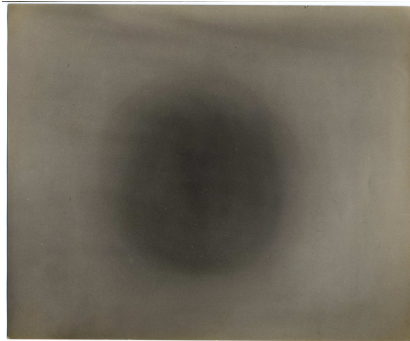


Fig. 36

Francesco Lo Savio

Archivio Ballo
«TOP (freccia verso l'alto) – Lo Savio
Francesco 1959 – timbro della biblioteca
dell'Accademia di Brera – timbro "Foto
Oscar Savio, Roma, via Pietra 82/A»



Fig. 37

Giuseppe Uncini

Archivio Ballo
«6-5/1 – Uncini Giuseppe – timbro della biblioteca
dell'Accademia di Brera»

«Giuseppe Uncini. *Ciment et fer.* 1960», in E.
Villa, *Jeunes artistes italiens*, in "Aujourd'hui", n.
28, settembre 1960, p. 40

Cementarmato, 1959, cemento e ferro, 120x90 cm,
collezione Associazione Culturale L'Attico, Roma,
opera 59-008, in B. Corà, *Giuseppe Uncini*,
catalogo ragionato, Silvana Editoriale, Fondazione
VAF, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 210.



Fig. 38

Alberto Burri, *Tutto nero*, 1956

collage, stoffa, tempera e vinavil su tela, 150x249,5 cm

opera 19, in *Collezione Burri*, Fondazione Palazzo Albizzini, Città di Castello, 1986, p.
31.



Fig. 39

Alberto Burri, *Two shirts*, 1957

tempera, stoffa, e vinavil su tela, 79,5x190 cm

opera 27, in *Collezione Burri*, Fondazione Palazzo Albizzini, Città di Castello, 1986,
p. 37.

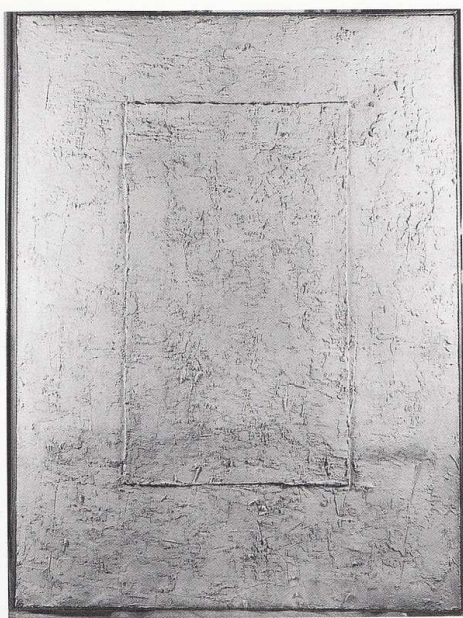


Fig. 40

Piero Manzoni, *Achrome* 1958

gesso, 130x97 cm

in *Piero Manzoni*, catalogo mostra, Galleria Pater, Milano, 22 aprile – 4 maggio 1958, pnn (riprodotto in anastatica in F. Battino, L. Palazzoli (a cura di), *Piero Manzoni, catalogue raisonné*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1991, p. 33).

Opera 145, in G. Celant (a cura di), *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Skira, Milano, 2004, secondo tomo, p. 416.

Collezione Boschi di Stefano

AGOSTINO BONALUMI
ENRICO CASTELLANI
PIERO MANZONI

GALLERIA APPIA ANTICA
VIA APPIA ANTICA 20

ROMA 3-15 APRILE 1959

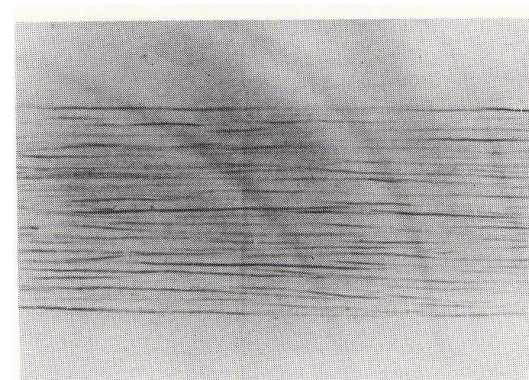


Fig. 41

Piero Manzoni, *Achrome*, 1959

in *Bonalumi, Castellani, Manzoni*, catalogo mostra, galleria Appia Antica, Roma, 3 aprile 1959, riprodotto in anastatica in F. Battino, L. Palazzoli (a cura di), *Piero Manzoni, catalogue raisonné*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1991, immagine 97, p. 44.



Fig. 42

Piero Manzoni, *Achrome*, 1959-60

caolino e tela a riquadri, 91x70 cm

in U. Kultermann (a cura di), *Monochrome Malerei*, catalogo mostra, Städtisches Museum, Leverkusen, 18 marzo – 8 maggio 1960, riprodotta a p. 59.

Opera 313, in G. Celant (a cura di), *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Skira editore, Milano, 2004, tomo secondo, p. 441.



Fig. 43

Jasper Johns
Grey Canvas, 1956

encausto e collage su legno e tela,
76,3x63,5 cm, proprietà dell'artista

in H. Rosenberg (a cura di),
Jasper Johns, catalogo mostra,
galleria Il Naviglio, Milano, 1959,
pnn

in B. Hess, *Jasper Johns*, Taschen,
Köln, 2007, p. 22.

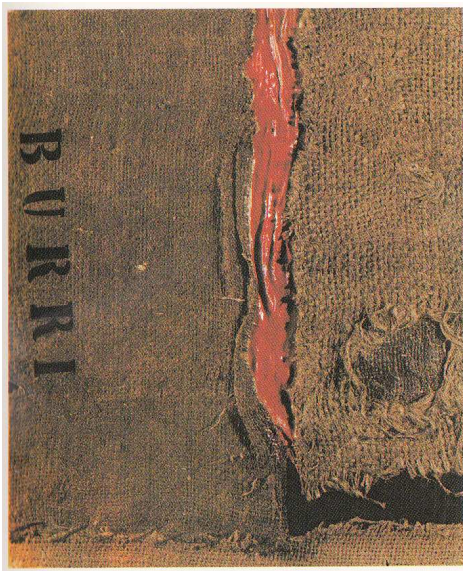


Fig. 44

Alberto Burri
Senza titolo, 1955

sacco e vinavil su cartoncino,
35x28,4 cm

In J. J. Sweeney, *Burri*, catalogo
mostra, galleria L'Obelisco, Roma,
1955, pnn.

Opera 502, in *Burri. Contributi al
catalogo sistematico*, Fondazione
Palazzo Albizzini, Città di Castello,
1990, p. 123

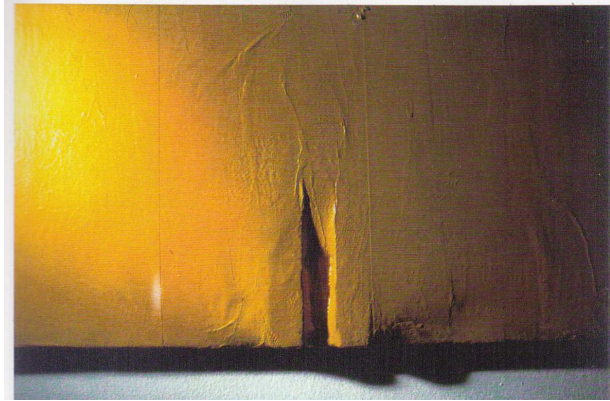


Fig. 45

Mario Schifano, *Numeri 30-31*, 1960, smalto su carta intelata, 110x190 cm
particolare della sagomatura centrale, in E. Antonelli, M. Rivier, *I monocromi di Mario Schifano*, tesi di diploma, Roma, Istituto Centrale del Restauro, 1998, pnn



Fig. 46

Agostino Bonalumi

Cemento

in "Azimuth", n. 1, 1959, pnn



Fig. 47

Agostino Bonalumi

Senza titolo, 1959

legno e cemento su tela,
100x100 cm

In L. M. Barbero (a cura di),
*Bonalumi. Evoluzione
continua tra pittura e
ambiente*, catalogo mostra,
galleria d'arte Niccoli, Parma,
13 maggio-13 luglio 2000, p.
37

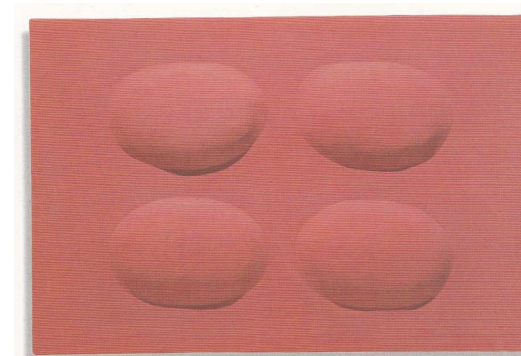


Fig. 48

Agostino Bonalumi

Rosso, 1959

tela estroflessa e tempera vinilica
60x90 cm

In M. Milan, *Agostino Bonalumi*,
scheda di catalogo, in F.
Fergonzi, A. Negri, M. Pugliese
(a cura di), *Museo del
Novecento. La collezione*, Skira,
Milano, 2010, p. 273. L'opera
(inventario n. 8784) prima di
entrare nelle collezioni del
comune di Milano nel 1994,
apparteneva al gallerista Arturo
Schwarz



Fig. 49

Enrico Castellani

Senza titolo, 1959

tempera su tela
71x31 cm
collezione dell'artista

in "Azimuth", n. 1, 1959, pnn

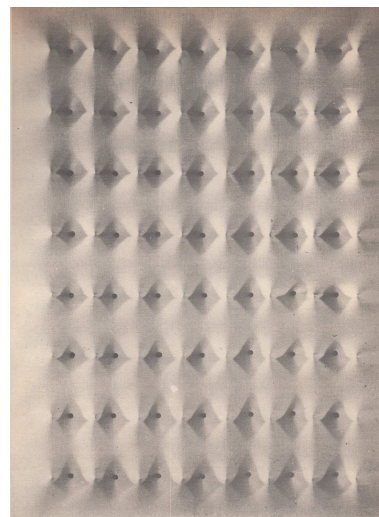


Fig. 50

Enrico Castellani

Superficie, 1959

in "Azimuth", n. 2, 1960, pnn

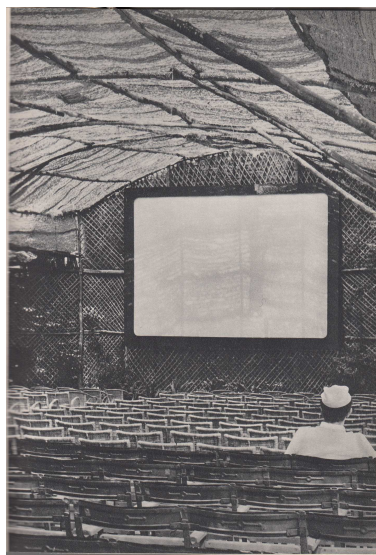


Fig. 51

Folla

in "Almanacco Letterario
Bompiani", 1959, p. 183

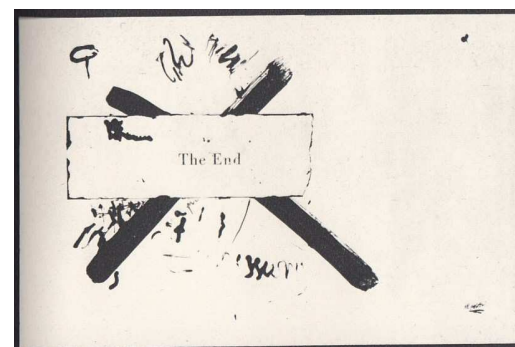


Fig. 52

Fabio Mauri, *The end*

In "Almanacco Letterario Bompiani", 1960. p. 203

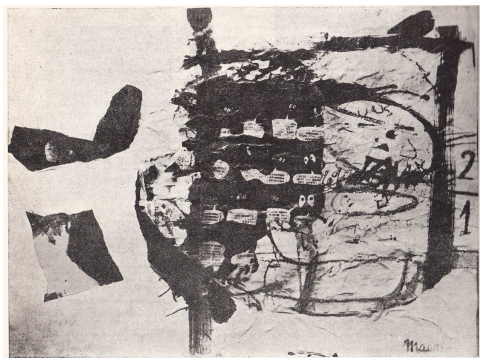


Fig. 53

Fabio Mauri, *Le spie*, 1959, duco e collage su tela, 50x35 cm

In G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi (a cura di), *Crack. Documenti di arte moderna*. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960, p. 38

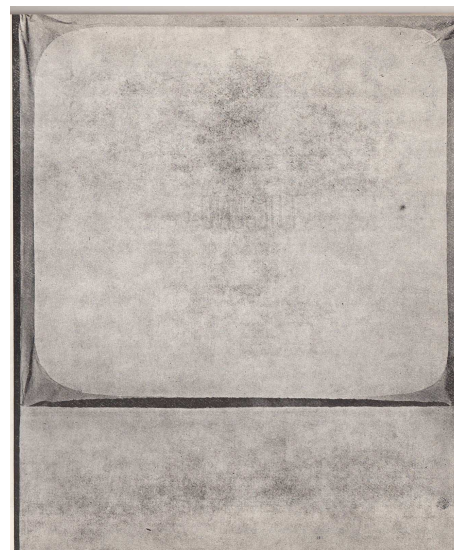


Fig. 54

Fabio Mauri

Prima visione, 1960

tela inamidata su struttura,
100x120 cm

In G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi (a cura di), *Crack. Documenti di arte moderna*. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960, p. 41



Fig. 55

Marchel Duchamp

*Apolinère
Enameled*, 1917

smalto e grafite su
cartoncino, collage
di metallo dipinto a
smalto, 24,4x33,9
cm

In A. Schwarz, *The
complete works of
Marcel Duchamp*,
Delano Greenidge
Editions, New York,
2000, p. 647



Fig. 56

Mimmo Rotella, *Suerte para todos*, 1955

décollage, 23,5x37,5 cm

Roma, collezione Giorgio Franchetti

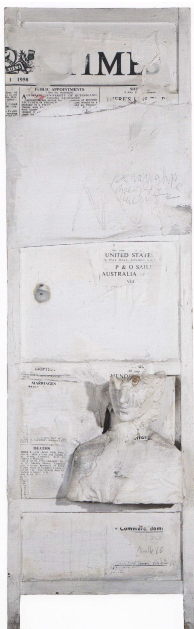


Fig. 57

G. Novelli, *Monumento alla cronaca*, 1960

pittura, collage di giornali ingranditi e scultura in gesso su legno, 200x60x19 cm

In G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi (a cura di), *Crack. Documenti di arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, Società Editrice Krachmalnicoff, Milano, 1960

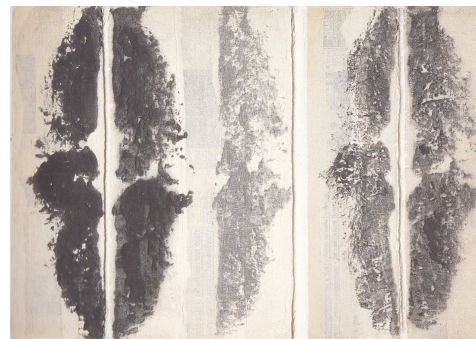


Fig. 58

Toti Scialoja

Tre corde bianche, 1961

tecnica mista su canapa, 81,5x116 cm

In G. De Feo, *Toti Scialoja, opere dal 1940 al 1991*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 31 maggio-30 settembre 1991, Edizioni della Cometa, Roma, 1991, opera 59, p. 81

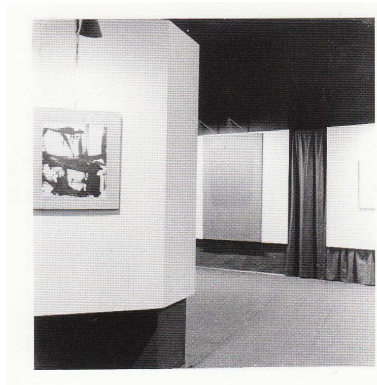


Fig. 59

Fotografia dell'allestimento della mostra *Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly*, galleria La Tartaruga, Roma, 1959

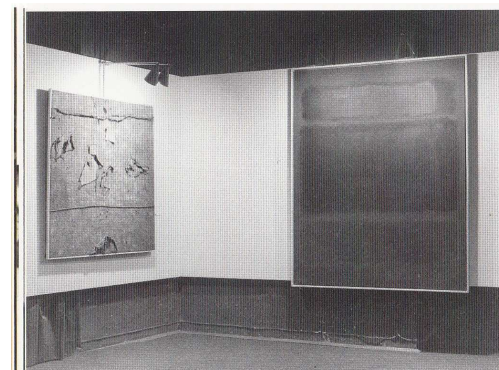


Fig. 60

Fotografia dell'allestimento della mostra *Burri, Consagra, De Kooning, Matta, Rothko*, galleria La Tartaruga, Roma, 1960



Fig. 61

Pieghevole della mostra *Mario Schifano*, galleria La Tartaruga, Roma, 23 marzo 1961

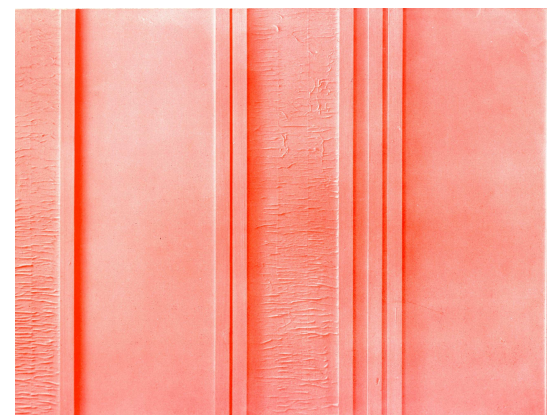


Fig. 62

Tano Festa, *Grande rosso n. 43*, 1961, tecnica mista, 200x150 cm

In *Festa*, catalogo mostra, galleria La Salita, Roma, 3 maggio 1961, copertina

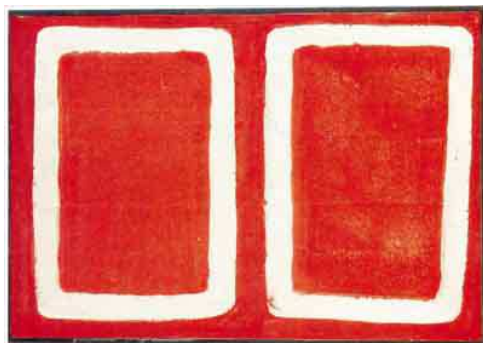


Fig. 63

Tano Festa, *A Raffaele*, 1960

acrilico e carta su tela, 30x40 cm, collezione Giorgio Franchetti, Roma



Fig. 64

Tano Festa

Omaggio a Rothko, 1962

acrilico su legno, 162x130 cm

in *IV Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, aprile – maggio 1963, opera 56

Oggi nelle collezioni del Museo Macro di Roma



Fig. 65

Mark Rothko, *Number 10*, 1950

229,6x145,1 cm

In *“Appia Antica”*, n. 2, 1960, pnn

Oggi nelle collezioni del Museum of Modern Art di New York (Philip Johnson collection)



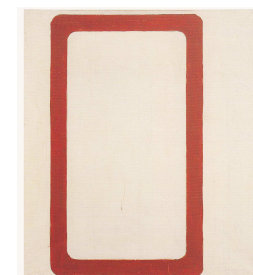
Fig. 66

Mark Rothko

Red on Maroon, 1959

Olio, acrilico e tempera su tela, 266,7x238,8 cm

oggi nelle collezioni della Tate Modern di Londra



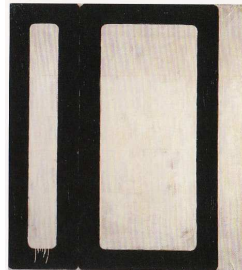
Mario Schifano, *Cleopatra's Dream*, 1961



Fig. 67

Mark Rothko
Black on Maroon, 1959
olio, acrilico e tempera su tela,
266,7x228,6 cm

oggi nelle collezioni della Tate Modern
di Londra



Mario Schifano
Tempo Moderno, 1962



Fig. 68

Mark Rothko
Black on Maroon, 1958

Olio, acrilico, e tempera su tela,
228,6x207 cm

oggi nelle collezioni della Tate Modern di
Londra

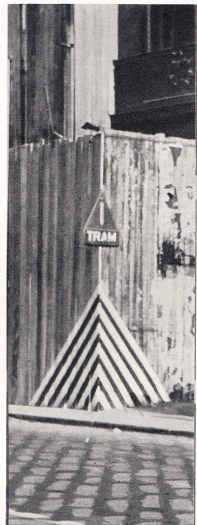


Fig. 69

Segni del traffico

in G. Dorfles, *Civiltà (e inciviltà) dell'immagine*, in
"Almanacco Letterario Bompiani 1963. La civiltà
dell'immagine", novembre 1962, p. 68

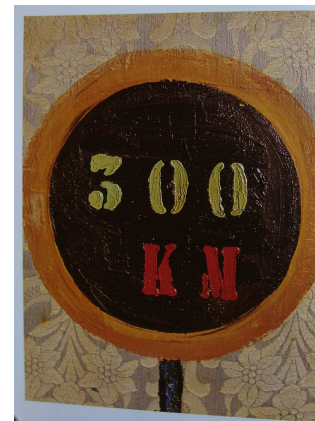


Fig. 70

E. Baj, *300 km*, 1959

Olio su tela, 40x30 cm

In W. Guadagnini (a cura di), *Pop Art
Italia 1958-1968*, catalogo mostra,
Galleria Civica di Modena, Modena, 17
aprile – 3 luglio 2005, Silvana
Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005, p.
60



Fig. 71

The New Realists, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, foto di allestimento, ora in J. Robinson, *New Realisms: 1957-1962*, catalogo mostra, Museo Nazionale Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 15 giugno – 4 ottobre 2010, The MIT Press, Cambridge, London, 2010

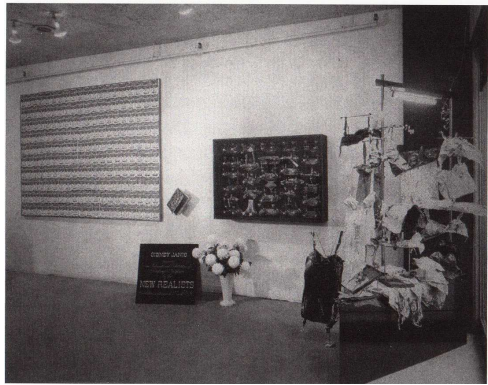


Fig. 72

The New Realists, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre 1962, foto di allestimento, ora in J. Robinson, *New Realisms: 1957-1962*, catalogo mostra, Museo Nazionale Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 15 giugno – 4 ottobre 2010, The MIT Press, Cambridge, London, 2010



Fig. 73

pubblicità di *The New Realists*, Sidney Janis Gallery, New York, 25 ottobre – 1 dicembre 1962, in "Art International", VIII, n.1, 25 gennaio 1963, pnn



Fig. 74

fotografia dell'allestimento della mostra *The New realists*, in B. Rose, *Dada Then and Now*, in "Art International", VII/1, January 1963, p. 25



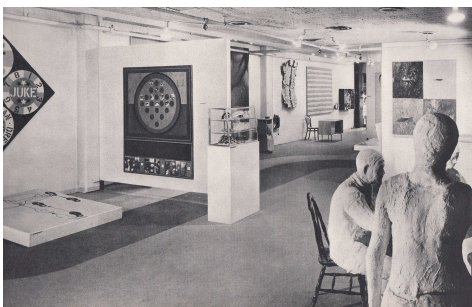


Fig. 75

fotografie dell'allestimento della mostra *The New realists*, in E. Sottsass Jr., *Dada, New Dada, New Realists. La mostra dei "New Realists" alla Galleria Sidney Janis di New York*, in "Domus", n. 399, febbraio 1963, p. 27 e seguenti

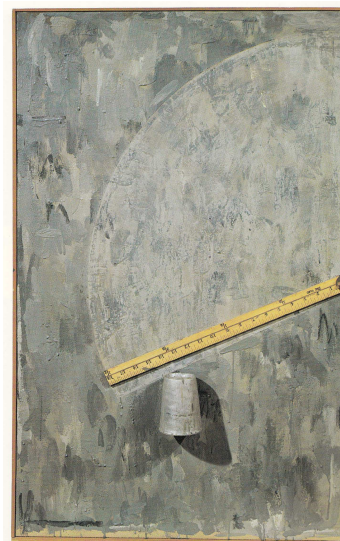
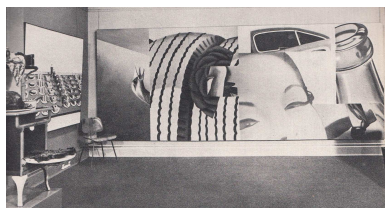


Fig. 76

Jasper Johns, *Good Time Charley*, 1961, encausto e collage su tela, 96,5x61 cm, collezione dell'artista

opera 13, in L. Steinberg, *Jasper Johns*, in "Metro", n. 4-5, maggio 1962, p. 101

opera 13, in L. Steinberg, *Jasper Johns*, Editoriale Metro, Milano, 1963, p. 23



Fig. 77

Jasper Johns, *Device Circle*, 1959, encausto e collage su tela, 101x101 cm, collezione Mr e Mrs Burton Tremaine

opera 18, in L. Steinberg, *Jasper Johns*, Metro Editoriale, Milano, 1963, p. 29



Fig. 78

Jim Dine, *T-Plate*, 1962, 44x52,8 cm

opera n. 8, in N. Calas, *Jim Dine: Tools & Mith*, in "Metro", n. 7, dicembre 1962, p. 79.

opera 7, in *Jim Dine*, catalogo mostra, galleria dell'Ariete, Milano, 31 ottobre 1962 (opera non riprodotta ma presente nell'elenco dei lavori esposti)

in *Jim Dine*, catalogo mostra, Ileana Sonnabend, Parigi, 13 marzo 1963, pnn



Fig. 79

Locandina della mostra *Mario Schifano*, galleria Sonnabend, Parigi, 1963



Fig. 80

G. Dorflès, *Civiltà (e inciviltà) dell'immagine*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1963", 1962, p. 70



Fig. 81

Mimmo Rotella, *Sua maestà la regina*, 1962, décollage, 93x106 cm

in P. Restany, *Rotella: dal decollage alla nuova immagine*, Edizioni Apollinaire, Milano, 1963, pnn



Fig.82

Mimmo Rotella, *Birra scaduta*, 1962, décollage, 93x133 cm

in P. Restany, *Rotella: dal décollage alla nuova immagine*, Edizioni Apollinaire, Milano, 1963, pnn



Fig. 83

Publicità a stampa della Cities Service Gas, 1965

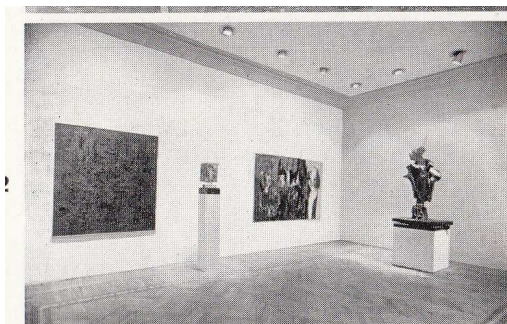


Fig. 84

Fotografia dell'interno della galleria Odyssea, nella sede di via Ludovisi 16, Roma, in M. Bonicatti, *Le gallerie d'arte di Roma*, in "D'Ars Agency", V, n. 2, 20 febbraio – 30 aprile 1964, p. 72

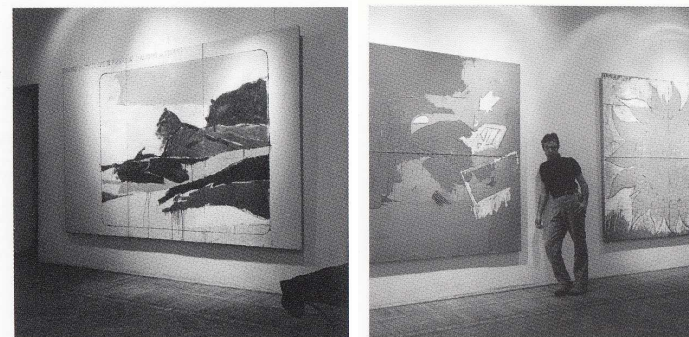


Fig. 85

fotografia dell'allestimento mostra *Schifano.Tutto*, in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 45 e 69, Archivio Marcello Gianvenuti

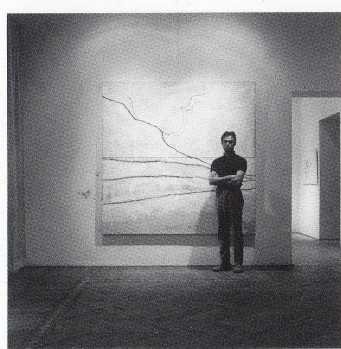
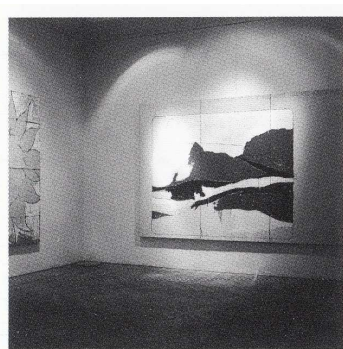


Fig. 86

fotografia dell'allestimento della mostra *Schifano.Tutto*, in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 136 e 152, Archivio Marcello Gianvenuti



Fig. 87

fotografia allestimento mostra *Schifano.Tutto*, in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 168 e 192, Archivio Marcello Gianvenuti

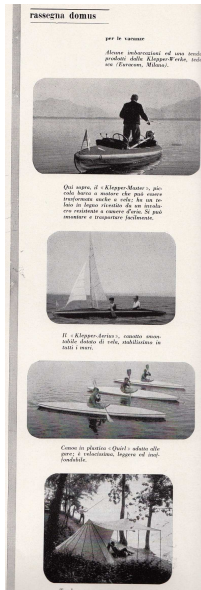


Fig. 88

Rassegna Domus per le vacanze, in "Domus", n. 404, luglio 1963



Fig. 89

Cartolina pubblicitaria del transatlantico Leonardo Da Vinci (1960)



Fig. 90

Uno dei francobolli della serie realizzata nel 1952 per festeggiare il quinto centenario della nascita di Leonardo Da Vinci (1452)

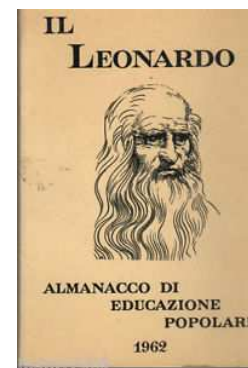


Fig. 91

Copertina di "Il Leonardo. Almanacco di educazione popolare", 1962



Fig. 92

Dino Risi, *Il sorpasso*, Italia 1962, scena finale dell'incidente



Fig. 93

Particolare dell'allestimento di una delle sale della sezione italiana dedicata al "tempo delle vacanze" della XIII Triennale di Milano, in *Prime immagini della tredicesima Triennale*, in "Domus", n. 417, agosto 1964, pnn



Fig. 94

Jannis Kounellis

Mare, 1963
tecnica mista, 160x140 cm

ora in *Kounellis*, catalogo mostra,
Galerie Karsten Greve, Colonia, 2007,
p. 91

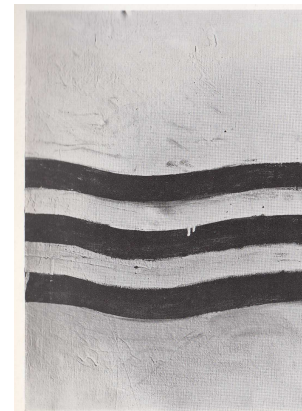


Fig. 95

Jannis Kounellis

Mare, 1963
70x50 cm

in *Mostra mercato nazionale
d'arte contemporanea 2*,
catalogo mostra, Palazzo
Strozzi, Firenze, 21 marzo-
19 aprile 1964, p. 134



Fig. 96

Jasper Johns, *Map*, 1961, olio su tela, 198,2x314,7 cm, MoMA, New York, inventario numero 277.1963

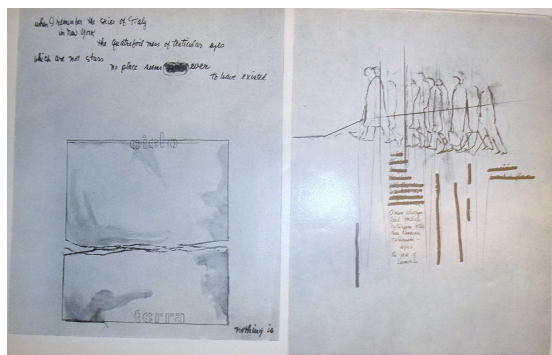


Fig. 97

Riproduzioni di due dei lavori realizzati a quattro mani da Mario Schifano e Frank O'Hara ed esposti nell'ottobre 1964 alla libreria Ferro di cavallo, Roma, in M. Diacono, *Parole e disegni di O'Hara e Schifano*, in "Collage", n- 3-4, dicembre 1964, p. 100



Fig. 98

Andy Warhol nel suo studio, fotografato "alla Warhol", in "Collage", n. 3-4, dicembre 1964, p. 103



Fig. 99

Andy Warhol nel suo studio, fotografato "alla Warhol", in "Collage", n. 3-4, dicembre 1964, p. 104

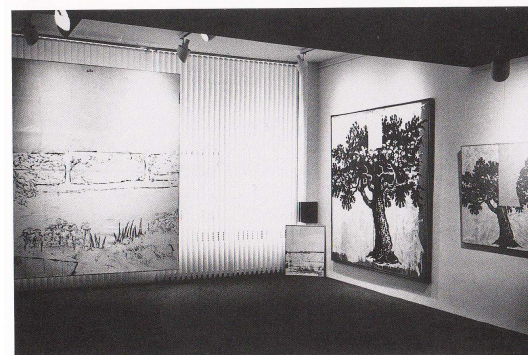


Fig. 100

«Veduta della mostra personale alla Odyssea Gallery di New York, 1964, Archivio Mario Schifano e Archivio Fondazione Marconi», in Giorgio Marconi, Giò Marconi (a cura di), *Schifano 1964-1970. Dal paesaggio alla TV*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 23 febbraio – 30 marzo 2006, Skira editore, Milano, 2006, p. 14.



Fig. 102

Jim Dine

Tattoo, 1961

olio su tela, 153x122,6 cm

in *U.S.A.: verso la fine della pittura astratta?*, in "Metro", n. 4-5, maggio 1962, p. 5.

oggi nelle collezioni del The Museum of Modern Art, New York, Mary Sisler Bequest



Fig. 101

Andy Warhol

Do It Yourself, 1962

liquitex su tela, 72x54 1/2 "

In *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre 1962, opera 51



Fig. 103

Invito alla performance di Jim Dine *Car Crash*, Reuben Gallery, New York, 1-6 novembre 1960

In G. Celant, C. Bell (a cura di), *Jim Dine. Walking Memory 1959-1969*, catalogo mostra, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 12 febbraio - 16 maggio 1999, Guggenheim Museum Publication, New York, 1999, pnn



Fig. 104

Jim Dine, *Two Palettes (International Congress of Constructivists and Dadaists #1)*, 1963, olio su tela e collage, 182,9x182,9 cm, in *Jim Dine*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 7 ottobre - 21 novembre 1964, opera 5, pnn

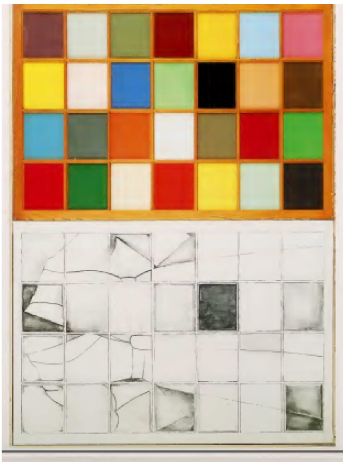


Fig. 105

Jim Dine, *3 Palettes (3 Self Portrait Studies)*, 1964, olio e collage su tela, 180x252,7 cm, in *Jim Dine*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 7 ottobre – 21 novembre 1964, opera 11, pnn



Fig. 106

Mario Schifano e Anita Pallenberg in posa con a fianco l'opera *Parte superiore*

in D. Lancioni, *Tutti i nodi vengono al pettine: le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964* (in W. Guadagnini (a cura di), *Pop Art 1956-1968*, catalogo mostra, Scuderie del Quirinale, Roma, 26 ottobre 2007 – 27 gennaio 2008, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 57



Fig. 107

Fotografia di gruppo alla XXXII Biennale di Venezia con, tra gli altri, Franco Angeli, Maurizio Calvesi, Tano Festa, Mario Schifano, Giosetta Fioroni (quest'ultima di fronte all'opera di Schifano *Parte superiore*)



Fig. 108

Foto di gruppo nella sala di Mimmo Rotella alla XXXII Biennale di Venezia, sono ritratti tra gli altri Pietro Consagra, Tano Festa, Enrico Castellani, Plinio De Martiis, Giulio Paolini e Mario Schifano

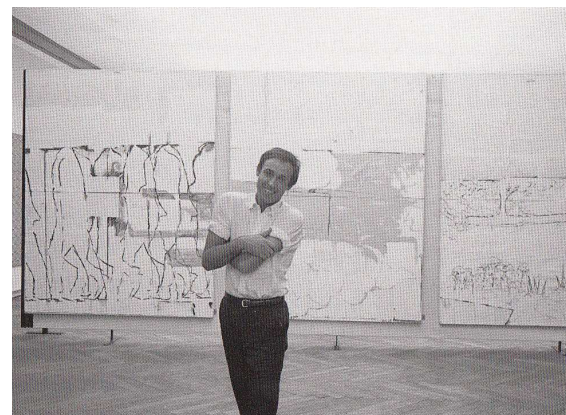


Fig. 109

Mario Schifano ritratto di fronte al pannello con le sue tre opere alla XXXII Biennale di Venezia

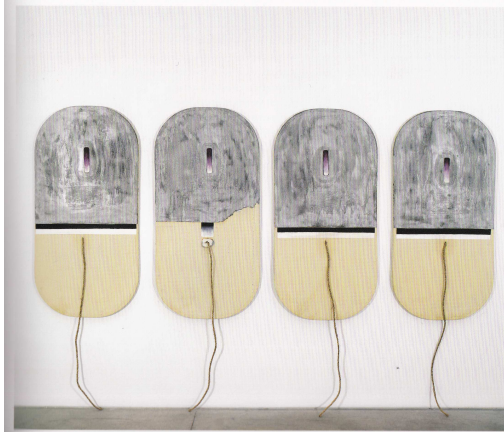


Fig. 110

Jim Dine

*Four designs for a
Fountain in Honor of
the Painter Balla*

1961

Olio e alluminio su tela,
corda, quattro pannelli
ciascuno 141x308,6 cm

In A. Homem, P.
Rylands (a cura di),
*Ileana Sonnabend. Un
ritratto italiano. Un
catalogo mostra, Peggy
Guggenheim Collection,
Venezia, 29 maggio-2
ottobre 2011, p. 73*

Catalogo delle opere documentate di Mario Schifano (1958-1964)



MS 1958-01
Pittura 1958

in *Mambor, Schifano, Tacchi*, catalogo mostra, galleria Appia Antica, Roma, 1958, pnn



MS 1959-01
Senza titolo, 1959

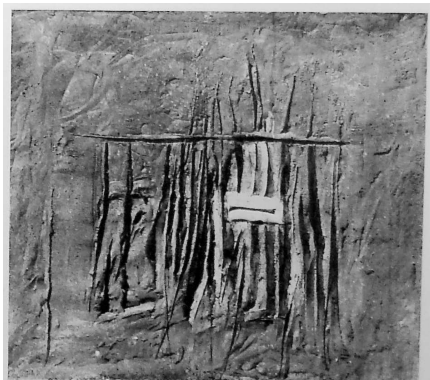
in *Schifano*, catalogo mostra, galleria Appia Antica, Roma, maggio 1959, pnn



MS 1959-02
Pitturacemento, 1959

In W. Demby, *Letter to Young Painter: Mario Schifano*, in "Appia Antica", n. 2, gennaio 1960, pnn

In SM 2007, opera 59/020, p. 17 (senza misure)



SM 1959-03

Pitturacemento, 1959

In W. Demby, *Letter to Young Painter: Mario Schifano*, in "Appia Antica", n. 2, gennaio 1960, pnn

In SM 2007, opera 59/005, p. 14, senza dimensioni

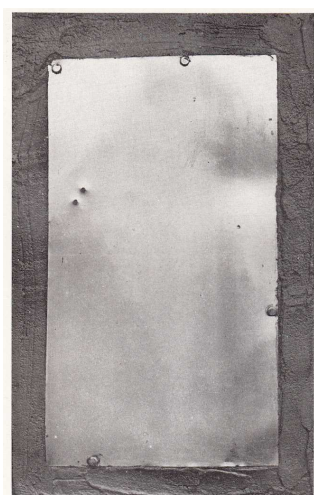


SM 1959-04

Pittura, 1959

cemento su tela, 120x130 cm

In SM 2007, opera 59/017, p. 16



SM 1960-01

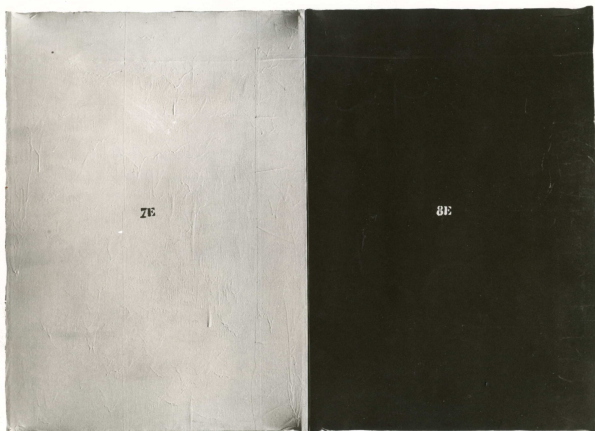
Cemento e ferro, 1960

Cemento e ferro, 1960

cemento e ferro su tela, 47x29,5 cm

In Emilio Villa, *Jeunes Artistes Italiens*, in "Aujourd'hui: art et architecture", n. 28, settembre 1960, p. 40

In SM 2007, opera 60/015, p. 18



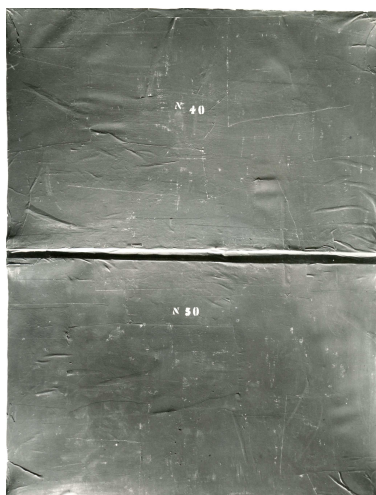
MS 1960-02

Insegna 7E8E, 1960

smalto su carta intelata, 110x150 cm

Foto sciolta conservata in *5 pittori Angeli Festa Lo Savio Schifano Uncini*, Roma, Galleria La Salita, novembre 1960, in Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera, Archivio d'Arte Contemporanea, Archivio Ballo, *Mario Schifano*

In SM 2007, 61/069, p. 36, (datazione errata)



MS 1960-03

Numero 40-50 (grigio), 1960

collage e tela su smalto, 145x112 cm

Foto sciolta conservata in *5 pittori Angeli Festa Lo Savio Schifano Uncini*, Roma, Galleria La Salita, novembre 1960, in Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera, Archivio d'Arte Contemporanea, Archivio Ballo, *Mario Schifano*



MS 1960-04

Numero 3, 1960

smalto su carta intelata, 61x69 cm

Foto sciolta conservata in *5 pittori Angeli Festa Lo Savio Schifano Uncini*, Roma, Galleria La Salita, novembre 1960, in Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera, Archivio d'Arte Contemporanea, Archivio Ballo, *Mario Schifano*

In SM 2007, 60/029, p. 22



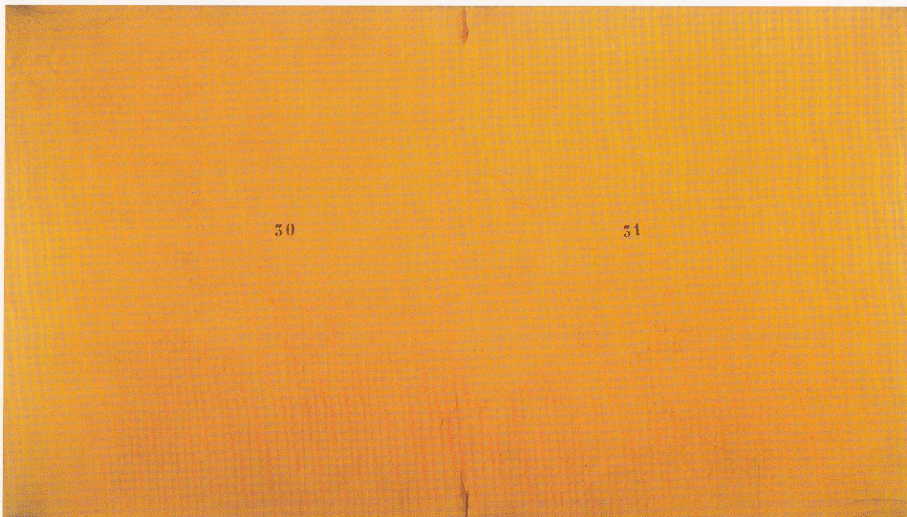
MS 1960-05

Cartello A20, 1960

smalto su carta intelata, 63x86,2x2,5 cm

Foto sciolta conservata in *5 pittori Angeli Festa Lo Savio Schifano Uncini*, Roma, Galleria La Salita, novembre 1960, in Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera, Archivio d'Arte Contemporanea, Archivio Ballo, *Mario Schifano*

In SM 2007, opere su carta 1955-1998, 61/074, p. 17 (datazione errata)



MS 1960-06

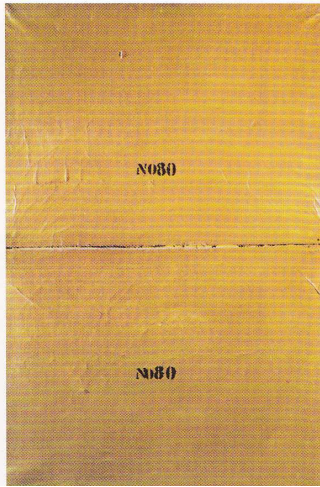
Cartello 30-31, 1960, smalto su carta intelata, 110x190 cm

Foto sciolta conservata in *5 pittori Angeli Festa Lo Savio Schifano Uncini*, Roma, Galleria La Salita, novembre 1960, in Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera, Archivio d'Arte Contemporanea, Archivio Ballo, *Mario Schifano*

In *Mostra di pittori, scultori e incisori partecipanti al concorso a premi d'incoraggiamento ad artisti 1961*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 3-18 luglio 1961

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961

In SM 2007, opera 60/001, p. 17



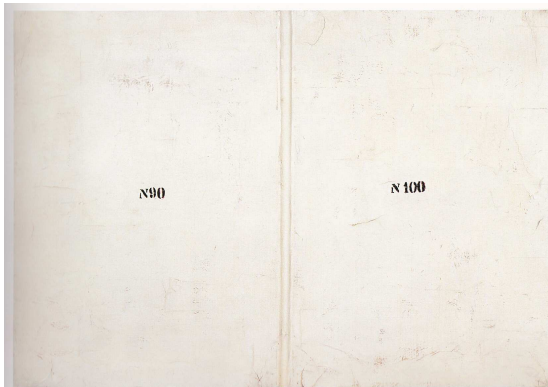
MS 1960-07

Numero 80, 1960

smalto su carta intelata, 97x65 cm

Foto sciolta conservata in *5 pittori Angeli Festa Lo Savio Schifano Uncini*, Roma, Galleria La Salita, novembre 1960, in Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera, Archivio d'Arte Contemporanea, Archivio Ballo, *Mario Schifano*

In SM 2007, opera 60/039, p. 25



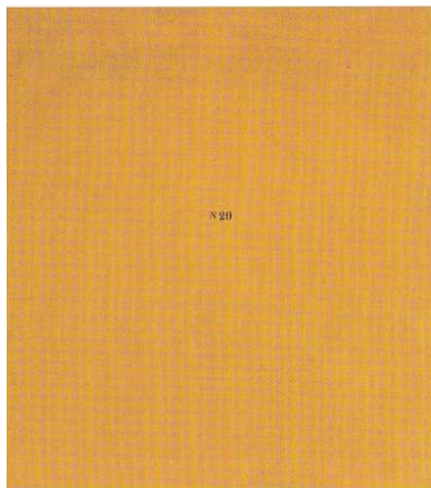
MS 1960-08

Targa 90-100, 1960

smalto su carta intelata, 87x125 cm

Foto sciolta conservata in *5 pittori Angeli Festa Lo Savio Schifano Uncini*, Roma, Galleria La Salita, novembre 1960, in Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera, Archivio d'Arte Contemporanea, Archivio Ballo, *Mario Schifano*

In SM 2007, opera 60/084, p. 26



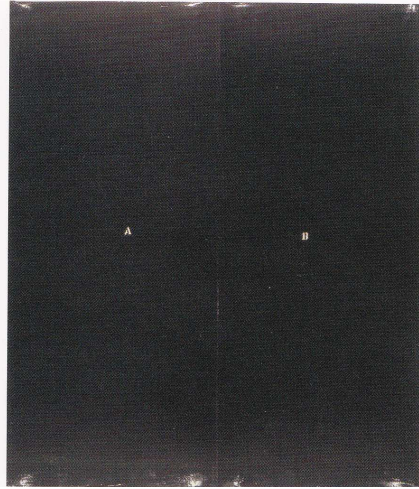
MS 1960-09

Cartello n. 20, 1960

smalto su carta intelata 150x130

In *XXI Premio Lissone Internazionale per la Pittura*, catalogo mostra, Palazzo del Centro del Mobile, Lissone, 1961

In SM 2007, opera 60/056, p. 27



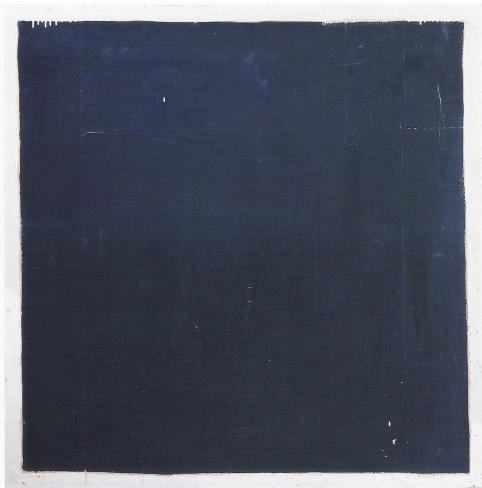
MS 1960-10

Cartello, 1960

smalto su carta intelata, 150x130 cm

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «Schifano 1960, “cartello 1960”, cm 147x130»

In SM 2007, opera 60/020, p. 20



SM 1960-11

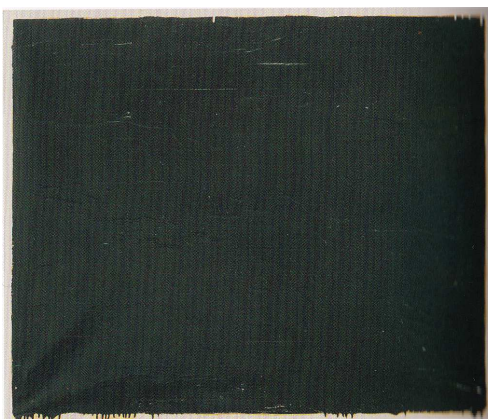
Milano, 1960

smalto su carta intelata, 120x120 cm

In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 17

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 33, p. 76, “G. Liverani, Roma”

In SM 2007, opera 60/002, p. 18



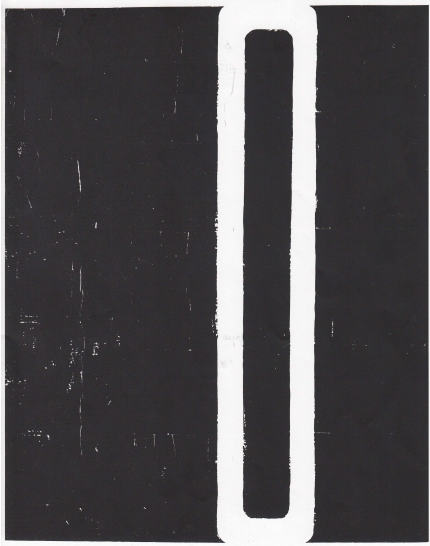
SM 1961-01

Piazza Navona, 1961

smalto su carta intelata, 99,5x119 cm

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «Schifano “Piazza Navona” (verde) 1961 120x100 2005 entrata 13/1/1976

In SM 2007, opera 61/044, p. 34



SM 1961-02

Segnale, 1961

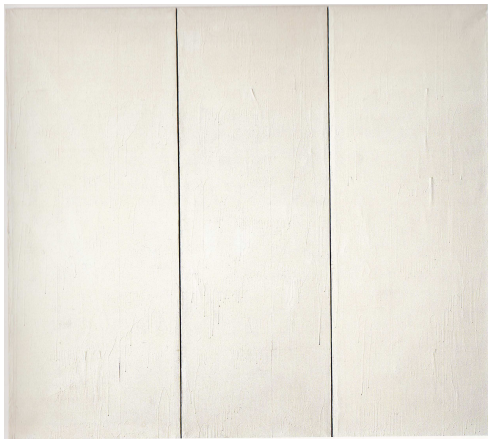
smalto su carta intelata, 150x120 cm

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «freccia ALTO, Schifano 61, “SEGNALE”»

In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 25, *Segnale*, 32.000

In V. Rubiu, *Schifano dada?*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, pp. 88-89, collezione Michael Sonnabend

In SM 2007, opera 61/080, p. 37



SM 1961-03

Grande bianco, 1961

smalto su carta intelata, 160x180 cm

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «freccia ALTO, Mario Schifano - “Grande bianco” 1960, pag. 170, FOTO A, “A GARAMOND cuore io”»

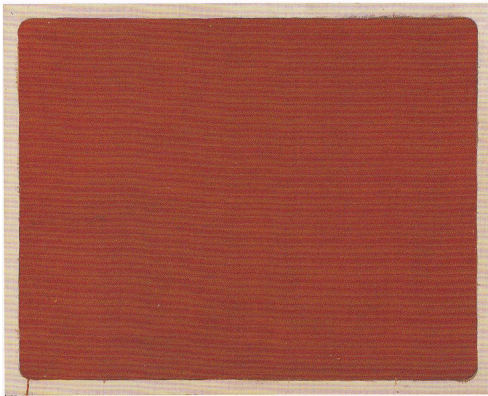
In SM 2007, opera 61/031, p. 32



SM 1961-04

The Music of Ornette, 1961

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «Schifano 1961, “The music of Ornette”, timbro Galleria La Tartaruga, timbro “Foto Alfio di Bella”»



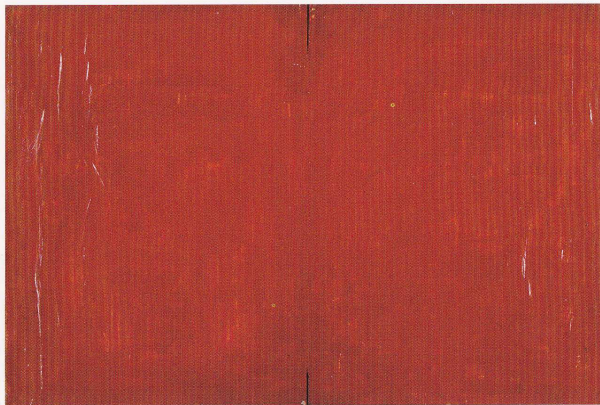
MS 1961-05

Isola di Capri, 1961

smalto su carta intelata, 120x150 cm

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «Schifano 61, ISOLA DI CAPRI, timbro “foto Oscar Savio”»

In SM 2007, opera 60/034, p. 25



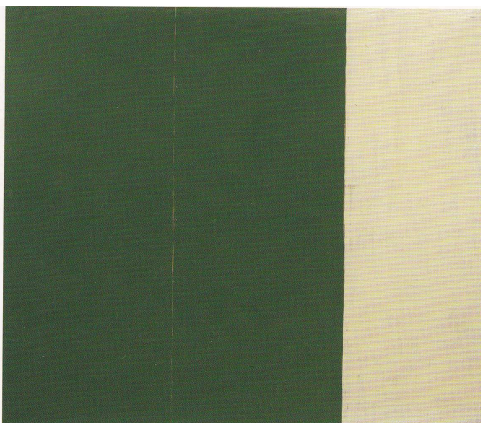
SM 1961-06

Minio 6380, 1961

smalto su carta intelata, 99x148,5 cm

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «Schifano 1961, Minio 6380, timbro “foto Oscar Savio”»

In SM 2007, opera 61/026, p. 31



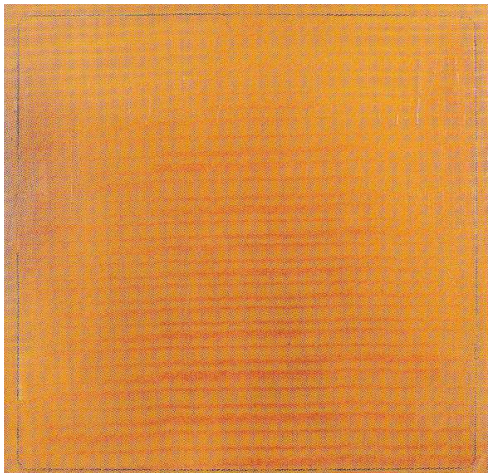
MS 1961-07

Per una intuizione, 1961

smalto su carta intelata, 150x170 cm

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «MARIO SCHIFANO '61, cm 150x170 (verde e bianco)»

In SM 2007, opera 61/037, p. 33



MS 1961-08

Da capo, 1961

smalto su carta intelata, 120x120 cm

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «freccia, M. SCHIFANO MOSTRA 1961, timbro “photo-graphis Corinto”»

In SM 2007, opera 61/017, p. 29



SM 1961-09

Monocromo, 1961

smalto su carta intelata, 149,5x159,5 cm

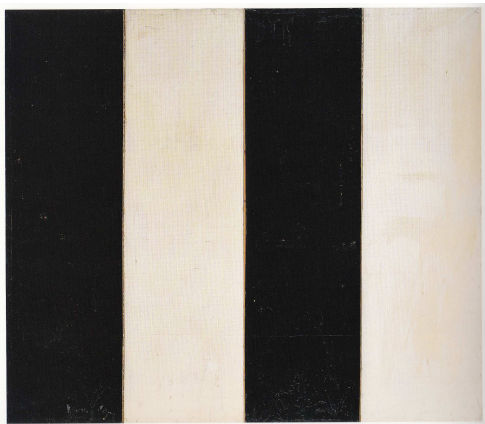
In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «freccia ALTO, MARIO SCHIFANO – ROMA 1961»

In SM 2007, opera 61/055, p. 35



SM 1961-10

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia (presente in archivio in doppia copia) si legge «M. SCHIFANO '61»



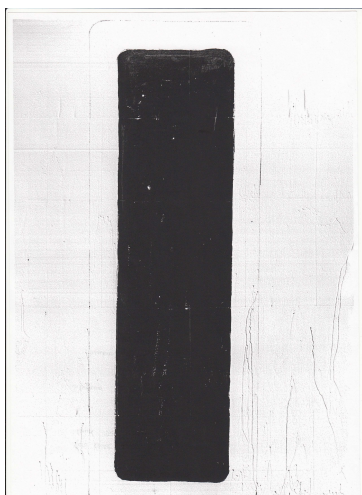
MS 1961-11

Roma 1961, 1961

smalto su carta intelata, 140x160 cm

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «freccia TOP, SCHIFANO 61, timbro “foto Oscar Savio”, timbro La Tartaruga»

In SM 2007, opera 61/029, p. 32

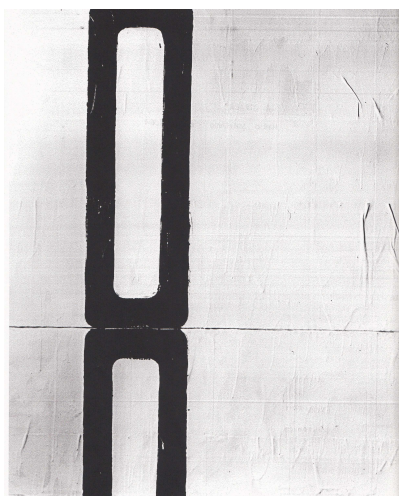


MS 1961-12

Exodus, 1961

smalto su carta intelata

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «freccia TOP, timbro “foto Oscar Savio”, Schifano 1961 – Exodus, timbro La Tartaruga»



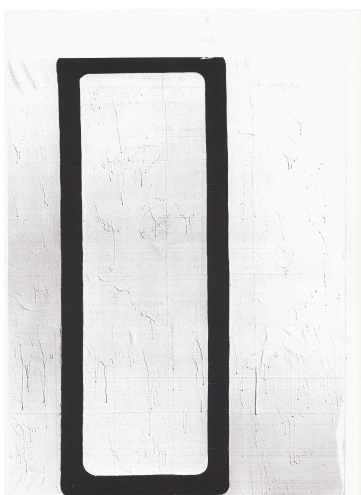
MS 1961-13

La strada (o Particolare della strada), 1961

smalto su carta intelata, 110x150 cm

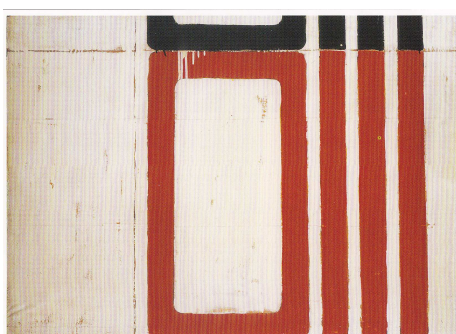
In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «freccia ALTO, LA STRADA, MARIO SCHIFANO – ROMA, 1961»

In SM 2007, opera 61/059, p. 36



MS 1961-14
La grande O, 1961

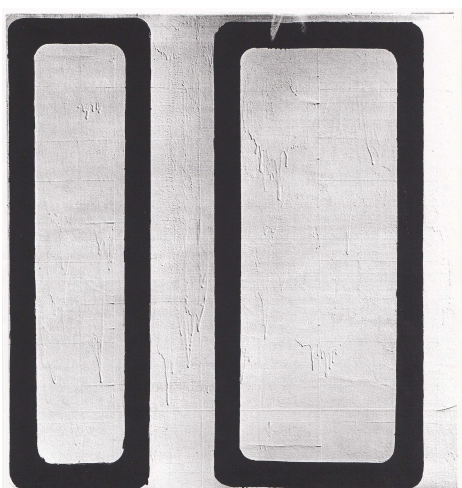
In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «freccia ALTO, Schifano 1961 – LA GRANDE O, timbro “foto Oscar Savio”, timbro La Tartaruga»



MS 1961-15
Diverso, 1961
smalto su carta intelata, 100x140 cm

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961. Nel retro della fotografia si legge «freccia ALTO, MARIO SCHIFANO – ROMA, 1961, DIVERSO»

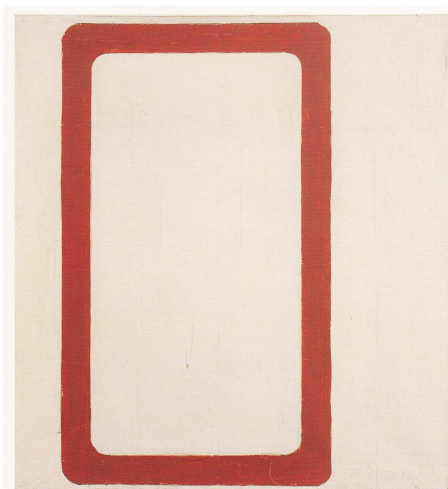
In SM 2007, opera 61/014, p. 29



MS 1961-16
Edoxeus, 1961
smalto su carta intelata

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961

In “Almanacco Letterario Bompiani 1962”, 1961, p. 262



MS 1961-17

Cleopatra's Dream, 1961

smalto su carta intelata, 130x120 cm

In Latina, Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961

In V. Rubiu, *Schifano dada?*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, p. 89, ill. 4 (riprodotto rovesciato)

In SM 2007, opera 61/078, p. 36

Oggi in collezione Sonnabend, opera MS-2



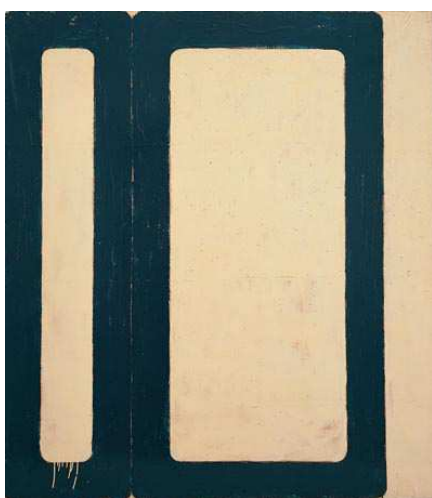
MS 1961-18

Open Sesame, 1961

smalto su carta intelata, 150x150 cm

In *Mostra mercato nazionale d'arte contemporanea 2*, catalogo mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, 21 marzo – 19 aprile 1964, p. 130, opera 7, galleria La Salita

In SM 2007, opera 61/003, p. 27



SM 1962-1

Tempo moderno, 1962

smalto su carta intelata, 180x160 cm

In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, pnn

In SM 2007, opera 62/048, p. 40



MS 1962-02

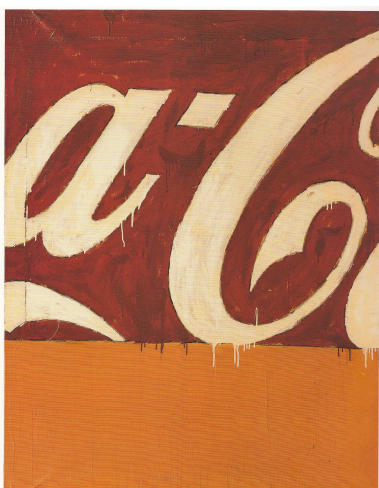
Propaganda, 1962

smalto su carta intelata, 180x150 cm

In *The New Realists*, catalogo mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre-1 dicembre 1962, opera 28, pnn

In V. Rubiu, *Schifano dada?*, in "Metro", n. 7, dicembre 1962, p. 88, in una foto alle spalle di Mario Schifano, ill. 4 (riprodotto rovesciato)

In SM 2007, opera 62/070, p. 46



MS 1962-03

Coca Cola, 1962

smalto su carta intelata, 180x140 cm

In "Almanacco Letterario Bompiani 1963", 1962, p. 188

In SM 2007, opera 61/125, p. 52



MS 1962-04

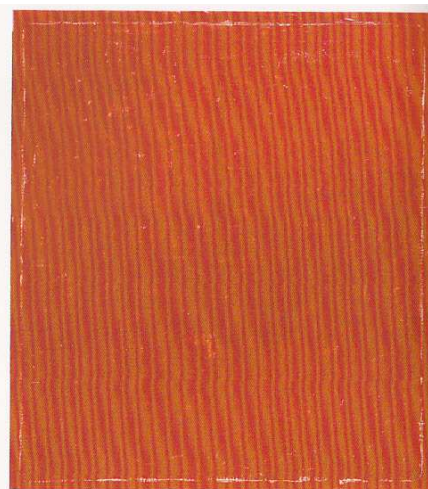
Grande particolare di propaganda, 1962

smalto su carta intelata, 200x150 cm

In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 7, *Grande particolare di propaganda II*, 45.000

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 67, "Studio Marconi, Milano"

In SM 2007, opera 62/069, p. 46



SM 1962-05

Amerika, 1962

smalto su carta intelata, 180x160 cm

In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 11, *Amerika*, 30.000

In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, pnn

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 70

In *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, ill. 7, pnn



SM 1962-06

Botticelli, 1962

smalto su carta intelata, 210x250 cm

In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 4, *Botticelli*, 50.000

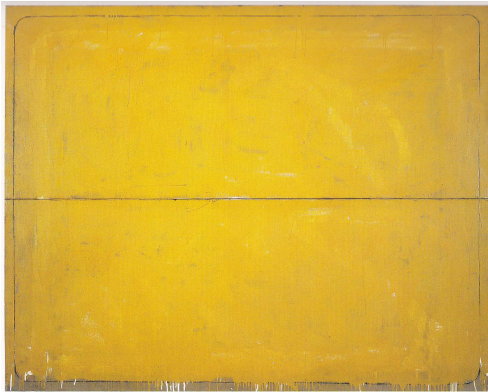
In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, pnn

In SM 2007, opera 62/058, p. 43

SM 1962-07

Vero amore n. 3, 1962

smalto su carta intelata, 160x200 cm



In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 12, *Vero amore III*, 35.000

In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, pnn

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 66, p. 78, “Studio Marconi, Milano”

In *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, ill. 11, pnn

In SM 2007, opera 62/059, p. 43

Ora nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Torino

MS 1962-08

Giallo Chromo, 1962

smalto su carta intelata, 200x120 cm



In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 10, *Giallo Chromo*, 35.000

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 77, pnn, “Studio Marconi, Milano”

In SM 2007, opera 62/012, p. 37



SM 1962-09

Vero amore IV, 1962

smalto su carta intelata, 160x140 cm

In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 19, *Vero amore IV*, 32.000

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 4, p. 75, “Studio Marconi, Milano”

In SM 2007, opera 62/059, p. 43

SM 1962-10

Qualcos'altro, 1962

smalto su carta intelata, 200x230 cm

In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 1, *Vero amore III*, 65.000

In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, ill. f, pnn

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 65, “Studio Marconi, Milano”

In *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, ill. 13, p. 18

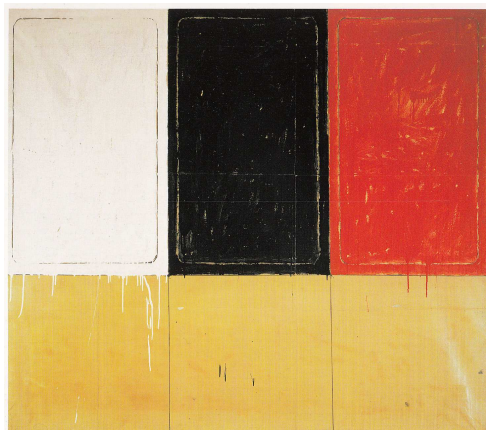
In SM 2007, 62/052, p. 42



SM 1962-11

La stanza dei disegni, 1962

smalto su carta intelata, 160x180 cm



In V. Rubiu, *Schifano dada?*, in "Metro", n. 7, dicembre 1962, ill. 1, p. 89

In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 13, *La stanza dei disegni*, 35.000

In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, pnn

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 7, p. 75, "Studio Marconi, Milano"

In *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, ill. 6, pnn

In SM 2007, opera 62/057, p. 42

MS 1962-12

Vero amore incompleto (o Vero amore spezzato), 1962

smalto su carta intelata, 160x140 cm



In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 20, *Vero amore spezzato*, 32.000

In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, ill. d, pnn

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 54, p. 77, "Studio Marconi, Milano"

In *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, ill. 12, pnn

In SM 2007, opera 62/062, p. 44



SM 1962-13

Elemento per grande paesaggio, 1962
smalto su carta intelata, 200x200 cm

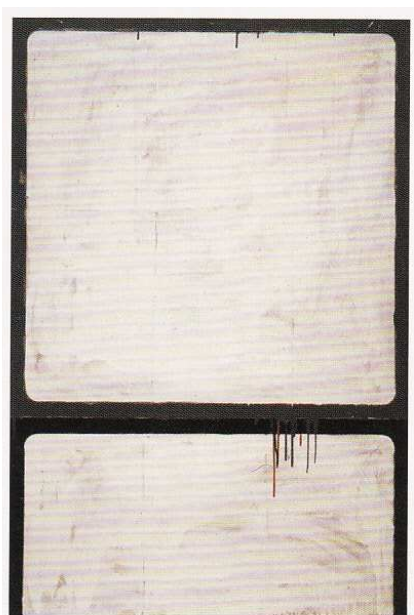
In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 5, *Element for big landscape*, 50.000

In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, ill. e, pnn

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 61, p. 78, “Studio Marconi, Milano”

In *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, ill. 13, pnn

In SM 2007, opera 62/079, p. 48



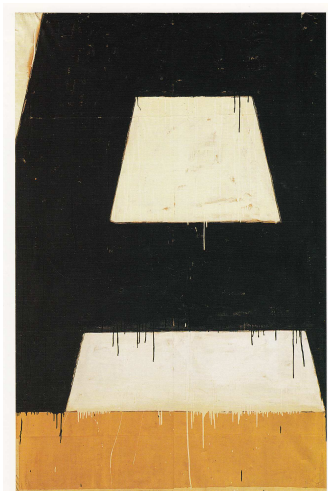
SM 1962-14

Elemento per paesaggio, 1962
smalto su carta intelata, 150x100 cm

In V. Rubiu, *Schifano dada?*, in “Metro”, n. 7, dicembre 1962, ill. 2, p. 89

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 55, pnn, “Studio Marconi, Milano”

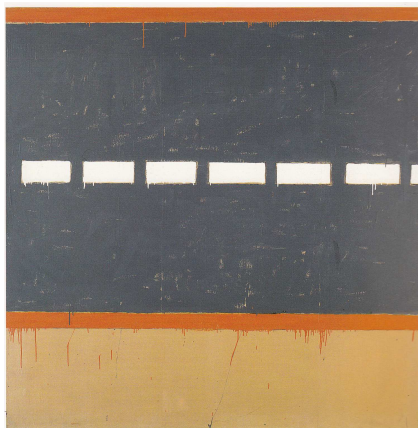
In SM 2007, opera 62/074, p. 47



MS 1962-15

Grande iniziale a Franz Kline, 1962
smalto su carta intelata, 230x150 cm

In V. Rubiu, *Schifano dada?*, in "Metro", n. 7, dicembre 1962, ill. 3, p. 89
In SM 2007, opera 62/066, p. 45

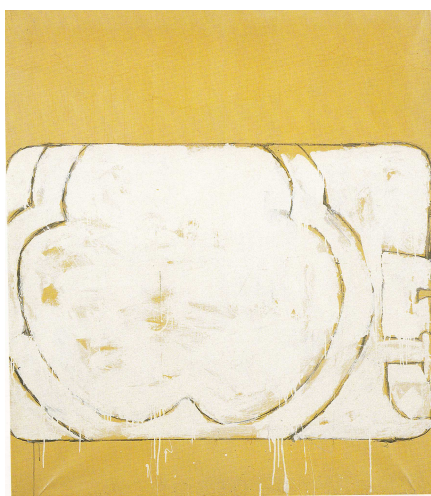


MS 1962-16

Indicazione grande n.1, 1962
smalto su carta intelata, 200x200 cm

In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 6, *Indicazione grande n. 1*, 45.000

In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, pnn
In SM 2007, opera 62/081, p. 49
Ora nelle collezioni della Galleria d'arte moderna di Torino



MS 1962-17

Particolare di esterno II bianco, 1962
smalto su carta intelata, 160x140 cm

In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 22, *Particolare di esterno II bianco*, 32.000

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 74, "Studio Marconi, Milano"
In *Mario Schifano: 1960-1970*, catalogo mostra, Studio Marconi, Milano, 27 novembre 1974, ill. 10, pnn
In SM 2007, opera 62/080, p. 48

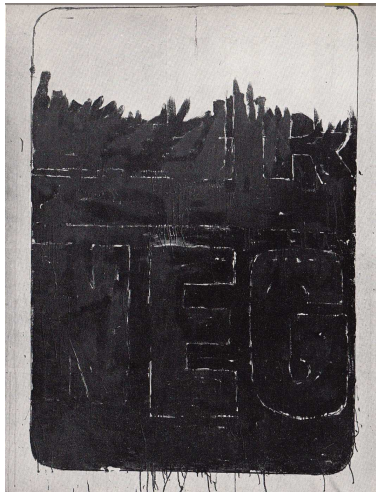


SM 1962-18

Particolare di propaganda, 1962
smalto su carta intelata, 110x141 cm

In *La Nuova Figurazione*, catalogo mostra, La Strozzi, Firenze, 11 giugno – 6 luglio 1963, pnn

In SM 2007, opera 61/054, p. 35



MS 1962-19

Particolare di esterno grigio, 1962
smalto su carta intelata, 200x150 cm

In *La nuova figurazione*, catalogo mostra, Firenze, La Strozzi, 11 giugno – 6 luglio 1963, Vallecchi editore, Firenze, 1963, pnn

In SM 2007, opera 62/106, p. 50



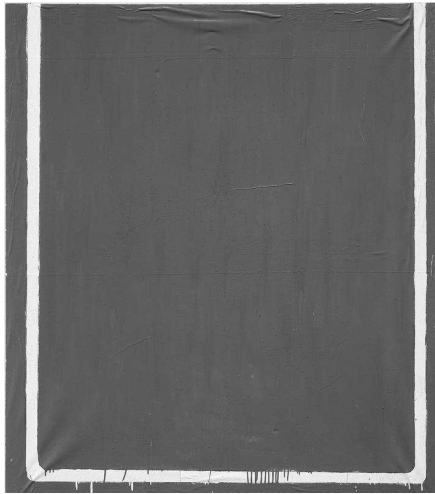
SM 1962-20

Particolare di esterno IV grigio, 1962
smalto su carta intelata, 200x150 cm

In I. Sonnabend, *Tableux di Mario Schifano* (Parigi, 20 novembre 1962), Roma, Archivio Maurizio Calvesi, opera 8, *Particolare di esterno IV*, 40.000

In A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze, 1970, pnn

In SM 2007, opera 62/105, p. 50



MS 1962-21

A De Chirico, 1962

smalto su carta intelata, 170x150 cm

In SM 2007, opera 62/084, p. 49

Ora in collezione Sonnabend, opera MS-1



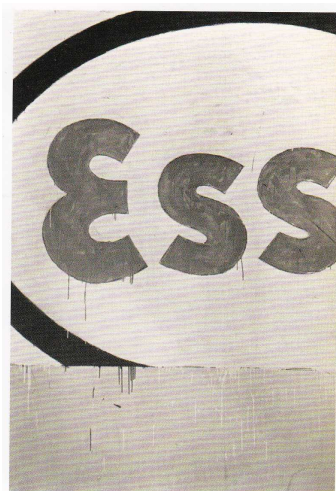
MS 1962-22

Coca Cola, 1962

smalto su carta intelata, 100x150 cm

In M. Calvesi, R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60, aldilà della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, ed. Carte Segrete, Roma, 1990, p. 94

In SM 2007, opera 62/087, p. 50



MS 1962-23

Chiamato Sign of Energy, 1962

smalto su carta intelato, 270x200 cm

In M. Fagiolo dell'Arco, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Bulzoni editore, Roma, 1966.p. 153, indicato come "Galleria Ileana Sonnabend, Parigi"

In SM 2007, opera 62/114, p. 51



MS 1962-24

Segno d'energia (o Sign of Energy), 1962
smalto e grafite su carta, 70x100 cm

In "Almanacco Letterario Bompiani 1962",
1962, p. 193

In Benignetti Giuse, *Pop Art e same painting*, in
"D'Ars Agency", n. 2, 20 febbraio-30 aprile
1964, p. 130

In SM 2007, opere su carta, opera 62/089, p. 22

MS 1963-01

Grande particolare, 1962
smalto su carta intelata, 200x200 cm



In *Schifano. Tutto*, galleria Odyssea,
Roma, 20 aprile 1963, foto
dell'allestimento in G. Marconi (a cura
di), *Schifano 1960-1964. Dal
monocromo alla strada*, catalogo
mostra, Fondazione Marconi, Milano,
10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira
editore, Milano, 2005, p. 152 (Archivio
Marcello Gianvenuti)

In *XIV Mostra Nazionale Premio del
Fiorino*, catalogo mostra, Firenze,
Palazzo Strozzi, 15 maggio – 15 giugno
1963, p. 131

In *Mario Schifano*, catalogo mostra,
Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma,
febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice
La Nazionale, 1974, illustrazione 86,
pnn, "Carlo Caracciolo, Roma"

In SM 2007, opera 63/028, p. 55



MS 1962-02

Grande angolo, 1963, smalto su carta intelata, 160x260 cm

In *Schifano. Tutto*, galleria Odyssea, Roma, 20 aprile 1963, foto dell'allestimento in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 168 (Archivio Marcello Gianvenuti)

In A. Boatto, *Tra new dada e pop art*, in "Letteratura", n. 64-65, lug-ott 1963, pp. 147-148

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, illustrazione 9, p. 75, "Tofanelli, Roma"

In SM 2007, opera 63/027, p. 55



MS 1962-02

Incidente, 1963

smalto su carta intelata, 200x200 cm

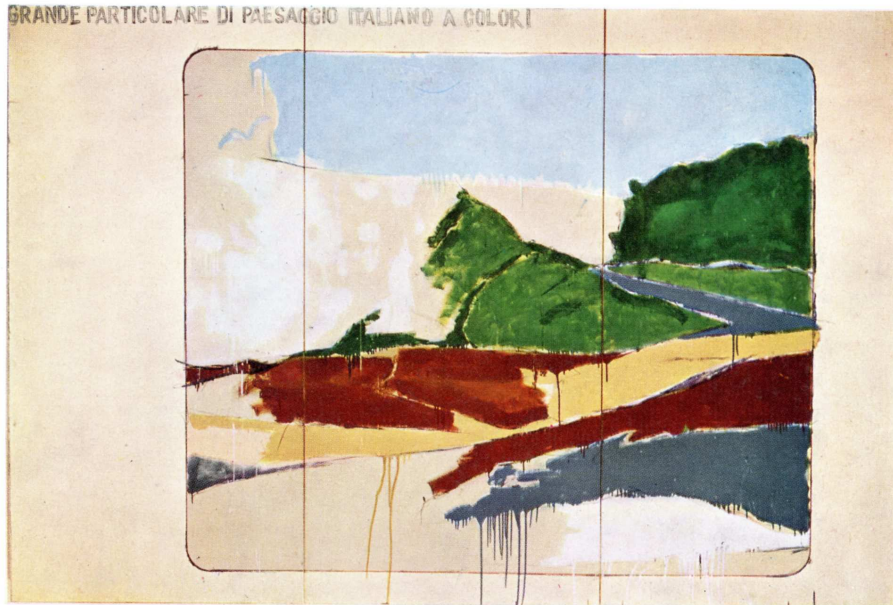
In *Schifano. Tutto*, catalogo Galleria Odyssea, Roma, aprile 1963, pnn

In G. Ballo, *La linea dell'arte italiana*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1964, vol. II, fig. 445, p. 313

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, illustrazione 73, pnn, "Goffredo Parise, Roma"

In SM 2007, opera 63/045, p. 58

Oggi il quadro è patrimonio della Casa di Cultura Goffredo Parise di Ponte di Piave (TV)



MS 1963-03

Grande particolare di paesaggio, 1963, smalto su carta intelata, 300x200 cm

In *Schifano. Tutto*, catalogo Galleria Odyssia, Roma, aprile 1963, pnn (1)

In Bonicatti Maurizio, *Le gallerie d'arte di Roma*, in "D'Ars Agency", n. 2, 20 febbraio-30 aprile 1964, p. 73

In Maurizio Fagiolo dell'arco, *Rapporto 60*, Roma, 1966, p. 155, "Galleria Odyssia, Roma"

In SM 2007, opera 63/046, p. 58



MS 1963-04

O Sole mio, 1963

smalto su carta intelata, 200x200 cm

In *Schifano. Tutto*, catalogo Galleria Odyssia, Roma, aprile 1963, pnn

In SM 2007, opera 63/048, p. 59



MS 1964-05

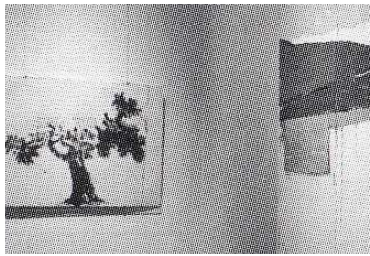
Leonardo, 1963

smalto su carta intelata, 200x200 cm

In *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssia, Roma, aprile 1963, pnn

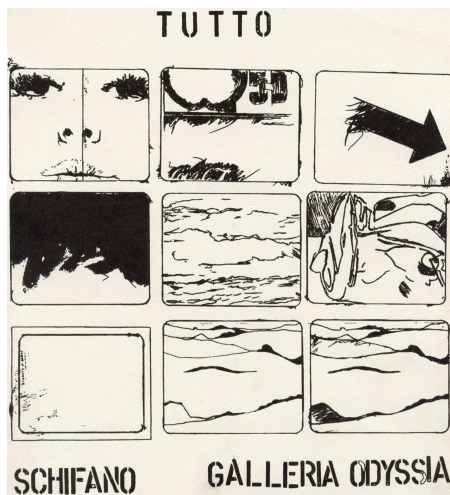
In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 9, p. 75, “Maurizio Navarra, Roma”

In SM 2007, opera 63/011, p. 53



MS 1963-06

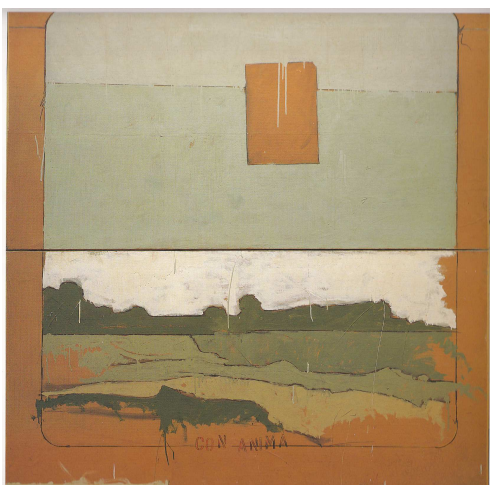
In *Schifano. Tutto*, galleria Odyssia, Roma, 20 aprile 1963, foto dell'allestimento in G. Marconi (a cura di), *Schifano 1960-1964. Dal monocromo alla strada*, catalogo mostra, Fondazione Marconi, Milano, 10 febbraio – 26 marzo 2005, Skira editore, Milano, 2005, p. 168 (Archivio Marcello Gianvenuti)



MS 1963-07

Copertina del catalogo della mostra “Schifano. Tutto”, 1963

In *Schifano. Tutto*, catalogo mostra, galleria Odyssia, aprile 1963



MS 1963-08

Con anima, 1963

smalto su carta intelata, 200x200 cm

In Mastrodonato Enotrio, *A Castelletto Ticino II Premio di Pittura*, in "D' Ars Agency", n. 4, 20 giugno-20 ottobre 1964, p. 58

In M. Calvesi, *Mario Schifano*, in *III Premio Scipione nazionale di pittura*, catalogo mostra, Comune di Macerata, 18 ottobre – 15 novembre 1964, ill. 2, pnn

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 10, "C. Caracciolo, Garavicchio"

In SM 2007, opera 63/029, p. 56



SM 1963-09

Splendido e astratto con anima, 1963

smalto su carta intelata, 200x300 cm

In *Mostra di pittura contemporanea Comunità Europea. Premio Marzotto 1964-1965*, SAES, Milano, 1966, volume VI, imm. 94

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 77, pnn, "Anna Laura Angeletti, Roma"

In SM 2007, opera 63/015, p. 54



SM 1963-10

Senza titolo, 1963

smalto su carta, 100x100 cm

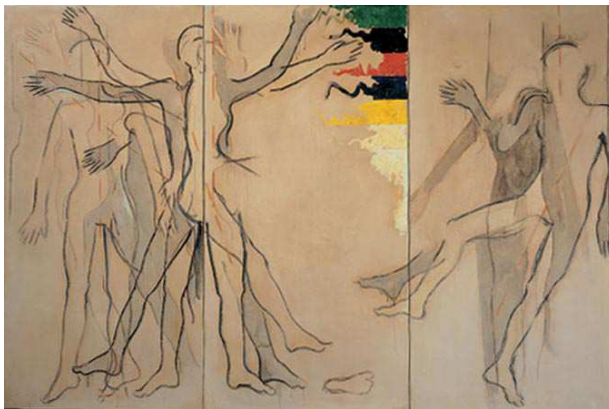
In *Schifano*, catalogo mostra, galleria dell'Ariete, Milano, 15 aprile 1964, pnn

In SM 2007, opera 63/044, p. 58



MS 1963-11
Grande pittura, 1963
smalto su carta intelata

collezione privata



MS 1964-01
Corpo in moto e in equilibrio,
1964, olio e grafite su tela,
300x200 cm

In *Schifano*, catalogo mostra,
galleria Odyssea, Roma, 16
novembre – 12 dicembre 1964,
pnn

In SM 2007, opera 64/039, p. 66



MS 1964-02
Beebe's Garden Summer Morning, 1964
smalto e grafite su carta intelata, 260x200 cm

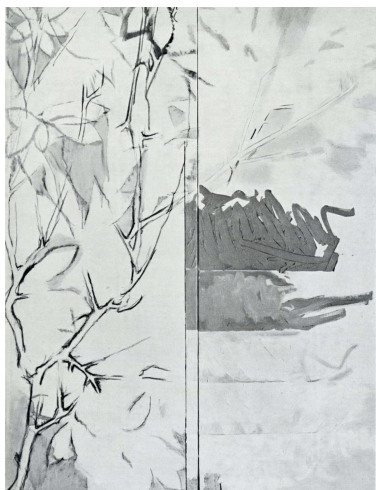
In *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*,
catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10
ottobre 1964, p. 143

In SM 2007, opera 64/045, p. 67



MS 1964-03
Copertina, 1964

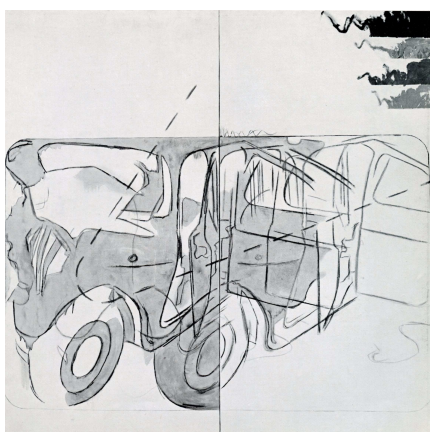
In *Schifano*, catalogo mostra, galleria
Odyssea, Roma, 16 novembre – 12
dicembre 1964



MS 1964-04
Ultimo autunno, 1964
olio, smalto e grafite su tela, 140x180 cm

In *Schifano*, catalogo mostra, galleria
Odyssea, Roma, 16 novembre – 12
dicembre 1964

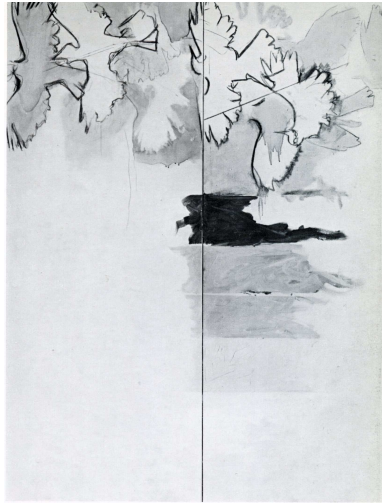
In SM 2007, opera 64/037, p. 66



MS 1964-05
Quadro per un avvenimento, 1964
olio, smalto e grafite su tela, 200x200 cm

In *Schifano*, catalogo mostra, galleria
Odyssea, Roma, 16 novembre – 12
dicembre 1964

In SM 2007, opera 64/038, p. 66



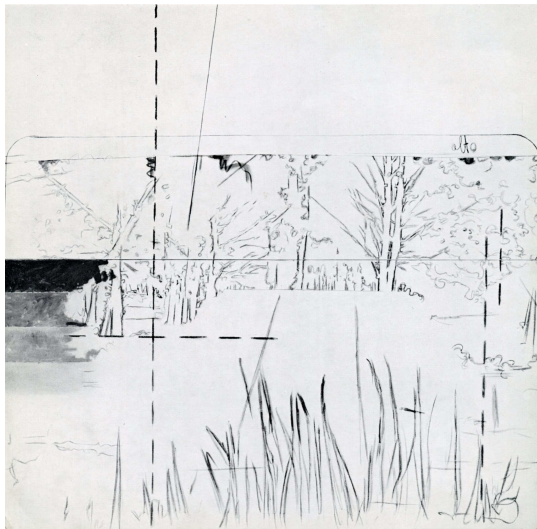
MS 1964-06

***Quadro per il volo felice*, 1964**

smalto, olio e grafite su tela, 140x180 cm

In *Schifano*, catalogo mostra, galleria
Odyssea, Roma, 16 novembre – 12
dicembre 1964

In SM 2007, opera 64/040, p. 67



MS 1964-07

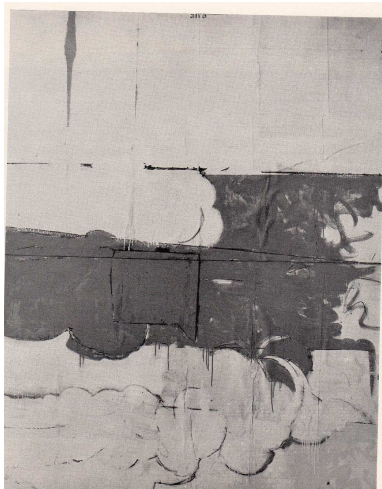
***En plein air, quadro per la
primavera*, 1964**

smalto, olio e grafite su tela, 200x200
cm

In *Schifano*, catalogo mostra, galleria
Odyssea, Roma, 16 novembre – 12
dicembre 1964

In "L'Unità", sabato 14 novembre
1964, p. 6 (pubblicità della galleria
Odyssea)

In SM 2007, opera 64/032, p. 65



MS 1964-08
Parte superiore, 1964

In *XXXII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, 20 giugno – 10 ottobre 1964, pnn, riproduzione n. 95



MS 1965-01
Dagli archivi del Futurismo n. 1, 1965

In *Mario Schifano*, catalogo mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio – marzo 1974, Parma, Editrice La Nazionale, 1974, ill. 168, pnn

In SM2007, 65/049, p. 77

Oggi in collezione privata

MS 1965-02
Futurismo rivisitato a colori, 1965
acrilici su tela ricoperta di perspex colorato, 170x300 cm

Oggi in collezione Giorgio Franchetti



Ringraziamenti

Gabriele Anesi
Emiliano Antonelli
Manuela Astore
Carmen Belmonte
Maurizio Calvesi
Alessia De Coppi
Alessandro Del Puppo
Mario Diacono
Duccio Dogheria
Flavio Fergonzi
Lucia Franceschini
Elisa Francesconi
Renzo Gastaldon
Daniela Lancioni
Donata Levi
Marianrosa Mariech
Augusta Monferini
Eugenia Mosillo
Paola Pettenella
Mimmo Poggi
Carlo Prosser
Giovanni Rubino
Denis Viva
Federico Zanoner