



Università
Ca' Foscari
Venezia

Scuola Dottorale Interateneo in Storia delle Arti
Dottorato di Ricerca in Storia Antica e Archeologia, Storia delle Arti
Ciclo XXIV
(a. a. 2012-2013)

INCONTENIBILI

NUOVE AVANGUARDIE E GALLERIE D'ARTE NEL PANORAMA
ITALIANO E FRANCESE DEGLI ANNI SESSANTA

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-ART/03

Tesi di Dottorato di ELISA PRETE matricola 955668

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Nico Stringa

INDICE

- Introduzione	p. 5
- CAPITOLO I: L'attività espositiva delle gallerie in Italia	
I.1 Torino	p. 13
I.2 Genova	p. 43
I.3 Milano	p. 59
I.4 Bologna	p. 83
I.5 Venezia	p. 93
I.6 Roma	p. 117

- CAPITOLO II: Le Nouveau Réalisme entre Paris, Nice et Milan

- II.1 Paris, fin des années '50 - début des années '60:
les galeries des "marginiaux" p. 151
- II.2 Le manifeste du groupe: la galerie Apollinaire
et les rapports avec la scène artistique italienne p. 189
- II.3 Les actions-spectacles et la sortie de la galerie:
les Festivals d'art d'avant-garde et du nouveau réalisme p. 217

- CAPITOLO III: La trasformazione della sede espositiva

- III.1 Dimensioni: *variabili* p. 241
- III.2 Il Teatro delle mostre p. 279
- III.3 La crisi dello spazio espositivo: la partecipazione
dello spettatore e il coinvolgimento del 'campo urbano' p. 305

- Conclusioni p. 339

APPARATI

- Documentazione fotografica p. 335

- Cronologia 1960-1970 p. 467

- Bibliografia

Archivi consultati p. 495

Monografie e cataloghi di mostre sulla storia delle gallerie p. 497

Cataloghi di mostre collettive e personali p. 502

Periodici e bollettini p. 513

Monografie, cataloghi di mostre, testi critici sulla storia
del decennio, sulle correnti di neoavanguardia e sui loro
esponenti p. 544

Introduzione

La presente ricerca propone un'analisi del contesto artistico italiano e francese degli anni Sessanta in cui hanno origine e sviluppo le correnti riunite nella definizione generale di “neoavanguardia”; particolare attenzione sarà rivolta all'incidenza del loro operato sul tessuto espositivo privato che, rispetto alle sedi istituzionali, mostra di cogliere tempestivamente e favorire gli aspetti più sperimentali dei nuovi linguaggi.

Parlando di “neoavanguardie” si rinvia implicitamente a quella “linea dell'arte”, italiana e non solo, che traccia una sorta di collegamento tra le avanguardie storiche e le tendenze germinate dalle ceneri dell'informale, ovvero tra “due avanguardie” come il Futurismo e la Pop Art (Calvesi)¹; è evidente in questo senso che molti degli sforzi messi in campo tra la fine degli anni Cinquanta e il decennio successivo (dalle esperienze ‘oggettuali’ del Nouveau Réalisme alle invenzioni ottiche e cinetiche dell'arte programmata fino alla pratica dell'happening) possono contare su soluzioni già collaudate agli inizi del secolo e da esse ripartire, in accordo a mutate condizioni storiche, economiche, sociali e tecnologiche². Alcune grandi mostre (tra cui si ricordano per importanza *Erste Internationale Dada-Messe* alla Otto Burchard Galerie di Berlino nel 1920, *L'Exposition Internationale du Surréalisme* alla Galerie des Beaux-Arts di Parigi nel 1938 e le newyorkesi *First papers of Surrealism* e *Art of this Century*

¹ Si riporta qui la definizione utilizzata da Maurizio Calvesi per il volume *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop art* (Milano 1966), sebbene il concetto di avanguardia, nel caso della Pop Art, sia discutibile, in assenza di un manifesto programmatico.

² Sulla situazione storica dell'Italia nel decennio degli anni Sessanta, tra miracolo economico e successiva ‘congiuntura’, cfr. G. Crainz, *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma 1996; Id., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma 2003.

nel 1942) costituiscono precedenti rilevanti nel bagaglio d'immagini e idee che informa i nuovi protagonisti della scena artistica, cui si associano, nel secondo dopoguerra, iniziative di diversa provenienza e portata, dall'allestimento del primo *Ambiente nero* di Lucio Fontana (Galleria del Naviglio, Milano, 1949) alle mostre *Mouvement* (Galerie Denise René, Parigi, 1955) e *This is Tomorrow* (Whitechapel Gallery, Londra, 1956). Suonano allora come un "incoraggiamento" le parole che Emilio Villa sceglie per l'introduzione al primo numero di "Appia Antica" – apparso alle soglie del nuovo decennio – che riprendono non a caso l'ottimismo vitalista delle avanguardie storiche per un loro consapevole superamento: "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"³.

Focalizzando la prospettiva di indagine sulla storia e microstoria espositiva del decennio, ovvero sull'evoluzione delle prassi e dei criteri di scelta caratterizzanti l'ambito privato, risultano di maggiore interesse i contributi di artisti e raggruppamenti concentrati attorno alla possibilità di una dilatazione spaziale dell'opera, che spesso conduce a situazioni critiche, se non di aperto conflitto, con le convenzioni espositive: la produzione di oggetti-installazioni che fisicamente valicano il confine ideale circoscritto dalla cornice e dal piedistallo si traduce infatti in un'invasione 'territoriale', nell'occupazione dello spazio espositivo e nell'appropriazione di ciò che lo abita, spettatore compreso; mostra inoltre con evidenza la maturazione e l'autonomia raggiunte dai linguaggi nei confronti delle strutture espositive e la loro (pur temporanea) 'incontenibilità'. Lo spazio dell'opera si sovrappone all'ambiente e alla sfera del vissuto, interseca discipline non esclusivamente artistiche, fuoriesce nel campo urbano e nella natura, attraversa insomma l'utopia di un'adesione al mondo intero: "Di fatto il trapasso è dalla rappresentazione autoreferenziale e mobile, del dipinto e

³ E. Villa, in "Appia Antica. Atlante di arte nuova", n. 1, luglio 1959.

della scultura, a un'immersione referenziale e *in situ*, dove l'arte si configura in relazione o in situazione agli aspetti di un territorio o ambiente: si localizza e diventa un intervento nel e con il mondo”⁴.

L'arco cronologico qui considerato si estende dalla fine degli anni Cinquanta (dall'avvio dell'attività di collettivi come il gruppo T e la rivista-galleria Azimuth a Milano, il gruppo N a Padova) alla fine degli anni Sessanta; una conclusione - necessariamente simbolica – di questo percorso potrebbe essere individuata proprio nel 1970, con la mostra *Conceptual art, arte povera, land art* alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino e il terzo e ultimo Festival del Nouveau Réalisme a Milano, che consacrano e “storicizzano” correnti sorte ai margini (se non in aperta opposizione) alle strutture della cultura istituzionale. Accanto alla vicenda dei nouveaux réalistes, le tendenze principalmente seguite e di cui si terrà conto nel delineare l'attività espositiva delle gallerie, sono quelle di Azimuth, della Pop Art e della “declinazione” romana di Scuola di Piazza del Popolo, dell'arte programmata, cinetica e minimalista fino all'Arte Povera. Minore attenzione verrà invece riservata a orientamenti – come la poesia visiva, la mec-art, la nuova figurazione... - che pur contribuendo al rinnovamento dei linguaggi artistici contemporanei non interferiscono direttamente con il sistema espositivo tradizionale; similmente, ma all'estremo opposto, si situano le operazioni di “de-materializzazione”⁵ cui l'opera va incontro con la diffusione dei linguaggi concettuali, che liberano l'artista dalla “schiavitù” dell'oggetto e utilizzano materiali e tecniche diverse come veicolo strumentale per l'affermazione dell'idea. Anche l'happening e la performance (in cui confluiscono le manifestazioni Fluxus, l'Azionismo e la Body Art), che non producono oggetti ma che occupano in modo analogo lo spazio espositivo

⁴ G. Celant, *Un'arte sferica*, in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Milano 2009, p. 16.

⁵ J. Chandler, L. Lippard, *The dematerialization of art*, in “Art International”, n. 2, febbraio 1968.

attraverso la presenza stessa del loro autore, costituiscono in questo senso un'ideale frontiera del rapporto dialettico tra contenuto e contenitore. Si tralasciano infine le nuove tecnologie, sia per ragioni cronologiche (lo sviluppo più compiuto della video arte appartiene alla storia del decennio successivo), sia perché il rapporto instaurato con i nuovi dispositivi devia dal discorso condotto e concentrato sulle soluzioni moderne di una nuova oggettualità.

Nel primo capitolo, attraverso una selezione degli spazi espositivi privati nei maggiori centri italiani (Venezia, Roma, Milano, Torino, Genova e Bologna, cui si affiancheranno le iniziative di città come Padova, Napoli e Amalfi) e la ricostruzione cronologica della loro attività connessa alla produzione delle neoavanguardie, vengono tracciati i profili e le linee critiche seguite dalle gallerie, il cui numero in costante espansione nel corso del decennio rispecchia l'incremento del mercato artistico sull'onda del boom economico.

Un ampliamento della prospettiva nazionale, estesa al territorio francese e alla scena parigina in particolare, riguarda la vicenda del Nouveau Réalisme, corrente che per la sua storia specifica, per i suoi protagonisti e sostenitori, ha coinvolto e congiunto strettamente l'Italia e la Francia dalla seconda metà degli anni '50: nel secondo capitolo ne viene ricostruita la vicenda a partire dalla storia espositiva, in cui emerge il rilevante sostegno ricevuto dalle sedi private (per l'ambito francese si ricordano le gallerie Colette Allendy, Iris Clert, J e Rive Droite); il collegamento instauratosi con la città di Milano, frutto di una condivisione di intenti tra il critico Pierre Restany e la galleria Apollinaire di Guido Le Noci, è tanto importante da spostare proprio nel capoluogo lombardo l'esordio del gruppo (la prima mostra è ospitata nel 1960 alla Galleria Apollinaire di Milano, dove Yves Klein aveva già esposto i primi *monocromi* nel '57) e la conclusione ufficiale del percorso comune dei suoi membri, con il terzo e ultimo Festival Nouveau Réaliste del 1970.

Le scelte operate dai galleristi possono confrontarsi e spesso avvalersi del sostegno continuativo della critica d'arte, che in alcuni casi imprime una vera e

propria direzione preferenziale al programma espositivo; del resto il dibattito critico condotto in Italia in questi anni assume un peso rilevante anche in chiave internazionale, come sottolinea proprio Restany alla fine del decennio (“Mais c’est sans doute en Italie que l’effort de renouveau a été le plus grand”⁶), citando i “fils spirituels” di Argan (Lea Vergine, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini, Umberto Eco, Guido Ballo e Gillo Dorfles). Di pari importanza, la collaborazione con artisti stranieri o con galleristi di altre città e stati - quando il proprietario non è il medesimo, con sedi attive in centri diversi - rende possibile il confronto con realtà diverse ma anche il passaggio di opere e l’esportazione di mostre da una città all’altra (con un certo impatto sul tessuto artistico locale).

Sostenute da gestioni “illuminate”, caratterizzate da flessibilità e tempismo (assai superiori alle istituzioni pubbliche), le gallerie diventano lo spazio franco della sperimentazione e allo stesso tempo una ‘cassa di risonanza’ per il successo dei nuovi linguaggi; si tratta di una funzione essenziale e di una trasformazione enorme rispetto alle prime gallerie, attive in Italia dal primo dopoguerra, che funzionano come botteghe di vendita di opere d’arte, limitano quasi sempre il proprio raggio d’azione al mercato locale e trascurano gli investimenti - fattore imprescindibile e “alla moda” negli anni seguenti - in materia di promozione, lancio e vernissage delle esposizioni⁷.

La trasformazione della tradizionale idea di “oggetto” artistico e della sua percezione da parte del pubblico, lo sconfinamento tra discipline e linguaggi diversi, l’infrazione dei limiti e delle ‘postazioni riservate’, comportano dalla fine degli anni ’50 un necessario aggiornamento dei criteri di scelta e della prassi espositiva; non è un caso che numerosi esponenti e raggruppamenti artistici attivi nel corso del decennio si rivolgano in prima istanza alle gallerie private, che in queste abbiano avuto il loro esordio e vi siano stati ospitati a più

⁶ P. Restany, P. Cabanne, *L’Avant-garde au XX siècle*, Parigi 1969, p. 168.

⁷ È un aspetto che non riguarda soltanto il territorio nazionale: negli anni ’30 alle gallerie statunitensi hanno accesso solo i possibili “clienti”.

riprese, come è accaduto per il Nouveau Réalisme, gli artisti della “Scuola di Piazza del Popolo”, il gruppo T e l’Arte Povera.

Le sperimentazioni condotte delle nuove avanguardie e le conseguenti ripercussioni sullo spazio espositivo vengono osservate nel terzo capitolo, con particolare attenzione alla produzione di oggetti dalle variabili sempre più incerte, sia nello spazio (interagendo, occupando, modificando l’ambiente in cui l’opera è inserita) che nel tempo (avvicinandosi, con la nozione di durata, a ‘consumazioni’ effimere e a forme più o meno esplicite di spettacolo). Le “nuove dimensioni della scultura” (Kultermann) conducono ben presto ad una crisi dello stesso spazio espositivo: nel tentativo di adeguarsi alle nuove dinamiche (accogliendo mostre-performance o “eventi” di breve durata come il “Teatro delle mostre”), le gallerie si spingono fino a rinunciare ai propri connotati, al ruolo tradizionalmente condiviso di contenitore passivo e sfondo neutrale per l’esposizione delle opere, al contrario impegnandosi nella loro realizzazione e prestandosi ad una più o meno manifesta trasfigurazione. Le gallerie trasformate in supermercato, palestra, ring, scuderia, dimostrano una notevole prova di ‘elasticità’ in relazione alle proposte dei nuovi linguaggi; allo stesso modo il loro sviluppo dimensionale (che non a caso si appropria, recuperandone anche la dicitura, di spazi destinati alla raccolta e all’accumulo come il “deposito” e il “garage”) sembra sottendere nelle grandi metrature la volontà di inglobare e contenere la maggiore porzione di realtà possibile. Tuttavia, nonostante questi sforzi, con l’avvicinarsi degli anni Settanta sarà inevitabile l’uscita delle azioni artistiche dallo spazio della galleria a favore di una - pur temporanea - occupazione dello spazio urbano e naturale (operazioni che sembrano appunto affermare, nella varietà dei luoghi individuati e riutilizzati dagli artisti, l’inutilità di una sede espositiva deputata)⁸.

⁸ Si possono ricordare a questo proposito - inserendole in una consuetudine risalente alle avanguardie storiche - le iniziative organizzate presso sedi che possiedono una diversa destinazione e che vengono temporaneamente trasformate in spazi espositivi, con risultati

È opportuno ricordare infine la marginalità della produzione artistica delle neoavanguardie rispetto ai circuiti del mercato: interrogato sui profitti della sua attività di gallerista e se questa gli avesse ‘dato da vivere’, Gian Tomaso Liverani (Galleria La Salita, Roma) rispondeva senza esitazioni “No assolutamente. Lo facevo proprio per il bisogno di poter realizzare qualche cosa, riempire certi vuoti. Non c’era mercato e quindi neanche rapporti economici. Ero io che dovevo comprare qualcosa dagli artisti”⁹. La situazione in Francia non è migliore e i suoi protagonisti non mancano in più occasioni di lamentare la mancanza di attenzione da parte del mercato: “Faire une carrière dans l’avant-garde dans un pays où la quasi-totalité de la population semble – comme la femme de Loth – hypnotisée par le passé, alors que l’Amérique encore jeune court vers l’avenir à une allure vertigineuse, c’est une aberration. Ici, on reste figé dans le XIXème siècle, avec un regard attendri sur le XVIIIème”¹⁰, confesserà una delle figure più brillanti e coraggiose della scena contemporanea, la gallerista Iris Clert. D’altro canto, l’esistenza generalmente breve delle sedi sperimentali (a meno che non subentri un cambiamento di rotta o un adeguamento a indirizzi più lucrativi) è sintomatica di frangenti eccezionali, in cui l’entusiasmo e il fervore creativo si mescolano e suppliscono alla scarsità dei mezzi economici. L’assenza di guadagni è un dato rilevante, poiché le gallerie che si distinguono per il sostegno accordato alle correnti più innovative rappresentano gli unici spazi disponibili al “rischio” ovvero ad essere coinvolte

strutturali e permanenti o semplicemente occasionali: dai teatri agli istituti universitari, dai bar (come il Bar Giamaica di Milano e il Bar Capurro di Genova) ai locali *beat* (come il Piper Pluriclub di Torino), dalle librerie (come la Libreria Feltrinelli) ai negozi (come il Centro Olivetti di Milano e Venezia).

⁹ M. Di Capua, *Intervista a Gian Tommaso Liverani*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 1990, p. 354.

¹⁰ I. Clert, testimonianza degli anni '70 riportata in P. Nahon, *Les Marchands d'Art en France. XIXème et XXème siècles*, Paris 1998, p. 257. Sul ruolo del mercato dell'arte in rapporto alla produzione artistica e ai canali della sua presentazione si vedano anche i saggi di Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché* (Parigi 1992) e *Le Marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies* (Parigi 2000).

in operazioni potenzialmente fallimentari (al contrario la sopravvivenza delle sedi veniva generalmente affidata ai “grandi nomi”, ai maestri locali e, per quanto concerne la situazione in Italia e Francia, al filone informale). Si può allora ravvisare in questo frangente storico l’instaurarsi di un meccanismo virtuoso, con caratteristiche uniche e forse non più ripetibili, che permette alle nuove generazioni di maturare senza eccessive pressioni e di essere “scoperte” dall’intuizione di mercanti-galleristi innovatori, capaci di scommettere e investire al tempo stesso. Un ruolo che muta in breve tempo e oggi appare quasi irriconoscibile: “Ma negli ultimi lustri, essendo aumentata la concorrenza ed essendo molto più costose le operazioni di lancio in grande stile, i mercanti hanno puntato sempre più di frequente su investimenti a breve termine, in vista di una resa immediata dei capitali investiti. In questo senso, il funzionamento del sistema artistico è diventato progressivamente sempre più rapido su scala internazionale, e la logica economica di necessità sempre più condizionante, tale da non poter più rispettare i tempi autonomi, non programmabili, di maturazione delle nuove ricerche artistiche”¹¹.

La storia delle gallerie, della loro attività e del ruolo svolto in rapporto alle neoavanguardie, rappresenta un aspetto fondamentale del quadro artistico contemporaneo che costituisce una vicenda d’eccezione nei confronti del sistema economico nonché uno dei canali preferenziali attraverso cui studiare l’evoluzione dell’oggetto e dei “limiti” dell’opera a favore dell’interazione con uno spazio sempre più ampio e svincolato da strutture rigidamente preposte alla visione.

¹¹ F. Poli, *Il sistema dell’arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Roma-Bari 1999, p. 70.

CAPITOLO I

L'ATTIVITÀ ESPOSITIVA DELLE GALLERIE IN ITALIA

L'attività espositiva del settore privato italiano occupa negli anni Sessanta un volume notevole, caratterizzato non solo dalla ricchezza ma anche dalla pluralità delle iniziative che vengono messe in atto; la loro coesistenza nei diversi centri della penisola è resa possibile anche dalla fisionomia di un territorio che, a differenza di quello francese, non è centralizzato e pertanto si presta ad una maggiore frammentazione dei poli culturali.

La ricostruzione storica che segue è concentrata sulla situazione artistica e sull'attività espositiva delle cosiddette “gallerie sperimentali” in alcuni capoluoghi italiani, distintisi per essere stati teatro dei più significativi avvenimenti nell'evoluzione delle correnti di neoavanguardia. Torino, Genova, Milano, Bologna, Venezia, Roma, possono essere considerati in questo senso i principali centri di raccolta delle gallerie, che si distribuiscono in modo irregolare ma tenendo conto senza dubbio del capitale economico connesso alle grandi città (e carente al contrario nel tessuto provinciale).

Contando su una maggiore flessibilità e indipendenza rispetto alle sedi istituzionali, le gallerie avvertono e raccolgono tempestivamente le nuove istanze; è significativa allora l'incidenza degli “esordi” di giovani artisti e gruppi organizzati (con tanto di manifesto, come accade per il Nouveau Réalisme) negli spazi privati. Talvolta essi finiscono per prediligere e dedicare maggiore attenzione ad alcune correnti rispetto ad altre, imprimendo così un indirizzo preciso al programma espositivo ma connotando anche, in chiave più generalizzata, la “tendenza” in cui la città stessa sembrerebbe identificarsi: è il caso dell'arte povera, “contesa” fra Roma e Torino (ovvero fra L'Attico e

Sperone), o dell'arte programmata che trova un terreno fertile tanto a Milano quanto a Genova.

Non vanno tuttavia dimenticate quelle città, come Padova, Firenze e Napoli che, seppur maggiormente marginali, sono state scenario di avvenimenti rilevanti in occasione della nascita e della maturazione dei nuovi linguaggi e ne hanno determinato in modo significativo il corso partecipando al dibattito nazionale.

È il caso di Padova, che vede nascere nel 1959 il gruppo N, collettivo sperimentale la cui attività si affianca ai gruppi T e Zero e che dispone di una sede espositiva propria (mentre si ricorda, in direzione più tradizionale, l'attività della galleria La Chiocciola); di Firenze, dove si distinguono sul fronte artistico contemporaneo le gallerie Numero (con sedi attive anche a Roma, Prato, Milano e Venezia) e Aquilone, entrambe impegnate nel settore dell'arte astratta e programmata, la galleria Quadrante (che nel dicembre 1963 ospita la mostra *Tecnologica*, manifestazione di « interartisticità » tra poesia, pittura e musica) e Il Fiore (sede della collettiva *Monocromo*, gennaio 1963, con opere di Dorazio, Fontana, Manzoni, Scheggi, Hartung e Klein); di Napoli, che attraverso l'attività della Libreria-Galleria Guida, Il Centro e soprattutto la Modern Art Agency di Lucio Amelio diventa un importante passaggio per artisti italiani (dal Gruppo Operativo 64 a Mambor e Pascali) e stranieri (in particolare la Modern Art Agency si connota per l'attenzione all'arte americana e europea, presentando nel corso del decennio opere di Rauschenberg, Warhol, fino alla prima personale italiana di Beuys nel 1971).

I. 1 Torino

Grazie ad un ampio processo di industrializzazione legato in particolar modo al settore automobilistico, nel dopoguerra Torino emerge da una condizione periferica, sviluppando in breve tempo dinamiche complesse che agitano una società investita tanto dallo sviluppo tecnologico quanto dalla forte immigrazione e stratificazione culturale connessa al lavoro nelle fabbriche¹.

La produzione artistica legata al capoluogo piemontese risente di queste contraddizioni, e la relazione tra creazione artistica e società e tra arte e tecnologia viene posta al centro del programma di alcuni raggruppamenti (come il Gruppo Sperimentale d'Arte di Torino composto da Giorgio Nelva, Giuliano Giuliano, Mario Bonello, Rinaldo Nuzzolese e attivo tra il 1963 e il 1966); gli stessi esponenti torinesi dell'arte povera mostrano un carattere di specificità legato alla stessa realtà torinese, come osserva Gilberto Zorio:

“Torino è la città della non mondanità, del conservatorismo, della chiusura (cioè della Fiat), la città con la cappa di piombo, la città senza cielo, che non transige, che non permette alla gente di sorridere troppo, di divertirsi troppo. In qualsiasi tipo di lavoro non vi è mai quell'ironia,

¹ Sulla ricostruzione storico-artistica del contesto torinese nel decennio in oggetto, si vedano: *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Giannelli, cdm Castello di Rivoli, Torino 1993; F. Poli, *FIAT. Fabbrica italiana arte Torino. L'arte contemporanea a Torino negli anni '60*, in *La grande svolta – Anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia*, a cura di V. Baradel, E. L. Chiggio, R. Masiero, cdm Palazzo della Ragione, Padova 2003, pp. 92-99. *Torino sperimentale 1959-1969: una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di L. M. Barbero, Torino 2010. Sulle ricerche poveriste sviluppatesi a Torino e i rapporti con la scena artistica internazionale si veda anche L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti, 1966-1970*, Milano 2010, pp. 62-107 (cap. II). E' appena il caso di ricordare che la vivacità di una città come Torino dal punto di vista artistico-letterario aveva dei precedenti di tutto rilievo già negli anni '20 con la presenza di Casorati, Gobetti e Venturi, per non parlare dell'altrettanto interessante ambiente della critica d'arte.

anche godereccia, che vi è nei lavori dei romani, o dei milanesi degli anni '62-'65; pensa ai quadri di Schifano o al vitalismo così nativo, tipicamente mediterraneo, di Pascali. Con ciò non vorrei dire che noi non siamo dei vitalisti (è un lavoro di vita il nostro), però vi è una serietà, una durezza, un rigore, proprio perché ci siamo formati in questa città tremenda”².

È notevole tuttavia il fermento culturale che negli anni '50 e '60 anima la città, cui contribuisce anche la presenza della casa editrice Einaudi, che pubblica alcuni tra i più importanti testi del periodo, e la partecipazione al dibattito culturale e artistico della stampa locale (da “L’Unità” su cui scrivono Filippo Scroppo e Luciano Pistoia a “La Nuova Stampa” con Albino Galvano, dagli interventi di Piero Bargis su “Avanti!” a quelli di Luigi Carluccio sulla “Gazzetta del Popolo”). Fin dall’immediato dopoguerra Torino si apre ad importanti influssi internazionali, stringendo in particolare legami con la scena francese; l’attenzione alla produzione dell’Ecole de Paris e dell’informale di matrice francese sarà pressoché esclusiva per anni (a discapito della conoscenza dell’arte americana), supportata anche da iniziative istituzionali come le sette mostre *Pittori d’oggi, Francia-Italia*. Svoltesi dal '51 al '61 (e più precisamente nel 1951, 1952, 1953, 1955, 1957, 1959, 1961) e curate da Luigi Carluccio, presenza costante nella storia della rassegna, vengono ospitate al Parco del Valentino e in seguito a Palazzo Madama (soltanto l’ultima edizione troverà posto alla Galleria Civica). L’iniziativa, cui sono legate numerose acquisizioni da parte della Galleria Civica, propone una panoramica legata alle tendenze astratte e realiste, alla Scuola di Parigi, al tachisme e all’informale francese (Buffet, Soulages, Bissier...), fino agli omaggi a Balthus e Campigli nel '61, riservando una certa attenzione all’opera dei giovani. Nonostante la presenza, almeno nelle prime edizioni, di una doppia commissione francese (composta da

² *Torino 1960/1973*, a cura di M. Bandini, “NAC”, n. 3, marzo 1973, p. 14.

Raymond Cogniat, René Huyghe, Jacques Lassaigue, Jean Cassou, Jean Leymarie) e italiana (Arcangeli, Argan, Ragghianti, Viale, Vitali, Carluccio), non c'è reciprocità e la manifestazione non varca i confini nazionali³.

La produzione astratta francese aveva del resto trovato a Torino terreno fertile per la sua recezione, grazie ad alcuni precedenti rilevanti come l'estensione torinese del gruppo MAC (il Manifesto del gruppo torinese, firmato da Biglione, Galvano, Parisot, Scropo, cui si aggiungerà Paola Levi-Montalcini, risale al 1952), che non a caso nel 1955 confluirà nel gruppo francese Espace, fondato da André Bloc; a riprova del collegamento transalpino, va inoltre ricordato il rapporto di scambio e collaborazione tra le riviste francesi "Cimaise", "Aujourd'hui" e "Phases" e la torinese "I 4 Soli" (che dal 1960 organizza il Salone Internazionale di Pittura "I 4 Soli" presso la Galleria Il Grifo).

Ma la più influente azione di sostegno e promozione della corrente informale è senz'altro svolta da Michel Tapié, stabilitosi a Torino nel 1956 grazie alla conoscenza di Luigi Spazzapan (incontrato alla Biennale di Venezia del 1954), Franco Garelli e Franco Assetto. Singolare figura di "critico-viaggiatore", impegnato nella promozione dell'informale senza limitazioni geografiche, Tapié aveva teorizzato fin dal 1952 la fisionomia di un'*art autre* ("où il s'agit de nouveaux dévidages du réel"), estesa all'Europa, agli Stati Uniti e al Giappone. Nel corso degli anni '50 collabora con le gallerie parigine (Drouin, Studio Facchetti, Rive Droite, Stadler), mentre in Italia si accosta all'esperienza romana di "Spazio", rivista e galleria diretta dall'architetto razionalista Luigi Moretti che promuove l'arte astratta e l'architettura). La sua presenza a Torino si traduce in una coerente attività espositiva e nella connessa pubblicazione di saggi critici (tra cui *Morphologie autre*, *Proligomènes à une esthétique autre*, *Structures et styles*). Validato alleato di questa strategia è il gallerista Luciano Pistoï, in cui

³ "Una volta sola l'abbiamo portata a Parigi: fu un clamoroso insuccesso. I francesi snobbarono la manifestazione", I. Giannelli, *Intervista a Giuseppe Bertasso*, in *Un'avventura internazionale...*, cit., p. 155.

Tapié riconosce una quasi perfetta comunanza d'intenti (almeno fino ai primi anni '60), che li condurrà a condividere la medesima cerchia di amicizie (dalla collezionista Ada Minola, al direttore della rivista "I 4 Soli" Adriano Parisot, agli artisti Moreni, Mastroianni, Cerchi, Rambaudi e Pinot Gallizio) e concertare esposizioni come *Arte Nuova* (Circolo degli Artisti, maggio-giugno 1959).

All'iniziativa di Tapié, affiancato da Luigi Moretti e Franco Assetto, si deve l'apertura dell'ICAR (International Center of Aesthetic Research), inaugurato il 3 marzo 1960 e attivo fino alla scomparsa del critico francese (sebbene con un'attività più limitata negli anni '70), presieduto da Ada Minola. L'impegno per la promozione di una cultura artistica internazionale porta alla creazione di uno spazio aperto alla sperimentazione e all'interdisciplinarietà, "campò teatrale, irriverente e fisicizzato, in cui l'arte diventa 'evento'"⁴; questo carattere è evidente fin dalla *Mostra collettiva per l'inaugurazione del centro* (marzo 1960), in cui sono presentati poemi grafici, formule matematiche e disegni di Luigi Boille, Claire Falkenstein, Pinin Farina, Luigi Moretti, Shigeru Onishi, Jaroslav Serpan, accanto alla riproduzione di brani musicali di Edgar Varèse, Toshiro Mayuzumi e alle conferenze di Luigi Moretti (*Strutture e forme*) e Michel Tapié (*La struttura nell'astrazione e nell'arte*). La particolare attenzione alle correnti informali porterà all'allestimento dell'importante rassegna del gruppo Gutai nel marzo 1961 (*Continuité et Avant-Garde au Japon*), della personale di Fontana nel febbraio 1962 (*Lucio Fontana, opere 1949-1961, con ambientazioni di Nanda Vigo*)⁵ e di Pinot Gallizio nell'aprile-maggio 1963.

Dalla fine degli anni '50 è operativa la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, inaugurata il 31 ottobre 1959 con la mostra dedicata ai *Capolavori d'arte moderna nelle raccolte private*. Diretta da Vittorio Viale (cui subentra nel '66 Luigi Mallé), la Galleria mostra di seguire, nell'alternanza di artisti italiani e

⁴ G. Celant, *Una storia*, in *Un'avventura internazionale...*, cit., p. 17.

⁵ In occasione della mostra Michel Tapié presenta il volume *Devenir de Fontana*, Torino 1961.

stranieri, maestri storici e protagonisti dell'informale, le linee di tendenza tracciate dalle gallerie private; si avvicendano così in personali e retrospettive le mostre di Delaunay e De Stäel (1960), Richter e Bacon (1962), Balla, Casorati, Spazzapan e Kline (1963), Hartung (1966).

È questa la sede in cui viene finalmente accolto il Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, donato da Eugenio Battisti alla Città di Torino nel '65 (e accettato dalla Galleria Civica nel 1966), non avendo incontrato a Genova il favore necessario alla completa realizzazione del progetto. Il nucleo originario conta di un centinaio di opere donate dagli artisti stessi, operazione dalle finalità didattiche che si appoggia all'Istituto di Storia dell'Arte di Genova, ed è volta a supplire la scarsa attenzione riservata all'ambito dell'arte contemporanea a livello nazionale⁶; passata a Torino, la collezione continua ad incrementarsi attraverso le donazioni, che continuano – almeno fino al 1969 - nella direzione indicata da Battisti, portando in breve al raddoppiamento del numero di opere. Non si tratta soltanto di un patrimonio materiale, ma di un'eredità morale inerente la funzione didattica del museo per la conoscenza e lo studio dell'arte contemporanea, rivolta in particolare ai giovani; un'istituzione insomma che presuppone nella sua designazione di “sperimentale” il dinamismo della raccolta, l'apertura ai linguaggi più attuali e l'elasticità dello spazio espositivo, in un momento di crisi della funzione del museo diviso tra conservazione e adeguamento alle nuove tendenze. La mostra inaugurale del *Museo*

⁶ *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, a cura di M. Bandini e R. Maggio Serra, cdm Castello di Rivoli, Torino 1985-1986. Gli artisti del primo nucleo di opere donate da Battisti sono: Accardi, Alfieri, Alimandi, Baj, Baldi, Bargoni, Barisani, Bartoli, Bergolli, A. Biasi, G. Biasi, Biggi, Boille, Bompadre, Bonalumi, Borella, Bugli, Calò, Capogrossi, Carmi, Carreri, Carrino, Castellani, Chianese, Cioni, Dangelo, Depero, Del Pezzo, Del Pozzo, De Alexandris, Derusticis, Donzelli, Drago, Esposto, Fabro, Fergola, Fieschi, Finzi, Foglia Manzillo, Fontana, Foppiani, Frascà, Fusi, Gajani, Glattfelder, Graziani, Guarnieri, Icaro, Lacquaniti, La Regina, Lastraioli, Lattanzi, Loffredo, Lora-Totino, Luca, Malquori, Marchegiani, Mari, Marinucci, Masi, Massironi, Mauri, Mesciulam, Mondino, Morandini, Moretti, Nigro, Nikos, Ori, Pace, Paladino, Palumbo, Paolini, Plessi, Pompa, Pozzati, Rambaudi, Ravotti, Recalcati, Reggiani, Rimondi, Rossello, Rotella, Sanfilippo, Santoro, Scanavino, Scheggi, Spagnoli, Stirone, Strazza, Uncini, Venturi, Vacchi, Villa, Virduzzo.

Sperimentale d'Arte Contemporanea è curata da Germano Celant (26 aprile-settembre 1967) ed è frutto di un'intensa collaborazione tra Celant, Mallé, Passoni, Viale (e Battisti dagli Stati Uniti)⁷; anche le gallerie private di Roma (Arco D'Alibert, Malborough, Obelisco), Genova (La Bertesca, La Polena, Rotta), Milano (Il Cenobio, Il Naviglio, Schwarz, Vismara), Bergamo (Lorenzelli), Bologna (De Foscherari), Verona (Ferrari) e Torino (Notizie, Il Punto, Stein) collaborano al reperimento delle opere. L'ampio percorso espositivo riunisce le opere di ben 207 artisti (tra cui per la prima volta insieme Boetti, Fabro, Kounellis, Merz e Paolini); durante l'inaugurazione Ben Vautier, Ugo Nespolo, Gianni-Emilio Simonetti e Plinio Martelli realizzano l'azione *Linea. Zen for Head di Nam June Paik*.

In seguito alla sua apertura tuttavia i propositi iniziali non sembrano rispettati: il comitato di critici che aveva concorso alla formazione della raccolta (Apollonio, Barilli, Beringheli, Calvesi, Crispolti, Dell'Acqua, Dorfles, Dragone, Ferrari, Ponente) non viene richiamato, né è stilato un regolamento speciale per il funzionamento della sezione, da cui anzi vengono prelevati i pezzi più significativi per inserirli nel percorso della collezione permanente della Galleria Civica. In occasione della mostra retrospettiva-celebrativa del Museo Sperimentale, allestita presso il Castello di Rivoli nel 1985, Battisti non nasconde le sue perplessità:

“Essendo la precarietà con cui questa raccolta era costituita, la mobilità, il suo doversi consumare in sede didattica, il suo voler testimoniare una cultura figurativa che negava i valori permanenti e non ne aveva nostalgia, mi pare paradossale, anzi fortemente contraddittorio con le intenzioni iniziali, che il Museo sia diventato da strumento un documento, che invece di essere discusso venga ora in qualche modo celebrato, ed anche

⁷ *Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea*, cdm Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1967, testi di E. Battisti (*Un'utopia realizzabile*), G. Celant (*Situazione 67*), A. Passoni (*Per un museo sperimentale d'arte contemporanea*).

che invece di essere considerato un progetto ovvio, e normale, come fu realmente all'origine, possa apparire una esperienza eccezionale”⁸.

La Galleria prosegue comunque un programma di aggiornamento secondo i canali più tradizionali dell'acquisto e della donazione in occasione di mostre temporanee; nella seconda metà del decennio si registrano alcune grandi esposizioni di rilevante importanza e tempismo (nell'ambito d'azione istituzionale): nel 1968 *Le Muse Inquietanti*, a cura di Carluccio, presenta in un'ampia panoramica Metafisica e Surrealismo, nel 1969 la personale di Louise Nevelson e la collettiva *New Dada e Pop Art newyorkesi* (Nevelson, Rauschenberg, Johns, Oldenburg, Dine, Rosenquist, Lichtenstein, Wesselmann, Warhol, Indiana), a cura di Mallé, confermano una positiva apertura alla produzione d'oltreoceano, nel 1970 le personali di Lucio Fontana e Yves Klein si affiancano all'importante mostra *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, a cura di Germano Celant, tra i primi tentativi di bilancio storico di queste tendenze⁹.

Il contesto artistico torinese all'inizio degli anni '60 si presenta quindi vario e diversificato anche nelle proposte espositive; per quanto riguarda la produzione locale, alla salda tradizione figurativa capeggiata da Casorati, si oppone ben presto la pittura “ribelle” di Moreni e Spazzapan, mentre pochi (almeno fino a questo momento) sono i giovani che emergono con un carattere di maggiore originalità. Ad essere notato fra questi ultimi, ma ancora in relazione a Moreni, è il trentacinquenne Mario Merz:

“Un caso tutto particolare è quello di Mario Merz, nato nel 1925, chiuso e avaro d'opera, ma di temperamento eccezionale, carta “segreta” della pittura torinese per l'istinto, disordinato, ma ricchissimo che in lui

⁸ E. Battisti, in *Il Museo Sperimentale di Torino...*, cit., p. 23.

⁹ Fin dalla prefazione il catalogo (dedicato alla memoria di Marcello Rumma) si propone la resa della “massima entropia del lavoro in arte”. *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, a cura di Germano Celant, cdm Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970.

lampeggia e che ne fa forse l'unico giovane in cui dimostri fiducia Moreni"¹⁰.

Se i linguaggi figurativi, nelle declinazioni surrealiste ed espressioniste, appaiono sostenuti dal programma di alcune gallerie storiche come la Bussola o la più recente Galatea (che contano anche sull'appoggio di Luigi Carluccio, critico d'arte del "Popolo Nuovo"), le correnti informali trovano uno spazio d'azione privilegiato nell'attività della Galleria Notizie e nell'intesa tra Luciano Pistoï e Michel Tapié¹¹.

L'apertura della **Galleria La Bussola**, per iniziativa di Renato Gissi, risale al 1946; la sede in via Po 9, che occupa i locali di una precedente libreria, cambia gestione già l'anno successivo. La Nuova Bussola, finanziata da Piero Filippi e Mario Becchis, è quindi gestita da Luigi Carluccio (che ne sarà direttore artistico dal 1947 al 1955, passando in seguito alla Galatea). Il programma espositivo alterna maestri storici (Klee, Kandinsky, Braque, Casorati...) e esponenti del panorama informale (Burri espone nel 1957 e 1965), mostrando attenzione alle giovani promesse (è in questa sede che Merz ha la prima personale nel 1954); la collettiva *Niente di nuovo sotto il sole* (4-18 gennaio 1955) è indicativa della linea seguita da Carluccio, in equilibrio tra realismo e astrazione (vi partecipano fra gli altri Ajmone, Casorati, Chessa, Levi, Ruggeri e il giovane Merz con *Il contadino*). Nel '55 subentra nella direzione Giuseppe Bertasso, che stabilisce fertili relazioni con le gallerie parigine (Maeght, Galerie de France, Louise

¹⁰ A. Galvano, *La pittura a Torino dal '45 a oggi*, in "Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea", nn. 43-45, gennaio-giugno 1960, p. 74 (fascicolo dedicato alle arti nel dopoguerra). Anche Pistoï lascia una testimonianza a questo proposito: "Merz era già all'avanguardia. Non a caso era entrato nelle grazie di Mattia Moreni, l'artista che per noi rappresentava la ribellione al gelo casoratiano della pittura torinese di quegli anni. Merz era affascinato da Moreni, e Moreni aveva capito che Mario era il più bravo dei giovani torinesi", in *Il mercante d'arte è il consigliere del principe, Conversazione di Franco Fanelli*, Torino 2005, p. 9.

¹¹ Da Spazzapan, Mastroianni e Moreni ai più giovani Ruggeri, Saroni, Soffiantino, Galvano, Paola Levi Montalcino e Carol Rama, cui si accosta anche l'esperienza del Primo Laboratorio di esperienze immaginiste del Movimento internazionale per una Bauhaus immaginista (formato ad Alba nel 1955 da Asger Jorn, Pinot Gallizio e Piero Simondo).

Leiris...), mostrando una maggiore apertura sia verso la produzione straniera, francese e americana in particolare, sia alle nuove avanguardie: se la collettiva *Continuità* dell'aprile 1961 non si discosta troppo dai "gusti" del periodo (con opere di Consagra, Dorazio, Fontana, Perilli, Pomodoro, Turcato...), *Oltre la pittura, oltre la scultura. Ricerche d'arte visiva* (giugno 1963) dimostra una significativa apertura all'ambito dell'arte neo-oggettuale e programmata¹², confermata anche dalle successive personali di Eugenio Carmi (*Collages di latta litografata*, febbraio 1964) e Getulio Alviani (giugno 1964). La pittura americana è protagonista della collettiva *Undici pittori americani* (aprile 1963), mentre nel corso del decennio la galleria ospiterà anche gli esponenti della Nuova Figurazione (*Aspetti di una nuova stagione della pittura italiana*, gennaio-febbraio 1965) e del Nouveau Réalisme (*Arman*, giugno 1967).

La **Galleria Galatea**, diretta da Mario Tazzoli con la collaborazione di Carluccio (e per un breve periodo del giovane Gian Enzo Sperone) e attiva dal '57 al 1975, mostra una particolare predilezione per la produzione figurativa, dall'opera di maestri come De Chirico, Bacon (di cui è organizzata un'importante personale nel 1958) e Balthus, ai più giovani come Pistoletto e ai rappresentanti della Nuova Figurazione come Cremonini e Gnoli. Si tratta di un indirizzo chiaramente delineato dalle rassegne annuali *Selezione*, che a partire dal 1960 propongono ampie panoramiche dedicate ai protagonisti delle avanguardie storiche, dal surrealismo alla metafisica al Novecento (Magritte, Mirò, Tanguy, Ernst, Bellmer, Giacometti, De Chirico, Savinio, Carrà, De Pisis, Bacon, Balthus...), con qualche puntata sull'informale americano (Pollock, Tobey). È in questa sede che Pistoletto ha la prima personale (marzo-aprile 1960), in cui porta un gruppo di dipinti a olio; nell'aprile 1963, dopo una prima presentazione alla Promotrice di Torino del '62, vi espone i *Quadri specchianti*,

¹² Vi partecipano i componenti del gruppo T, N, Equipo 57, Grav e Zero; in catalogo sono pubblicati i testi di Umbro Apollonio, Guido Ballo, Carlo Belloli, Gillo Dorfles e Umberto Eco. *Oltre la pittura, oltre la scultura. Ricerche d'arte visiva*, cdm Galleria La Bussola, Torino 1963.

lastre di acciaio lucidato su cui sono serigrafate immagini fotografiche a grandezza naturale. La mostra costituirà l'occasione per il giovane artista di entrare in contatto con i mercanti Ileana Sonnabend e Leo Castelli:

“Avevo appena inaugurato una personale alla Galleria Galatea di Torino. Era la galleria con la quale avevo un contratto dal 1958. Questo commerciante amava le mie opere, i miei primi dipinti, ma non capiva i miei specchi, non erano di suo gusto. Questo mi rendeva così disperato che lui aveva comunque deciso di presentarli, anche se era contrario. Allora sono partito, ho deciso di andare a Parigi... [la Galleria Sonnabend è chiusa per la preparazione di una mostra sulla pop art; Pistoletto incontra Michael Sonnabend al quale mostra uno degli specchi non esposti alla Galatea] Mi dice: ‘Potreste lasciarmelo?’. ‘Certamente, ve lo lascio’. E aggiunge: ‘Abbiamo un amico con cui lavoriamo a New York, Leo Castelli, che arriva tra un paio di giorni. Vorrei farglielo vedere’. Rientro a Torino e nel giro di tre giorni mi telefona: ‘Ho mostrato il vostro quadretto a quel signore di cui le ho parlato. Gli è piaciuto e ha voluto comprarlo’. Una settimana dopo sono venuti insieme a Torino per comprare tutta la mostra della Galleria Galatea, e il signor Sonnabend si è offerto di rilevare il mio contratto. Così, dal 1963, sono stato sotto contratto con la Galleria Sonnabend. Ileana Sonnabend ha allora incominciato a mandare le mie opere a New York, da Leo Castelli, che le vendeva ai collezionisti. Ero l'unico europeo in quel mondo di artisti americani”¹³.

Tra il '67 e il '71 sarà inoltre attiva a Roma una seconda sede della galleria, aperta in collaborazione con Alexander Iolas; la galleria Iolas-Galatea, diretta da Mara Chiaretti, propone un programma espositivo simile a quello della sede torinese (con esposizione di Magritte, Max Ernst, de Chirico, Louise Nevelson,

¹³ M. Pistoletto, in *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Milano 2011, p. 56.

Fabrizio Clerici, Tinguely, Leonor Fini...), che tuttavia non raggiunge un vero successo di pubblico e mercato.

Sempre nel 1957 inaugura anche la **Galleria Notizie** in via Carlo Alberti 16 (dall'ottobre 1959 si sposta in piazza Cesare Augusto 1 e da gennaio 1968 in via Assietta 17 come Notizie I/2)¹⁴. A dirigerla è Luciano Pistoï (1927-1995), critico de "L'Unità" dal 1950 al 1957, ma attivo nell'ambiente espositivo dalla metà del decennio: è infatti direttore artistico della Galleria Mastarone e, nel '57, della galleria Prisma con Filippo Scropo (cofondatore del MAC di Torino e critico de "L'Unità" prima di Pistoï); si interessa al secondo futurismo torinese (Mino Rosso e Fillia), cui farà seguito negli anni '60 l'attenzione per l'astrattismo italiano degli anni Trenta (nel gennaio 1968 organizzerà l'importante mostra *Esperienze dell'astrattismo italiano 1930-40*), con puntate, in personali e collettive, sull'opera dei protagonisti dada e surrealisti¹⁵.

Ma a determinare il corso dell'attività di Pistoï è senza dubbio l'incontro con Michel Tapié nel 1956, grazie al quale coglie la portata transnazionale dell'informale europeo, americano e giapponese. L'apertura della galleria è preceduta dall'edizione del bollettino "Notizie Arti Figurative", il cui numero d'esordio è dedicato non a caso all'opera di *Tre nuovi pittori aformali: Mario Merz, Pietro Ruggeri, Sergio Saroni* (gennaio 1957)¹⁶, che Pistoï presenterà

¹⁴ Sull'attività della galleria Notizie si vedano: *Il mercante d'arte è il consigliere del principe, Conversazione di Franco Fanelli*, Torino 2005; *Luciano Pistoï, "inseguo un mio disegno"*, a cura di M. Bandini, M. C. Mundici, M. T. Roberto, Torino 2008.

¹⁵ La collettiva del giugno 1964 riunisce ad esempio le figure di Pollock, Burri, Tobey, Schwitters, Magritte, Fautrier, Mathieu, Tapiés, Fontana, Max Ernst e Kline. A proposito del "recupero" di Magritte: "Sì, feci rivedere Magritte nel 1963, trentacinque quadri alcuni dei quali erano dei capolavori. Riuscii a venderne uno solo, a Michelangelo Pistoletto, anzi feci uno scambio con un suo quadro specchiante. Magritte valeva meno di Pistoletto. Pistoletto era la novità, i suoi specchi erano un grande avvenimento di cui tutti parlavano, mentre Magritte era un recupero, lo conoscevano in pochi", I. Giannelli, *Intervista a Luciano Pistoï*, in *Un'avventura internazionale...*, cit., p. 167.

¹⁶ L'uso del termine "aformali" anziché informali rivela l'incertezza che ancora aleggia intorno alla definizione della corrente. Pistoï ha con Mario Merz un lungo sodalizio fin dall'infanzia, consolidato, durante la Resistenza, nella comune prigionia nelle carceri Nuove di Torino; nell'aprile 1962 ospita alla Notizie una sua personale con 18 opere pittoriche

nello stesso mese anche al Milione di Milano (*Quattro giovani pittori torinesi: Merz, Soffiantino, Ruggeri e Saroni*).

La galleria, che diventerà uno dei maggiori centri di promozione dell'avanguardia informale in Italia, inaugura nel gennaio 1958 presentando *Diciotto opere di Wols*; Pistoï aveva già mostrato di apprezzare la produzione dell'artista, in controtendenza rispetto all'ambiente espositivo torinese, organizzando la mostra *Dipinti, tempere e incisioni di Wols* che viene ospitata presso lo studio dello scultore Franco Garelli (dicembre 1957)¹⁷. Nel 1958 seguono le personali di Asger Jorn, Luigi Spazzapan e Pinot Gallizio; quest'ultimo vi presenta la *Prima mostra di pittura industriale (Elogio di Pinot Gallizio, maggio 1958)*, introdotta da Carla Lonzi, in cui sono esposti rotoli di pittura industriale (con tanto di rulli per la vendita al dettaglio), mentre modelle vestite con abiti di pittura si aggirano negli spazi espositivi e sonorità elettriche vengono emesse da amplificatori nascosti. L'artista costituirà inoltre il tramite per la mostra *Il Laboratorio Sperimentale di Alba* (Gallizio, Jorn, Gruppo s.p.u.r., Matta, Corneille, Soshana, Simondo, Melanotte, Garelli, Constant, Kotik, Farfa, Appel, Fontana), ospitata a Notizie nel gennaio 1960 e presentata da Renzo Guasco; nell'estate dello stesso anno è presente con la personale *La "Gibigianna" di Pinot Gallizio* (28 giugno-luglio 1960), che punta sull'effetto dinamico e sensoriale del percorso, "con una macchina sonora dietro le tele, che

realizzate nel decennio precedente (*Dipinti di Merz*), presentata da Carla Lonzi. "Merz sarebbe stato l'amico di sempre, compagno di tutte le avventure e della mia attività successiva", L. Pistoï, in *Il mercante d'arte è il consigliere del principe...*, cit., p. 8.

¹⁷ "Avevo avuto la fortuna di conoscere il fratello, al tempo uno dei direttori dell'Agfa Color a Milano, che possedeva opere bellissime di Wols. Nessuna galleria, comunque, voleva ospitare quella mostra, così rimediai grazie allo scultore Franco Garelli, che mi mise a disposizione il suo studio in corso Vittorio Emanuele", L. Pistoï, in *Il mercante d'arte è il consigliere del principe...*, cit., p. 15. Tra i primi acquirenti delle opere di Wols vi è il collezionista Riccardo Jucker.

quando ti avvicinavi faceva dei rumori stranissimi...tutta la galleria era piena di queste tele che giravano, con delle modelle vestite di pittura”¹⁸.

Grazie alla rete di relazioni che Tapié riesce a creare a livello internazionale (ad esempio con la Martha Jackson Gallery di New York e la Galerie Stadler di Parigi), Notizie è epicentro del dibattito artistico contemporaneo sulle tendenze informali, oggetto di incontri e conferenze aperte al pubblico nonché di mostre di particolare rilevanza storica, come quella dedicata agli esponenti del gruppo Gutai nel 1959¹⁹.

La collaborazione tra Pistoï e Tapié porta alla realizzazione della mostra *Arte nuova. Esposizione internazionale di pittura e scultura*²⁰, che viene allestita nel maggio-giugno 1959 presso il Circolo degli Artisti a Palazzo Graneri (presieduto da Pinin Farina, che finanzia interamente la mostra)²¹; il titolo di “arte nuova” rimanda al concetto di *art autre* teorizzato da Tapié e riunisce le opere di numerosi artisti attivi in ambito informale (Vedova, Capogrossi, Fontana, Burri, Spazzapan, Pollock, Kline, De Kooning, Fautrier, Wols, Tàpies, Gutai...), poi presenti in più occasioni in collettive e personali alla Notizie. È il caso di Fontana, al quale è dedicata un’antologica nel novembre 1959 (con opere dal 1931 al 1959), seguita dalle personali del 1965, 1966 e 1971 (retrospettiva). Anche Carla Accardi è una presenza ricorrente nel programma

¹⁸ M. Bandini, *Intervista a Luciano Pistoï* (1973), in *Luciano Pistoï “inseguo un mio disegno”...*, cit., p. 400.

¹⁹ *Gutai*, “Notizie Arti Figurative”, n. 8, aprile 1959.

²⁰ *Arte nuova. Esposizione internazionale di pittura e scultura*, cdm Circolo degli Artisti, Torino, 5 maggio-15 giugno 1959, testi di Michel Tapié, Luciano Pistoï, Angelo Dragone.

²¹ “La mostra, il cui manifesto era stato ideato da Armando Testa, era interamente finanziata dall’industriale Pinin Farina, ma le spese vennero ampiamente coperte (e rimborsate) con le vendite. La sera prima dell’inaugurazione, infatti, ricevetti una telefonata: era di Achille Cavellini, che allora non era *un*, ma *il* collezionista. Così, quando si presentò, non credevo alle mie orecchie, così come lui non credeva che fossimo riusciti a mettere insieme nomi di quel calibro. Insomma, il giorno dopo si precipitò a Torino e comprò sedici quadri”, L. Pistoï, in *Il mercante d’arte...*, cit., pp. 20-21.

espositivo della galleria, con personali nel febbraio 1960, nel giugno 1963, nell'ottobre 1964 e nel maggio 1966.

L'espressionismo astratto americano è rappresentato da alcune ampie collettive, come *Opere scelte di artisti americani*, marzo 1961 (con opere di Bluhm, Calder, Francis, Gorky, Gottlieb, Kline, Mitchell, Motherwell, Nevelson, Riopelle, Rothko, Tobey, Twombly) e *Artisti americani* (Kline, De Kooning, Tobey, Rothko, Nevelson, Francis, Twombly, Riopelle...) del giugno 1962.

Nel settembre-ottobre 1962 Luciano Pistoï, Carla Lonzi e il collezionista Alberto Ulrich (nel comitato d'onore compaiono invece i nomi di Tapié, Ada Minola, Vittorio Viale direttore dei Musei Civici, il collezionista Leopoldo Bertolé, i galleristi Plinio De Martiis, Beatrice Monti e Piero Fedeli) organizzano *L'incontro di Torino. Pittori d'America Europa e Giappone* al Palazzo della Promotrice al Valentino, vasta rassegna che propone una panoramica internazionale dei linguaggi pittorici contemporanei²². Ad essere esposti sono naturalmente gli artisti dell'entourage di Notizie, ma vi trovano spazio anche personalità fino ad allora sconosciute, che interpretano nuove evoluzioni dell'informel come Louis e Noland (poi ospitati a Notizie nel novembre 1964); una sezione è dedicata a "I protagonisti del dopoguerra" (Bacon, Burri, Dubuffet, Mathieu, Tobey, Wols...) e una a Lucio Fontana (che presenta un gruppo di 15 opere). L'iniziativa richiama, per contenuto e impostazione, quella organizzata da Tapié e Moretti nel giugno dello stesso anno alla GAM torinese (*Strutture e stili. Pitture e sculture di 42 artisti d'Europa, America e Giappone*).

Con *L'incontro* tuttavia si chiude una prima fase della galleria legata alla presenza preponderante di Tapié e della corrente informale. All'inizio del 1962 si registra infatti una diversificazione di obiettivi (già ravvisabile nella mostra *Sculture di Nevelson. Dipinti di Twombly*, gennaio 1962), che coincide con

²² *L'incontro di Torino. Pittori d'America Europa e Giappone*, cdm Palazzo della Promotrice al Valentino, Torino 1962.

l'avvicinamento del gallerista a Carla Lonzi e all'ambiente artistico romano; la giovane critica, che grazie ai continui spostamenti rappresenta in questi anni un vero e proprio collegamento tra le città italiane più attive sul fronte del contemporaneo, si interessa e sostiene gli artisti della nuova generazione²³. L'attenzione di Pistoletto si concentra d'ora in avanti sui rappresentanti della neoavanguardia italiana, non a caso protagonisti dell'intenso libro-testimonianza *Autoritratto* della Lonzi (1969). Si susseguono quindi nel corso del decennio le personali di Castellani (1964, 1966), Festa (1965, 1968)²⁴, Paolini (1965, 1968, 1969, 1970), Alviani (1966), Nigro (1967, 1969), Fabro (1967, 1968); a Manzoni viene dedicato un omaggio nel novembre 1966 (*Opere scelte di Piero Manzoni*) e un supplemento al catalogo "Notizie" dell'inverno 1968²⁵. Le numerose collettive, presentate per la maggior parte da Carla Lonzi e Marisa Vescovo, riuniscono i più promettenti esponenti dei gruppi romani, milanesi e torinesi - con l'occasionale inserimento di presenze straniere come Yves Klein - anche nel confronto con le avanguardie storiche (*Aspetti dell'avanguardia in Italia*, ottobre 1966, con opere di Fontana, Balla, Burri, Soldati, Farfa, Licini, Paolini, Alviani, Accardi, Castellani, Manzoni, Fabro)²⁶.

²³ "Carla Lonzi si interessava dai primi anni sessanta agli artisti d'avanguardia, ma è soprattutto a partire dal '65 che ha cominciato a credere nel cambiamento di sensibilità degli artisti più giovani, in quello che era il nuovo contesto dell'arte. Aveva l'autorità di un critico considerato molto onesto, che svolgeva un lavoro molto serio essendo allo stesso tempo dotato di grande esperienza. L'impegno di Carla Lonzi a fianco della nuova generazione, malgrado fosse talvolta molto di parte, ha suscitato la fiducia nell'arte che sosteneva, in tutti i giovani critici dell'ultima generazione, tra cui Germano Celant. Carla Lonzi viveva a Milano, ma aveva molti amici a Roma, Torino, Firenze. Quindi, era sempre un po' di passaggio, ma è stata lei a fare da legame tra le diverse situazioni, poiché in quel momento era molto difficile per un giovane artista viaggiare, andare a Roma piuttosto che a Torino o altrove in Italia", L. Fabro, in *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Milano 2011, p. 19.

²⁴ L'11 aprile 1968 la galleria ospita la proiezione del film super8 di Tano Festa *Pittura '68 (Enrico Castellani: lo spirito della contemplazione / Giulio Paolini: il tempo ritrovato)*.

²⁵ *La base del mondo*, "Notizie" (supplemento), inverno 1968, con testi di G. Celant (*C'è solo da essere*) e P. Manzoni (*Alcune realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti*).

²⁶ Si ricordano le collettive del dicembre 1963 (Accardi, Castellani, Festa, Kounellis, Schifano), del maggio-giugno 1965 (Accardi, Castellani, Paolini, Pistoletto, Twombly), del

Questo fitto programma espositivo è reso possibile anche dai rapporti stabiliti con l'ambiente romano e milanese: nei primi anni d'attività di Notizie, Pistoï collabora con Frances McCann (direttore della New York-Art Fondation di Roma) e Luigi Moretti (direttore della rivista e galleria Spazio), in seguito con La Tartaruga di De Martiis (grazie al quale può esporre Cy Twombly nel 1963) e la Galleria Qui Arte Contemporanea (da dove giunge la personale di Giulio Paolini, *Vedo*, del febbraio 1970). A Milano stringe rapporti con Palazzoli, Cardazzo e Beatrice Monti, entrando in contatto, attraverso Fontana, con Burri, Castellani e Manzoni.

La sede torinese chiude nel 1975, con un'ultima personale di Paolini (*Museo*); grazie alla collaborazione con Luisa Laureati, direttrice della Galleria dell'Oca, Pistoï sposta il suo raggio d'azione alla capitale (seguito anche da Sperone). Si ricorda infine l'importanza delle iniziative editoriali promosse da Notizie, a partire dal bollettino "Notizie-Arti figurative" che precede l'apertura della galleria (pubblicato in 10 numeri tra il 1957 e il 1960): diretto da Elio Benoldi, Luciano Pistoï e Enrico Crispolti (dal gennaio 1958), viene sostituito dai cataloghi delle mostre, le cui presentazioni spettano dal 1960 a Carla Lonzi; la Collana di Notizie, il cui primo numero (1958) è dedicato a Franco Garelli, propone approfondimenti su artisti e tendenze (vi partecipano critici come Crispolti e Giuseppe Marchiori), mentre le Edizioni Notizie pubblicano alcuni testi di autori contemporanei (tra questi il *Rapporto sulla costruzione delle situazioni* di Guy-Ernest Debord nel 1958).

Nel 1960 inaugura la **Galleria Narciso** con la mostra *Aspetti dell'arte torinese* (30 aprile-15 maggio); pur rivolgendo una particolare attenzione alla produzione locale (*Dieci anni di giovane pittura in Piemonte*, settembre-ottobre 1964) e ad un panorama ormai storicizzato (*Motivi d'arte contemporanea*, maggio-giugno 1963: opere di Birolli, Campigli, De Pisis, Music, Santomaso, Sironi...), alla

giugno 1967 (Accardi, Nigro, Klein, Manzoni, Tàpies, Fontana, Fabro, Twombly, Soto, Castellani, Noland) e dell'aprile-maggio 1968 (Burri, Fontana, Yves Klein, Manzoni).

fine del decennio mostra una certa apertura ospitando, nel dicembre 1968, la mostra di multipli pop *Arte moltiplicata* (Alan Davie, Jim Dine, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Joe Tilson...).

La **Galleria L'Immagine**, attiva dal '61 al '63, è diretta dall'artista Antonio Carena, pittore informale che espone anche alla Notizie e partecipa alla mostra *Arte Nuova*, prima di dedicarsi a ricerche di tipo oggettuale. Vi saranno ospitate la prima personale di Aldo Mondino nel maggio 1962 e di Piero Gilardi (*Macchine per il futuro*) nell'ottobre 1963.

Nell'ambito di ricerca proprio delle nuove avanguardie si inserisce l'attività della **Galleria Il Punto** di Remo Pastori, inaugurata nel dicembre 1962 e attiva fino al 1970, che ospita mostre della Pop Art, della Nuova figurazione e del Nouveau Réalisme, degli esponenti di Piazza del Popolo e dei linguaggi programmati. Diretta da Gian Enzo Sperone dal dicembre '63 all'inizio del '64, Il Punto può avvalersi della preziosa collaborazione di Ileana Sonnabend, grazie alla quale viene allestita la prima personale in Italia di Roy Lichtenstein nel dicembre 1963. Ancora a Sperone spetta l'organizzazione della personale di Schifano (gennaio-febbraio 1964), presentata da Calvesi e Vivaldi, di cui il giovane gallerista aveva notato a Parigi un gruppo di opere del 1963 esposte presso la Galerie Sonnabend; Schifano viene riproposto anche in seguito al distacco di Sperone, nel gennaio 1966, mentre a Tano Festa verranno dedicate due personali (ottobre 1968, novembre 1969). Nel 1965 la galleria mostra di concentrarsi sul versante dell'arte programmata, ospitando la mostra itinerante *Proposte strutturali plastiche e sonore* (curata da Apollonio e Celant e già passata alla Polena di Genova), il gruppo *Zero Avantgarde* (presentato da Gillo Dorfles) e un'ampia collettiva degli esponenti italiani di questa tendenza (*Anceschi, M. Apollonio, Biasi, Bonalumi, Boriani, Colombo, Costa, Dadamaino, De Vecchi, Getulio, Gruppo Mid, Landi, Morandini, Mari, Massironi, Scheggi, Varisco*). Anche le "poetiche dell'oggetto" vi trovano spazio in alcune esposizioni che riuniscono artisti di diverso carattere, italiani e

stranieri, in particolare i membri nouveaux réalistes: è il caso di *Uomini, Generali ecc.* (novembre 1963) che presenta opere di Arman, Baj, Del Pezzo, Mondino, Pistoletto, Spoerri; della collettiva del novembre-dicembre 1965 (Arman, Baj, Baruchello, Bonelli, Christo, Dietmann, Del Pezzo, Festa, Fontana, Gilli, Gribaud, Hains, Hoeidonk, Mondino, Raysse, Rotella, Schifano, Spoerri, Twombly, Schwitters); della personale di Mimmo Rotella del dicembre 1966, in cui presenta 18 décollages, e infine della mostra *Alternative*, agosto-settembre 1967 (con opere di Arman, Klein, Manzoni, Gilli, Raysse, Rotella, Fontana, Baj, Baruchello...). La galleria è inoltre tramite e base d'appoggio per lo spettacolo Fluxus *Les mots et les choses. Concert fluxus art totale*, andato in scena presso il Teatro Stabile nell'aprile 1967.

Nella seconda metà del decennio l'asse della produzione artistica torinese si sposta dall'ambito informale a quello delle ricerche concettuali, che trovano un saldo punto di riferimento nell'attività della appena citata Il Punto e soprattutto della Galleria Sperone, attorno alla quale si raccoglie il nucleo del gruppo poverista; Torino conquista così in questi anni una posizione rilevante nel panorama artistico contemporaneo, ad essa si rivolgono collezionisti e gallerie, oltre ai gruppi artistici milanesi e romani attirati dal dinamismo espositivo e dai collegamenti con gli Stati Uniti²⁷. Determinante in questo senso è la presenza della **Galleria Sperone** di Gian Enzo Sperone, che dopo le esperienze condotte presso le gallerie Galatea e Il Punto²⁸ decide di aprire una sede autonoma nel maggio 1964 in via Cesare Battisti 15; trasferitasi nel settembre 1969 in corso San Maurizio 27, dove occupa un grande spazio ex industriale di 400 mq, la galleria rimane attiva fino al 1981 e alla direzione di Sperone si affianca come

²⁷ Cfr. *Torino 1960/1973...*, cit., pp. 2-18; M. Bandini, *Arte Povera a Torino. 1972*, Torino 2002.

²⁸ “L'esperienza è stata fondamentale, perché Mario Tazzoli e Luciano Pistoì in quegli anni erano i due poli forti a Torino. Pistoì era più cosciente di quanto avveniva, mentre Tazzoli percepiva in modo straordinario, ma atemporale, la qualità dell'opera”, I. Giannelli, *Intervista a Gian Enzo Sperone*, in *Un'avventura internazionale...*, cit., p. 169.

socio e collaboratore Pier Luigi Pero, come assistente Tucci Russo e come fotografo ufficiale Paolo Mussat Sartor²⁹. Nella prima metà del decennio va ricordato l'importante apporto che Sperone riceve dalla frequentazione degli artisti Pistoletto e Mondino, entrambi esponenti in più occasioni presso la galleria; è attraverso Pistoletto infatti che Sperone entra in contatto con due figure destinate a rivestire un ruolo importante nella storia della galleria, la gallerista Ileana Sonnabend, incontrata a Parigi nel 1962, e Pino Pascali nel 1965³⁰. L'accordo stipulato con la Sonnabend (e in seguito con Leo Castelli) porterà la sede torinese a diventare una delle prime piattaforme della Pop americana in Europa; la prima fase della sua attività è infatti principalmente rivolta alla corrente pop e in minor misura al Nouveau Réalisme (si segnalano le presenze di Christo, maggio 1964, Arman, 1965 e 1967, Deschamps e Raysse, dicembre 1965). La mostra d'apertura è dedicata alle opere di Rotella, Mondino, Pistoletto, Lichtenstein (maggio 1964), seguita dalle personali di Rauschenberg (1964, 1965), Rosenquist (1964, prima personale in Italia; 1968), Warhol (1965, 1966), Dine (1965), Wesselmann (1967, prima personale in Italia); i pop artisti americani sono inoltre riuniti, con l'inserimento di alcune presenze italiane, in almeno due importanti collettive: nel giugno-luglio 1965 (Dine, Lichtenstein, Oldenburg, Pistoletto, Rauschenberg, Rosenquist, Warhol, Wesselmann) e nell'aprile 1967 (Flavin, Rosenquist, Chamberlain, Warhol, Fontana, Pistoletto, Gilardi, Piacentino, Fabro, Pascali, Anselmo, Zorio).

La collaborazione con Ileana Sonnabend e, alla fine degli anni Sessanta, con Leo Castelli ("dal punto di vista caratteriale molto più affine a me che non

²⁹ Sulla storia e l'attività della galleria si vedano: *Gian Enzo Sperone, Torino, Roma, New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, a cura di A. Minola, Torino 2000; *Luci in galleria, da Warhol al 2000. Gian Enzo Sperone, 35 anni di mostre fra Europa e America*, cdm Torino 2000.

³⁰ Sull'importante ruolo svolto dagli artisti Michelangelo Pistoletto e Piero Gilardi nelle dinamiche dei collegamenti internazionali, in particolare tra il contesto torinese a quelli francese e statunitense attraverso le gallerie Sonnabend e Castelli, si veda L. Conte, *Materia, corpo, azione...*, cit., pp. 76-85.

Ileana”, “per mille ragioni, un uomo facile per quel che riguarda i rapporti d'affari”³¹), si traduce in una serie di mostre di artisti italiani a Parigi (Pistoletto nel 1964, Gilardi nel 1967, Anselmo, Merz e Zorio nel 1969, Calzolari e Griffa nel 1970) e a New York (Zorio e Anselmo – all'interno della rassegna *Nine at Castelli*, curata da Robert Morris - nel 1968, Merz e Griffa nel 1970, Merz e Calzolari nel 1971).

La seconda metà del decennio è segnata dalla presenza dei giovani artisti della nuova avanguardia italiana e in particolare dei futuri protagonisti dell'arte povera, che attorno alla figura di Sperone intrecciano relazioni sociali e maturano poetiche individuali, poi raccolte e unificate dalla teorizzazione di Germano Celant.

Nel gennaio 1966 la galleria Sperone ospita la personale di Pino Pascali dedicata al ciclo delle “Armi” e curata da Calvesi e Rubiu; suggeritagli da Pistoletto, la mostra giungeva da Roma in sordina, non avendo suscitato l'interesse del gallerista Plinio De Mariis (né di Pistoia a Torino), e nonostante il carattere di originalità delle opere (o forse proprio per questo motivo) rimane pressoché invenduta³².

Piacentino e Gilardi, protagonisti accanto a Pistoletto della mostra *Arte abitabile* (giugno-luglio 1966), che propone una nuova concezione dello spazio dell'opera e del rapporto tra oggetto artistico e spettatore, espongono in diverse occasioni: Gilardi – di cui non va dimenticato l'importante ruolo informativo che riveste in relazione ai suoi viaggi negli Stati Uniti – è presente con i *tappeti-natura*

³¹ I. Giannelli, *Intervista a Gian Enzo Sperone*, in *Un'avventura internazionale...*, cit., p. 170.

³² “Pistoletto volle fortemente questa mostra. Anche Gilardi era favorevole e ricordo la sua bizzarra insistenza nel voler vedere le ‘armi’ nell'ottica di Angelo Guglielmi, così come delineata nel libretto *Avanguardia e sperimentalismo*. Pascali a Roma non era riuscito a convincere il pur formidabile mercante Plinio De Martiis (così come non s'era mosso a Torino, e per mia fortuna, il mio più temibile concorrente: Luciano Pistoia). La mostra restò invenduta fatta eccezione per una ‘mitragliatrice’ che comprò Alberto Ulrich. Io ne acquistai due per me. Cominciammo a guardare con grande interesse a quanto stava accadendo a Roma”, M. Apa, *Intervista a Gian Enzo Sperone*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 1990, p. 373.

(presentato da Micheal Sonnabend) nel 1966 e 1967, Piacentino nel 1966, Pistoletto (che nel 1964 aveva presentato i *plexiglass*) con gli *Oggetti in meno* nel 1967³³ e ancora nel 1970 (*Padre Figlio Spirito Santo e le Tre Grazie*). Si avvicendano le personali di Zorio (1967, prima personale; 1969), Merz (1968, 1969), Anselmo (1968, prima personale; 1969; 1970), Kounellis (1968), Boetti (1969, 1970), Penone (1969), Calzolari (1969, 1970), *Mario Ceroli* (1968).

Alle gallerie Sperone, Il Punto e Christian Stein si inaugura il 4 dicembre 1967 *Con temp l'azione*³⁴, mostra collettiva curata da Daniela Palazzoli, che rappresenta un importante passaggio per la genesi dell'arte povera. Vi partecipano artisti tra loro assai diversi: Alviani, Anselmo, Boetti, Fabro, Merz, Mondino, Nespolo, Piacentino, Pistoletto, Scheggi, Simonetti e Zorio; “Ma ha una insolita forza circolare l'orizzonte comune verso cui il loro lavoro si muove: fare dell'opera una analogia costante del modo e dell'essere collettivo industriale, promuovere le figure tecnologiche a simboli pertinenti dell'esistenza d'oggi, ripiegare l'invenzione dell'artista al livello delle strutture elementari d'un paesaggio urbano ormai alle soglie della nostra interiorità”³⁵. Nel suo carattere di evento al limite del teatrale che confonde arte e quotidiano, realtà e finzione, l'iniziativa propone lo “sconfinamento dell'oggetto” e registra una delle prime uscite dallo spazio espositivo (la *Palla di giornali* di Pistoletto rotola tra le gallerie coinvolte così come il filo rosso di Mondino attraversa la città):

“‘Con Temp L'azione’ [...] fu una delle estensioni possibili dell'arte ‘abitabile’ con l'idea dello sconfinamento dell'oggetto d'arte fuori dal

³³ “Erano tutti oggetti che io realizzavo nella contingenza: soltanto essa tenevo presente e quindi lasciavo che il desiderio, la spinta, l'energia, la necessità del momento producessero l'oggetto. L'ho intitolata ‘Oggetti in meno’ perché secondo me ogni azione che uno fa è la liberazione da una necessità. In questo senso una cosa fatta è una cosa in meno considerandola energia spesa, uscita, consumata: è un fatto che entra nel passato”, M. Pistoletto, in *Torino 1960/1973...*, cit., p. 13.

³⁴ *Per un'ipotesi di Con temp l'azione*, a cura di D. Palazzoli, cdm Gallerie Sperone, Il Punto, Christian Stein, dicembre 1967.

³⁵ M. Diacono, *Con temp l'azione*, in “b't”, n. 6, dicembre 1967, p. 27.

muro e fuori della galleria e del suo volersi confondere nel teatro della vita. Bisogna peraltro notare che le importanti sperimentazioni di Pistoletto nel 1963-64 con l'impiego inedito del plexiglass (dopo gli 'specchi') e la conseguente utilizzazione del 'nomadismo', ovvero del soggetto del quadro che se ne esce dal quadro stesso e cerca spazi e valenze fuori da quel perimetro della superficie del quadro contenevano già molti elementi nuovi: come il 'nomadismo' dell'artista stesso che esce dallo studio e provoca 'azioni', 'comportamenti', per le strade della città o in rappresentazioni sceniche in teatro"³⁶.

Il gruppo dei poveristi è riunito, dopo la definizione critica di Celant, in due collettive allestite nel 1969: nel maggio-giugno le opere di Anselmo, Boetti, Calzolari, Merz, Penone, Zorio sono esposte nella mostra *Disegni progetti*, seguita nell'autunno da una seconda mostra (si aggiungono Griffa, Maini, Prini), che viene introdotta dall'azione di Pistoletto *Lo zoo scopre l'uomo nero*. Quest'ultima è ospitata nella nuova sede di corso San Maurizio, i cui ampi spazi permettono una maggiore libertà nell'allestimento nonché la possibilità di una produzione in situ delle opere (la scritta *Odio* di Zorio è scolpita sulla parete della galleria, mentre il cuneo di Penone - *Verso il centro della terra* - è conficcato nel pavimento).

Tra la primavera del 1966 e il giugno 1967 è attiva inoltre una seconda sede della galleria a Milano: frequentata da Tommaso Trini, critico di "Domus", segue sostanzialmente la linea tracciata dallo spazio di Torino. Vi ha luogo la prima personale italiana di Dan Flavin (14 febbraio-15 marzo 1967), interamente acquistata da Giuseppe Panza di Biumo, cui seguirà nel 1968 la personale dell'artista nella sede torinese (*Dan Flavin. Lampade fluorescenti gialle*).

³⁶ M. Apa, *Intervista a Gian Enzo Sperone*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 374-75.

Alla fine del decennio, accanto alle presenze degli italiani Griffa (1969) e Salvo (1970), la galleria Sperone si rivolge alle ricerche minimaliste e concettuali: si citano, a titolo di esempio, le personali di Carl Andre (settembre-ottobre 1969), Joseph Kosuth (novembre 1969)³⁷, Bruce Nauman (febbraio-marzo 1970), Sol LeWitt (*Wall Drawing*, giugno 1970). Questo indirizzo è legato anche al rapporto di collaborazione che si instaura con Konrad Fischer, direttore della Galleria Fischer a Düsseldorf, attiva dal '67 e concentrata sulla produzione minimalista. È Fischer ad invitare Sperone a partecipare alle edizioni di Prospect del 1968 e 1969 (curate dallo stesso Fischer e da Hans Strelow presso la Stadtische Kunsthalle di Düsseldorf), oltre ad ospitare le personali di Merz e Boetti nel 1970 e 1971. Alla fine del '72 Sperone aprirà con Fischer una galleria a Roma e un terzo spazio a New York (la Sperone-Westwater-Fisher Gallery). Nel 1969 il gruppo di artisti sostenuti da Sperone partecipa inoltre ad alcune fra le più importanti esposizioni d'arte contemporanea internazionale, da *Op Losse Schroeven*, curata da Wim A. L. Beeren allo Stedelijk Museum di Amsterdam (sono presenti Anselmo, Calzolari, Icaro, Kounellis, Mario e Marisa Merz, Prini e Zorio) a *When Attitudes Become Form*, curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna (Anselmo, Calzolari, Icaro, Merz, Pistoletto, Prini e Zorio) e *Konzeption-Conception*, a cura di Fischer e Rolf Wedewer allo Städtisches Museum di Leverkusen. Nel 1970, grazie all'appoggio delle gallerie Sperone, Notizie e Attico, viene realizzata la grande mostra *Processi di pensiero visualizzati* al Kunstmuseum di Lucerna, curata da Jean-Christophe Ammann, prima rassegna all'estero della "giovane avanguardia italiana" (con opere di Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Griffa, Kounellis, Maini, Mattiacci, Merz, Paolini, Penone, Pistoletto, Prini, Salvo, Zorio).

³⁷ Si tratta della prima mostra in Italia dell'artista, con il titolo *Second Investigation*; per l'occasione viene pubblicato il volume J. Kosuth, *Function, Funzione, Funcion, Fonction*, a cura di G. Celant, P. L. Pero, Torino, Sperone Ediarie, 1969.

Non va dimenticata infine la produzione editoriale della galleria Sperone, la Sperone Editarte, con una collana specializzata in libri d'artista e alla quale collaborano negli anni anche Germano Celant e Pier Luigi Pero. La presenza della galleria Sperone nel contesto torinese è notevole, sia per i suoi legami con il mercato artistico straniero, statunitense in particolare, sia per la formazione di un certo collezionismo che influenzerà anche le istituzioni pubbliche locali³⁸.

La **Galleria Martano** è aperta da Giuliano Martano nel 1965 in Lungopo Cadorna (l'anno successivo si trasferirà in via Cesare Battisti). Sebbene il programma espositivo sia rivolto principalmente al futurismo e alle ricerche astratte e geometriche, la sede organizza alcune iniziative interessanti come la retrospettiva di Yves Klein con 38 opere esposte (28 novembre-31 dicembre 1969), alla quale viene dedicato un catalogo della collana "Documenti" con un'antologia di testi critici. A conferma dell'interesse suscitato dall'opera dell'artista francese, Giuliano Martano si impegna inoltre nella stesura del saggio *Yves Klein. Il mistero ostentato*, che tuttavia rimane incompiuto (1971). Accanto alla serie "Documenti", che ha inizio nel 1967 e propone approfondimenti sulle mostre e gli artisti esposti alla galleria, dal 1970 la Martano edita anche la collana di monografie "Nadar-ricerche sull'arte contemporanea", diretta da Maurizio Fagiolo Dell'Arco.

Una posizione particolare è occupata dalla **Galleria Christian Stein** della collezionista Margherita Stein. Aperta - con il nome del marito - nel novembre 1966 (con una personale di Aldo Mondino) in via Teofilo Rossi, nel 1972 si trasferirà in Piazza San Carlo in uno spazio a metà strada tra casa e galleria (nel

³⁸ "Sulle opere pop esposte da Sperone si forma il gusto di importanti collezionisti, i quali, coi loro acquisti, sosterranno la galleria e le permetteranno così di intraprendere anche iniziative economicamente meno remunerative e di difficile presa sul mercato degli anni Sessanta. Anche le istituzioni pubbliche hanno una reazione positiva alla Pop Art esposta da Sperone: nel 1967 la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino vi acquisterà, con grande tempismo, *Orange Car Crash (Orange Disaster) (5 Death 11 Times in Orange)* di Andy Warhol, ancora oggi una delle opere più importanti presenti nella collezione del museo", M. C. Mundici, in *Gian Enzo Sperone, Torino, Roma, New York...*, cit., p. 19.

1985 sarà inoltre attiva una sede a Milano, in via Lazzaretto 15, e dal 1989 a New York, in associazione con Barbara Gladstone)³⁹. La sede, quotidianamente frequentata da artisti e critici (tra cui Tommaso Trini e Aldo Passoni), si affianca per l'aggiornamento delle proposte all'attività di Pistoletto e Sperone (partecipa con loro all'iniziativa comune *Con temp l'azione* del dicembre 1967) e diventa uno spazio aperto per discussioni, incontri e performance (come *Nourrir le piano* con Jean-Marie Patte, 1966). Vi trova posto la sua collezione (dai milanesi Manzoni e Fontana, ai poveristi Merz, Paolini, Boetti, Pistoletto, ai romani Schifano, Pascali, Lo Savio, Twombly...), alla quale la gallerista difficilmente rinuncia ("In linea di principio, non voglio vendere nulla"); la limitata attività commerciale lascia intendere che la sede tendeva a comportarsi come uno spazio privato, domestico, piuttosto che come una galleria a tutti gli effetti, cui si associa anche la scarsa documentazione fotografica e di cataloghi; anche la programmazione è insolita, lasciata spesso all'iniziativa degli artisti, con 4-5 mostre all'anno che rimangono aperte per mesi. Vi sono ospitate tuttavia presenze ed iniziative di portata rilevante, a partire dalle personali di Schifano (*Inventario con anima e senza anima*, dicembre 1966; *Tante stelle*, dicembre 1967), Boetti (gennaio 1967, prima personale dell'artista, in cui tutte le opere vengono acquistate dalla Stein; febbraio 1968), Pistoletto (gennaio 1968), Gino Marotta (*Naturale-Artificiale*, marzo 1968), Maurizio Mochetti (*Linea di luce, generatrice, moto perpetuo*, febbraio 1970), Pino Pascali (*Gli animali decapitati*, ottobre 1970), Claudio Parmiggiani (*Il paradiso terrestre: zoo geometrico*, maggio-giugno 1970); alla fine del 1970 Germano Olivotto vi presenterà la documentazione dell'azione *Sostituzioni n. 10/11 e 10/12*, realizzata a Torino il 20 e 21 novembre in viale Virgilio al Valentino.

³⁹ Sulla storia della galleria si veda il catalogo: *Collezione Christian Stein, una storia dell'arte italiana*, a cura di J. L. Maubant, F. Jarauta, cdm Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2010-2011.

Di particolare interesse le collettive come *Confronti* del giugno-luglio 1967 (Boetti, Fabro, Fontana, Griffa, Klein, Kounellis, Lo Savio, Manzoni, Merz, Mondino, Paolini, Schifano, Twombly) e *Anni '60. Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini* dell'aprile-maggio 1969, rafforzano la visione d'insieme su cui si basano le scelte e il rapporto instaurato dalla gallerista con opere e artisti, seguiti con costanza nel corso degli anni (e non a caso riuniti nella mostra *Fideliter 1966-1986* del 1986, che presenta opere di Mario e Marisa Merz, Boetti, Parmiggiani, Zorio, Penone, Kounellis, Anselmo, Paolini, Fabro):

“Una volta scelti, ho voluto essere molto professionale. Non che altri artisti con cui non lavoro mi lascino indifferente. Ma per lavorare bene, per approfondire la conoscenza che si ha degli artisti bisogna dedicarsi solo a pochi di loro. Se avessi ragionato in termini commerciali, avrei cercato di presentare con regolarità i nuovi arrivati, avrei cambiato in funzione delle mode. Ma per me la vita della galleria doveva riflettere la mia cultura. Ma non posso avere una cultura universale. Le opere dei miei artisti sono la mia biblioteca, ho passato la vita a studiarle”⁴⁰ –

Già proiettata sulle ricerche del decennio successivo, la **Galleria Franz P** apre nel 1968 in via Accademia Albertina (nel 1970 cambierà nome in LP 220, spostandosi in via Carlo Alberto); diretta da Franz Paludetto, la sede si occuperà specialmente di poesia visiva, concettuale e performance (si ricordano fra le altre le personali di Gina Pane nel 1969, di Ontani e Beuys nel 1970).

Nel panorama espositivo del capoluogo piemontese appena delineato, si inserisce anche il **Deposito d'Arte Presente**, ex autorimessa di 450 mq in via San Fermo 3, attivo tra il 1967 e il 1969⁴¹. Autogestito e autofinanziato dagli associati (che sono tenuti a versare 10.000 lire al mese), lo spazio intende

⁴⁰ *L'avventura artistica di Christian Stein. Intervista di Catherine Francblin*, in *Collezione Christian Stein...*, cit., p. 58.

⁴¹ Cfr. *Marcello Levi. Ritratto di un collezionista, dal Futurismo all'arte povera*, a cura di F. Manacorda, R. Lumney, cdm Estorick Collection, London 2005 (R. Lumney, *Arte povera a Torino: l'intrigante caso del Deposito d'Arte Presente*, pp. 20-38).

collocarsi al di fuori dei meccanismi di mercato sul modello del Deposito genovese, favorendo piuttosto la vendita delle opere dall'artista direttamente al privato acquirente (e facilitando quindi la formazione di un collezionismo delle nuove avanguardie). Fondato dal collezionista Marcello Levi, vi collabora fin dall'inizio Luigi Carluccio (che ne diventa presidente), affiancato dai galleristi (e principali animatori) Sperone e Stein, e dagli artisti Pistoletto, Gilardi e Boetti. L'ampiezza dei locali e la mancanza del tradizionale "decoro" espositivo permettono una maggiore libertà, soprattutto in relazione alla promozione dei nuovi linguaggi: vi sono ospitate mostre degli esponenti dell'arte povera (tra cui la prima personale di Giuseppe Penone, marzo-giugno 1968, e la collettiva *Inventario I. Giovane avanguardia italiana*, 24 marzo 1969, curata da Trini e Sperone e chiusa prematuramente a causa di danneggiamenti provocati dall'irruzione di un gruppo della contestazione studentesca), conferenze e proiezioni; tra gli spettacoli teatrali si ricorda l'anteprima di *Orgia* di Pasolini (25-26 novembre 1968) e l'azione *Play* del gruppo Zoo di Pistoletto (16 dicembre 1968), spettacolo basato sull'improvvisazione e aperto alla partecipazione degli spettatori.

Anche il locale **Piper pluriclub**, inaugurato nel novembre 1966 – un anno dopo l'apertura dell'omonima discoteca romana - su progetto degli architetti Pietro Derossi, Giorgio Ceretti e Riccardo Rosso, è attivo tra il '67 e il '68 nell'ambito dell'arte e dei linguaggi contemporanei. Accanto ai concerti e alle sfilate (*Beat Fashion Parade*, 16 maggio 1967, con modelli e abiti di Boetti, Colombotto Rosso, Piero Gilardi), vi sono infatti organizzate mostre (come quella di Pietro Gallina, novembre 1967), happening (Piero Gilardi esegue una performance con i *Tappeti Natura*, 25 gennaio 1967; il 6 marzo 1967 Pistoletto realizza il suo primo spettacolo intitolato *La fine di Pistoletto*; un *Environment* di Marisa Merz, 5 dicembre 1967; l'8 maggio 1968 esordisce Lo Zoo di Pistoletto con *Cocapicco*

e *Vestitorito*) e spettacoli teatrali (tra cui *Mysteries and Smaller Pieces* del Living Theatre, marzo 1967)⁴².

⁴² Il Living Theatre è presente in più occasioni a Torino nel corso degli anni '60; si ricordano brevemente gli spettacoli del giugno 1961 (*The Connection*, Teatro Carignano), marzo 1965 (*The Brig*, Teatro Gobetti), maggio e novembre 1966 (*Mysteries and Smaller Pieces* e *Les Bonnes*, Unione Culturale a Palazzo Carignano), maggio 1967 (*Frankenstein*, Teatro Alfieri), ottobre 1969 (*Paradise now*, Teatro Alfieri). Sull'attività del Deposito e l'utilizzo di spazi 'alternativi' come il Piper, si veda anche L. Conte, *Materia, corpo, azione...*, cit., pp. 102-107.

I.2 Genova

Città medaglia d'oro della Resistenza, all'inizio degli anni sessanta Genova attraversa un momento di fermento economico, dato dalla presenza di industrie importanti sul piano nazionale ed extra nazionale, che imprime una notevole spinta alla cultura tecnologica¹.

In questo senso e in particolare nella prima metà del decennio, è rilevante il ruolo svolto dall'azienda siderurgica Italsider, nata nel 1960 dalla fusione della Cornigliano e dell'Ilva: sostenendo l'idea di uno sviluppo congiunto città-industria, l'Italsider coinvolge artisti e designer per la comunicazione e la grafica aziendale (si avvale della collaborazione dell'artista Eugenio Carmi come consulente artistico fino al '65), promuove la formazione culturale del personale attraverso corsi di educazione artistica (tenuti dall'artista Rocco Borella per gli allievi della Scuola professionale statale A. Odero nell'ambito dell'insegnamento delle attività siderurgiche), nel 1962 si rivolge all'architetto Konrad Wachsmann per il progetto (non approvato) del nuovo centro direzionale. A creare l'immagine di un'azienda aperta all'innovazione e alla condivisione sociale del suo impegno culturale (che viene rinforzata dalle ricostruzioni documentaristiche sulla sua storia, come *Il pianeta d'acciaio* fatto realizzare nel 1962), contribuisce anche la partecipazione ad esposizioni in Italia e all'estero: ne sono esempio la *Mostra delle realizzazioni dell'industria italiana* (Mosca, parco Sokolniki, maggio-giugno 1962), l'intervento nella rassegna *Sculture nella città*, organizzata a Spoleto in occasione del V Festival dei Due

¹ Sulla situazione artistica genovese e l'attività espositiva nel decennio degli anni Sessanta, si veda: *Genova in mostra. Esposizioni pubbliche e private dal dopoguerra ad oggi. Anni Sessanta*, a cura di F. Sborgi, Genova 2004; *Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70*, a cura di S. Solimano, cdm Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, Genova 2004-2005.

Mondi nel 1962 (dieci artisti, tra cui Calder, Consagra, Arnaldo Pomodoro, David Smith, sono invitati a realizzare le proprie sculture in acciaio nelle fabbriche dell'Italsider, poi esposte a Spoleto)², infine la mostra *Quadri e sculture dell'Italsider*, in cui vengono esposte opere commissionate o acquisite dall'industria (Teatro Stabile di Genova, gennaio 1964³). Sono poi organizzati dibattiti e conferenze su temi d'attualità artistica e viene avviata una produzione grafica (serigrafie e litografie) a prezzi contenuti. Tra le iniziative culturali di maggiore rilievo vi è l'edizione della "Rivista Italsider" (1961-1965), di cui è direttore Carlo Fedeli e responsabile della grafica Eugenio Carmi: pur indirizzata ad un ampio pubblico, è modello di una stampa aziendale di qualità e dalla grafica moderna (dalle copertine – il numero 1 si apre con l'opera di Severini, *Nascita dell'Italsider* - agli inserti fotografici e alle illustrazioni), aperta a tematiche diverse; vi compaiono anche alcuni articoli di critici (Ponente, Valsecchi, Dorfles) dedicati ad eventi ed esposizioni di arte contemporanea (come il Festival di Spoleto e la Biennale di Venezia).

Sul piano istituzionale tuttavia è piuttosto scarsa l'attenzione riservata al settore del contemporaneo, mentre permane almeno fino alla metà del decennio una salda tendenza conservatrice; saranno soprattutto le iniziative private di gallerie, l'attività di critici locali (come Germano Beringheli, critico d'arte de "Il Lavoro" e della rivista del Comune "Genova") e di artisti ad incalzare un aggiornamento del capoluogo ligure e istituire una rete di relazioni con le ricerche condotte nel resto della penisola. Inoltre, le importanti esperienze effettuate nel territorio negli anni '50 (gli Incontri Internazionali della Ceramica organizzati nell'agosto 1954 ad Albisola da Asger Jorn, la fondazione a Cosio d'Arroscia dell'Internazionale Situazionista nel luglio 1957 dall'incontro di

² M. Valsecchi, *Sculture nella città*, in "Rivista Italsider", n. 4, agosto-settembre 1962, pp. 5-13; G. Carandente, *Una città piena di sculture. Spoleto 1962*, Milano 1992.

³ *Mostra Italsider al Teatro Stabile di Genova*, in "Rivista Italsider", n. 1, febbraio-marzo 1964, p. 38.

Asger Jorn, Piero Simondo, Pinot Gallizio e Guy Debord) non lasciano alcuna eredità, né aperture sul fronte internazionale; maggiore seguito sembra avere invece la direzione astratta e tecnologica che aveva portato al collegamento con esperienze italiane come il MAC, e che prosegue negli anni sessanta con la partecipazione di alcuni artisti genovesi al gruppo Numero e con l'attività espositiva specificamente legata a questo settore di alcune gallerie⁴.

Un forte impulso all'apertura al contemporaneo è dato dall'Università e in particolare dall'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere, esperienza legata alla breve permanenza in città di Eugenio Battisti, allievo di Lionello Venturi, che occupa la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna tra il 1963 e il 1964⁵. Battisti crea in ambito universitario un gruppo di lavoro tra assistenti e studenti (alla sua assistente, Ezia Gavazza, verrà affidato nel 1966 il primo corso d'arte contemporanea, in cui si inseriscono conferenze di storici e critici come Calvesi, Dorfles, Boatto)⁶, promuove dibattiti e incontri, visite a mostre e studi d'artista, favorisce la collaborazione con critici (Beringheli), gallerie (La Polena, Il Deposito) e con l'azienda Italsider per l'erogazione di borse di studio e finanziamenti didattici⁷. Viene fondata la rivista "Marcatré.

⁴ Cfr. S. Ricaldone, F. Sborgi, *Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni sessanta-settanta*, in *Attraversare Genova...*, cit., pp. 27-65.

⁵ Arrivato a Genova nel 1963, Battisti si trasferisce negli Stati Uniti nel dicembre 1964 per insegnare alla State University di Pennsylvania.

⁶ G. Beringheli, *Istituito alla nostra Università "Un corso d'arte contemporanea"*, in "Il Lavoro", 30 aprile 1966.

⁷ "Fu tutto un gioco che oggi si direbbe di scambi di cortesie palesi e occulte (se mi date una borsa di studio annua per i nostri laureati vi faremo mostre e conferenze su Hogart e sulla grafica delle avanguardie in tutti gli stabilimenti Italsider, ecc.). E questi scambi furono assolutamente fondamentali. Infatti non disponevamo di una lira da parte dell'Università, né potevamo chiederla in quanto, ripeto, la mia posizione era del tutto provvisoria e certo resa più fragile dalla normale e collettiva ostilità accademica contro tutto ciò che sa di contemporaneo", *Una testimonianza di Eugenio Battisti*, in *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, a cura di M. Bandini e R. Maggio Serra, cdm Castello di Rivoli, Torino 1985-1986, p. 23. Nel dicembre 1992 è stato organizzato il convegno "Eugenio Battisti e il contemporaneo" (Roma, Università di Tor Vergata), cfr. L. Vergine, *Eugenio Battisti, una scheggia di genialità sfuggita alla routine*, in Ead., *Ininterrotti transiti*, Milano 2001, p. 329.

Notiziario di cultura contemporanea” (1963-64)⁸, diretta dallo stesso Battisti ed edita da Rodolfo Vitone (Gruppo Studio), mentre la redazione è affidata a Germano Celant, allora giovane studente dei corsi di Battisti⁹; è evidente la volontà di informazione nel senso più ampio della cultura contemporanea, per cui ogni settore è affidato a uno specialista (Sanguineti cura la sezione letteratura, Gelmetti la sezione musica, Eco la sezione cultura di massa, Portoghesi la sezione architettura, Battisti la sezione arti visive, Dorfles la sezione disegno industriale).

Dall’iniziativa di Battisti e dall’appoggio offerto dall’Istituto di Storia dell’arte dell’Università (gli studenti saranno attivamente impegnati nel reperimento e nella raccolta delle opere) ha origine il progetto del Museo d’arte contemporanea, il cui atto di fondazione risale al 23 dicembre 1963: grazie alla collaborazione con gallerie, critici e storici dell’arte (nella direzione compaiono, accanto a Battisti, Apollonio, Barilli, Beringheli, Calvesi, Crispolti, Dell’Acqua, Dorfles, Dragone, Ferrari, Ponente) e artisti disposti a donare le loro opere, si costituisce il primo nucleo di una collezione (100 opere di 95 artisti circa), aperta agli scambi e a continui aggiornamenti, con precipue finalità didattiche e di documentazione. Il Museo Sperimentale d’Arte Contemporanea, ancora privo di una sede deputata, viene presentato a Genova in due occasioni: la *Prima mostra antologica del museo d’arte contemporanea* al Teatro Stabile nel marzo-aprile 1964¹⁰, e nello stesso anno, in occasione della settimana dei musei, la

⁸ A partire dal n. 6/7 del maggio 1964 “Marcatré” passa all’editore Lerici di Milano (con redazione a Milano e a Roma). Tra le altre riviste attive a Genova nel corso del decennio si segnalano: “Ana Eccetera: Rivista di filosofia astratta e linguaggio” (1958-1971), “Tool. Quaderni di scrittura simbiotica” (1965-1967), “Treraso. Illustrazioni di attività sperimentali” (1965-1967), “Modulo. Rivista di cultura contemporanea” (1966), oltre alla già citata “Rivista Italsider”.

⁹ Celant cura inoltre le cronache d’arte nazionali, stabilendo contatti tra Genova e Torino, Roma, Milano; il critico ricorderà in seguito questa esperienza assai importante per la sua formazione, cfr. G. Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti / Art Povera. Histories and protagonists*, Milano 1985.

¹⁰ G. Beringheli, *Prima mostra per il Museo d’Arte Contemporanea*, in “Il Lavoro”, 25 marzo 1964.

mostra *Museo di arte contemporanea di Genova* al Teatro del Falcone (aprile-maggio 1964)¹¹.

La *Prima Mostra*, per la quale organizzazione e catalogo sono affidati a Germano Celant, riunisce le opere di tredici artisti (Baj, Borella, Carmi, Castellani, Del Pezzo, Fieschi, Fontana, Alviani, Marinucci, Mesciulam, Pozzati, Romagnoni, Rotella); la presentazione di Eugenio Battisti chiarisce le caratteristiche e gli intenti dell'iniziativa:

“Nelle città tagliate fuori dall'attualità culturale, e che a volte, perfino, si vantano di essere immuni dalle mode, la conoscenza di questi fatti è estremamente difficile, tanto più che scarseggiano, nella stessa civilissima Italia settentrionale, le raccolte pubbliche di arte contemporanea. Questa situazione è deplorata, forse ancor più che in loco, da chi vive nelle città più fortunate (per l'arte, Milano, Roma e Torino). Ma anche in questo caso, la deplorazione non serve niente, serve l'azione. Il gruppo di opere esposte (insieme al ben più vasto gruppo ancora nei depositi del Museo), è frutto di un'azione concorde ed amichevole a favore della città di Genova; tutti i quadri sono stati offerti in dono o in deposito dagli stessi artisti; e la direzione del museo, che annovera nomi illustri nella critica d'arte contemporanea (U. Apollonio, R. Barilli, G. Beringheli, M. Calvesi, E. Crispolti, G. A. Dell'Acqua, A. Dragone, G. Dorfles, O. Ferrari, N. Ponente) si è impegnata, con lo stesso disinteresse, a reinserire Genova nell'appassionante vicenda delle immagini d'oggi”¹².

¹¹ In entrambi i casi si tratta di spazi pubblici che talvolta si prestano ad iniziative di questo tipo; tra il 1962 e il 1964 il Teatro Stabile ospita infatti altre esposizioni, tra cui una mostra di arte figurativa nell'ottobre '62, la collettiva *Bruzzone, Dangelo, D'Arena, Dova*, in collaborazione con la galleria La Polena nel dicembre 1963 e la già citata *Quadri e sculture dell'Italsider* (gennaio 1964). Al Teatro Politeama Genovese viene invece organizzata la mostra del gruppo Tempo 3 (4-30 marzo 1965), che aveva esordito alla Galleria XXII Marzo nel 1963.

¹² E. Battisti, in *Prima mostra antologica del museo d'arte contemporanea*, cdm Teatro Stabile, Genova 1964, s. p..

Il progetto di Battisti tuttavia non troverà a Genova le condizioni favorevoli per la sua compiuta realizzazione né una sede permanente adatta ad accogliere la collezione così costituita (similmente a quanto accadrà alla fine del decennio alla collezione di Alberto Della Ragione, poi ceduta alla città di Firenze); temporaneamente ospitato in alcuni locali della galleria La Polena di Edoardo Manzoni e in seguito ad una lunga quanto aspra polemica¹³, il Museo Sperimentale verrà donato alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel dicembre 1965, inaugurando il 26 aprile 1967.

Anche dopo il trasferimento di Battisti, l'Istituto di Storia dell'Arte continua ad organizzare iniziative legate al contemporaneo, come la collettiva dei poveristi *Collage I* (Anselmo, Boetti, Ceroli, Fabro, Gilardi, Icaro, Mambor, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini, Simonetti, Tacchi, Zorio), curata da Celant in collaborazione con la galleria La Bertesca nel dicembre 1967, cui segue un dibattito con gli artisti Boetti, Mambor, Prini e Pistoletto (che in una sorta di performance taglia i capelli alla moglie, mentre la figlia gira sui pattini nella sala); mentre alla fine del decennio, con l'arrivo di Corrado Maltese, vengono organizzati gli Incontri d'arte contemporanea, cui sono invitati a partecipare critici e artisti (vi interviene anche Pierre Restany, il 24 aprile 1970).

Il coinvolgimento diretto dell'Università, ma anche l'utilizzo frequente di spazi non espositivi come i teatri (Teatro Stabile, Teatro del Falcone, Teatro Politeama Genovese) e i bar (il Bar Capurro, in Piazza de' Ferrari, ospita nel settembre 1961 la *Mostra d'arte contemporanea*, con opere di Borella, Fontana, Pomodoro, Scanavino..., appartenenti ad una collezione privata), suppliscono all'insufficienza cittadina tanto di luoghi quanto di progetti e iniziative legate all'ambito del contemporaneo; è notevole inoltre lo sforzo fatto da alcune associazioni volontarie come la Società di Cultura, la Società per le Belle Arti, il

¹³ *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, a cura di M. Bandini e R. Maggio Serra, cdm Castello di Rivoli, Torino 1985-1986.

Circolo della Stampa e il Centro Artistico della Gioventù Italiana, per l'informazione artistica e la sensibilizzazione del pubblico in questa direzione. La Società di Cultura in particolare, fondata nel 1954 e attiva fino al '67, sostenuta dal PCI, promuove dibattiti e conferenze, proiezioni di film e documentari, concorsi (come il concorso di bozzetti per manifesto dal titolo *L'Italia è antifascista*¹⁴) e mostre (si ricordano ad esempio *Il Berliner Ensemble* nel gennaio 1960 e la collettiva del gruppo Numero di Firenze nell'aprile-maggio dello stesso anno); la società, cui collaborano docenti universitari, critici e artisti, possiede un carattere interdisciplinare formalizzato dalla divisione in sezioni (Economia, storia, filosofia e scienze sociali; Scienze; Letteratura e saggistica; Arti figurative, architettura e urbanistica; Cinema e teatro; Scuola e pedagogia; Mostre, proiezioni e viaggi culturali; Musica).

Sono comunque le gallerie private a costituire, anche in questo caso, il canale di esposizione privilegiato per le ricerche artistiche contemporanee, tanto dei settori maggiormente sviluppati in ambito ligure (come la poesia visiva e le ricerche astratto-concrete e gestaltiche), quanto di tendenze nazionali e internazionali¹⁵. Numerose sono le sedi attive a Genova all'inizio del decennio e se poche di esse si occuperanno di neoavanguardie, altre godranno comunque di lunga (e lunghissima) vita: è il caso della **Galleria Rotta**, una delle prime gallerie d'arte moderna aperte in Italia, fondata nel 1919 da Roberto Rotta, bombardata nel 1941, diretta dal figlio Rinaldo Rotta a partire dal 1972 e tuttora operativa. La galleria presenta artisti del Novecento italiano (De Pisis, De Chirico, Carrà, Morandi, Marussig), esponenti futuristi e dell'Ecole de Paris, con cui il titolare era entrato in contatto negli anni della prima guerra mondiale,

¹⁴ L'idea del concorso *L'Italia è antifascista* nasce in seguito alle proteste e agli scontri di piazza legati al congresso dell'MSI a Genova nel giugno 1960; sarà premiato Emanuele Luzzati.

¹⁵ Per il profilo storico e l'attività delle gallerie genovesi si veda in particolare il saggio di A. Lercari, *I luoghi dell'arte a Genova*, in *Genova in mostra...*, cit., p. 17-35, cui segue l'elenco completo delle mostre del decennio 1960-1969.

ma anche artisti stranieri suggeriti dal figlio (il gruppo CoBrA); nel corso degli anni '60 la linea espositiva più tradizionale è interrotta da alcune eccezioni: la collettiva del dicembre 1962 (Bargoni, Dorazio, Dova, Mesciulam, Perilli, Wallert), la mostra del *Gruppo 1* nel marzo 1963¹⁶, le personali e collettive dedicate a tendenze informali e astratte (*Scanavino*, ottobre 1963), alla poesia visiva, a ricerche gestaltiche e alla nuova figurazione (*Lucio Del Pezzo*, dicembre 1963, *Adami, Baj, Del Pezzo, Schifano, Tadini*, dicembre 1966).

Anche la **Galleria San Matteo**, pur nella maggiore brevità del suo percorso, accoglie alcune iniziative interessanti: fondata nel '51 da don Natale Serra e sede dell'UCAI, viene gestita da Rinaldo Rotta tra il 1959 e il 1962, anno della chiusura. Negli anni '50 la San Matteo ospita una *Mostra Internazionale Pittori Spaziali* (maggio 1956), alternando maestri italiani a giovani genovesi; vi avrà luogo inoltre la collettiva *Miriorama 7* del Gruppo T di Milano (aprile 1960) e la personale del giovane fiorentino residente a Venezia Carlo Hollesch (maggio 1961).

Nel corso della prima parte del decennio si ravvisa un crescente collegamento con le coeve esperienze nazionali e internazionali, “segno di una vitalità che talvolta stupisce se si pensa che sulla trentina di gallerie presenti in città nel decennio, solo quattro o cinque si muovono con più o meno forte intensità nell’ambito delle esperienze di ricerca e che gran parte di queste gallerie operano soprattutto dopo il 1963”¹⁷. A distinguersi nel panorama cittadino, proprio a partire da questa data, è la **Galleria La Polena** di Edoardo Manzoni (e Rosa Leonardi), che inaugura il 19 marzo 1963 in piazza Caricamento (dal '65 largo XII Ottobre) con una mostra di Gino Meloni. Inizialmente la sede è rivolta a tendenze diverse e spesso contrapposte:

¹⁶ Gli esponenti del gruppo avevano esposto nel mese di febbraio nella collettiva *Sei pittori romani*, alla Galleria Quadrante di Firenze; la mostra viene presentata da Argan, Ponente, Bucarelli, Gatt e Battisti (a cui spetta l’iniziativa di portare la mostra a Genova).

¹⁷ F. Sborgi, *Materiali per una storia degli anni sessanta*, in *Genova in mostra...*, cit., p. 10.

“Piuttosto che optare per un aspetto specifico della giovane arte preferii esporre tutti coloro che mi sembrava dicessero qualcosa di realmente innovativo ed interessante, nonostante le tematiche dei diversi lavori potessero apparire antitetiche tra loro. Cosicché presentai sia Pozzati che Castellani, sia Adami che Alviani e via scorrendo. Un’intenzione era in me ben chiara: volevo mostrare cosa proponevano allora i giovani. Soltanto successivamente, e per un breve periodo, decisi di perseguire una linea di tendenza e – visti i miei ottimi rapporti con Magnelli, Reggiani e Sonia Delaunay, visto il mio amore per l’arte geometrica, ordinata, architettonicamente costruita – seguii l’indirizzo dell’astrazione concreta”¹⁸.

La linea dell’astrazione intrapresa a partire dall’opera di maestri italiani (Reggiani e Soldati), si sviluppa poi con sortite nel territorio informale (e nel suo superamento), attestandosi - soprattutto col cambio di sede nel 1965 – su versanti sperimentali e sui filoni dell’arte programmata e cinetica: fatta eccezione infatti per alcuni esponenti delle ricerche figurative, anche in chiave pop (Del Pezzo nel 1963, Pozzati, Romagnoni, Adami nel 1964), la galleria ospita le importanti personali dei membri del gruppo Zero, Otto Piene (novembre 1963) e Heinz Mack (maggio 1964), quelle di Castellani, Scheggi e Bonalumi nel 1964, di Enzo Mari, Getullio Alviani, Nanda Vigo e del Gruppo Enne nel 1965¹⁹, di Mario Nigro nel 1967, di Morandini nel 1969, fino alle strutture di Olivotto nel 1970. Nel febbraio-marzo 1965 la Polena accoglie la collettiva itinerante *Proposte strutturali plastiche e sonore*, promossa da Umbro Apollonio e curata da Celant (che in quell’anno si era avvicinato all’arte programmata proprio per influenza di Apollonio); vi sono presentate

¹⁸ M. Sciacaluga, *La Galleria La Polena compie trent’anni. Intervista con Edoardo Manzoni*, in “Segno”, maggio-giugno 1993, pp. 35-36.

¹⁹ G. Beringheli, *L’importanza degli operatori-artisti del Gruppo Enne di Padova*, in “Il Lavoro”, 11 giugno 1965.

installazioni di opere (Alviani, Anceschi, Borella, Boriani, Castellani, Colombo, De Vecchi, Mari, Gruppo N, Scheggi, Varisco) associate alle musiche elettroniche di Vittorio Gelmetti e Pietro Grossi²⁰. Nella direzione di un rinnovato rapporto tra l'oggetto-scultura e lo spazio, nel 1966 si segnalano anche le collettive *Panorama uno* (Alviani, Biasi, Bonalumi, Castellani, Vigo...) e *Nuova scultura italiana* (Bonalumi, Degani, Icaro, Lorenzetti, Marotta, Pizzo Greco, Remotti). La mostra *Fontana+Vigo* (giugno-luglio 1968), “esemplificazione dei modi di relazione di una struttura precostituita attraverso una sua messa in situazione”, suggerisce invece la possibilità di una mostra “ambientale” che riunisce pittura, scultura e architettura e che attraverso una struttura di cristalli traslucidi associa il gesto-segno di Fontana al medium luminoso; il catalogo, al quale collabora anche il critico Tommaso Trini, mostra esempi di ambienti precedenti (come quello realizzato all'International Center of Aesthetic Research di Torino nel 1962)²¹.

Manzoni organizza inoltre il Premio Mario Carena, riservato a giovani artisti che espongono per la prima volta alla Biennale di Venezia (nel 1965 è premiata Carla Accardi), e collabora con le iniziative di Battisti e dell'Istituto d'Arte, ospitando in più occasioni incontri con artisti e dibattiti con critici d'arte.

Il 23 novembre 1963 inaugura la **Galleria del Deposito**²², spazio gestito dal Gruppo Cooperativo di Boccadasse formatosi il 3 settembre dello stesso anno per impulso di Eugenio Carmi e composto da artisti, appassionati d'arte e operatori culturali di diversa provenienza (Bruno Alfieri, Kurt Blum, Flavio Costantini, Germano Facetti, Vita Carlo Fedeli, Emanuele Luzzati, Achille Perilli, Kiki Vices Vinci e, in un secondo momento, Gillo Dorfles). La galleria

²⁰ G. Beringheli, *Proposte strutturali plastiche e sonore*, in “Il Lavoro”, 26 febbraio 1965. La collettiva sarà ospitata dal Centro Proposte di Firenze, trasferendosi in seguito a Palermo, Roma, Napoli, Milano e Torino.

²¹ *Fontana+Vigo*, cdm Galleria La Polena, Genova 1968.

²² *La Galleria del Deposito. Un'esperienza d'avanguardia nella Genova degli anni '60*, a cura di S. Solimano, cdm Genova 2003.

inaugura con la collettiva *Sedici quadri blu*, cui partecipano, fra gli altri, Max Bill, Castellani, Dorazio, Fontana, Sam Francis, Santomaso e Vasarely (quest'ultimo spedisce tramite posta la sua opera, *Eridan*, i cui pezzi devono essere composti secondo le istruzioni allegate)²³. Con qualche eccezione (Eugenio Carmi e Achille Perilli nel 1964, Lucio Del Pezzo nel 1966), a trovarvi spazio sono soprattutto le ricerche astratte di carattere razionalista e programmato: nel 1964 le personali di Alviani (*Getulio. Linee luce*) e Paolo Scheggi, nel 1965 Vasarely e Marcello Morandini, nel 1966 Soto e Bonalumi, nel 1967 Colombo e Dorazio. La mostra *Situazioni '66* (dicembre 1966-gennaio 1967), in una sorta di bilancio di fine anno, presenta le nuove ricerche tra le quali, con un certo anticipo, anche le opere dei futuri poveristi (Alviani, Castellani, Ceroli, Colombo, Gilardi, Mari, Massironi, Paolini, Pascali, Pistoletto). *Un "ambiente spaziale" di Lucio Fontana* (ottobre 1967) ricostruisce invece l'allestimento presentato al Naviglio nel 1949, con pareti ricoperte di teli neri su cui linee fluorescenti sono evidenziate attraverso la lampada di Wood.

Il gruppo di Boccadasse sostiene l'idea di un avvicinamento del pubblico all'arte contemporanea, sia attraverso un programma espositivo focalizzato sugli sviluppi delle ricerche più recenti, sia attraverso la produzione seriale di grafica e multipli di oggetti. Avviata con la donazione di dieci litografie dell'architetto Wachsmann, l'edizione di opere grafiche – che vengono vendute anche per corrispondenza – permette allo spazio di autofinanziarsi; si associa inoltre la produzione di multipli, oggetti d'uso moltiplicati con mezzi meccanici e venduti a basso costo (foulards, vassoi...). Nel 1967 una serie di 17 opere moltiplicate disegnate da artisti contemporanei (Alviani, Bill, Castellani, Colombo, Del Pezzo...) viene inviata a Berna per l'inaugurazione del "reparto multipli" dei

²³ G. Beringheli, *Nasce il "Deposito"*, in "Marcatré", n. 2, gennaio 1964.

Magazzini Loeb e alla mostra *Ars Multiplicata* alla Kunsthalle di Colonia (1968)²⁴.

La Galleria pubblica inoltre il bollettino mensile “Galleria del Deposito”, diretto da Carlo Fedeli (giornalista e direttore della “Rivista Italsider”), in cui vengono fornite informazioni su mostre ed eventi artistici, oltre al resoconto delle esposizioni organizzate al Deposito (presentate anche da giovani critici come Germano Celant) e la partecipazione del gruppo ad iniziative al di fuori dell’ambito locale. Nel 1968 il quartiere di Boccadasse viene abbandonato per un nuovo spazio nel centro cittadino (via Roma), che rimane aperto fino al dicembre 1969 (data in cui la cooperativa si scioglie); all’attività espositiva è qui preferita quella informativa (conferenze, dibattiti) e performativa (eventi e happening), svolte però in spazi esterni la galleria. Nel dicembre 1968 viene organizzato, presso il Teatro Stabile, un incontro/dibattito tra Pietro Dorazio e Piotr Kowalski, moderatore Umberto Eco, su *La mano all’opera o la macchina come opera*. In collaborazione con l’Associazione Amici del Teatro, César è invitato a realizzare una *Expansion Ephémère* presso il laboratorio di scenografia del Teatro Stabile alla Fiera del Mare (3 febbraio 1969); l’espansione è poi tagliata in pezzi che vengono distribuiti al pubblico (una parte verrà esposta al Deposito a partire dal giorno successivo), mentre Restany introduce il dibattito/incontro “Arte: abolizione o mutazione?” per chiarire il senso dell’evento. Presso il Teatrino di Piazza Marsala – in collaborazione con l’Associazione Amici del Teatro – vengono proiettati tre film sull’opera di Nicolas Schoffer, cui segue un dibattito sul tema *Spazio/luce/tempo*, introdotto da Gillo Dorfles (1 marzo 1969).

Fondato dal Gruppo Studio e attivo dal ’64 al ’68, il **Club d’Arte la Carabaga** (via G.B. Monti 111) non ha intenti commerciali come Il Deposito e si sostiene grazie all’autofinanziamento dei soci. Il Club si propone finalità informative,

²⁴ *Moltiplicazione/Multiplication*, “Galleria del Deposito”, n. 1-2, marzo-aprile 1968. Si veda anche G. Dorfles, *L’arte moltiplicata*, in “Quindici”, n. 9, marzo-aprile 1968.

non limitate alle arti visive, alternando mostre di pittura, scultura e architettura, letture di poeti, conferenze e dibattiti, proiezioni cinematografiche, eventi musicali. Rivolgendosi tanto all'ambito locale quanto a quello nazionale, il programma espositivo presenta le ricerche condotte nei settori della nuova figurazione, dell'arte programmata, delle tendenze oggettuali, ma soprattutto nel campo della poesia visiva (nell'ottobre 1965 viene organizzata la *Prima mostra nazionale di Poesia Visiva*, in occasione della quale è edita l'*Antologia della poesia visiva*, a cura di Lamberto Pignotti). La sede intreccia fin dagli esordi relazioni con l'ambiente artistico napoletano (tra i soci vi è anche Edoardo Sanguineti), come conferma la collettiva d'apertura (14-24 novembre 1964) dedicata alle *Nuove realtà della pittura a Napoli* in collaborazione con la Galleria Guida. Per quanto riguarda l'ambito dell'arte programmata, si ricordano le collettive *Set di Numero* (gennaio 1966), *Strutture significanti-2* (febbraio-marzo 1966), *Operativo 64* (giugno 1966), *Oggetto e visione* (novembre-dicembre 1967). La Carabaga ospita inoltre la conferenza-happening su *Arte Povera*, a cura di Germano Celant (20 aprile 1968): su alcune sedie vuote è depositato il testo *Crito-oggetto* di Celant, mentre un registratore entra in funzione all'entrata del pubblico – fra cui è presente lo stesso curatore – riproducendo le dichiarazioni degli artisti (Piacentino, Boetti, Pascali, Merz, Pistoletto, Paolini, Fabro, Prini, Kounellis, Zorio, Anselmo, Ceroli).

Fondata da Francesco Masnata e Nicola Trentalance (che nel maggio 1965 avevano già formato il Gruppo M3) e diretta dal solo Masnata dal 1968, la **Galleria La Bertesca** apre nel 1966 in via SS. Filippo e Giacomo 13, cui si affiancano nel corso degli anni '70 le sedi di Milano, Dusseldorf e Roma. La mostra d'inaugurazione (12 novembre 1966) è anticipatrice della linea prescelta e significativa per la posizione che La Bertesca occuperà nel panorama cittadino: la collettiva di artisti della pop art (*American Pop Artists:*

D'Arcangelo, Dine, Lichtenstein, Rosenquist, Warhol, Wesley, Wesselmann)²⁵, presentata da Maurizio Calvesi (*Un pensiero concreto*) e organizzata in collaborazione con la Galerie Sonnabend di Parigi, mostra la volontà di apertura internazionale che caratterizza il programma espositivo e che coinvolgerà pressoché tutte le correnti di neovanguardia, dalla pop art al nouveau réalisme, dall'arte programmata al concettuale, dagli esponenti della "scuola di piazza del Popolo" all'arte povera. Si susseguono così le personali di Pistoletto nel dicembre 1966 (in cui espone gli *Oggetti in meno*, già presentati all'inizio dell'anno nel suo atelier di Torino), di Schifano nel gennaio-febbraio 1967 (con opere del 1962), di Arman nell'aprile-maggio 1967 (con opere del 1963), di Gianni Emilio Simonetti nel giugno 1967 (nel corso dell'esposizione viene organizzato il *Concerto Fluxus-Art Total*, 6 giugno, primo happening sul territorio genovese), di Boetti nel novembre-dicembre 1967 (*Cementi tavelle e legni*)²⁶, di Tano Festa nell'ottobre-novembre 1968, di Renato Mambor nel maggio 1969, di Piero Manzoni nel febbraio-marzo 1970. La Bertesca ospita la prima mostra del gruppo dell'Arte povera (*Arte povera. Im-spazio*, 27 settembre-20 ottobre 1967)²⁷, a cura di Germano Celant. L'allestimento del percorso espositivo è unico, sebbene nel depliant della mostra compaiano due sezioni distinte: *Im-Spazio* (abbreviazione di Immagine-Spazio, con opere di Bignardi, Ceroli, Icaro, Mambor, Mattiacci, Tacchi) e *Arte Povera*, nella quale rientrano Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali, Prini. Gli artisti di quest'ultima sezione presentano in totale sei opere (una per artista), quasi tutte già esposte in precedenza, a parte l'installazione "site-specific" di Prini²⁸. Celant

²⁵ G. Beringheli, *I Pop-Artists inaugurano la Galleria "La Bertesca"*, in "Il Lavoro", 15 novembre 1966.

²⁶ G. C., *Decultura plastica: Alighiero Boetti*, in "Bit", n. 6, dicembre 1967.

²⁷ G. Beringheli, *Arte povera e IM-Spazio*, in "Il Lavoro", 10 ottobre 1967; R. Vitone, *Immagine-spazio e arte povera*, in "Corriere mercantile", 27 ottobre 1967.

²⁸ Gli artisti espongono le seguenti opere: Boetti (*Catasta*), Fabro (*Pavimento-Tautologia*), Kounellis (struttura in ferro contenente carbone), Paolini (*Lo Spazio*), Pascali (*1 mc di terra*), Prini (*Perimetro d'aria*). Cfr. A. Costantini, *La vita è una serie di azioni. "Arte Povera" a*

conia in quest'occasione l'etichetta di Arte povera – sebbene non venga immediatamente colta come identificativa del gruppo neonato²⁹ - poi ripresa nell'articolo-manifesto su “Flash Art”, *Appunti per una guerriglia*, che disloca l'idea di una radicalità politica all'ambito artistico e alla possibilità d'azione nella società³⁰.

Due anni dopo la galleria ritornerà sulla tendenza poverista con uno dei primi bilanci, *Arte Povera 1967/69* (giugno 1969), presentando opere di Anselmo, Boetti, Icaro, Merz Marisa, Pistoletto, Prini e Zorio. Si segnalano inoltre le più ampie collettive sul quadro artistico attuale: *Situazione Sessantasette*, dicembre 1967-gennaio 1968 (con opere di 44 artisti fra cui Mattiacci, Alviani, Tacchi, Mambor, Kounellis, Ceroli, Fabro, Paolini...)³¹ e *Momenti di vita*, giugno 1969 (Bignardi, Festa, Mambor, Schifano, Tacchi, Baj, Del Pezzo, Scanavino, Alviani, Fontana...).

La Bertesca pubblica inoltre una serie di edizioni dedicate all'arte contemporanea, curate da Germano Celant. Una sala della galleria, diretta da Titta Faggioni, è dedicata alla grafica, mentre viene promossa anche la produzione e la vendita di opere seriali.

Alla fine degli anni sessanta si inaugurano a Genova alcune sedi che saranno attive, soprattutto nel decennio successivo, nel campo specifico del contemporaneo: si tratta ad esempio della **Galleria Pourquoi pas**, fondata nel

Genova e a Bologna, in *Arte Povera 2011*, a cura di G. Celant, cdm Castello di Rivoli, Torino, GNAM – MAXXI, Roma, MADRE, Napoli, MAMbo, Bologna, Teatro Margherita, Bari, Triennale di Milano, Milano 2011, pp. 192-203.

²⁹ Secondo la testimonianza di Pistoletto: “Per la mostra di Arte Povera sono stato nuovamente contattato dai due direttori di questa galleria, Masnata e Trentalance. Ma le cose non erano molto chiare. D'altronde, è solo nel catalogo che si è scoperta l'espressione “Arte Povera”, di cui nessuno sapeva nulla prima dell'apertura della mostra stessa. Solo dopo questo evento, Germano Celant è diventato in un certo senso il teorico del gruppo”, in *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Milano 2011, p. 67.

³⁰ G. Celant, *Arte Povera: appunti per una guerriglia*, in “Flash Art”, n. 5, novembre-dicembre 1967.

³¹ G. Celant, *Una rivoluzione in serie*, in “Bit”, n. 6, dicembre 1967, p. 11.

'69 da Alberto Ronchetti e gestita dall'anno successivo da Ronchetti e Gianni Martini, che si occupa di avanguardie storiche europee con una significativa apertura internazionale rivolta soprattutto all'arte americana del secondo dopoguerra (dall'action painting alla pop art agli happenings); e ancora della **Galleria Unimedia**, diretta da Caterina Gualco, che inaugura nel 1970 con una personale di Saverio Rampin e manterrà nel suo programma espositivo una particolare attenzione all'opera dei giovani artisti e alle correnti di neoavanguardia (poesia visiva, body art, concettuale, nuove tecnologie).

I.3 Milano

“E tu mi chiedi dove potresti fare una nuova mostra. Qui le situazioni delle gallerie sono abbastanza definite, e non saprei cosa dirti. Il Milione ha i vecchi maestri e i nuovi informali di Valsecchi come Pulga, Chighine, Fasce, Bionda; il giro di Romagnoni e i giovani tipo Aricò e Adami sono al Salone Annunciata del figlio di Grossetti: a lui stanno iniziando a far riferimento anche quelli tipo Vago e Olivieri [...] e ci lavorano anche un po’ Vedova e il vecchio MAC Nigro; Cardazzo fa i tuoi amici spaziali e i maestri stranieri; dell’Ariete lo sai perché hai appena esposto, ma adesso annuncia gli americani astratti Noland e Louis; alle Ore passa la figurazione meno banale e più impegnata, e un po’ anche da Bergamini, che lavora anche con gli esistenzialisti e tiene sempre aperto anche il fronte dei geometrici; Peppino Palazzoli ha una linea più classica, quelli come Vedova, Leoncillo, Dubuffet, Wols, Burri, per dire; Schwarz va avanti nella sua linea e mi sembra più propenso a sposare i nuovi francesi di Restany; Le Noci i nuovi realisti [sic] li ha scoperti, e li alterna ai maestri di casa come Fautrier. Tu, se proprio il clima Naviglio non ti va, sei giusto proprio per l’Ariete, anche perché mi pare la galleria che sceglie un artista alla volta, e crede un po’ meno nelle situazioni. Ci sarebbe Lorenzelli, figlio di quello di Bergamo, che ha appena aperto, ma mi pare molto legato all’astrazione geometrica [...]. Ma dammi retta, il tuo lavoro ormai è fuori clima e fuori moda, da noi. Da voi funziona ancora il patrocinio di Ernst e Waldberg e i collezionisti sono molti di più. Da noi ancora i futuristi non li vogliono mica tanto, figurati voi che non siete ancora abbastanza vecchi maestri. Di gente che vende i quadri qui ce n’è

molta, galleristi e affaristi e avventurieri e non, ma del mercato strutturato che mi racconti, nemmeno l'ombra. Queste sono le gallerie che tengono botta, che ci provano, e ci riescono bene. Forse occorrerebbe che ciascuno avesse una tendenza più definita, che sposasse duro una situazione e si facesse il suo clan di collezionisti. A Milano siamo il meglio che c'è in Italia, i "miracoli" a Milano li facciamo davvero. Ma voi avete tre marce in più"¹.

In questa lettera scritta da un autore non ancora identificato attorno al 1960 e indirizzata a Cesare Peverelli, allora residente a Parigi, emerge chiaramente la varietà di situazioni offerte della scena espositiva milanese all'apertura del decennio, cui tuttavia sembra accompagnarsi la scarsa organizzazione del mercato dell'arte in merito alle nuove ricerche. Le correnti che nel decennio precedente avevano attirato in modo significativo l'attenzione su Milano, dal Movimento Arte Concreta (la cui parabola, equidistante tanto dal realismo figurativo quanto dalla corrente informale e rivolta piuttosto all'astrazione geometrica degli anni trenta, si spende tra il 1948 e il 1958), al gruppo Nucleare (fondato nel 1950-51, la cui eredità nel campo della sperimentazione tecnica e nella vocazione all'internazionalismo si rivelerà fondamentale per le nuove generazioni, direttamente coinvolte nel manifesto *Contro lo stile* del 1957)², al

¹ Mittente non identificato [firma: "F."], lettera non datata [1960], inviata da Milano a Cesare Peverelli (allora residente a Parigi, dove si era trasferito nel 1957), ritrovata tra le carte dell'artista e pubblicata in *Miracoli a Milano 1955-1965: artisti, gallerie, tendenze*, a cura di F. Gualdoni, cdm Museo della Permanente, Milano 2000, pp. 41-45. Il catalogo ricostruisce il profilo e la storia delle gallerie private attive a Milano tra il 1955 e 1965. Sulla situazione artistica milanese tra gli anni '50 e '60 e l'attività espositiva su piano privato e istituzionale, si vedano anche i cataloghi delle mostre: *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, a cura di F. Gualdoni, cdm Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1997; *Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano*, a cura di L. M. Barbero, cdm Palazzo Cipolla, Roma 2011; *Milano anni Sessanta. Il laboratorio delle arti come avanguardia*, a cura di L. M. Barbero, cdm Museo Fondazione Roma, Roma 2011.

² I firmatari del manifesto "Contro lo stile" (Milano, settembre 1957): Arman, Baj, Bemporad, Bertini, Colonne, Chapmans, Colucci, Dangelo, De Miceli, D'Haese, Hoeboer, Hundertwasser, Klein, Koenig, Manzoni, Nando, Noiret, A. e G. Pomodoro, Restany, Saura,

movimento spaziale (sul versante milanese, stretto attorno a Fontana e alla Galleria del Naviglio dal '49), si proiettano in avanti fino ad occupare una parte importante della scena artistica degli anni sessanta. La mostra *Pittura a Milano dal 1945 al 1964* (Palazzo Reale, giugno-luglio 1964) presenta un panorama ancora assai legato agli anni '50, con opere di Ajmone, Baj, Birolli, Brindisi, Cassinari, Chighine, Francese, Meloni, Migneco, Morlotti, Treccani, e degli spazialisti Fontana, Crippa, Dova, Peverelli, Scanavino; si discosta soltanto l'opera di Piero Manzoni, presente in una sala-omaggio (con 11 *Achromes*, 4 scatole di *Linee*, 6 litografie dalle *Tavole di accertamento*). Come si vedrà in seguito, pur nella brevità del suo percorso, l'eccezione di Manzoni è rilevante anche sul piano espositivo, in quanto l'artista ricava uno spazio specifico per la presentazione della sua ricerca concettuale e oggettuale attraverso l'apertura della galleria Azimut (e la pubblicazione della rivista "Azimuth"). Le correnti internazionali e nazionali che nel corso del decennio investono altri centri come Torino, Roma e Venezia, dalla pop art all'arte povera, qui faticano a trovare lo spazio necessario per la loro ricezione: "Durante la prima metà degli anni sessanta Milano rimane infatti sorprendentemente al di fuori di questa intensa circolazione di energie creative poveriste, attanagliata da una situazione di crisi del mercato dell'arte che traduce anche uno stato di vuoto culturale"³. Se si escludono alcune occasioni espositive di ampia portata e varietà (come il Premio San Fedele, il Premio Lissone, la Rassegna Nazionale di Pittura Ramazzotti), gli spazi riservati al contemporaneo risultano piuttosto limitati e gli organismi istituzionali sembrano non coglierne l'importanza: "E' abbastanza sconsolante. Roma, Torino e Venezia son praticamente le sole città che si preoccupano di assicurarsi una raccolta di arte contemporanea. Milano è il vero centro del mercato italiano. Il gusto del pubblico – da quello medio al più qualificato – è

Sordini, Vandercam, Verga. Le "proposizioni monocrome" di Yves Klein sono considerate l'ultima "forma di stilizzazione" possibile.

³ *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Milano 2011, p. 175.

certo molto moderno [...]. Eppure a Milano manca una Galleria d'Arte Moderna, se non si è così generosi da considerare tale quel padiglione che espone un centinaio di quadri alla Villa Reale"⁴; nella seconda metà degli anni '60 si registra uno sforzo maggiore in questa direzione, dalla mostra *Nuove ricerche visive in Italia*, curata da Lucio Fontana e Nanda Vigo presso la Galleria Milano nel 1966, a iniziative quali il *Salone Internazionale dei Giovani* (Civica Galleria d'Arte Moderna, 9-27 febbraio 1967), cui partecipano fra gli altri gli esponenti dei gruppi T, N, Zero e i romani Ceroli, Patella, Pascali, Tacchi⁵. Il primato economico del capoluogo lombardo permette tuttavia un notevole volume commerciale, senz'altro più florido rispetto al resto della penisola; un settore trainante come quello del design trova a Milano l'appoggio istituzionale della Triennale e della Fiera campionaria, creando i presupposti per lo sviluppo di ricerche legate alla produzione industriale, dalla nascita del gruppo T all'organizzazione della mostra itinerante *Arte Programmata*, che in Italia coinvolge i negozi Olivetti di Venezia e Milano (spostandosi poi a Genova, Roma, Trieste e, all'estero, a Tokyo, Düsseldorf e New York). La possibilità di operarvi investimenti conduce numerosi galleristi ad intrecciare relazioni e scambi commerciali con l'ambiente milanese, dove talvolta vengono aperte sedi "distaccate" di gallerie già operanti in altre città (come del resto era accaduto, già nell'immediato dopoguerra, con il Naviglio di Carlo Cardazzo).

Sebbene non manchi una positiva attività critica, che si concretizza anche nell'attività di alcune riviste fondamentali (come "Marcatrè", "Aut Aut", "Il Verri", "Almanacco Letterario Bompiani"), è sicuramente l'azione delle gallerie a costituire il più efficace strumento di aggiornamento e apertura sul contemporaneo, permettendo la realizzazione di iniziative legate al contesto

⁴ *L'opinione di Carlo Cardazzo in un'intervista*, in "Domus", n. 395, ottobre 1962, pp. 29-30.

⁵ Il comitato promotore è composto da: Guido Ballo, Gianni Colombo, Fernando De Filippi, Pio Manzù, Livio Marzot, Gianfranco Pardi, Giorgio Ramella, Edival Ramosa, Roberto Sanesi. *Salone Internazionale dei Giovani*, cdm Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano 1967.

internazionale (come il lancio del Nouveau Réalisme di Restany alla galleria Apollinaire e l'organizzazione del terzo festival del gruppo nel 1970, o ancora la manifestazione *Anti-procès 3* nel 1961). Se alcune di esse proseguono per tutto il decennio e oltre nel solco della tradizione (si tratta di sedi storiche come la Galleria del Milione di Gino Ghiringhelli, attiva dagli anni '30, la Galleria Bergamini di Giuseppe e Giulio Bergamini, attiva dal 1940, la Galleria e Salone dell'Annunciata di Carlo e Bruno Grossetti, attivi dal 1940, o la più recente Galleria delle Ore di Giovanni Fumagalli, attiva dal 1957), o si attestano su filoni consolidati come quello della scuola di Parigi e dell'informale europeo (la Galleria Lorenzelli, passata da Bergamo a Milano nel 1960, la Galleria Levi di Beniamino Levi e Franco Passoni⁶), in altri casi le gallerie si dimostrano le sedi più attente agli sviluppi delle nuove correnti e meglio disposte ad assumere il rischio di presentare ricerche inedite.

Aperta nel gennaio 1946, la **Galleria del Naviglio** di Carlo Cardazzo (via Manzoni 45) mostra una rinnovata disponibilità ad aperture internazionali e aggiornamenti tempestivi, nonostante la lunga storia espositiva:

“Per quanto mi riguarda ho sempre cercato di sostenere l'avanguardia più attuale. Qualche decina di anni fa, in Italia, al successo di un pittore bastava praticamente una piattaforma cittadina, o regionale. Con il “900” – i Carrà, i Sironi, i De Pisis, i Morandi – venne il momento in cui si capì che era necessario contare su un mercato più vasto: quello nazionale. Adesso le cose sono cambiate. Un pittore di successo deve potere affermarsi internazionalmente. Ne deriva al mercante, insieme a un'attività più dinamica e ad una maggiore responsabilità, anche la possibilità di soddisfazioni più notevoli”⁷.

⁶ La galleria sostiene fra gli altri il gruppo “Continuità” (Bemporad, Dorazio, Fontana, Novelli, Arnaldo e Giò Pomodoro, Perilli, Tancredi, Turcato), che vi espone nel giugno 1962.

⁷ *L'opinione di Carlo Cardazzo in un'intervista*, in “Domus”, n. 395, ottobre 1962, pp. 29-30. Sulla storia della Galleria del Naviglio, cfr. *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, a

Contando sul collegamento diretto tra Milano, Venezia (dove ha sede il Cavallino) e Roma (Galleria Selecta), Cardazzo crea in Italia una solida rete di relazioni che si rivela fondamentale per il sostegno degli artisti e la nascita di nuove esperienze; il gruppo spazialista elegge il Naviglio a ideale cenacolo, spazio per la maturazione delle idee e per la loro sperimentazione (il 5 febbraio 1949 Fontana vi presenta l'*Ambiente spaziale a luce nera* e la prima mostra dei “tagli” nel febbraio 1959), e sarà proprio grazie al coinvolgimento diretto di Cardazzo che la corrente si estende all’ambiente veneziano. Alla galleria si avvicinano inoltre numerosi critici e letterati, richiamati anche dall’attività editoriale di Cardazzo, che vengono poi invitati a presentare le mostre (da Sinisgalli a Longanesi, Quasimodo, Gatto, Piovene, Anceschi, Moravia, Tadini, Joppolo). Negli anni ’50 il Naviglio si mantiene in equilibrio tra la sicurezza delle avanguardie storiche (cubismo, futurismo, surrealismo, realismo magico) e le nuove ricerche informali e spazialiste: dagli italiani Capogrossi, Burri e Scanavino, ai francesi Mathieu e Dubuffet, fino all’importante personale di Pollock nel 1950; Rotella vi espone per la prima volta i suoi *décollages* nel novembre 1955, presentato da Leonardo Sinisgalli (vi farà ritorno nel 1958 e nel 1966), mentre al new dada Jasper Johns viene dedicata una personale nel 1959. In seguito alla scomparsa del gallerista nel 1963, il Naviglio viene diretto dal fratello Renato Cardazzo; similmente al Cavallino, la sede milanese si rivela attenta agli sviluppi dell’arte programmata, ospitando ad esempio il gruppo T (*Miriorama*) nel dicembre 1963. La mostra *Nuove tendenze in Italia* (giugno 1966), presentata da Gillo Dofles, passa in rassegna i filoni di derivazione op e pop, in cui si inseriscono fra gli altri i romani Ceroli, Tacchi e Giosetta Fioroni. Renato Cardazzo interviene inoltre direttamente nell’organizzazione dell’importante mostra *Lo spazio dell’immagine* (Foligno, Palazzo Trinci, 2

cura di L. M. Barbero, cdm Peggy Guggenheim Collection, Venezia 2008-2009, oltre alla già citata bibliografia più strettamente legata alla sede veneziana nel paragrafo *Venezia*.

luglio-1 ottobre 1967), che propone un'indagine sullo spazio dell'opera in chiave "abitabile"⁸.

Impegnata nella promozione delle poetiche dell'oggetto, dalle avanguardie storiche alle neoavanguardie degli anni sessanta, è la **Libreria-Galleria Schwarz** di Arturo Schwarz (via Sant'Andrea, poi via Gesù 17)⁹. Nato ad Alessandria d'Egitto nel 1924 da madre italiana e padre tedesco, conclusa l'esperienza politica (tra i fondatori della sezione egiziana della IV Internazionale è internato in un campo di concentramento durante il governo di Faruq), Schwarz giunge a Milano nel '49. Dopo due anni dà inizio all'attività di una libreria e casa editrice, attraverso la quale può pubblicare testi di poesia e saggistica, con particolare attenzione alla letteratura surrealista (Benjamin Péret, *La poesia surrealista francese*, 1959; André Breton, *Entretiens*, 1960); parte importante della produzione editoriale sono inoltre le edizioni numerate con incisioni originali di artisti contemporanei (da Duchamp a Fautrier, a Brauner, Magritte, Fontana, Baj...¹⁰). Nel maggio 1954 alla libreria si affianca uno spazio espositivo, che viene inaugurato con un *Omaggio a Marcel Duchamp*: l'artista sarà una presenza ricorrente della galleria, il cui programma espositivo negli anni '50 e '60 seguirà con coerenza la strada tracciata dal dadaismo e dall'interpretazione duchampiana dell'oggetto; nel giugno 1964 Schwarz organizza una grande antologica dell'artista con 108 opere (tra ready-made, disegni, incisioni, edizioni, affiches; Duchamp gli affida inoltre l'esecuzione di un'edizione limitata a 8 esemplari numerati e firmati dei principali ready-

⁸ *Lo spazio dell'immagine*, cdm Palazzo Trinci, Foligno 1967 (contributi critici in catalogo di Apollonio, Dorfles, Calvesi, De Marchis. Si veda anche la recensione di M. Calabrese, "Lo spazio dell'immagine" a Palazzo Trinci di Foligno, in "Il Poliedro", f. IV/8, agosto 1967.

⁹ Per la ricostruzione cronologica dell'attività espositiva della galleria, cfr. *Arturo Schwarz. La galleria 1954-1974*, a cura di A. Giulivi, R. Traini, Milano 1995.

¹⁰ *1954-1964: Dieci anni di edizioni numerate con incisioni originali*, a cura di A. Schwarz, Milano dicembre 1964. Schwarz deve sospendere l'attività della casa editrice nel '59 a causa dei debiti; rimane però attivo lo spazio espositivo che nel settembre 1961 si trasferisce da via Sant'Andrea a via Gesù 17.

mades)¹¹ e nel 1966 partecipa al programma delle manifestazioni milanesi “Dada: ieri oggi domani”, ospitando una serie di mostre nella galleria (*Ieri: Dada ha cinquant’anni e li porta bene; Oggi: I Arman, Raysse, Spoerri / Dufrêne, Rotella, Villeglé, II Dada in Italia, III Il giro del mondo con Dada; Domani: Verso un’immagine fredda e poetica*) e collaborando ad esposizioni istituzionali (*Cinquant’anni a Dada. Dada in Italia 1916-1966*, Milano, PAC, 24 giugno-30 settembre 1966). Dai protagonisti delle avanguardie storiche ai più giovani, la collezione Schwarz si costruisce dunque nel segno dell’oggetto, a partire da dadaismo e surrealismo (ma vi rientrano anche i Nucleari, gli Spazialisti e il Gruppo Cobra); è significativa in questo senso la mostra *L’oggetto nella pittura* (marzo 1961)¹², che presenta opere dadaiste affiancate dai giovani nouveaux realistes Tinguely (*Macchina triste*, 1959) e Arman (*Accumulazione d’oggetti*, 1960). Naturalmente le ricerche del gruppo francese rientrano nella direzione intrapresa da Schwarz, che Restany considera “elemento decisivo” della “strategia culturale milanese”: gli artisti del Nouveau Réalisme vengono esposti a più riprese in collettive (nel 1963 e 1966) e personali, presentati da Restany (o da Alain Jouffroy), privilegiando le ricerche più vicine alla reinterpretazione dadaista dell’oggetto. È il caso di Spoerri, che ha in questa sede la prima personale (marzo 1961), facendovi ritorno nel 1963, nel 1965 (con la mostra-happening *Trappole per parole (espressioni e proverbi visualizzati)*, in collaborazione con il poeta Filliou), e ancora nel 1971 con le edizioni limitate della *Eat Art*; ma anche di Arman, che vi espone le sue accumulazioni nel 1961 (*Arman & Raysse*), nel 1963 e 1968, e di César (Gallerie Schwarz e del Naviglio, novembre-dicembre 1970). All’ambiente

¹¹ La galleria propone negli anni ’60 anche una consistente produzione di opere d’arte moltiplicata; Spoerri vi presenterà le sue Edizioni MAT (100 esemplari firmati e numerati di artisti diversi, da Arman a Man Ray a Soto, fabbricati dalla galleria Der Spiegel di Köln) nel gennaio 1965.

¹² *L’oggetto nella pittura*, Galleria Schwarz, Milano 1961, presentazione di Gillo Dorfles; per l’occasione Cardazzo presta le opere di Arp e Schwitters, Giuseppe Panza di Biumo l’opera di Rauschenberg.

parigino vicino al gruppo *nouveau réaliste* sono dedicate anche le personali di Jean-Jaques Lebel nel 1961 (in cui l'artista espone dipinti e collages, presentato da Victor Brauner), con cui Schwarz dirige la rivista "Front unique" (i due numeri apparsi tra il 1959 e il 1960), e del greco Takis, che vi espone nel 1962 (presentato da Calas, Duchamp, Gysin, Burroughs, Jouffroy) e nel 1968¹³. Schwarz è inoltre, accanto a Cardazzo, sostenitore e organizzatore della terza rassegna dell'*Anti-Procès* tenutasi, dopo le manifestazioni di Parigi e Venezia, anche alla Galleria Brera di Milano nel giugno 1961.

Tra gli artisti italiani esposti, accanto ad alcune presenze frequenti come quella di Gianfranco Baruchello (1965, 1966, 1968, 1970) e alla retrospettiva di Piero Manzoni (febbraio 1964), vi trovano spazio anche i giovani Tano Festa (maggio-giugno 1963, presentazione di Cesare Vivaldi) e Ugo Nespolo (marzo 1968); le tele estroflesse di Bonalumi (febbraio 1965) e le ricerche cinetiche e programmate di *Gianni Colombo* (ottobre 1968, presentato da Apollonio) e Grazia Varisco (ottobre 1969).

Poeta egli stesso e autore di numerosi saggi sull'arte italiana del dopoguerra, sulle avanguardie storiche dadaista e surrealista¹⁴, Schwarz decide di interrompere l'attività della galleria per potersi dedicare agli studi e alle ricerche sulla storia dell'arte¹⁵; annunciata con tre anni d'anticipo, la chiusura avviene effettivamente il 30 giugno 1975: "Nel 1972 appesi un foglietto alla porta

¹³ I rapporti con Lebel e Takis costituiranno uno dei motivi di rottura con la Galerie Iris Clert di Parigi. Sulle mostre degli artisti francesi alla galleria Schwarz e la rottura con Iris Clert si rinvia al Capitolo II del presente elaborato.

¹⁴ Tra i saggi pubblicati da Arturo Schwarz si ricordano: [Tristan Sauvage], *Pittura italiana del dopoguerra* (1957), *Arte Nucleare* (1962), *The complete Works of Marcel Duchamp* (1964), *New York Dada* (1973), *André Breton, Leone Trotskij* (1974), *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia e repertorio delle riviste* (1976), *Man Ray. The Rigour of Imagination* (1977), *Man Ray, carte varie e variabili* (1983), *Marcel Duchamp, la Sposa... e i Readymade* (1988), *I Surrealisti* (1989).

¹⁵ *Le interviste di Lea Vergine: Schwarz*, in "Vogue Italia", ottobre 1984: "Non l'ho certo chiusa perché ero disgustato dal mestiere, ma perché una galleria d'arte è come un vampiro: beve tutto il tuo tempo. Significava dare a quell'attività tutte le ventiquattro ore della giornata. Mi resi conto che se volevo portare avanti i miei studi, le mie ricerche, dovevo chiudere la galleria".

d'ingresso: 'Fra tre anni, esauriti i suoi impegni, la galleria Schwarz chiuderà'. Tutti pensarono a una trovata pubblicitaria. Tre anni dopo sostituì la porta di vetro con una di legno e l'avventura finì"¹⁶.

Caposaldo della diffusione dell'arte d'avanguardia francese in Italia è senza dubbio la **Galleria Apollinaire** di Guido Le Noci (1904-1983), grazie al profondo rapporto di amicizia e collaborazione che si instaura tra il gallerista d'origine pugliese e Pierre Restany. Di origine pugliese (è figlio di un noto scalpellino), Le Noci giunge in Lombardia negli anni Venti; sfollato a Como durante i bombardamenti di Milano, nel '43 apre nella comasca piazza del Duomo la prima sede della Galleria Borromini, in seguito trasferita a Milano (e attiva fino al 1950), che si occupa soprattutto di maestri del primo novecento italiano e straniero. Negli anni '50 è segretario generale per cinque edizioni del Premio Lissone, in cui vengono presentate le correnti d'avanguardia europea e americana¹⁷, e dirige per alcuni mesi la galleria milanese Bompiani (via del Senato). L' 'avventura' della Galleria Apollinaire ha inizio il 17 dicembre 1954, in via Brera, con una collettiva dedicata ai maestri storici (Modigliani, De Chirico, Savinio, Morandi), "ultimo omaggio al suo passato": il soggiorno a Parigi del '55 e l'incontro con Pierre Restany si rivelano determinanti per l'attività della galleria e per la sua apertura internazionale, da allora concentrata sulla produzione francese, dai membri del gruppo "Lyrisme et Abstraction" di Restany, all'opera di Fautrier (di cui è il primo sostenitore in Italia), ai Nouveaux Réalistes¹⁸.

¹⁶ E. Regazzoni, *Il mercante gentiluomo*, in "Europeo", 10 agosto 1985.

¹⁷ È proprio grazie all'intervento di Le Noci che un giovane artista come Giulio Paolini ha in questa sede una prima occasione espositiva: "Fino al 1964 non ebbi la possibilità di organizzare una personale. L'unica apparizione che mi fu consentita fu quella che avvenne al Premio Lissone grazie alla sensibilità di Guido Le Noci, segretario del Premio e titolare della galleria Apollinaire di Milano", G. Paolini, in P. Vagheggi, *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, Milano 2006, pp. 173-174.

¹⁸ Sulla figura di Le Noci e il rapporto con Restany si veda anche L. Carluccio, *Guido Le Noci, la malinconia del successo*, in Id., *La faccia nascosta della luna. Scritti scelti*, a cura di R. Tassi, Torino 1983, pp. 364-367 (già pubblicato in "Bolaffiarte", n. 5, dicembre 1970).

L'attività editoriale della galleria costituisce un importante supporto critico al programma espositivo: vi rientrano le monografie e i volumi su artisti e tendenze (Argan, *Fautrier. Matière et mémoire*, 1960; Restany, *Lyrisme et Abstraction*, 1960), i "Quaderni del Nouveau Réalisme" (collana di monografie, curata da Restany, dedicate ai protagonisti del gruppo), i testi fondamentali di Restany (il *Libro rosso* e il *Libro bianco*), nonché la collana di poesia "Inchiostri dell'Apollinaire" (tra i frequentatori abituali della galleria vi è anche Giuseppe Ungaretti).

La collaborazione tra Le Noci e Restany si rivela determinante per l'affermazione del Nouveau Réalisme: è infatti alla galleria Apollinaire che Yves Klein presenta ufficialmente l'"Epoca Blu" (*Proposte monocrome. Epoca blu*, 2-12 gennaio 1957), operazione che non mancherà di suscitare aspre critiche della stampa locale: se Marco Valsecchi schernisce sia l'artista che il critico presentatore (Restany)¹⁹, Dino Buzzati traccia al contrario un ritratto affascinante della "bottega" milanese (dove "si celebrano i riti più inquietanti ed esoterici dell'arte moderna") e del suo proprietario ("capocordata dei sestimi gradi superiori del colore, capitano dei 'commandos' delle arti belle")²⁰. Nel dicembre 1959 Arman vi tiene la prima personale, mentre il 16 aprile dell'anno successivo la galleria pubblica il manifesto del Nouveau Réalisme, la cui prima mostra viene ospitata nella galleria milanese nel maggio 1960. Nel corso degli anni Sessanta si succedono le personali dei membri del gruppo: Dufrenoy (1960), Klein (1961, 1964), César (1962), Rotella (1962, 1964), Christo (1963), Deschamps (1964), Hains (1965), Arman (1965).

¹⁹ *Le mostre. Yves Klein*, in "Il Giorno", 8 gennaio 1957. Alle critiche di Valsecchi Le Noci risponderà con una lettera-locandina stampata dalla Apollinaire.

²⁰ D. Buzzati, *Blu Blu Blu*, in «Corriere d'informazione», 9-10 gennaio 1957. Sull'immagine di Le Noci e della galleria Apollinaire delineata dalle recensioni di Buzzati, cfr. L. Calvi, *Guido Le Noci «capitano dei commandos delle arti belle»*, in «L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», a cura di A. Negri, nn. 7-8, settembre 2011, pp. 294-297.

Ancora in collaborazione con Restany, Le Noci organizza il Premio Apollinaire, che nella sua prima edizione - nel 1962 a Venezia - vedrà vincitore Mimmo Rotella²¹.

In numerose testimonianze, Restany ricorda l'amico e compagno d'avventura, "l'impegno caloroso e umano di una personalità di visionario"²² sempre aperto alle nuove esperienze:

“Tutti sanno che nel retro della mia galleria non vendo quadri di ieri, cioè di artisti che fanno parte di un'altra epoca artistica, o di artisti appartenenti ad altre gallerie, come del resto fanno tutte le gallerie che si rispettano. La mia galleria è aperta alle esperienze più avanzate, o assurde, come spesso mi sento dire, ma ciò fa parte del mio continuo bisogno di rinnovamento [...] A questo punto vorrei dire che la mia è la galleria che fa meno affari di tutte, per tre ragioni: una perché punto e mi limito solo alla cosa più proibitiva della pittura, alla poesia come il tutto del pittore – che è rarissima; l'altra perché invece di darmi da fare per allargare il commercio di artisti di qualità indiscussa che io stesso ho introdotto, vado a cercare sempre novità; l'altra perché non sono capace di mondanizzare la mia galleria, né di fare dell'esibizionismo personale sui giornali, sui settimanali, alla televisione, come sa fare – e fa bene – qualche mio collega. D'altronde il nostro mestiere, senza questa “pubblicità” che ci faccia passare agli occhi del pubblico un po' come i luminari, i maghi, i

²¹ Per i rapporti tra Le Noci e Restany e le mostre degli artisti francesi del gruppo *nouveau réaliste* presso la Galleria Apollinaire si rinvia al Capitolo II del presente elaborato.

²² “E dopo tutta una serie di esperienze come direttore di gallerie, durante gli anni quaranta [...] aveva deciso di aprire il proprio laboratorio, l'officina dei suoi “sogni”, quando ci siamo incontrati. Egli aveva dato il nome di Apollinaire alla sua galleria, e già questo era tutto un programma. Il poeta francese è il simbolo dell'incontro ideale della letteratura e dell'arte, dell'*esprit de finesse* e de l'*esprit de géométrie*. È anche il simbolo dell'impegno caloroso e umano di una personalità di visionario al fianco dei principali protagonisti dell'arte nel momento in cui si fa”, P. Restany, *Il ricordo, che cosa semplice...*, in *Il Nouveau Réalisme dal 1970 ad oggi. Omaggio a Pierre Restany*, a cura di R. Barilli, cdm PAC, Milano 2008, pp. 32-33 [ricordo inedito di Restany in memoria di Guido Le Noci, Parigi, aprile 1993 – trad. R. Barilli].

depositari della verità dell'arte, diventa una specie di missione solitaria di cui nessuno conosce l'esistenza, che è un po' la mia posizione, anzi la mia lacuna"²³.

Inizialmente rivolta alla scena espositiva francese è anche la **Galleria Blu** di Peppino Palazzoli (via Andegari 12, dal 1967 via Senato 8, tuttora attiva e diretta dal figlio Luca Palazzoli). Lo spazio, progettato dall'architetto Camillo Magni e del pittore Aldo Cerchiari²⁴, inaugura nel 1957 con un'antologica dedicata a Sironi, seguita dalla mostra delle collezioni private di Lucio Fontana e Bruno Munari (in cui compare anche un'opera di Yves Klein). Il nome della galleria e il suo logo rappresentano un omaggio all'International Klein Bleu, testimonianza dell'iniziale avvicinamento all'opera di Klein e al Nouveau Réalisme di Restany: Palazzoli è uno dei quattro acquirenti dei monocromi di Klein esposti alla Apollinaire nel 1957 e il primo ad acquistare (18 novembre 1959) una *Zona di sensibilità pittorica immateriale* in cambio di una ricevuta dell'acquisto firmata dall'artista e certificata dalla galleria Iris Clert. All'artista viene dedicata una retrospettiva, presentata da Restany e Buzzati, nel novembre 1969. Il gallerista inoltre si rivolge a Restany per impostare un programma espositivo; tuttavia per evitare sovrapposizioni con la linea seguita dalla Apollinaire il critico gli suggerisce di dividersi gli ambiti di interesse e di dedicarsi piuttosto ai "grandi nomi" dell'astrazione informale²⁵. La galleria manterrà questa direzione nel corso degli anni sessanta, alternando i protagonisti delle avanguardie storiche (Futurismo) all'informale internazionale (Burri, Dubuffet, Wols, Hartung, Appel, Vedova, Afro, Fontana)²⁶.

²³ *I mercanti d'arte. Guido Le Noci: notizie e opinioni*, in "Domus", n. 395, ottobre 1962, pp. 35-37.

²⁴ Il progetto è pubblicato in "Edilizia moderna", n. 62, marzo-aprile 1957.

²⁵ Per i rapporti intercorsi tra la Galleria Blu, Restany e la scena francese, si rinvia al Capitolo II del presente elaborato.

²⁶ *I mercanti d'arte. Un'intervista col dottor Palazzoli*, in "Domus", n. 398, gennaio 1963, pp. 35-36.

Inaugurata nel 1955 con una mostra di opere grafiche di Picasso, presentata da Tristan Tzara, la **Galleria dell'Ariete** di Beatrice Monti (via Sant'Andrea 5)²⁷ si contraddistingue per l'apertura internazionale del suo programma espositivo, rivolto tanto all'Europa quanto agli scambi con gli Stati Uniti. Nella seconda metà degli anni '50 Beatrice Monti compie un soggiorno a Parigi, dove entra in contatto con la Galerie de France (con cui organizza le mostre di Hartung, Soulages, Manessier...), la Rive Droite, diretta da Tapié (attorno alla quale ruotano gli informali Wols, Appel, Dubuffet, Mathieu, Tobey...) e la Drouant-David. Sposta poi la sua attenzione alla scena inglese, cooperando con le gallerie londinesi Kasmin e Waddington (esporrà fra gli altri Francis Bacon nel 1958, David Hockney nel 1966, Barry Flanagan nel 1968), e soprattutto americana: grazie alla collaborazione coi maggiori galleristi americani del periodo, da Leo Castelli a Betty Parsons, da Martha Jackson a Sidney Janis, l'Ariete diventa un importante spazio di esposizione dell'arte americana in Italia; allo stesso tempo sostiene ed "esporta" alcuni artisti italiani negli Stati Uniti (Tancredi, Parzini, Cascella). La gallerista sottolinea a questo proposito la maggiore disponibilità del sistema dell'arte americano rispetto a quello europeo:

“A New York il contatto con l'‘art world’ è immediato, se vai a una vernice di un giovane pittore ci trovi tutti i più grandi pittori, i mercanti e i collezionisti. I mercanti sono molto ospitali e generosi e per nulla gelosi dei loro clienti. Devo essere grata per esempio a Leo Castelli e Betty Parsons, a Martha Jackson a Sidney Janis e a molti altri che mi hanno presentato collezionisti, e critici, e che mi hanno dato modo di conoscere collezioni importantissime”²⁸.

²⁷ L'archivio della Galleria dell'Ariete è ora conservato presso il Getty Research Institute di Los Angeles.

²⁸ *I mercanti d'arte. Registrazione di una conversazione di Beatrice Monti con un amico nella sua galleria*, in “Domus”, n. 398, gennaio 1963, pp. 29-30.

Nel corso degli anni sessanta si susseguono così numerose esposizioni dedicate all'arte d'oltreoceano: dalle personali di Noland e Louis nel novembre 1960, Robert Rauschenberg nell'ottobre-novembre 1961, Jim Dine nell'ottobre-novembre 1962, alle collettive *Undici americani* (1960)²⁹, *La grande occasione della pittura americana* (1963), *Quattro americani* (Jasper Johns, Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg) (1964).

Tra gli italiani, trovano spazio all'Ariete artisti ormai affermati come Fontana (che frequenta la galleria e vi espone i *Metalli* nel 1962 e *Le Ova* nel 1963) e Cascella (1961, 1963), ma soprattutto i più giovani: dai veneziani Tancredi (1959, 1961) e Saverio Rampin (1959), a Enrico Castellani (1963); i contatti stabiliti con l'ambiente romano fin dal 1957 (anno della collettiva *Nove pittori romani: Accardi, Afro, Corpora, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Scarpitta, Scialoja*), grazie anche alla collaborazione con la Galleria La Tartaruga³⁰, portano ad una serie di mostre dedicate alle figure gravitanti attorno alla capitale come Novelli (1959) e Dorazio (1962, 1965), Gino Marotta (1959, 1961, 1965), Salvatore Scarpitta (1964) e Mario Schifano (1964). Nella seconda metà del decennio sono esposte inoltre le nuove ricerche, ormai prossime al concettuale e all'arte povera, di Giulio Paolini (aprile 1966), Jannis Kounellis (maggio 1967) e Michelangelo Pistoletto (1970), mentre all'arte cinetica e programmata viene dedicata l'importante mostra *Luce movimento in Europa*, con opere del GRAV e del gruppo T, nel novembre-dicembre 1967:

“Le opere esposte in questa mostra, dovute a una scelta quanto mai rigorosa, sono una prova di come, anche nel breve *hortus conclusus* d'una

²⁹ La mostra, organizzata in collaborazione con la galleria Neufville e presentata da Guido Ballo, espone le opere di [James Brooks], Sam Francis, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Franz Kline, Willem De Kooning, Barnett Newman, Jackson Pollock, Marca-Relli, Mark Rothko, Bradley Walker Tomlin.

³⁰ Nell'Archivio Galleria La Tartaruga (Archivio di Stato di Latina), è conservata una corrispondenza tra De Martiis e Beatrice Monti in merito alla possibilità di organizzare a Roma una mostra di Castellani, di cui la gallerista è mercante (10 e 14 luglio 1965); la Monti contatta inoltre Ceroli, che propone a Leo Castelli durante un viaggio negli Stati Uniti (25 e 30 maggio 1966).

galleria, questi oggetti cromatico-dinamici, cinetico-visuali, siano suscinatori di sempre rinnovate sollecitazioni estetiche; siano un po' i 'condensatori' e gli 'amplificatori' del nostro consueto bagaglio percettivo, ci aiutino ad atteggiare il nostro occhio (e la nostra corticalità visiva) secondo dimensioni insolite, dove spesso il gioco s'allea con il rigore scientifico e l'esperimento psicologico con la fantasia creatrice"³¹.

Beatrice Monti promuove inoltre il *Premio dell'Ariete – Selezione biennale di pittura internazionale*, che nell'edizione del '59 premia l'opera di Burri (in giuria: Michel Tapié, Ennio Morlotti, Herbert Read, Franco Russoli, Antonio Tapiés). L'attività espositiva della galleria prosegue fino al 1979, cui si affianca a partire dal '70 l'Ariete Grafica (gestita in collaborazione con Giuliana Soprani e rivolta alla produzione grafica - disegni, incisioni, litografie e multipli - di artisti italiani e stranieri).

La **Galleria Azimut** diretta da Piero Manzoni e Enrico Castellani, preceduta e affiancata dalla rivista "Azimuth", pur nella brevità della sua esperienza limitata al biennio 1959-60³², è senz'altro tra gli spazi espositivi più significativi nell'ambito della neoavanguardia degli anni sessanta. La galleria inaugura nel dicembre 1959 (via Clerici 12), in un locale messo a disposizione dall'architetto Franco Buzzi: l'iniziativa, sostenuta da Lucio Fontana, Gillo Dorfles e dall'avvocato Enrico Pizzi, è singolare anche perché l'intera direzione spetta a due artisti (Manzoni in particolare si farà carico degli aspetti pratici della gestione, dai trasporti ai rapporti con gli artisti espositori). La sede diviene quindi uno spazio riservato alla presentazione delle loro opere e di ricerche affini, che in precedenza avevano trovato posto, seppur in maniera più limitata e discontinua, nelle gallerie milanesi **del Prisma** (Manzoni, Bonalumi e Castellani

³¹ G. Dorfles, *Luce movimento in Europa*, in "b't", n. 6, dicembre 1967, p. 34.

³² Sui numeri della rivista e l'attività della galleria, cfr. *Azimuth & Azimut*, a cura di M. Meneguzzo, cdm PAC, Milano 1984; F. Battino, L. Palazzoli, *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Milano 1991; G. Celant, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Milano 2004; *Manzoni: Azimut*, a cura di F. Pola, cdm Gagosian Gallery, Londra 2011-2012.

vi espongono nel 1958 e 1959, Dadamaino nell'aprile-maggio 1959) e **Pater** (che presenta gli *Achromes* di Manzoni nell'aprile 1958, una collettiva di Biasi, Bonalumi, Castellani, Manzoni, Rumney, Swan, nel settembre 1958 e la prima mostra del gruppo T, *Miriorama*, nel gennaio 1960).

Anche la rivista "Azimuth" si inserisce in un contesto con alcuni precedenti locali (come "Il gesto", 1957-58, di cui sono redattori Baj, Dangelo e - per il terzo e ultimo numero - lo stesso Manzoni, "Documenti d'arte d'oggi", legato al MAC, e "Direzioni. Rassegna d'arte e di poesia attuale"); in entrambi i numeri sono presentate tendenze e artisti che operano sulla linea difesa da Manzoni e Castellani, sia nei testi critici che nelle numerose immagini riprodotte (Jasper Johns, Rauschenberg, Klein, Schwitters, Kemeny, Marotta...). Nel primo numero (1959) il saggio di Guido Ballo è riservato a Fontana, punto di partenza e riferimento fondamentale per le loro ricerche (una pagina è inoltre lasciata all'IKB, omaggio all'artista francese e alla sua presenza "immateriale"); il secondo numero (gennaio 1960) è invece dedicato alla mostra *La nuova concezione artistica*, tenutasi presso Azimut dal 4 gennaio al 1 febbraio 1960³³.

Manzoni stabilisce numerosi contatti con i gruppi internazionali che si sono formati a cavallo dei due decenni, a partire dal gruppo Zero (con il quale espone in più occasioni): in una lettera indirizzata a Heinz Mack, che sarà presente in una personale nel marzo 1960 (*Heinz Mack, rilievi luminosi e pitture*), Manzoni ribadisce la disponibilità a collaborare per l'organizzazione delle mostre ("Demain on ouvrira la Galerie Azimut: elle est a ta disposition, si tu veux l'y faire une ex position ou des manifestations. Pour maintenant l'exposition de notre groupe, si tu est d'accord, est pour le 1-30 janvier: si tu as quelque information ou conseil a me donner pour l'organisation de cette exposition, je

³³ Nel n. 1 (1959) sono pubblicati i testi di: Gillo Dofles ("*Comunicazione*" e "*consumo*" nell'arte d'oggi), Guido Ballo (*Oltre la pittura*), Bruno Alfieri (*Automatismo, sperimentaltà, circo equestre*), Albino Galvano (*Le tigri impagliate*); nel n. 2 (gennaio 1960): Enrico Castellani (*Continuità e nuovo*), Udo Kultermann (*Una nuova concezione di pittura*), Piero Manzoni (*Libera dimensione*), Otto Piene (*L'oscurità e la luce*).

les lirais volentier”)³⁴. Il gruppo Motus tiene alla Azimut la sua prima mostra nell’aprile-maggio 1960, con la dichiarazione costitutiva “contro la personalità” (“MOTUS è più un gruppo di pitture che un gruppo di pittori”); i suoi membri (Demarco, Garcia-Rossi, Molnar, Morellet, Yvaral) formeranno nel luglio dello stesso anno il Groupe de Recherche d’Art Visuel. Tra gli italiani, frequentano l’ambiente di Azimuth tanto i componenti del gruppo T che del gruppo N di Padova, presenti in alcune collettive tra il 1959 e 1960; Manzoni dichiara il suo interesse verso le ricerche “di materia-pura luce”, come quella condotta da Massironi³⁵, spingendosi a collaborare con il centro di via San Pietro nella presentazione della mostra di Dadamaino (maggio 1961).

La galleria Azimut inaugura nel dicembre 1959 con l’esposizione delle 12 *Linee* di Manzoni (4-24 dicembre 1959): presentata da Vincenzo Agnetti e oggetto del cortometraggio *La lunga linea* di Giampaolo Maccentelli per lo Studio Film-giornale SEDI, la mostra non mancherà di suscitare perplessità e critiche sulla stampa (“Espone all’Azimut Piero Manzoni, nato nel 1933, pittore, o qualcosa di più o di meno, o di estraneo insomma alla pittura, o di evaso dalla pittura, dall’arte stessa [...]. Si passa, allora, nel campo della pura idea e, anzi, forse, solo del lampeggiamento cerebrale? O nemmeno?”)³⁶. La collettiva *La nuova concezione artistica* (4 gennaio-1 febbraio 1960) presenta opere di Breier, Castellani, Holweck, Klein, Mack, Manzoni e Mavignier ed è introdotta da una

³⁴ Lettera di Piero Manzoni a Heinz Mack, 3 dicembre 1959, pubblicata in *Manzoni: Azimut...*, cit., p. 47.

³⁵ Lettera di Piero Manzoni a Manfredo Massironi, [novembre-dicembre] 1959: “Caro Massironi, se lei mi fa avere un suo quadro, lo esporremo nella collettiva di Natale alla Galleria Azimut - (se faremo la collettiva) – Le ho mandato una copia della nostra rivista: i quadri di Mack sono di alluminio ondulato, come il suo cartone – Quelli di Piene sono serie di punti a rilievo – I miei sono integralmente bianchi – Quelli di Klein, blu – Ecco perché mi interessano, rientrando in questa tendenza di materia-pura luce – i suoi quadri”), pubblicata in *Manzoni: Azimut...*, cit., p. 46.

³⁶ L. Borgese, *Al di là dell’estremo astrattismo. Il pittore che “crea” linee a metratura*, in “Corriere della Sera”, 16 dicembre 1959.

sorta di manifesto o dichiarazione di tendenza³⁷; con qualche variante nelle partecipazioni (Biasi, Castellani, Mack, Massironi, Manzoni), la mostra è riproposta al Circolo del Pozzetto di Padova nell'aprile 1960. Nel febbraio 1960 Castellani espone - prima personale dell'artista - i monocromi, seguiti nel mese di maggio dai *Corpi d'aria* di Manzoni (l'operazione è ripresa ancora una volta dallo Studio Film-giornale SEDI, con il titolo *Sfere di gomma*). La galleria chiude invitando il pubblico alla mostra-performance *Nutrimenti d'arte di Piero Manzoni. Consumazione dell'arte dinamica del pubblico, divorare l'arte* (21 luglio 1960): "La S.V. è invitata per le ore 19 di giovedì 21 luglio 1960 a visitare ed a collaborare direttamente alla consumazione delle opere esposte da Piero Manzoni". Ad essere esposte sono delle uova sode "consacrate all'arte" attraverso l'impressione dell'impronta digitale dell'artista: "il pubblico ha potuto prendere contatto direttamente con queste opere inghiottendo un'intera esposizione in 70 minuti"³⁸.

L'inclinazione performativa e concettuale messa in atto negli spazi di Azimut prosegue anche negli anni seguenti; la nota azione *Sculture viventi* è presentata pubblicamente alla Galleria La Tartaruga di Roma nel 1961 (e all'ambiente romano l'artista fa riferimento in almeno altre due occasioni: alla Galleria Appia Antica, nell'aprile 1959, dove espone con Bonalumi e Castellani, e alla Galleria

³⁷ "La 'nuova concezione artistica' è essenzialmente ricerca, si pone al di fuori di qualsiasi tendenza schematizzabile: nasce dalla struttura molteplice della vita moderna. La 'nuova concezione artistica' deriva dal superamento dell' 'arte per l'arte' e l' 'arte attraverso l'arte' perché supera l'individualismo sentimentale. La 'nuova concezione artistica' respinge il determinismo causale e l'indeterminato causale per una ricerca di verità che risulta da una adesione collettiva sempre più estesa. La 'nuova concezione artistica' abbandona lo spazio limitato delle due dimensioni per uno spazio più vasto di cui la luce è l'elemento determinante. La 'nuova concezione artistica' supera l'estetica tradizionale per difendere un'etica di vita collettiva".

³⁸ P. Manzoni, *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti*, in "L'evoluzione delle Lettere e delle Arti", n. 1, gennaio 1963.

Trastevere, nell'ottobre 1960, dove partecipa alla collettiva *Sculture da viaggio*)³⁹.

I notevoli punti di contatto con l'opera di Yves Klein e in generale con la tendenza sperimentale seguita dalla galleria Iris Clert di Parigi conducono Manzoni a rivolgersi in più occasioni alla gallerista francese, tenendola informata delle sue iniziative, ricercandone l'appoggio e la collaborazione per l'esposizione di opere e la pubblicazione di immagini sulla rivista "Azimuth" (Tinguely), e avanzando infine la possibilità di una sua personale a Parigi⁴⁰. Manzoni istituisce inoltre relazioni con la Galleria Kasper di Georges Kasper a Losanna (vi espone con Bonalumi e Castellani nel settembre 1959), con il New Vision Center di Denis Bowen a Londra (*Castellani, Manzoni. A new artistic conception*, marzo 1960) e la Galleria Kopcke di Copenhagen (*Manzoni*, giugno-luglio 1960).

L'attività dello **Studio Marconi**, via Tadino 17, ha inizio nel 1965 (proseguendo fino al 1992)⁴¹: figlio di Egisto, noto corniciaio d'origine romagnola, Giorgio Marconi abbandona la facoltà di medicina per lavorare nella bottega del padre dove può conoscere numerosi artisti milanesi (Adami, Baj, Arnaldo e Giò Pomodoro). Inizia quindi a collezionare opere di giovani italiani (Adami, Romagnoni, Del Pezzo, Tadini) e stranieri residenti a Milano, come Hsiao Chin (che ha qui una personale nell'1967). Lo spazio espositivo nasce con questi presupposti (si interesserà in seguito all'arte inglese e americana), grazie anche alle relazioni che Marconi riesce a stringere con le gallerie più importanti attive in città:

“Non era facile per l'ondata di giovani artisti italiani esporre a Milano, dove le gallerie erano poche (adesso quasi tutte scomparse) e già legate a

³⁹ T. Lucente, *Piero Manzoni a Roma*, tesi di laurea, Università degli Studi Roma Tre, a.a. 2005-06.

⁴⁰ Sui rapporti con la galleria Iris Clert si rinvia al Capitolo II del presente elaborato.

⁴¹ Sulla storia dello Studio Marconi, cfr. *Studio Marconi 1966/76. Dieci anni in Italia*, Milano 1976; *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992*, Milano 2004.

maestri affermati: un luogo per esporre era il Premio San Fedele, aperto ai nuovi fermenti creativi. C'era inoltre Arturo Schwarz che si occupava di dadaisti e surrealisti e dei loro più giovani seguaci; e la Beatrice Monti della Galleria dell'Ariete che trattava i giovani artisti americani e inglesi. Con loro iniziai ad avere occasioni di lavoro (per esempio un sottocontratto per Schwarz per Baj e Del Pezzo), e così pure con Carla Pellegrini della Galleria Milano, con Carlo Cardazzo del Naviglio e con Peppino Palazzoli della Galleria Blu⁴².

Il nome, Studio Marconi, gli viene suggerito da Emilio Tadini:

“Il vero titolista delle mostre era Tadini. Fu lui anche a suggerire il nome della galleria: Studio Marconi. Studio era qualcosa di diverso da galleria, voleva indicare un luogo dove non solo si esponeva, ma anche, appunto, si studiava, si progettava, si accoglieva la gente per discutere. Il mio compito era quello di una specie di presidente di tavola rotonda, che doveva riunire tutte le storie, tutte le proposte, tutti gli orientamenti”⁴³.

La mostra inaugurale è dedicata a quattro artisti di area pop che vi faranno in seguito frequenti ritorni (Adami, Del Pezzo, Schifano, Tadini); al posto dell'abituale depliant-catalogo viene realizzata una scatola contenente le riproduzioni di un'opera per ogni artista, frammentata in una sorta di puzzle. Segue la personale di Schifano (dicembre 1965, in collaborazione con la Galleria Odyssia di Roma), artista con cui Marconi stipula un contratto di esclusiva e che espone quindi con regolarità allo Studio nel corso degli anni sessanta: *Inventario con anima e senza anima*, novembre 1966 (vi espone anche *Futurismo rivisitato*, inviando al gallerista le indicazioni sull'organizzazione

⁴² “Che il tempo sia passato non me ne sono neppure accorto, di sicuro mi sono divertito molto”. *Intervista a Giorgio Marconi di Natalia Aspesi*, in *Autobiografia di una galleria...cit.*, p. IX.

⁴³ Ivi, p. XV.

della mostra dal carcere di Regina Coeli)⁴⁴, *Tuttestelle*, ottobre 1967, *Compagni compagni*, dicembre 1968, *Paesaggi TV*, dicembre 1970. Nel 1966 si susseguono le personali di Lucio Del Pezzo (che espone il “combinatoire”, scatola con sagome combinabili, presentato da Jouffroy), David Hockney, Aldo Mondino, Bepi Romagnoni, Valerio Adami (con la Galleria Schwarz), Richard Hamilton; nel 1969 Enrico Baj (*La cravatta di Jackson Pollock*), Valerio Adami, Lucio Del Pezzo (*Sagittarius*); nel 1970 Gianfranco Pardi (*Giardini pensili*) e Gianni Colombo (“campi praticabili”). In occasione della personale di Adami del novembre 1969 viene allestito, quasi suggerendo una sorta di corrispondenza tra la tensione psicologica degli incontri ‘pubblici’ rappresentati nei dipinti e quella fisica dello scontro corporale, un insolito scenario: all’interno dei locali espositivi viene infatti montato un ring dove si svolge, durante l’inaugurazione, un incontro di pugilato tra pesi leggeri organizzato dalla Federazione Italiana Pugilato.

Pur con alcune aperture internazionali, relative in particolare alla collaborazione con la galleria Robert Fraser di Londra (grazie alla quale realizza una mostra sulla pop britannica nel giugno 1966: Peter Blake, Derek Boshier, Patrick Caulfield, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi) e alla Mathias Fels di Parigi (con cui opera uno scambio di artisti nel febbraio 1967), gli interessi del gallerista rimangono legati all’arte italiana; proseguendo con coerenza in questa direzione, Marconi rifiuterà anche la proposta di collaborazione con la galleria Sonnabend (da cui aveva acquistato un gruppo di opere di Schifano): “La Sonnabend, attraverso il torinese Gian Enzo Sperone, mi propose di lavorare insieme, ma io capii subito che era meglio lasciar perdere perché avrei dovuto occuparmi solo dell’arte che proponeva lei e non di quella italiana, che mi

⁴⁴ La personale di Schifano *Futurismo rivisitato. Ossigeno, Ossigeno* ha luogo a Venezia nel settembre 1966 presso la Galleria Il Canale, che collabora con lo Studio Marconi in particolare nei mesi di apertura della Biennale.

premeva di più, che mi sarebbe piaciuto far crescere attraverso i giovani artisti non ancora celebri”⁴⁵.

Nell’ambito dell’arte astratta, cinetica e programmata, si registrano le iniziative della **Galleria Danese** (piazza San Fedele 2): dalle collettive *Opere d’arte animate e moltiplicate* nel febbraio 1960 (con opere di Munari, Mari, Mack, Agam, Tinguely, Duchamp, Bury, Soto...) e *7 artisti del g 58* nel maggio 1960 (gruppo di artisti belgi dediti all’astrazione “concretista e materialista informe”) alla mostra *Immagini stroboscopiche* nel giugno 1965 (in cui una struttura cinetica azionata da cilindri rotanti proietta cerchi a velocità e gradazioni cromatiche diverse). Nella seconda metà del decennio infine la **Galleria Vismara**, che nel 1965 aveva ospitato la prima personale di Luciano Fabro (*Della Falsità*), dedica un’esposizione ai *Nuovi materiali e linguaggi* (aprile 1968), mentre lo **Studio Santandrea** (1968-1981) di Gianfranco Bellora condurrà un’attività espositiva ed editoriale di notevole interesse concentrata sull’immagine-scrittura e sulle produzioni legate alla poesia visiva⁴⁶.

⁴⁵ “Che il tempo sia passato non me ne sono neppure accorto, di sicuro mi sono divertito molto”. *Intervista a Giorgio Marconi di Natalia Aspesi*, in *Autobiografia di una galleria...cit.*, p. XVIII.

⁴⁶ *Poesia visiva. What to do with poetry, La collezione Bellora al MaRT*, a cura di G. Zanchetti, D. Ferrari, cdm MaRT, Rovereto 2010. Lo Studio è inoltre luogo d’incontro per artisti e critici, italiani e stranieri, che dimostrano una particolare attenzione alle ricerche verbo-visuali: sono ricorrenti, soprattutto nella prima fase d’attività, le presenze degli artisti del Nouveau Réalisme (in particolare gli affichistes Rotella e Hains) e dei rappresentanti della mec-art, legati in entrambi i casi al critico Pierre Restany, ma anche del nizzardo Ben Vautier con le sue concettualizzazioni verbali (maggio 1971).

I.4 Bologna

Sede universitaria di solida tradizione, anche nell'ambito storico-artistico (nel '67 a Roberto Longhi succede Francesco Arcangeli, che dirige inoltre fra il '58 e il '68 la Galleria d'Arte Moderna), nel corso del decennio Bologna registra alcune importanti iniziative che confermano la collaborazione e il collegamento con il circuito delle gallerie della penisola; è coinvolta inoltre, al pari di altre città italiane, nei fermenti studenteschi del '67-'68, che avranno una parte rilevante anche nell'interpretazione del linguaggio poverista in chiave di opposizione al mercato, coincidendo di fatto con l'organizzazione della storica mostra del gruppo presso la Galleria de' Foscherari nel febbraio del 1968.

La presenza di critici come Renato Barilli, attento osservatore delle correnti di neoavanguardia e animatore dell'importante rassegna *Nuove prospettive della pittura italiana* (1962)¹ nonché partecipe in prima persona dell'esperienza del Gruppo 63, e di Pietro Bonfiglioli, critico di letteratura, arte e cinema, che presiede dal '62 la Commissione Cinema del Comune di Bologna (diventata Cineteca Comunale nel 1967) e che collabora da vicino con la Galleria de' Foscherari², contribuiscono a rendere Bologna un centro vivace e attivo su più fronti.

Un contributo rilevante al settore del contemporaneo è dato dalla *Biennale internazionale della giovane pittura*, promossa dall'Ente bolognese manifestazioni artistiche con sede al Museo Civico di Bologna: le edizioni del

¹ *Nuove prospettive della pittura italiana*, a cura di R. Barilli, M. Calvesi, D. Courir, Palazzo di Re Enzo, Bologna 1962; cfr. E. Riccomini, *La rassegna "Nuove prospettive della pittura italiana" a Bologna*, in "Il Verri", n. 3, agosto 1962, pp. 111-114.

² L'attenzione all'ambito cinematografico contemporaneo porterà Bonfiglioli ad organizzare alla Galleria de' Foscherari la manifestazione *New American Cinema*, due serate dedicate al cinema underground (26-27 giugno 1968).

1965 (*Il presente contestato. Interventi della terza generazione*, a cura di Franco Solmi, Max Clarac-Serou, 31 ottobre-28 novembre 1965)³, del 1967 (*Il tempo dell'immagine*, 18 giugno-30 settembre 1967) e del 1970 (3. *Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni*, 31 gennaio-28 febbraio 1970) costituiscono tre importanti momenti di confronto e aggiornamento sui nuovi linguaggi. *Gennaio 70* in particolare, ordinata da un comitato critico formato da Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Andrea Emiliani e Tommaso Trini, è la prima occasione pubblica (dopo la rassegna amalfitana *Arte povera più azioni povere* del 1968) in cui viene presentata l'arte povera, accanto ad artisti di ambito pop (Del Pezzo, Pozzati), cinetico (Colombo) e concettuale (Patella, Mattiacci, De Dominicis); elemento di novità nel percorso della mostra, in seguito largamente diffuso, è l'utilizzo della registrazione televisiva che documenta azioni ed eventi ripresi direttamente negli studi degli artisti o in ambienti esterni e che si affianca all'esposizione delle opere⁴.

Il Museo Civico si apre inoltre ad una *Proposta per una manifestazione – incontro – esposizione – rappresentazione* (gennaio 1969), che assume le caratteristiche di un “festival” del contemporaneo aperto a dibattiti e happenings, interventi letterari e musicali, dimostrando nella dichiarata interdisciplinarietà degli elementi coinvolti la notevole apertura della gestione comunale⁵.

³ *Il presente contestato. Interventi della terza generazione*, a cura di F. Solmi, M. Clarac-Serou, cdm Museo Civico, Bologna 1965; cfr. anche D. Guzzi, *L'anello mancante: figurazione in Italia negli anni '60 e '70*, Bari 2002, pp. 242-251.

⁴ C. Altarocca, *A Bologna Gennaio 70. 3. Biennale della giovane pittura*, in “D’Ars”, n. 51-52, luglio-novembre 1970, pp. 136-139

⁵ “Non dovrebbe essere la solita mostra di pittura, scultura e bianco e nero, non dovrebbe essere un convegno di studi sui problemi dell’arte ma dovrebbe essere un luogo di incontro tra pittori, scultori, critici, studenti e pubblico. Un luogo di dibattito. Potranno anche svolgersi environnements, happenings, azioni, proiezioni di films sperimentali, interventi letterari, musicali e qualsiasi altra manifestazione senza limitazione alcuna. Gli interventi verranno pubblicati in un apposito quaderno illustrato con fotografie degli avvenimenti”, manifesto della mostra, Bologna, Museo Civico, gennaio 1969.

Nel quadro di attività delle gallerie bolognesi primeggia la **Galleria de' Foscherari**⁶ (via Farini 12, in seguito via Goidanich 1/d), inizialmente gestita da Antonino Randazzo e V. Torricelli, cui subentra nella seconda metà del decennio Franco Bartoli. La direzione può contare sull'appoggio e la collaborazione di Pietro Bonfiglioli, che attraverso il "Notiziario" apre i Quaderni della galleria - pubblicati in occasione delle mostre o come approfondimento di temi particolari - ad un dibattito sulle problematiche artistiche più attuali, cui sono chiamati a partecipare i principali critici e studiosi dell'epoca. Inaugurato nel marzo 1962 con una collettiva (Bendini, Bogart, Canogar, Goetz, Matta, Ruggeri, Scanavino) organizzata in collaborazione con la Galleria L'Attico di Roma e curata da Maurizio Calvesi, il programma espositivo alterna fin dall'inizio protagonisti delle avanguardie storiche e del primo novecento (Klee, Ernst, Grosz, Sutherland, Vasarély, Calder, Dubuffet, Nicholson, Espressionismo tedesco) ed artisti legati alla città (Morandi, Guidi, lo scultore Minguzzi), ai linguaggi più recenti, che trovano spazio soprattutto con la gestione Bartoli (Manzoni, Christo, Plessi, Gnoli, Tancredi, Novelli, Twombly, Schifano, Sartelli, Ceroli, Cavaliere, Tilson).

Tra le proposte più originali della prima metà del decennio si segnala la mostra *3 progressioni. Cuniberti, De Vita, Pozzati* (27 giugno-20 luglio 1963). I tre artisti residenti a Bologna, già comparsi in alcune gallerie bolognesi (del Circolo di Cultura, Il Cancellino, del Libraio, La Scaletta, La Loggia - resteranno in seguito legati alla de' Foscherari), mettono in atto una sorta di happening, eseguendo nei locali della galleria composizioni a tutta parete di matrice informale, per una durata di venti ore ininterrotte. La presentazione di Eugenio Riccomini, che vorrebbe essere "non altro che un rendiconto (quasi da accompagnarsi alle sequenze fotografiche, cioè), *de visu*, dalla tela bianca alla firma, se ci si riesce", descrive i procedimenti e i metodi seguiti dagli artisti

⁶ Cfr. V. Boarini, *Galleria de' Foscherari*, in *Not so private. Gallerie e storie dell'arte a Bologna*, cdm Villa delle Rose, Bologna 2008-2009, pp. 98-110, 231-239

(Cuniberti “dipinge come disegna: comincia da un punto qualsiasi e lascia girovagare la mano, sfiorando appena la tela”, De Vita “quasi preoccupato di coprire in fretta la gran superficie [...] procede sempre per addizione: così che per lui un quadro non è mai finito, è un campo d’esplorazione interminabile”, mentre per Pozzati “il bozzetto, se chiaro e preciso, è tutto, o quasi” e la “fase di preparazione sarà quella che lo impegna più duramente”⁷). L’aspetto performativo, sotteso dalla realizzazione in situ e dalla conseguente esibizione della sua “durata”, non è ancora pienamente maturo ed indipendente: come già accaduto qualche anno prima per l’azione di Mathieu alla Galleria del Cavallino di Venezia, gli autori possono essere osservati attraverso le vetrate della galleria, ma la presenza di spettatori all’interno dei locali non è volutamente concessa (“Cacciando in malo modo i tacciati di rompi questo e quest’altro che di tanto in tanto azzardavano sia pur caute ispezioni a quella magna baraonda”⁸); pur sottolineando che si tratta di un exploit “compromesso all’origine da un vizio di spettacolo”⁹, le recensioni richiamano infatti l’immagine di una “clausura” degli artisti per la realizzazione delle opere, naturalmente ben poco condivisa dal pubblico che ne fruisce soltanto lo stato finale.

Alla corrente informale è dedicata anche la collettiva *Novelli Perilli Scialoja Twombly*, presentata da Calvesi e Fagiolo dell’Arco (2-22 aprile 1966), che conferma l’attenzione e l’interesse per la produzione artistica della scena romana. Tra gli interlocutori di Bartoli si segnala infatti Plinio De Martiis, grazie al quale si rende possibile la realizzazione della mostra *8 pittori romani* (8-28 aprile 1967); gli artisti (Angeli, Ceroli, Festa, Fioroni, Kounellis, Pascali,

⁷ E. Riccomini, in *3 Progressioni. Cuniberti De Vita Pozzati*, cdm Galleria de’ Foscherari, Bologna 1963, s.p.

⁸ E. Riccomini, in *3 Progressioni. Cuniberti De Vita Pozzati*, cdm Galleria de’ Foscherari, Bologna 1963, s. p..

⁹ *Tre in clausura per dipingere*, in “Il Resto del Carlino”, 26 giugno 1963; cfr. anche *La follia d’Arcibaldo. Grande spettacolo alla Galleria De’ Foscherari*, in “Vernice”, 1 luglio 1963.

Schifano, Tacchi) e le opere vengono concordati con De Martiis¹⁰, la cui collaborazione è bene evidenziata dall'immagine di una tartaruga sulla copertina del catalogo. La presentazione, a cura di Calvesi, traccia una delle prime definizioni del gruppo di "piazza del Popolo":

“Se piazza del popolo non significasse, come significa, piazza del pioppo, potrebbe esserci una sorta di destinazione (ma chi dice che il destino non sia anche ignorante?) nel rimando da popolo a pop. Scuola di piazza del Popolo, ovvero i Pop romani: sono infatti le due definizioni più frequenti anche se, ovviamente, la seconda è odiosa agli interessati, come qualsiasi etichetta generalmente cumulativa e, in sostanza, impropria”¹¹.

Non mancano inoltre le aperture sugli sviluppi artistici internazionali, come dimostrano le esposizioni *London Under Forty* (Boshier, Cohen, Donadson, Hirst, Holdgkin, Howlin, Jones, Self, Tilson, Wilks, Steele, Weatherson, 7-25 luglio 1966) e *Pop art Americana* (D'Arcangelo, Dine, Kelly, Lichtenstein, Oldenburg, Phillips, Ramos, Rosenquist, Segal, Warhol, Wesley, Wesselmann, 8-28 giugno 1967), quest'ultima corredata in catalogo da un testo di Vittorio Boarini e dal "Notiziario" di Bonfiglioli cui intervengono Alberto Boatto e Renzo Margonari.

Momento fondamentale per la storia della galleria è la presentazione della mostra *Arte Povera* (24 febbraio-15 marzo 1968), curata da Germano Celant e organizzata in collaborazione con le gallerie L'Attico di Roma, La Bertesca di Genova e Sperone di Torino. Rispetto alla prima mostra genovese, emerge in questa sede la volontà precisa di assimilare nel gruppo le singole partecipazioni degli artisti (Zorio, Boetti, Pascali, Pistoletto, Merz, Kounellis, Paolini, Fabro, Anselmo, Prini, Ceroli, Piacentino), presenti con un numero maggiore di

¹⁰ Si veda la lettera di Franco Bartoli a Pinio De Martiis (Bologna, 14 marzo 1967), in cui Bartoli chiede la collaborazione del gallerista romano per l'organizzazione della mostra (si aggiungeranno, non richiesti, Kounellis e Pascali). Archivio Galleria La Tartaruga – Archivio di Stato di Latina, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 35.

¹¹ M. Calvesi, in *8 pittori romani*, cdm Galleria De' Foscherari, Bologna 1967, s. p..

opere¹². Celant ne sottolinea il carattere “osmotico” tra arte e vita, che si oppone all’arte “ricca” (basata sull’immaginazione scientifica) per tendere piuttosto alla “decultura”, “alla regressione dell’immagine allo stadio preiconografico”¹³. Per l’occasione viene pubblicato il primo numero dei “Quaderni de’ Foscherari”, dal titolo *La povertà dell’arte* (parafrasi del testo di Marx *La miseria della filosofia*), che costituisce il primo importante dibattito sulla nuova corrente artistica e che coinvolge i maggiori critici militanti di quegli anni, da Apollonio a Arcangeli, a Barilli, Boarini, Bonfiglioli, Bonito Oliva, Calvesi, Del Guercio, De Marchis, Fagiolo, Guttuso, Pignotti e naturalmente Celant che apre e chiude il dibattito, in pieno clima di contestazione, con l’idea di una vitale quanto necessaria “azione povera”¹⁴.

L’attenzione per le correnti della nuova avanguardia e per i giovani artisti dimostrata nella seconda metà del decennio (vi espongono, tra gli altri, il giovane Fabrizio Plessi nel febbraio 1968 e l’argentino Julio Le Parc nel novembre 1969), prosegue nel corso degli anni settanta, in cui si susseguono le personali di Christo (1973), Ceroli (1970, 1973, 1975, 1977)¹⁵, Giosetta Fioroni

¹² Alla mostra bolognese sono presenti: Boetti (*Catasta, Bilancia, Panettone-Pietre e lamiere, Mimetico*; l’artista realizza anche manifesto della mostra con la mappa *Città di Torino*), Fabro (*Ruota* 1964); Kounellis (*Cotoniera*); Paolini (*Averroè*), Pascali (*1 mc di terra*), Prini (*Ipotesi sullo spazio totale-intervento site specific*); rispetto a Genova espongono anche Anselmo (*Senza titolo*), Merz (*Cestone*), Pistoletto (*Bagno barca-Oggetti in meno*), Piacentino (*Tavolo bronzo-bordeaux, Metalloid Gray-Brown Fence object*), Ceroli (*Le ombre*), Zorio (*Senza titolo*). Cfr. A. Costantini, *La vita è una serie di azioni. “Arte Povera” a Genova e a Bologna*, in *Arte Povera 2011*, a cura di G. Celant, cdm Castello di Rivoli, Torino, GNAM – MAXXI, Roma, MADRE, Napoli, MAMbo, Bologna, Teatro Margherita, Bari, Triennale di Milano, Milano, 2011, pp. 192-203

¹³ G. Celant, *Arte povera*, in *La povertà dell’arte*, “Quaderni De’ Foscherari”, n. 1, Bologna 1968, s. p..

¹⁴ G. Celant, *Azione povera*, in *La povertà dell’arte*, “Quaderni De’ Foscherari”, n. 1, Bologna 1968, s. p.. Nel Quaderno vengono riportati gli interventi di Barilli (*Un informale tecnologico?*) e Bonfiglioli (*Arte e vita*) pubblicati anche nel “Notiziario 26”, insieme alla presentazione di Celant.

¹⁵ Bonfiglioli aveva dedicato all’artista il testo *Ceroli e la “scuola romana”* nel “Notiziario 14”, pubblicato nel catalogo della mostra di Concetto Pozzati, 10 dicembre 1966-6 gennaio 1967.

(1974), una retrospettiva di Manzoni (1974), oltre a collettive di valenza storica come *Una tendenza italiana 1962-1967* del novembre 1977 (Adami, Angeli, Ceroli, Cintoli, Cuniberti, Del Pezzo, Festa, Kounellis, Mambor, Mondino, Pascali, Plessi, Pozzati, Schifano, Tacchi) e *Oggetti* del marzo-aprile 1979 (tra gli espositori sono presenti: Duchamp, Man Ray, Christo, César, Ceroli, Rotella, Pozzati, Schifano, Angeli, Hains, Mattiacci, Spoerri).

Grazie ad una notevole produzione editoriale, che comprende i cataloghi delle mostre (sede di dibattiti teorici condotti da Bonfiglioli attraverso il “Notiziario”), le monografie (Morandi, Klee, Ernst, Sutherland, Dubuffet) e i “Quaderni” dedicati a temi particolari (*Informale, Pop art americana, New American Cinema, La povertà dell’arte...*), e all’intensa collaborazione con critici e gallerie italiane (dall’Attico alla Tartaruga, dalla Bertesca a Sperone e Schwarz), la De’ Foscherari riveste un ruolo importante nel sostegno delle correnti di neoavanguardia, costituendo uno dei centri più attivi nel panorama nazionale del decennio.

Tra le gallerie bolognesi operanti negli stessi anni si segnala inoltre la **Galleria Il Cannello**, che con la mostra *Cinque pittori romani* (Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini) nell’aprile 1960 mostra di stabilire importanti contatti con l’ambiente romano¹⁶, cui segue la seconda personale di Paolo Scheggi che vi espone le prime *Intersuperfici a zone riflesse* (1962); la **Galleria Duemila** (via D’Azeglio 50), diretta da Gianfranco Franchi, che nel gennaio 1968 propone una personale di *Renato Mambor*, in collaborazione con La Bertesca di Genova e presentata da Marisa Volpi; all’ambiente milanese, e in particolare alla figura di Manzoni, si rivolge la **Galleria del Circolo di Cultura**, diretta da Emilio

¹⁶ Presentata a Bologna da Emilio Villa, la mostra passerà alla Salita di Roma nel novembre 1960 (*5 pittori-Roma 60*), dove sarà introdotta da Pierre Restany.

Contini, che nel 1958 (23 marzo-8 aprile) organizza la mostra *Fontana Baj Manzoni* a cura di Luciano Anceschi¹⁷.

La corrente dell'arte cinetica e programmata trova invece spazio tanto nel circuito delle gallerie private (tra queste, la **Galleria La Nuova Loggia**, via Santo Stefano 15, propone nel maggio-giugno 1967 la collettiva *Alviani Bonalumi Castellani Scheggi*, con testi di Dorfles e Accame), quanto negli spazi del **Centro Duchamp** (San Lazzaro, via Emilia 275), "libera associazione culturale" per "ricerca progettazione incontri interdisciplinari pubblicazioni manifestazioni". Costituito ufficialmente nel 1969 da un originario progetto di "Centro Sperimentale Design" (alla prima riunione, tenutasi a Bologna il 16 luglio 1967, partecipano Alviani, Biasi, Bonaiuto, Boriani, Colombo, Cremonini, De Vecchi, Duarte, Gavina, Chiggio, Landi, Los, Mascalchi, Massironi, Perry, Sobrino, Simoncini, Tani, Takahama, Tippet, Varisco), è diretto da Dino Gavina con la collaborazione di Alessandro De Gregori e Pio Manzù. Promuovendo le relazioni interdisciplinari e proponendosi come luogo di formazione e collaborazione didattica, il Centro dispone di spazi e atelier per lavorare e sperimentare nuove tecniche artistiche (tra le opere realizzate o riprodotte presso il Centro si elencano *l'Ambiente a luci stroboscopiche* di Boriani, *32 forme rumorose* di Chiari, *lo Spazio elastico* di Colombo, *la Spaziosfera* di Massironi, *l'Unità parallelepipedica* di Carlo Scarpa...). Al progetto di una collana di "Quaderni del Centro Duchamp" per la documentazione dell'attività del Centro, si affianca l'organizzazione di mostre in sedi e città diverse, che incentivano la collaborazione con altre istituzioni

¹⁷ Contini tenta fin dal '57 di allacciare i rapporti con l'ambiente milanese e di organizzare una personale di Manzoni; il progetto si evolve nella collettiva del marzo 1958 ("credo perché al Manzoni stesso non interessasse un impegno così gravoso (o forse non era pronto): certamente che era molto...sconosciuto", lettera di Emilio Contini all'Archivio, Bologna 25 marzo 1990, Archivio Manzoni, Milano"). Presso l'Archivio Manzoni sono inoltre conservate alcune lettere di Piero Manzoni a Emilio Contini, scritte tra il 1957 e 1958 e relative alla collettiva del 1958.

operanti nel settore e in particolare nell'ambito dell'arte programmata (dalla Società Gavina alla Facoltà di Architettura, al Centro Proposte di Firenze)¹⁸.

¹⁸ Tra le mostre organizzate dal Centro Duchamp: *La luce*, Roma Bologna Milano Firenze Torino, giugno-ottobre 1967 (in collaborazione con la Società Gavina e la Galleria dell'Obelisco); *Immagini sintetiche*, Bologna, maggio 1968 (in collaborazione con la Società Gavina); *Ipotesi di spazio* (ricerche degli studenti del corso di architettura degli interni a.a. 1966-67 della Facoltà di Architettura di Firenze), Firenze, marzo 1968 (in collaborazione con il Centro Proposte di Firenze); *Man Ray*, Bologna, Centro Duchamp, aprile 1969. Cfr. *Centro Duchamp*, presentazione di D. Gavina, Bologna 1969.

I.5 Venezia

Nel corso del decennio a Venezia si instaura un clima vivace e ricco di iniziative sul piano pubblico e privato, che conferma l'inserimento della città lagunare nei processi artistici contemporanei e che costituisce per gli artisti locali un fertile momento di confronto e aggiornamento con le ricerche attive in Italia e all'estero. In questo senso l'azione delle gallerie private, specchio di un tessuto sociale in fermento - che trova riscontro nella loro moltiplicazione, nel loro corso e nella loro durata - si rivela fondamentale: seppure talvolta soggette alla moda del momento, in altri casi esse sanno ricavarci uno spazio originale, svolgendo un ruolo informativo insostituibile che si accosta e talvolta supplisce al programma delle stesse istituzioni pubbliche¹.

Il volgere del decennio segna il superamento non solo della cosiddetta tradizione lagunare, ma anche delle avanguardie locali nate nel secondo dopoguerra, il Fronte Nuovo delle Arti e lo Spazialismo: le nuove generazioni si rivolgono piuttosto a linguaggi e correnti internazionali, portati in città, con maggiore tempestività rispetto al passato, dalla Biennale e dalle mostre del Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi, cui si aggiunge la

¹ Sul contesto storico-artistico della città negli anni Sessanta, si vedano: *Proiezioni. Arte nel Veneto: '70-'80. Saggio di materiali visivi*, cdm Galleria Bevilacqua La Masa, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia 1982; *Cronaca 1947-1967*, a cura di T. Toniato, cdm Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia 1984; D. Marangon, *Le Venezie*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/2*, a cura di C. Pirovano, Milano 1993; E. Crispolti, *Artisti e tendenze degli anni Sessanta*, in *Modernità allo specchio: Arte a Venezia, 1860-1960*, a cura di T. Toniato, Venezia 1995; *Venezia '50-'60: l'officina del contemporaneo*, a cura di L. M. Barbero, cdm Palazzo Fortuny, Venezia 1997; N. Stringa, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, I, Milano 2006; *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, a cura di N. Stringa, cdm Ca' dei Carraresi, Treviso 2006-2007; G. Bianchi, *Gallerie, mercato, collezionismo. Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, II, Milano 2008; *Arte al bivio. Venezia negli anni Sessanta*, a cura di N. Stringa, cdm Ca' Foscari - Ca' Giustinian dei Vescovi, Venezia 2008. In particolare, sulle tendenze espositive dell'ambito privato, cfr. nota 19.

permanenza di una collezione privata d'eccezione come quella di Peggy Guggenheim.

Il dibattito, dai toni spesso polemici, che ancora assilla parte della critica locale attorno alla difesa della tradizione figurativa a scapito dell'arte astratta, viene ampiamente sorpassato nei primi anni del decennio: in breve tempo Venezia vedrà succedere la consacrazione dell'informale (1960), il clamoroso arrivo della pop art (1964), seguito dall'arte cinetica e programmata (1966), dal concettuale e dalle nuove tecnologie di comunicazione. Si tratta di passaggi che in un certo senso vengono scanditi dalle edizioni della Biennale d'Arte, la cui presenza è determinante per l'aggiornamento internazionale e la presentazione dei nuovi protagonisti della scena artistica contemporanea, ma anche per il passaggio in città di critici, collezionisti e galleristi di tutto il mondo². Nella seconda metà del decennio, le contraddizioni interne legate alla necessità, continuamente rinviata, di un rinnovo dello statuto, confluiscono nella contestazione studentesca che investe l'edizione del 1968: studenti, artisti e intellettuali d'Italia e Europa accorrono a Venezia per manifestare contro l'apertura della Biennale, considerata obiettivo "esemplare" della cultura borghese da abbattere, mentre alcuni artisti espositori aderiscono alla protesta coprendo o volgendo alla parete le loro opere. Il tumulto annunciato per il 22 giugno, data della vernice della manifestazione, arriva a coinvolgere ampie e diversificate sezioni del mondo dell'arte, compresa quello dei galleristi che sottoscrivono un documento di comune denuncia: per iniziativa di Arturo Schwarz, un numero considerevole di gallerie italiane chiude la propria sede in segno di protesta contro il "clima di feroce repressione poliziesca in atto a

² Per la storia e il ruolo svolto dalla Biennale nel contesto veneziano, si rinvia alla tesi di dottorato di Laura Poletto, *L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1968-1997. Organizzazione, metodo, ricezione critica*, Università Ca' Foscari, Venezia 2011-2012.

Venezia”³. Il convegno *Una nuova Biennale: contestazioni e proposte*, organizzato dal Comune nel novembre '68, analizza l'attuale situazione dell'istituzione, che giungerà all'approvazione del nuovo statuto nel 1973; tra i primi provvedimenti vengono aboliti i Gran Premi (che saranno ripristinati solo nel 1986 con la creazione dei Leoni d'Oro) e l'Ufficio vendite, ritenuto strumento della “mercificazione dell'arte”.

Oltre alle esposizioni internazionali, è necessario ricordare l'importante funzione svolta dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale, aperto agli artisti e agli studiosi d'arte, che con la direzione di Umbro Apollonio diventa un efficiente centro di studi, primo in Europa per la documentazione dell'arte contemporanea⁴.

Il Centro internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi propone tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta un programma di indagine delle tendenze artistiche attuali che si affianca, non senza entrare in competizione, all'attività della Biennale⁵. Costituito nel 1951 per iniziativa del conte Paolo Marinotti e inizialmente limitato al settore della moda (la prima esposizione, nel 1951, è dedicata a *Il Costume nel tempo: momenti d'arte e di vita*), in cui confluiscono iniziative di carattere diverso dedicate anche alla storia e al presente di Venezia (*Venezia viva*, 1954), negli anni seguenti il Centro assume una linea indipendente proponendosi come spazio “dinamico” per la

³ Z. Birolli, *Biennale: i galleristi contro le violenze della polizia*, in “L'Unità”, 26 giugno 1968. Alla protesta aderiscono le gallerie De Foscherari (Bologna), Goethe (Bolzano), Haussmann (Cortina d'Ampezzo), La Steccata (Parma), Del Leone (Venezia); a Roma Arco d'Alibert, Grafica Romero, Il Segno, Malborough; a Milano Apollinaire, Naviglio, Milano, Salone Annunciata, Schwarz, Studio Marconi, L'Agrifoglio, Pagani, 32, Delle Ore, Del Levante, Vismara, Solaria, De Nieuburg, Borgogna, Stendhal.

⁴ P. Rizzi, *È il maggiore d'Europa l'archivio della Biennale*, in “Il Gazzettino”, 24 maggio 1967.

⁵ S. Collicelli Cagol, *Venezia e la vitalità del contemporaneo. Paolo Marinotti a Palazzo Grassi (1959-1967)*, Padova 2008. Si veda inoltre la lettera di R. Pallucchini al F. Battaglia, 19 settembre 1951, sul “patto d'amicizia” tra le due istituzioni, riportata in A. Castellani, *Venezia 1948-1968: Politiche espositive a Venezia tra pubblico e privato*, Appendice, Padova 2006.

presentazione delle nuove tendenze e organizzando mostre di straordinaria importanza come *Vitalità nell'arte* (1959, allestimento di Carlo Scarpa), *Dalla natura all'arte* (1960), *Arte e contemplazione* (1961), *Visione-Colore* (1963), *L'Hourloupe* e *Les Phénomènes di Jean Dubuffet* (1964), *Campo vitale* (1967). L'attività nel settore del contemporaneo riveste, negli intenti di Marinotti, un ruolo educativo nei confronti del pubblico:

“noi abbiamo l'obbligo di formare un'epoca [...], abbiamo il compito di far vedere, di riassumere, di animare dei precisi valori del nostro tempo; non di catalogare presenze o indicare meriti che solo il futuro, in genere, sa giustamente distribuire. Ecco perché a Palazzo Grassi non si consacra nessuno: qui sono tutti 'in marcia'. Palazzo Grassi non è un'espressione ufficiale di cultura, né un museo-mausoleo dove chi entra non esce più”⁶.

Se Biennale e Palazzo Grassi si pongono come interlocutori della scena internazionale, la produzione artistica locale può contare su numerose occasioni espositive, la cui presenza risulta notevole, anche in rapporto ad altre realtà italiane; l'attenzione all'ambito storico-critico è favorita inoltre dalla presenza di istituzioni che si inseriscono nel dibattito internazionale come il Centro Internazionale d'Arte e Cultura della Fondazione Giorgio Cini all'isola di San Giorgio (di cui si segnalano in particolare il IV e VI Corso di Alta Cultura, organizzati rispettivamente nel 1962 e 1964, che vertono sul rapporto tra arte e cultura contemporanea), nonché di insegnamenti universitari e accademici specifici, dall'Accademia di Belle Arti all'Ateneo di Architettura (entrambi soggetti all'occupazione sessantottina), dal Corso Superiore di Disegno Industriale, attivato nel 1960⁷, all'Università Internazionale dell'Arte di

⁶ P. Marinotti, *Spiegazione*, in *L'Hourloupe di Jean Dubuffet*, cdm Palazzo Grassi, Venezia 1964.

⁷ Vi insegnavano fra gli altri: Franco Albini, Massimo Vignelli, Sergio Los, Paolo Torsello, Sergio Asti, Luigi Veronesi; per i veneziani: Luciano Gaspari, Anton Giulio Ambrosini, Mario De Luigi, Italo Zannier. Cfr. *La ricerca paziente. Corso superiore di Disegno*

Venezia, nata alla fine degli anni Sessanta su progetto di Giuseppe Mazzariol e Ludovico Ragghianti⁸.

L'impegno di Mazzariol per la promozione dell'arte e dell'architettura contemporanea è importante anche in ambito istituzionale, in quanto direttore della Fondazione Querini Stampalia dal 1959 e insegnante presso l'Istituto Universitario di Architettura dal 1962⁹; lo studioso si schiera sulla linea di Apollonio per la difesa dell'arte programmata, presentando alla Querini Stampalia nel dicembre 1963 il secondo appuntamento di *Nuova Tendenza*, mostra internazionale ideata da Matko Mestrovic che aveva esordito a Zagabria presso la Galerie Suvremene Umjetnosti nel 1961¹⁰.

Impegnata sul fronte dell'arte contemporanea ma dedita per statuto alla promozione della ricerca artistica giovanile locale, è la Fondazione Bevilacqua

Industriale di Venezia, note di M. Albini, G. Cittato, G. Palatini, A. Piva, I. Zannier, Venezia 1972.

⁸ La nuova università, con sede a Venezia e Firenze, doveva costituire un luogo d'incontro fra artisti, professionisti e studenti, alternando seminari teorici a laboratori pratici e sperimentali. Presieduta dal Senatore Francesco Franceschini e sostenuta finanziariamente dal Ministero della Pubblica Istruzione e da altri enti locali, l'Università Internazionale dell'Arte viene plasmata dalla personalità di Mazzariol e dalle sue conoscenze internazionali: "L'UIA per lui poteva essere l'occasione per un modo nuovo di insegnare lavorando intorno al progetto Venezia: un progetto ambientale, urbanistico, architettonico dove il "moderno" era lo strumento della conservazione", V. Fontana, *L'Università Internazionale dell'Arte*, in *Giuseppe Mazzariol. 50 artisti a Venezia*, a cura di C. Bertola, cdm Palazzo Querini Stampalia, Venezia 1992.

⁹ *Giuseppe Mazzariol. 50 artisti a Venezia*, a cura di C. Bertola, cdm Fondazione Querini Stampalia, Venezia 1992; *Per Giuseppe Mazzariol*, a cura di M. Brusatin, W. Dorigo, G. Morelli, "Quaderni di Venezia Arti", n. 1, 1992; G. Mazzariol, *Lo spazio dell'arte. Scritti critici 1954-1989*, Treviso 1992.

¹⁰ *Nuova Tendenza 2*, a cura di G. Mazzariol, G. Marangoni, cdm Fondazione Querini Stampalia, Venezia 1963. L'esposizione, curata da Giuseppe Mazzariol e Giovanni Marangoni e realizzata in collaborazione con l'Istituto Superiore di Disegno Industriale di Venezia, presenta un panorama internazionale delle ricerche di singoli artisti e gruppi impegnati sul fronte dell'arte programmata (dall'Equipe 57, al Groupe de Recherche d'Art Visuel, ai Gruppi N e T). Questo orientamento aveva già trovato spazio a Venezia nel luglio 1962 presso il negozio Olivetti di Piazza San Marco, nella mostra itinerante *Arte Programmata*, curata da Bruno Munari e Giorgio Soavi e presentata da Umberto Eco, in cui espongono fra gli altri gli esponenti del Gruppo T, del GRAV e del Gruppo N.

La Masa¹¹: attiva nell'organizzazione di mostre (personali e collettive, storiche e antologiche, oltre ad ospitare la Biennale dell'Incisione Italiana Contemporanea), è diretta da un Presidente eletto dal Consiglio Comunale (Diego Valeri, dal 1947 al 1971), da un Segretario, scelto fra i funzionari della Direzione delle Belle Arti del Comune (Giorgio Trentin), da un Consiglio di Vigilanza, cui spetta la politica culturale della Fondazione, e da una Giuria di Accettazione/Selezione delle opere, composta da membri in parte nominati dal Consiglio di Vigilanza, in parte eletti dagli stessi artisti partecipanti¹². L'attività della Bevilacqua fornisce un importante "monitoraggio" delle ricerche artistiche intraprese dalle nuove generazioni: le collettive annuali, organizzate di norma nel mese di dicembre e riservate ad artisti che non avevano superato i 35 anni, rappresentano la prima selezione per i giovani, il primo "giudizio" ufficiale, che si correde di premi (come la possibilità di esporre nuovamente durante l'anno successivo, in collettive e personali) e della disponibilità di uno studio a Palazzo Carminati per i meno agiati. Almeno fino alla metà del decennio, le scelte compiute dall'istituzione - dall'organizzazione delle esposizioni durante l'anno alle collettive dei giovani artisti - non si distaccano dall'annoso scontro tra astratti e figurativi che coinvolge il contesto locale fin dagli anni '50. Nel 1959 è lo stesso Diego Valeri a dichiarare che nelle selezioni non verranno fatte discriminazioni pregiudiziali, ma di accordare il suo favore al figurativo¹³: la linea figurativa, sviluppatasi dalla matrice postcubista ed espressionista, sembra

¹¹ Per la storia della Fondazione, cfr. E. Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, Venezia 1994 (I 1984); *Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999. Cent'anni di collettive*, a cura di L. M. Barbero, Venezia 1999; *Emblemi d'arte da Boccioni a Tancredi. Cent'anni della Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999*, a cura di L. M. Barbero, cdm Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia 1999; *Felicita Bevilacqua La Masa. Una donna, un'istituzione, una città*, Venezia 2005.

¹² Si tratta di una mediazione che permette uno sguardo critico più completo: bisogna considerare anche che molti degli artisti eletti sono maestri veneziani e insegnanti all'Accademia di Belle Arti e conoscevano quindi direttamente i giovani partecipanti.

¹³ Diego Valeri, *Discorso tenuto alla cerimonia dell'inaugurazione della 47. Collettiva*, Archivio dell'Istituzione Bevilacqua La Masa, serie Mostre collettive annuali, busta 15.

infatti dominare incontrastata rispetto alle modeste controproposte astratte¹⁴. L'istituzione sembra in molti casi incapace di accogliere e comprendere le nuove istanze: un primo avvertimento della crisi che investirà la Fondazione alla fine del decennio si concretizza nella modifica del bando di concorso del 1961, attraverso la quale viene destinato un settore della mostra ad artisti che avevano superato i 35 anni d'età e che vengono invitati di volta in volta dalla commissione. Si affianca così a ricerche ritenute non del tutto "convincenti", il peso dei maestri ormai consacrati dalla storia, allo scopo di proporre uno scambio "educativo" fra generazioni e linguaggi diversi. Alcuni procedimenti arbitrari portano poi la Fondazione a divenire oggetto di aspre polemiche da parte degli artisti: nell'edizione del 1965 la premiazione contro lo statuto di due pittori che avevano superato i 35 anni d'età (Giorgio Rizzardi per la pittura e Saverio Rampin per l'incisione) e l'esclusione dalla mostra di un gruppo di giovani artisti (Fullin, Pagnacco, Pittarello, Sartorelli, Scarpa, Toffolo, Battistin), portano all'allestimento di una collettiva "Anti-Bevilacqua" presso la Galleria Il Canale. Bisognerà attendere il 1966 (con la premiazione di Paolo Gioli), e soprattutto il 1967 (anno in cui vengono premiati per la pittura ex aequo Costalonga, Ovan, Perusini, Plessi e Usicco, mentre per la scultura Armano, Sarto e Stevanato), per registrare alcuni positivi segnali di cambiamento nella direzione della pop art e dell'arte programmata. Come accade alla Biennale, la contestazione interrompe l'attività espositiva della Bevilacqua che riprenderà nel 1971; al necessario rinnovo dello statuto si procede in seguito all'azione determinante dei sindacati degli artisti, unita a quella di libere associazioni come il RAV (Raggruppamento Artisti Veneziani,

¹⁴ Si ricordano i primi premi per la pittura assegnati fino alla metà del decennio: Giuseppe Gambino (1959), Cesco Magnolato-Vitale Petrus (1960), Carmelo Zotti (1961), Sergio Franzoi (1962), Vincenzo Eulisse-Danilo Orlor (1963), Vittorio Basaglia (1964), Paolo Giordani-Oddino Guarnieri-Giorgio Rizzardi (1965).

guidato dal critico Toni Toniato) e l'AGAV (Associazione Giovani Artisti Veneziani)¹⁵.

Sono numerosi i concorsi a premio organizzati da sedi pubbliche, gallerie private e perfino ristoranti, che contribuiscono ad articolare maggiormente il panorama cittadino e che rivolgono principalmente la loro attenzione alla produzione locale. Ai Premi Burano e Colomba, istituiti nell'immediato dopoguerra, si affiancano negli anni Cinquanta e Sessanta i premi indetti della Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo (che collabora anche al Premio Colomba), il Premio San Vidal, riservato agli artisti veneziani che avevano già esposto alla Biennale o ricevuto riconoscimenti a carattere nazionale, e i premi indetti occasionalmente dall'Ordine della Valigia; se il "Gran Premio Venezia" (*I Biennale nazionale d'arte contemporanea*, Ca' Giustinian 1959), che nelle intenzioni degli organizzatori doveva collocarsi a metà strada tra la Biennale internazionale e le collettive locali della Fondazione Bevilacqua¹⁶, resterà un'occasione isolata, in terraferma il Premio di Pittura di Mestre si svolge annualmente dal 1958 al 1967, affiancando le iniziative della Galleria San Giorgio di Mario Lucchesi (che ne sarà segretario generale per tutte le edizioni degli anni Sessanta) e ricalcando sostanzialmente la struttura organizzativa e la linea critica seguita dalla Bevilacqua. Contando su una giuria di maestri veneziani (tra cui Cadorin, Guidi, Saetti, Deluigi), critici e storici d'arte operanti a Venezia (da Perocco e Zampetti a Apollonio, Branzi, Marchiori e Toniato), la mostra "offre un arco abbastanza vasto e approfondito degli orientamenti e delle

¹⁵ Documenti dell'Archivio FBLM, Mostre personali, collettive, periodiche, storiche e antologiche, 1967-1969, busta 20. Presieduto dall'artista Franco Costalonga e legato al critico Berto Morucchio, l'AGAV contestava in particolare la rappresentanza dei tre artisti ormai insediata da un triennio al Comitato di Vigilanza (Abis, Borsato, Pizzinato).

¹⁶ Cfr. Ugo Fasolo, *Ragioni e scopi del Premio Venezia*, in *1° Biennale Nazionale d'arte contemporanea Gran Premio Venezia*, cdm Ca' Giustinian, Venezia, 7-19 settembre 1959. L'esposizione, per la quale Virgilio Guidi aveva assunto il ruolo di Presidente del Comitato Organizzatore, accosta tendenze diverse e spesso di carattere divergente (dalle ricerche di ordine razionale di Biggi e Carrino, che nel '62 entreranno nel Gruppo 1, alla pittura legata alla tradizione locale di Ravenna e Novati).

poetiche attuali, riuscendo a documentare, nei termini circoscritti dalle esperienze tra giovani forze, e nei limiti ancora di una situazione locale, (ma che riflette però in tutte le sue facce l'impegno evolutivo della cultura moderna) una pregnante condizione del nostro tempo e della nostra storia"¹⁷.

In questo contesto già variamente articolato, l'attività delle gallerie private svolge un ruolo fondamentale nel sostenere le correnti d'avanguardia, accostandosi alle direttive istituzionali qui sopra brevemente delineate, integrandone i vuoti e cogliendo talvolta con un certo anticipo le avvisaglie del cambiamento sul piano della ricerca artistica, sebbene in molti casi le loro iniziative non vengano prontamente (e positivamente) recepite dalla critica e dalla stampa locale. Anche il loro numero è rilevante (e comparabile a realtà urbane molto più ampie): nei primi anni Settanta, conseguenza dell'incremento del mercato dell'arte in costante espansione dagli anni cinquanta¹⁸, esso si aggira attorno alle quaranta sedi attive. L'offerta è pertanto varia e disparata e, soprattutto nel periodo estivo in coincidenza con la Biennale, le esposizioni si intensificano; bisogna però ricordare che la maggioranza delle gallerie sorte in questo frangente storico ha vita breve e si inserisce prevalentemente in filoni già consolidati, rivolgendosi ai maestri italiani del primo Novecento e al vedutismo locale e attestandosi sui valori (anche economicamente) più sicuri della tradizione e dei suoi canali di mercato. In altri casi invece le gallerie compiono scelte coraggiose sul piano del contemporaneo e delle sue proposte più sperimentali, allacciando relazioni internazionali e creando i presupposti per una fruttuosa dialettica con le ricerche più avanzate¹⁹.

¹⁷ T. Toniato, *Presentazione*, in *VI Premio di Pittura Mestre*, cdm Piazza Ferretto, Mestre 1963.

¹⁸ Cfr. P. Rizzi, *Boom del mercato artistico*, in "Il Gazzettino", 30 dicembre 1962; *Venezia: Artisti '72*, Pubblinchiesta n. 5, "Bolaffiarte", 1972.

¹⁹ Sul contesto espositivo privato, cfr. A. Castellani, *Venezia 1948-1968: Politiche espositive a Venezia tra pubblico e privato*, Padova 2006. Dell'autrice si veda inoltre: *Alcune considerazioni sulle tendenze espositive a Venezia nei primi anni sessanta*, in *Identità delle*

Se alcune sedi “storiche”, come la Galleria Santo Stefano²⁰ e la San Vidal a Venezia, o la San Giorgio a Mestre, perseguono, con rare eccezioni, un orientamento prevalentemente figurativo e legato alla tradizione, su tutt’altro piano si collocano invece le iniziative della **Galleria del Cavallino** di Carlo Cardazzo (1908-1963)²¹. A partire dalla sua fondazione nel 1942 in riva degli Schiavoni, la galleria costituisce infatti un riferimento fondamentale per le ricerche artistiche d’avanguardia a livello nazionale, creando tra Venezia, Milano (dove ha sede la Galleria del Naviglio, che Cardazzo inaugura nel 1946), Trento (in particolare con la Galleria L’Argentario di Ines Fedrizzi) e Roma (attraverso la Galleria Selecta, gestita da Cardazzo e Del Corso a partire dal 1956) una fitta rete di rapporti e scambi culturali. L’attività di Cardazzo si contraddistingue inoltre fin dagli anni trenta per importanti iniziative editoriali, le Edizioni del Cavallino (nel ’35 ha inizio la collana Arte, nel ’37 Letteratura

arti a Venezia nel '900, a cura di C. Beltrami, Venezia 2002; *Fra tradizione e contestazione. Cronache veneziane degli anni '60*, in *La grande svolta anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia*, a cura di V. Baradel, E. L. Chiggio, R. Masiero, cdm Palazzo della Ragione, Padova 2003; *Venezia e Padova: appunti sulle tendenze espositive degli anni sessanta*, in *Gli anni de La Vernice. Vita culturale a Venezia negli anni Sessanta e Settanta*, atti della giornata di studi in memoria di Enrico Buda (8 maggio 2003), a cura di B. Rosada, Brescia 2004.

²⁰ Inaugurata nel 1949 nell’omonimo campo dal “mercante in camera” Giorgio Zamberlan e gestita a partire dal ’56 dalla figlia Uccia, la Galleria Santo Stefano ospita negli anni Sessanta i maestri del dopoguerra (Santomaso, Pizzinato, Vedova, Viani, oltre alla presenza quasi immancabile di De Chirico), fino alle generazioni più giovani (Borsato, Barbaro, Gambino, Gianquinto, Domestici, Costantini, Basaglia). Cfr. G. Zamberlan, *Il mercante in camera*, prefazione di G. De Chirico, Firenze 1959; P. Rizzi, *Trent’anni di storia della galleria Santo Stefano*, Venezia 1978.

²¹ Sulla nascita della galleria e il contesto espositivo veneziano degli anni ‘30 e ‘40 si veda G. Bianchi, *Gallerie d’arte a Venezia, 1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi*, Venezia 2010; cfr. inoltre sulla figura e l’attività di Carlo Cardazzo: A. Fantoni, *Il gioco del Paradiso - La collezione Cardazzo e i primi anni della Galleria del Cavallino*, Venezia 1996; *Fondazione Museo di arte contemporanea Milena Milani in memoria di Carlo Cardazzo*, cdm Palazzo Gavotti, Savona 2006; G. Bianchi, *Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista, editore e gallerista*, in “Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia”, n. 16, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2007, pp. 67-79; A. Cardazzo, *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*, Venezia 2008; *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell’arte*, a cura di L. M. Barbero, cdm Peggy Guggenheim Collection, Venezia 2008-2009.

italiana, nel '43 Letteratura straniera, nel '44 Amatori del Libro, nel '45 Musica), cui si associa un'intensa produzione di grafica - litografie, serigrafie, incisioni di artisti contemporanei, nonché la ristampa dei *Manifesti futuristi* (1950) - grazie all'acquisto nel 1943 di una piccola tipografia a San Silvestro; nel 1950 Carlo Cardazzo e il fratello Renato incaricano l'architetto Carlo Scarpa di progettare il Padiglione del libro, che viene costruito all'interno dei Giardini della Biennale di Venezia e che ospiterà esposizioni internazionali dedicate alle edizioni d'arte e al lavoro editoriale del Cavallino e del Naviglio²².

Le gallerie accolgono, nelle sue fasi di formazione, incontri e discussioni del Movimento Spazialista milanese (nel '49 Lucio Fontana presenta al Naviglio *l'Ambiente spaziale a luce nera*) e veneziano (Guidi, De Luigi, Vinicio Vianello, De Toffoli, Bacci, Morandi, Tancredi esporranno insieme per la prima volta nel '52 al Cavallino)²³; Cardazzo si dimostra attivo sostenitore degli artisti astrattisti (tra cui Capogrossi) e spazialisti in particolare, che introduce egli stesso in alcune occasioni espositive (come la VIII Quadriennale di Roma del 1959, dove presenta il veneziano Mario De Luigi), intervenendo inoltre con articoli su "La Fiera Letteraria", "I Quattro soli" e "Le Arti"²⁴, e avvicinandosi a riviste locali come "Evento" di Toni Toniato, che nell'intento di offrire una

²² Nella collana "Letteratura straniera" vengono presentati per la prima volta tradotti in italiano testi di Mallarmé, Jarry, Joyce, Cocteau e di altri importanti poeti e scrittori stranieri, tra cui l'autobiografia di Peggy Guggenheim (*Una collezionista ricorda*, 1956). Cfr. G. Bianchi, *Un Cavallino come logo. La storia delle edizioni del Cavallino di Venezia*, Venezia 2006, e Carlo Cardazzo, *Una nuova visione dell'arte...*, cit.. Durante la Biennale il Padiglione del Libro occupa uno spazio importante sul piano editoriale, che riguarda anche le pubblicazioni sulle mostre in corso e gli artisti presenti, come emerge da una lettera di Achille Cavellini a Umbro Apollonio, Brescia 2 aprile 1960: "[...] per la Biennale uscirà un mio libro su Birolli. Poiché sarà allestita una sua mostra, sarà possibile mettere in vendita il libro presso la Biennale, oppure dovrò dipendere da Cardazzo?", Asac, Fondo Storico, Serie Arti Visive, Unità 92.

²³ *Spazialismo a Venezia*, cdm Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia 1987.

²⁴ *VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 1959, p. 170. Si vedano, a titolo di esempio, gli articoli: *Dalla scuola romana ai tonali, alla comparsa di un ritmo*, in "La Fiera Letteraria", n. 14, 1 aprile 1956; *Artisti italiani d'oggi espongono a Mosca*, in "Le Arti", agosto 1962.

ricostruzione esaustiva del panorama artistico attuale collabora con le gallerie private nella presentazione di mostre e artisti²⁵. Il ruolo di Cardazzo è importantissimo anche nei circuiti internazionali, tanto nell'accoglienza e ricezione di artisti stranieri in città quanto nella promozione dell'arte italiana all'estero; nel 1950 il Naviglio ospita la prima personale di Jackson Pollock in una galleria privata europea (grazie all'appoggio di Peggy Guggenheim, impegnata nello stesso anno nell'organizzazione della mostra di Pollock nell'Ala Napoleonica). Le gallerie propongono un programma originale per l'intero decennio degli anni Cinquanta, con presenze in anteprima nazionale (nel 1952 la prima retrospettiva in Italia dell'opera grafica di Kandinsky al Cavallino; nel 1955 la prima personale di *décollages* di Rotella al Naviglio; nel 1956 la prima personale assoluta di Anthony Caro al Naviglio; nel 1958 la prima personale italiana di Dubuffet e la prima personale di Franz Kline al Naviglio e la prima personale di Cy Twombly al Cavallino; nel 1959 la prima personale italiana di Jasper Johns al Naviglio). Alle soglie degli anni Sessanta il Cavallino (gestita dal fratello di Carlo, Renato Cardazzo)²⁶ si concentra sugli sviluppi internazionali della corrente informale, come testimoniano le personali di Cy Twombly (1958) e George Mathieu (1959). Quest'ultima in particolare crea un precedente non trascurabile: la sera del 19 settembre 1959 Mathieu dipinge, davanti al fotografo e ad un ristretto gruppo di amici di Carlo Cardazzo, cinque grandi tele dedicate alla *Battaglia di Lepanto*; le opere, poi esposte nella galleria, vengono quindi documentate nella loro elaborazione e realizzazione

²⁵ Cfr. G. Bianchi, *Linee essenziali della critica d'arte contemporanea a Venezia negli anni Sessanta*, in *Gli anni de La Vernice. Vita culturale a Venezia negli anni Sessanta e Settanta*, Giornata di Studi in memoria di Enrico Buda (8 maggio 2003), a cura di B. Rosada, Brescia 2004, p. 69.

²⁶ Con l'apertura del Naviglio nel 1945, Carlo Cardazzo si trasferisce a Milano, pur facendo frequentemente ritorno a Venezia, e affida la gestione del Cavallino al fratello Renato. Dopo la scomparsa di Carlo nel 1963 le gallerie vengono inizialmente dirette solo da Renato, mentre nel '66 la gestione del Cavallino passerà ai figli di Carlo, Paolo e Gabriella; Renato Cardazzo dirige la galleria del Naviglio fino al 2001, mentre nel '68 inaugura a Venezia la galleria Navigliovenezia.

che si trasforma in una sorta di *performance*, seppure per pochi invitati. La rivista “Evento” ne coglie tempestivamente la portata, dedicandole alcuni interventi critici e pubblicando un’intervista all’artista²⁷. Negli anni ’60 l’attività del Cavallino prosegue nell’ambito del contemporaneo con presenze significative tra cui si ricordano, anche per la tempestività rispetto ai riconoscimenti istituzionali, la mostra *Miriorama 12* del Gruppo T di Milano nel 1962, del Gruppo 1 nel 1964 (presentata da Argan) e quella del gruppo internazionale Zero Avantgarde nel 1965; vi trovano spazio inoltre proposte di carattere teorico-critico come la “Settimana Richter”, organizzata nel settembre del ’65 in occasione della mostra del pittore tedesco Hans Richter, durante la quale si svolge un programma di conferenze, dibattiti e letture sull’apporto del movimento dada e vengono invitati critici e artisti protagonisti delle prime avanguardie. Agli artisti stranieri si alternano personali e collettive dei giovani veneziani maggiormente rivolti alla sperimentazione di tecniche e linguaggi, tra cui Perusini, Ovan, Anselmi, Costalonga, Olivotto²⁸; la mostra *Anticipazioni memorative* (giugno-luglio 1970), coniuga in chiave concettuale le operazioni di Anselmi, Costalonga, Fulgenzi, Patelli e Perusini, cui si aggiungono nel percorso espositivo le “voci” e le “figure” musicali di Giovanni Morelli²⁹. Si tratta di una linea che nella prima metà degli anni Settanta verrà seguita e incrementata in modo significativo dalla prolifica stagione dei *videotapes* del Cavallino (1974-80), esperienza diretta dai figli di Carlo Paolo e Gabriella Cardazzo (alla direzione della sede veneziana dal 1966), che si inserisce nell’ambito delle ricerche più avanzate in Italia e all’estero per la produzione di

²⁷ Cfr. *Incontro con Mathieu*, in “Evento delle arti”, a. III, settembre-ottobre 1959, p. 11.

²⁸ Cfr. *Una generazione intermedia. Percorsi artistici a Venezia negli anni ’70*, a cura di R. Caldura, cdm Centro Culturale Candiani, Mestre 2007.

²⁹ *Anticipazioni memorative. Anselmi, Costalonga, Fulgenzi, Patelli, Perusini*, cdm Galleria del Cavallino, Venezia 1970.

film sperimentali e video d'artista, grazie anche alla disponibilità delle prime apparecchiature per la videoregistrazione³⁰.

Pur mantenendo una solida posizione nel campo dell'avanguardia, nel corso degli anni Sessanta il Cavallino viene affiancato da nuove sedi che intraprendono scelte espositive in ambiti diversi, come avviene nel caso della Galleria del Leone e dell'Elefante, che si concentrano piuttosto sulle correnti del Nouveau Réalisme e della Pop Art. Più concretamente legate all'ambiente veneziano sono invece due sedi inaugurate nel 1960, la Galleria Il Canale di Aldo Della Vedova e la Galleria Il Traghetto di Gianni De Marco, entrambi in precedenza collaboratori di Cardazzo nell'organizzazione delle mostre del Cavallino³¹. Situata ai piedi del ponte dell'Accademia, la **Galleria Il Canale** mostra nel corso della sua attività una calibrata alternanza tra la produzione artistica locale, di maestri e giovani artisti (all'inaugurazione con un'antologica di Giuseppe Cesetti seguono le personali di Tancredi, Plessi, Schultz, Zotti, Hollesch, Licata), a tendenze d'avanguardia internazionale. Della Vedova frequenta critici veneziani come Berto Morucchio ma anche mercanti e galleristi di altre città italiane; collabora con lo Studio Marconi di Milano, attraverso il quale vengono proposte la mostra *Metafora 66*, con opere di Adami Baj Del Pezzo Schifano Tadini (giugno 1966) e la personale di Mario Schifano, "*Futurismo rivisitato. Ossigeno, Ossigeno*" (settembre 1966, presentata da Maurizio Fagiolo Dell'Arco)³². Il Canale inoltre è in relazione con l'ambiente romano come conferma la mostra *Crack 1960*, che riunisce le ricerche, pur diverse tra loro, degli artisti Cascella, Dorazio, Marotta, Mauri, Novelli, Perilli, Rotella e Turcato; al raggruppamento viene dedicata nello stesso anno una

³⁰ D. Marangon, *Videotapes del Cavallino*, Venezia 2004.

³¹ Cfr. A. Castellani, *Venezia 1948-1968...*, cit., p. 101.

³² La mostra che si chiuderà nel mese di ottobre con il furto di dodici opere dell'artista.

monografia con testi di Gino Marotta, Fabio Mauri e Cesare Vivaldi³³. Nel 1960 Il Canale ospita la seconda manifestazione del gruppo parigino *Anti-Procès*, guidato da Alain Jouffroy e Jean Jacques Lebel, alla quale partecipano artisti di diversa provenienza (Baj, Crippa, Hains, Hundertwasser, Matta, Michaux, Peverelli, Scanavino, Tancredi, Tinguely, Twombly), accomunati dalla vocazione surrealista di un rinnovamento dell'arte e di una rottura con il sistema istituzionale; in occasione del finissage della mostra viene realizzato a Palazzo Contarini-Corfù il primo happening europeo dal titolo *Enterrement de la Chose de Tinguely*, alla presenza tra gli altri di Gregory Corso e Peggy Guggenheim³⁴. La **Galleria Il Traghetto** di Gianni De Marco, con una sede a Santa Maria del Giglio e una in via XXII Marzo (aperta l'anno successivo), è senz'altro la più attiva nel settore del contemporaneo locale; non mancano i collegamenti con altre città italiane, come dimostra la prima esposizione del gruppo genovese Tempo 3 (Bargoni, Carreri, Esposto, Guarneri, Stirone) nell'agosto 1963³⁵, con presentazioni in catalogo di Eugenio Battisti, Germano Beringheli, Giuseppe Gatt. Le scelte di De Marco si rivolgono principalmente alla documentazione della situazione veneta e veneziana: maestri come Guidi, Carena, Novati, Music assicurano la stabilità economica dello spazio permettendo allo stesso tempo di investire sui giovani e su artisti che ancora non possiedono un solido mercato locale come Vedova. Grazie alla frequentazione di numerosi artisti e critici, tra cui Toni Toniato, Umbro Apollonio e Giuseppe Marchiori, la galleria diventa un vivace luogo di ritrovo artistico e culturale. Nel 1965 vi verrà organizzata una tavola rotonda, aperta al dibattito e ai contributi del pubblico, sulle "Possibilità d'intervento degli artisti veneziani in un più vasto contesto culturale"; il comitato

³³ *Crack*, a cura di G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi, Milano 1960.

³⁴ *Anti-Procès*, cdm Galleria Il Canale, Venezia 1960. Per la vicenda si rimanda al Capitolo II del presente elaborato.

³⁵ La mostra è organizzata nella sede di via XXII Marzo. *tempo 3*, cdm Galleria XXII Marzo, Venezia, 22 agosto-4 settembre 1963.

promotore dell'iniziativa è composto dagli artisti Carmelo Zotti, Carlo Hollesch, Vincenzo Eulisse, Giuseppe Gambino e Riccardo Licata. A partire dallo stesso anno il Traghetto ospita anche la redazione della rivista d'arte "La Vernice"³⁶.

Nel 1962 inaugura a Santa Maria del Giglio la **Galleria Gritti**, diretta dal critico Toni Toniato. Inizialmente aperto per iniziativa di Toniato e Cardazzo come spazio temporaneo per una mostra di grafica, si trasformerà in seguito in una sede espositiva stabile. Estranee alle logiche del mercato (le opere infatti non sono in vendita), le scelte espositive di Toniato rispondono piuttosto alla volontà di presentare figure meritevoli: dai maestri veneziani Guidi, De Luigi, Gaspari, Music, Vedova, ai più giovani astrattisti, tra cui Tancredi, Finzi, Licata, Lucatello, fino a Plessi e Arabella Giorgi, nonché artisti che saranno in seguito riconosciuti a livello internazionale come Soto (premiato alla Biennale del '66). Si tratta della medesima linea critica seguita dalla rivista "Evento" (1956-1964), che nella seconda fase ("Evento delle arti – Critica e cronaca delle arti", 1958-1964) concentra la propria attenzione sulle tendenze d'avanguardia e in particolare sull'astrazione informale e gli sviluppi delle ricerche spazialiste³⁷. La Gritti si distingue anche per alcune iniziative insolite: in concomitanza con la grande mostra sulla pittura dei Guardi a Palazzo Grassi (giugno '65), ad esempio, la galleria presenta un grande quadro omaggio ai pittori veneziani del '700 (si tratta di un pannello di 34 m2) dal titolo *Quattro per i Guardi*, realizzato in collaborazione da quattro giovani pittori veneziani (Arabella Giorgi, Carlo Hollesch, Fabrizio Plessi e Carmelo Zotti).

³⁶ G. Dal Canton, *Venezia anni sessanta e settanta: le riviste d'arte*, in *Gli anni de La Vernice...*, cit., p. 133.

³⁷ Cfr. G. Bianchi, *Linee essenziali della critica d'arte contemporanea a Venezia negli anni Sessanta*, in *Gli anni de La Vernice. Vita culturale a Venezia negli anni Sessanta e Settanta* (giornata di studi in memoria di Enrico Buda, 8 maggio 2003), a cura di B. Rosada, Brescia 2004, p. 69.

Nel '62 inaugura anche la **Galleria Numero** di Fiamma Vigo³⁸, che occupa nella prima parte della sua attività la sede della Libreria Goliardica di Nino Bertoletti (Galleria 3950)³⁹, trasferendosi l'anno successivo nei locali della Galleria Alfa a Santo Stefano⁴⁰. Nata nel 1908 in Argentina da una famiglia di origine genovese, Fiamma Vigo aveva vissuto tra Firenze e Parigi, compiendo gli studi artistici e diventando pittrice. Dopo la guerra partecipa all'esperienza dell'Art Club - associazione artistica internazionale e indipendente - e fonda nel 1949 la rivista "Numero. Arte e letteratura". Dal 1951 la pubblicazione della rivista è affiancata da un ancora contenuto programma espositivo, che passa dalle salette dei caffè fiorentini allo studio della Vigo (via degli Artisti 6), prima sede della galleria Numero. Da questo momento Fiamma Vigo abbandona la pittura per dedicarsi esclusivamente all'attività di gallerista: orientandosi con particolare attenzione verso l'arte astratta e programmata, ma accogliendo anche ricerche interdisciplinari e di poesia visiva (esordiscono in questa sede il gruppo livornese Atoma nel 1964 e il Gruppo 70 nel 1965), dimostra una notevole apertura verso le correnti di neoavanguardia italiane e straniere; gli "artisti di Numero" formeranno una sorta di gruppo a sé stante, presente in numerosi premi e collettive. La galleria collabora inoltre con associazioni e sedi istituzionali per l'organizzazione di iniziative espositive, come la *Mostra Internazionale di Arte Astratta* (Prato, Palazzo Pretorio, 11-30 giugno 1960, realizzata con il concorso dell'Associazione turistica pratese e presentata da Giuseppe Marchiori) e il *Premio Arte Oggi. I Rassegna di Arti Visive*,

³⁸ Cfr. *Fiamma Vigo e "Numero". Una vita per l'arte*, a cura di R. Manno Tolu e M. G. Messina, Firenze 2003.

³⁹ La Galleria 3950 (numero civico della sede) occupava la Libreria Goliardica di Nino Bertoletti in Crosera San Pantalon. Alla fine del '58 gli spazi della libreria vengono concessi dal proprietario alla FIDAPA (Federazione Italiana Donne Artiste Professioniste Artigiane), che ospiterà mostre delle socie della federazione e di artisti (in prevalenza artiste) invitati. Nel '62 la gestione passa alla Galleria Numero di Fiamma Vigo.

⁴⁰ La Galleria Alfa a Santo Stefano, gestita da Drudi Crispolti (moglie del critico Enrico Crispolti), aveva ospitato nel dicembre 1962 una personale di Aldo Mondino.

organizzato dalla rivista “Arte Oggi” con la collaborazione della Galleria Numero nell’aprile 1967 (vinto da Bice Lazzari, Francesco Guerrieri, Carlo Lorenzetti). All’inizio del decennio si affiancano alla sede fiorentina le gallerie omonime di Roma e Prato (1960), Milano (1961) e Venezia, attive per periodi più o meno lunghi⁴¹. Per quanto riguarda la produzione veneziana, la Galleria Numero di Venezia accoglie prevalentemente ricerche astratte e programmate, ospitando anche gli esponenti del gruppo “Dialettica delle tendenze” nel 1965 (Baldessari, Bigolin, Campesan, Costalonga, Dordit, Marilla, Marino, Niero)⁴². L’attività editoriale della galleria (prima come giornale poi come rivista), iniziata già nel 1949 e sospesa nel 1954, riprende nel 1965 con i “Documenti di Numero”; coordinata dal pittore Franco Gelli, la collana dedica articoli e approfondimenti ad artisti e mostre contemporanee, ma anche a manifestazioni di discipline diverse (letteratura, teatro, cinema), cui partecipano fra gli altri i critici Apollonio, Argan, Branzi, Fagiolo e Toniato.

La **Galleria del Leone**, diretta da Giovanni Camuffo e Attilio Codognato, riveste un ruolo eccentrico nel contesto veneziano, collocandosi al di fuori tanto delle tendenze quanto dei circuiti del mercato artistico locale. Inaugurata nell’aprile del 1962 con una personale di Lucio Fontana (presentato da Berto Morucchio), è la prima sede a Venezia ad esporre opere del Nouveau Réalisme e della Pop Art. La predilezione dei due direttori (e collezionisti) per le nuove poetiche dell’oggetto si concretizza in una serie di mostre che spaziano dall’informale al New Dada, dalla Pop Art al Nouveau Réalisme: Mathieu, Twombly e Rotella vengono esposti nel 1962, i *Nuovi Realisti* (Yves Klein, Arman, Hains, Raysse, Rotella, presentati da Pierre Restany) nel ’63, Gérard

⁴¹ Nel 1970 la galleria di Firenze interrompe la sua attività. Fiamma Vigo si trasferisce prima a Roma e poi a Venezia (dove muore nel 1981), mantenendo operativa la sede romana e quella veneziana fino al 1977.

⁴² Il gruppo “Dialettica delle tendenze” espone anche a Ca’ Giustinan nel gennaio 1966 e alla Galleria Bevilacqua La Masa nel luglio 1967 (presentato in questa occasione da Emilio Isgrò).

Dechamps e Enrico Castellani nel '64, Alviani e Richter nel '66, la mostra dei *12 Super Realisti* nel '67 (Christo, Dine, Wesselmann, Pistoletto, Raysse, Lichtenstein), gli *empaquetages* di Christo nel '63, '64 e '68, Warhol e Lichtenstein nel '69, Dine, Oldenburg e Segal nel '70. Fin dal suo esordio, la galleria entra in contatto con sedi espositive già affermate, collezionisti e critici militanti, attraverso cui può stabilire rapporti di collaborazione e scambio: il legame instaurato con Pierre Restany rende così possibile l'esposizione ripetuta dei *nouveaux réalistes*, quello con Ileana Sonnabend e Leo Castelli degli artisti pop americani (ma anche di alcuni italiani come Pistoletto, la cui mostra del 1966 arriva a Venezia dalla Galerie Sonnabend di Parigi); la personale di Twombly è realizzata grazie al concorso della Galleria La Tartaruga che ne detiene l'esclusiva (giugno 1962)⁴³, quella di Giulio Paolini (in cui espone *Lo Spazio*) è curata da Germano Celant nell'agosto 1967. Lo stesso nome della galleria, Il Leone, viene suggerito a Camuffo dal collega e amico Guido Le Noci⁴⁴. Numerose sono le relazioni che la galleria intreccia con la scena artistica francese, grazie soprattutto alla frequentazione da parte di Camuffo della costa azzurra, e di Nizza in particolare, già dalla fine degli anni '50 (dove incontra Klein, Raysse, Arman, César, Gilli). A Parigi Camuffo avvia proficue collaborazioni con le gallerie J, Iolas e Iris Clert; conosce il giovane Christo, che espone al Leone in diverse personali (ottobre 1963, agosto 1964, ottobre 1968) accordando alla sede veneziana un contratto di esclusiva europea e restando affettivamente legato al gallerista anche in seguito al trasferimento negli Stati Uniti. Tra gli *empaquetages* più famosi dell'artista, il *Package on Wheelbarrow* ora conservato al Moma di New York, è realizzato a Venezia in occasione della

⁴³ Lettera di Plinio De Martiis alla Galleria del Leone, 18 maggio 1962, Archivio di Stato di Latina, Archivio Galleria La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 5.

⁴⁴ Testimonianza di Giovanni Camuffo conservata nell'Archivio Ettore Camuffo, Venezia. Sulla storia della galleria si veda inoltre G. Camuffo, *Gallerista d'arte a Venezia*, in "Altrochemestre. Documentazione e storia del tempo presente", primavera 1996, pp. 43-43.

personale del 1963⁴⁵. Assiduo frequentatore della galleria è anche Raymond Hains, che risiede stabilmente a Venezia nella seconda metà del decennio; l'artista espone a più riprese al Leone nel '62, '63, '64 (*Seita e Saffa*), '68⁴⁶ e la sua presenza influenzerà in modo significativo alcuni artisti locali, maggiormente sensibili alle posizioni del Nouveau Réalisme, come Raoul Schulz. La personale di Arman (luglio 1965) è invece realizzata grazie all'accordo con Arturo Schwarz, cui l'artista è legato da contratto⁴⁷. Nel 1962 all'appoggio di Codognato si rivolge Restany, attraverso la mediazione di Tony Spiteris (commissario alla Biennale per il Padiglione della Grecia e membro dell'Istituto di Studi Bizantini e Post-Bizantini di Venezia), avanzando la possibilità di realizzare un festival del Nouveau Réalisme in città (Piazza San Marco, Canal Grande, Sale Apollinee alla Fenice) e di affiancarlo a una serie di mostre personali dei suoi membri, da tenersi presso la galleria del Leone; il progetto, rimasto incompiuto per mancanza di fondi e per la scomparsa di Klein, è sostituito dalla manifestazione di Monaco del febbraio-marzo 1963 e anticipa l'ultimo grande festival del gruppo a Milano nel 1970⁴⁸. Nel 1964 il Leone

⁴⁵ L'opera causerà la chiusura temporanea della sede, non autorizzata ad esporre "articoli di ferramenta". Una fitta corrispondenza conferma inoltre il mantenimento dei contatti tra l'artista (e Jeanne-Claude) e Giovanni Camuffo, anche in seguito alla chiusura della galleria, su ben noti progetti di land art come la *Valley Curtain* (Aspern Colorado, 1971). Archivio Ettore Camuffo, Venezia.

⁴⁶ L'organizzazione delle personali dell'artista al Leone e il coinvolgimento delle gallerie Jolas e Iris Clert, trovano riscontro nella corrispondenza intercorsa tra Raysse e Giovanni Camuffo, conservata presso l'Archivio Ettore Camuffo, Venezia. Sulla mostra *Seita e Saffa* in particolare, tenutasi al Leone nell'aprile 1964 e passata alla galleria Iris Clert nell'ottobre dell'anno successivo, si rinvia al Capitolo II del presente elaborato.

⁴⁷ "Comme nous en avons déjà parlé, je suis en principe d'accord pour que vous fassiez une exposition de mes oeuvres mais d'autre part je suis toujours lié par contrat avec la galerie Schwarz en Italie. Il me semble que si vous écriviez à Arturo Schwarz que de toute façon vous avez le matériel suffisant pour faire cette exposition et qu'il vous serait loisible de faire l'exposition sans lui, il serait peut-être disposé à vous prêter quelques pièces complémentaires", lettera di Arman a Giovanni Camuffo, 31 maggio 1965, Archivio Ettore Camuffo, Venezia.

⁴⁸ Per i rapporti con le gallerie parigine e il progetto incompiuto del festival del Nouveau Réalisme si rinvia al Capitolo II del presente elaborato.

partecipa inoltre alla rassegna *Scuola di Parigi 1964*, organizzata alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice (giugno-luglio 1964), presentando Raysse e Fontana, accanto alle gallerie Apollinaire di Milano (che espone Yves Klein, César e Fautrier), ed Europe di Parigi (Foldes, Wols). Nata dall'idea di stabilire un confronto con la figura di Yves Klein (in occasione di una mostra proposta da Iolas per la Biennale del 1968 e non realizzata a causa di alcuni problemi alla dogana), è la personale di Piero Manzoni organizzata presso le Sale Apollinee della Fenice nel giugno 1968, in collaborazione con la Galleria Cenobio di Milano e Notizie di Torino; introdotta da Argan, la mostra-omaggio propone una trentina di opere dell'artista accompagnate dalla proiezione di un film 8mm in cui Manzoni presenta il suo lavoro⁴⁹. La galleria aveva precedentemente ospitato, nel maggio 1967, alcune opere dell'artista nella mostra *Tableaux Achromes*, che metteva a confronto l'uso del monocromo in Manzoni, Castellani e Fontana. L'attività del Leone, che prosegue fino all'ottobre 1972, si concentra nel periodo estivo (la stagione ha inizio il 25 aprile, giorno di San Marco, e rimane aperta per sei mesi), soprattutto in coincidenza con la Biennale; Camuffo collaborerà inoltre con altre gallerie veneziane come la Galleria Venezia di Luciano Ravagnan (al suo intervento va collegata la mostra di Salvatore Scarpitta in cui vengono esposte alcune automobili da corsa in piazza San Marco, in concomitanza con la Biennale del 1972), la Galleria Barozzi (con Paolo Barozzi organizza, nella sede milanese, la personale di Dennis Oppenheim nel giugno 1974) e la Galleria Capricorno di Bruna Aickelin (dove presenta negli anni settanta una collettiva dedicata ai graffitisti).

La **Galleria Internazionale** nasce nel 1964 in rio Terà dei Nomboli a San Tomà per iniziativa di un gruppo di intellettuali coordinati da Silvano Gosparini. La sede diviene luogo di incontro e dibattito di politici, scrittori e artisti (vi partecipano tra gli altri Toni Negri, Massimo Cacciari, Gianni De Michelis,

⁴⁹ M. Calvesi, *Una Biennale sottosviluppata*, in "L'Espresso", luglio 1968, p. 25.

Vladimiro Dorigo, Franco Basaglia). Le mostre ospitate all'Internazionale sono caratterizzate dall'impegno sociale e politico, dai riferimenti ad avvenimenti storici e a fatti di cronaca, dalla presenza di spazi per la critica e la denuncia. La conduzione della struttura, che rimane spesso aperta fino a notte inoltrata, non manca di sollevare perplessità e critiche nell'ambiente veneziano: soltanto pochi giorni dopo l'apertura, vengono infatti sequestrati due bozzetti del pittore veneziano Vincenzo Eulisse, tra gli espositori della collettiva "I pittori e la cronaca", per vilipendio alla religione cattolica⁵⁰. Dall'Internazionale prenderà avvio il progetto, concretizzatosi nel '66, della Scuola Internazionale di Grafica con sede a San Polo, dove sono invitati incisori e stampatori di livello internazionale ed è riservata una particolare attenzione alla sperimentazione delle tecniche incisorie; nello stesso anno (in seguito alla disastrosa acqua alta del 4 novembre), aprirà anche la galleria-stamperia Venezia Viva in campo San Silvestro, che recupera l'eredità dell'Internazionale e viene sostenuta dal Sindacato Artigiani di Sinistra.

La **Galleria Elefante**, inaugurata nel novembre 1964 e diretta dal giovane Cesare Misserotti, ha sede inizialmente a Mestre in via Giordano Bruno, trasferendosi a Venezia in Campo San Provolo nel 1966 (dove rimarrà attiva fino al '68). Fin dall'inizio della sua attività l'Elefante si concentra sulle correnti d'avanguardia, dalla Pop Art al Nouveau Réalisme, in una direzione che sostenuta a Venezia soltanto dalla Galleria del Leone. Tancredi (al quale è dedicata la mostra d'apertura, primo omaggio al giovane pittore recentemente scomparso), Gioli e pochi altri saranno gli artisti locali presentati dalla galleria, che privilegia piuttosto una prospettiva internazionale. Sebbene passino spesso inosservate, le iniziative che Misserotti organizza nel breve periodo di apertura della sede mostrano un carattere puntuale e tempestivo rispetto ai tempi. Tra le

⁵⁰ *Sequestrati in una galleria due bozzetti di Eulisse*, in "Il Gazzettino", 7 giugno 1964; cfr. inoltre Documenti dell'Archivio dell'Istituzione Bevilacqua La Masa, Serie Mostre personali, collettive, storiche e antologiche, 1963-64, busta 14.

mostre più significative nella storia della galleria e per il contesto espositivo veneziano, *American Supermarket* - inaugurata il primo maggio 1965 - rievoca all'interno dei locali espositivi un vero supermercato con opere di alcuni protagonisti della Pop americana alternate a reali oggetti di consumo (bottiglie di coca cola, surgelati, etc.). Il progetto della mostra – operazione vicina allo “Store” newyorkese di Claes Oldenburg - era partito dalla Galleria Paul Bianchini di New York, che aveva proposto un'esposizione itinerante della Pop Art americana nelle maggiori gallerie italiane; a rispondere positivamente tuttavia sono soltanto la Galleria Elefante di Mestre e la Galleria Il Segno di Roma⁵¹. Non va dimenticata inoltre la grande collettiva pop con cui inaugura la sede veneziana (maggio 1966), realizzata in collaborazione con la Galerie Sonnabend di Parigi, dove vengono esposte oltre sessanta opere di artisti tra cui Warhol, Lichtenstein, Dine, Oldenburg e Rosenquist, alla quale segue la personale di Deschamps nell'agosto 1966, dal titolo *Mille millions d'éléphants* (riprende il nominativo della galleria utilizzando l'immagine della decorazione indocinese *L'ordine del milione di elefanti e del parasole bianco*).

Anche la **Galleria Barozzi**, attiva dal 1966 (dal 1966 al 1972 in rio terà ai Catecumeni, dal '69 al '72 in calle del Bastion, dal '73 al '78 in via XXII Marzo), è in relazione con la scena francese. La galleria è gestita da Paolo Barozzi, segretario di Peggy Guggenheim dal '61 al '67; la frequentazione della

⁵¹ Vi sono esposte opere di Apple, Mary Bartolo Inman, Lichtenstein, Johns, Warhol, Wesselmann, Oldenburg, Rosenquist, Watts; la critica locale tuttavia non ne coglie la portata e l'iniziativa viene minimizzata: “Si rimane indubbiamente ‘choccati’ entrando nelle sale della galleria, trasformatasi allo improvviso in una fedele copia d'un grande magazzino, con i cartellini dei prezzi, slogan pubblicitari in inglese, manifesti. Mancano le commesse e il pubblico; per il resto lo squallore dell'ambiente, lo stridore dei contrasti cromatici, la pacchianeria dei prodotti, la volgarità gratuita della messinscena folcloristica da luna-park sono quasi perfetti [...] Le solite bistecche di cera, le uova di *peluche* (prezzo lire settemila la dozzina), le cassette di Coca Cola, le banane colorate infilate nei sacchetti di plastica, le mele di metallo poste ben in vista sotto il cartello ammonitore ‘fresh fruits’, i cioccolatini di Oldenburg (una rarità: non in vendita), sembrano tutti prodotti di una carnevalata di goliardi poveri di fantasia. La mostra è un esempio tipico del manierismo seguito al lancio di una moda ‘pittorica’ priva di serio contenuto. Era previsto.”, [Vice], *American Supermarket*, in “Il Gazzettino”, 7 maggio 1965.

casa-museo della Guggenheim e la stretta collaborazione con la Galerie Denise René di Parigi incidono sulle scelte espositive concentrate sulle ricerche d'avanguardia internazionale, con particolare attenzione agli esiti astratti e cinetici: alle mostre di scultura (David Smith, Giò e Arnaldo Pomodoro, Beverly Pepper, Colla, Mastroianni...), talvolta portate all'esterno della galleria (Beverly Pepper, *Mostra di sculture all'aperto in Rio Terà ai Catecumeni*, estate 1968), si alternano personali di esponenti dell'informale (Gastone Novelli, 1967) e dell'arte programmata, da Marina Apollonio, Chiggio e Costa, agli artisti dell'entourage della galleria Denise René (Le Parc, Schoffer, Soto, Vasarely...). Nel corso degli anni '70 vi trovano spazio anche le ricerche di Parmeggiani, Giosetta Fioroni e Dadaimano (1971), di Nanda Vigo (1972) e di Agnetti, Asnaghi e Merz (1973, presentati da Pierre Restany). Nel 1972 apre una seconda sede a Milano (uno studio, in via Monte di Pietà, e una galleria in Piazza Duse, attiva tra il '74 e l'80), dove in precedenza aveva collaborato con le gallerie Ariete e Iolas; vi espone in personali e collettive gli ormai celebri protagonisti delle nuove avanguardie (dai pop americani ai concettuali Kosuth e Oppenheim, agli italiani Ceroli, Pistoletto, Rotella e Schifano). Grazie ai numerosi soggiorni all'estero e in particolare negli Stati Uniti, Barozzi ha occasione di frequentare sedi espositive di primo piano (dalla galleria di Leo Castelli, già incontrato a Venezia, a quella di Martha Jackson) e di conoscere direttamente artisti come Warhol, Dine, Oldenburg e Kaprow; questa preziosa esperienza internazionale è riversata nell'attività di scrittore e giornalista, intervenendo su testate nazionali come "Il Mondo", "Tempo presente", "Domus", "Metro" (dove pubblica l'articolo 16. "Happenings" a New York nel 1961) e lavorando come corrispondente da Venezia per "Time" e "Life"⁵².

⁵² Sulla figura di Paolo Barozzi e la sua attività in ambito espositivo si vedano in particolare i volumi autobiografici P. Barozzi, *Il sogno americano*, Venezia 1970, e *Viaggio nell'arte contemporanea*, Milano 1981; di più recente pubblicazione, O. Pinarello, *Paolo Barozzi. Una passione per l'arte*, Roma 2011.

I.6 Roma

Contraddistinto fin dal dopoguerra da un'esuberante vivacità di proposte e dall'intreccio delle discipline (cinema, letteratura, arti visive), aperto ad influenze internazionali, supportato da un'imponente schiera di critici di vecchia e nuova generazione, romani o gravitanti sulla capitale, impegnati su diversi fronti - da Giulio Carlo Argan (1909-1992) a Emilio Villa (1914-2003), da Cesare Vivaldi (1925-1999), Filiberto Menna (1926-1988) e Maurizio Calvesi (1927) a Mario Diacono (1930), Alberto Boatto e Enrico Crispolti (1933), fino ai più giovani Maurizio Fagiolo Dell'Arco (1939-2002) e Achille Bonito Oliva (1939) - attraversato dalle esperienze di almeno due raggruppamenti sorti in ambito locale, la "comunità operativa" del Gruppo Uno, guidato da Argan, e la più eterogenea Scuola di Piazza del Popolo, i cui esponenti divengono ben presto noti in Italia e all'estero - all'apertura del decennio l'ambiente artistico romano si presenta carico di energie e spinte creative, giungendo a risultati originali tanto nel campo della produzione delle nuove avanguardie quanto in quello della loro promozione ed esposizione¹.

Tradizionale meta d'attrazione per artisti e intellettuali di ogni parte del mondo, a Roma si creano i presupposti per un'equilibrata miscela tra l'apporto straniero

¹ Sulla situazione artistica a Roma negli anni '50 e '60 la bibliografia è molto ricca e particolareggiata, si rinvia pertanto, per una prospettiva generale, ai seguenti saggi e cataloghi di mostre: *Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980*, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 1981; F. Gualdoni, *Arte a Roma 1945-1980*, Milano 1988; *Roma anni '60. Al di là della pittura*, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 1990; *Voci: 1948 Roma 1960*, a cura di M. Sassone, cdm Studio Sotis, Roma 1998; C. Salaris, *La Roma delle avanguardie, dal futurismo all'underground*, Roma 1999; *Roma 1948-1959: arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, C. Terenzi, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 2002; L. Cherubini, *Formidabili quegli anni. Roma e il "sogno degli anni Sessanta"*, in *La grande svolta - Anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia*, a cura di V. Baradel, E. L. Chiggio, R. Masiero, cdm Palazzo della Ragione, Padova 2003, pp. 82-91.

e il corrispondente contributo locale al dibattito artistico contemporaneo. Già nel corso degli anni '50 si stabiliscono fruttuose relazioni con la scena francese grazie ai frequenti passaggi di Michel Tapié e Pierre Restany. Il primo assume la direzione artistica della Galleria Spazio, gestita dall'architetto Luigi Moretti: inaugurata nel '54 con la mostra *Caratteri della pittura d'oggi* (Appel, Capogrossi, Sam Francis, Pollock, Tobey...), la galleria rivolge la propria attenzione al panorama informale internazionale, accogliendo in alcuni casi mostre provenienti o dirette a Parigi (come la collettiva *Individualità d'oggi / Individualités d'aujourd'hui* del 1955 – con opere di Accardi, Burri, Capogrossi, Fontana, Klein – che viene presentata da Tapié anche alla Galerie Rive Droite). Restany giunge a Roma per la prima volta nel '57, in occasione della presentazione della personale di Fautrier all'Attico; il critico (che in precedenza aveva già vissuto e studiato in Italia, a Perugia e a Napoli) entra in contatto con l'ambiente artistico locale e si interessa al lavoro della giovane generazione di Piazza del Popolo - in particolare all'opera di Francesco Lo Savio – presentando la collettiva *5 pittori – Roma 60* (Angeli Festa Lo Savio, Schifano, Uncini) alla Galleria La Salita nel novembre 1960. Attraverso Turcato, Restany conosce Mimmo Rotella, che inserirà a pieno titolo nel gruppo dei Nouveaux Réalistes (presentandolo anche alla personale del marzo-aprile 1961 alla Salita); tuttavia il tentativo di stabilire una corrispondenza tra la situazione romana e quella parigina non ha esito positivo, poiché gli italiani non rifiutano ancora la pittura come avevano già fatto “i suoi”, oltre a contare su un più diretto legame con gli Stati Uniti². È grazie alla posizione acquisita da Restany nell'ambiente romano che César può realizzare una grande *expansion* pubblica presso la Galleria Nazionale (24 aprile 1964), cui segue una conferenza del critico dedicata a “Technologie et Language”.

² Cfr. R. Lambarelli, *Intervista a Pierre Restany*, in *Roma anni '60...*, cit., pp. 362-366.

Se i contatti con la scena francese hanno una certa rilevanza, soprattutto per quanto riguarda la produzione informale degli anni '50, senza dubbio più prolifici sono i rapporti con gli Stati Uniti³: in misura maggiore rispetto ad altre città italiane, negli anni '60 a Roma si sviluppano linguaggi affini o congiunti alla produzione pop americana, la cui ricezione è facilitata anche dalla presenza del complesso di Cinecittà che come Hollywood contribuisce a dare un volto “cinematografico” e a “creare miti”. L'attività della Rome-New York Art Foundation, con sede presso l'Isola Tiberina (Accademia americana di Roma), concorre a rafforzare questa relazione: inaugurata nel '57 con una mostra di artisti italiani, francesi e americani, curata da Lionello Venturi, Herbert Read e Michel Tapié (che fanno parte del comitato direttivo), l'istituzione nasce con lo scopo di favorire lo scambio internazionale nell'ambito artistico, “di legare due grandi emisferi del mondo moderno dei quali Roma e New York sono i centri tradizionali”⁴; presieduta dalla pittrice americana Frances Mc Cann, propone un programma di mostre internazionali⁵ e diverse attività legate all'ambito artistico (tra cui un particolare servizio di “noleggio quadri”, per permettere di avere temporaneamente opere d'arte a somme contenute).

Anche alcune gallerie coadiuvano, con la presenza di succursali negli Stati Uniti, i rapporti con l'arte americana (è il caso della Galleria Malborough, attiva dal 1962 a Roma e diretta da Carla Panicali e Bruno Herlitzka, con sedi a Londra e New York, o ancora della Galleria Odyssea di Federico Quadri); ma sono soprattutto gli artisti a creare, con soggiorni più o meno lunghi, una vera rete di collegamenti oltreoceano: Dorazio, Rotella, Burri, Afro, Scialoja e Turcato, per citare i casi più noti, sono tutti artisti che hanno rapporti più o meno

³ *Roma-New York 1948-1964*, a cura di G. Celant, A. Costantini, ed. Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York 1994.

⁴ H. Read, in *Rome-New York Art Foundation* (catalogo della prima mostra della Fondazione), Roma, luglio 1957.

⁵ In alcuni casi le mostre organizzate dalla Fondazione vengono dedicate all'arte italiana: *New Trends in Italian Art*, a cura di L. Venturi, maggio 1958 (con opere di Accardi, Afro, Cagli, Capogrossi, Mirko, Rotella, Vedova).

continuativi con gli USA; Schifano soggiorna sette mesi a New York (1963-1964), mentre Scarpitta si trasferisce negli Stati Uniti nel '58. Sono numerosi anche gli artisti americani di passaggio a Roma (Marca-Relli, Rauschenberg, De Kooning, Kline, Motherwell, Guston...), o residenti stabilmente come Cy Twombly (dal '59), che vengono sapientemente “attratti” nell’orbita della Tartaruga. La loro presenza ricorrente nel programma espositivo delle gallerie romane, oltre alla condivisione di luoghi d’incontro comune come il Caffè Rosati, si rivela determinante per la maturazione della generazione di Scuola di Piazza del Popolo⁶.

Anche i mercanti Leo Castelli e Ileana Sonnabend giungono a Roma nei primi anni '60, richiamati dal particolare fervore artistico e forse convinti di potervi impiantare una solida base per la promozione della pop art. Pur restando punti di riferimento imprescindibili per il reperimento di opere pop (ad essi si rivolgerà anche Enrico Crispolti in occasione dell’organizzazione della mostra *Aspetti dell’arte contemporanea* a L’Aquila nel 1963)⁷, l’accoglienza riservata ai galleristi è piuttosto fredda: il fallimento del progetto di aprire una sede espositiva in collaborazione con Plinio De Martiis nonché il rifiuto da parte della Galleria Nazionale di ospitare una mostra di Rauschenberg, Dine e Johns inducono i galleristi a desistere di fronte alla volontà di autonomia (se non velata ostilità) dell’ambito privato e di quello ufficiale, come ricorda Maurizio Calvesi:

“Certo, loro cercavano un punto da cui lanciare la Pop Art, quello era il loro scopo. Offrirono anche una mostra di Rauschenberg, Dine e Johns alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna nel '62, che fu rifiutata. Mostra che poi Pontus Hulten realizzò a Stoccolma, e quella fu la sua fortuna. Io

⁶ Al Caffè Rosati, luogo di ritrovo condiviso dagli artisti romani e ‘stranieri’ viene dedicato l’articolo *Rome. Autour d’un place et d’un café*, in “Metro”, n. 1, 1960, pp. 102-109.

⁷ La sezione “Tredici pittori americani” è una delle prime apparizioni della pop americana in Italia e viene realizzata grazie ai prestiti dalle gallerie Sonnabend, Castelli, Ariete, Tartaruga e Schwarz. *Aspetti dell’arte contemporanea*, a cura di E. Crispolti, cdm Castello Cinquecentesco, L’Aquila 1963.

ero alla Galleria Nazionale d'arte moderna in quel periodo e cercai di indurre Palma Bucarelli ad accettare, ma l'America era vista con sfavore rispetto alla Francia. Perché poi dietro le quinte c'era Giulio Carlo Argan, che da quel momento in poi si scagliò violentemente contro la Pop Art”⁸.

Ad eccezione di questa vicenda, la Galleria Nazionale diretta da Palma Bucarelli svolge un'importante attività di aggiornamento esteso anche ai protagonisti d'oltreoceano, presentando ad esempio la prima retrospettiva di Pollock in Europa, in collaborazione con il Museum of Modern Art di New York (marzo 1958), ospitando la collettiva *Modern American Painting 1933-1958* (gennaio-febbraio 1960, organizzata dal City Art Museum of St. Louis) e la personale di *Mark Rothko* (aprile-maggio 1960, curata da Palma Bucarelli); promuove inoltre l'arte italiana all'estero attraverso collettive itineranti come *L'Art actuel en Italie* nel 1965-1966 (Francia, Germania, Norvegia, Irlanda, Inghilterra) e *Exhibition of Contemporary Italian Art* nel 1967 (Giappone, Polonia, Germania, Svezia). Le nuove ricerche trovano uno spazio specifico nel settore dei “Premi di incoraggiamento” riservati ai giovani artisti, che partecipano per accettazione; indetti dal Ministero della Pubblica Istruzione e curati da Palma Bucarelli e Maurizio Calvesi, costituiscono per molti la prima occasione di un riconoscimento ufficiale (nel 1960 viene premiato Franco Angeli, nel 1961 Luca Patella, nel 1962 Tano Festa, nel 1963 Gastone Biggi e Mario Schifano).

Le gallerie d'arte attive negli anni '50 e '60 sono numerosissime ed offrono una variegata programmazione; alcune fra queste, come **L'Obelisco** di Gaspero del Corso e Irene Brin (Maria Rossi), già direttori della Galleria La Margherita fra il '43 e il '46, possono vantare una lunga storia espositiva⁹: aperta nel '46 la sede

⁸ M. Calvesi, in M. Mirolla, *L'arte c'est moi. Quindici interviste sull'arte contemporanea*, Roma 2006, p. 57.

⁹ L'archivio della Galleria L'Obelisco è conservato presso l'Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Per un profilo dei due direttori si veda anche L. Carluccio, *L'Obelisco di Gaspero Del Corso*, in Id., *La faccia nascosta della luna. Scritti scelti*, a cura di R. Tassi, Torino 1983, pp. 355-359.

si rivolge in primo luogo ai maestri storici e agli informali, presentando i sacchi lacerati di Burri nel '52 (*Neri e Muffe*), con un certo anticipo sul suo successivo riconoscimento (tra i pochi a coglierne la portata rivoluzionaria, la giornalista Lorenza Trucchi)¹⁰. È notevole, fin dagli anni '50, la volontà dei direttori di inserirsi in una prospettiva internazionale, sia attraverso esposizioni di artisti stranieri organizzate nella sede romana (è nota la personale di Rauschenberg nel 1953), sia attraverso una significativa attività di “esportazione” di mostre e opere all'estero¹¹. Nel corso degli anni '60 L'Obelisco mostra di cogliere l'evoluzione dei linguaggi presentando a metà del decennio un programma di aggiornamento (cui contribuisce Maurizio Fagiolo) volto a colmarne le lacune in particolare nell'ambito cinetico e programmato, con mostre come *Perpetuum Mobile* nell'aprile 1965 (opere di op art, arte cinetica, anamorfosi del XVIII secolo, automi antichi e moderni)¹², *Bianco+Bianco*, a cura di Murilo Mendes, nel febbraio 1966 (Arp, Burri, Castellani, Manzoni, Schifano, Soto, Twombly...) e *Suono movimento colore. Ricerche sonore nell'arte cinetica e programmata* nell'aprile 1966 (Nino Calos, Malina, Marchegiani, Schoeffler, Soto, Takis...).

La Galleria **La Medusa** di Claudio Bruni, attiva dal 1954, organizza in prevalenza personali e collettive di artisti italiani, tra cui Rotella e Cintoli (*Diciotto artisti italiani*, dicembre 1959; *Opere recenti di Claudio Cintoli e Alessandro Trotti*, aprile 1960), che vengono riportate nel bollettino “Notizie”. Nel dicembre 1963 ospita la prima mostra a Roma del *Gruppo I* (Biggi, Carrino, Frascà, Pace, Uncini), che aveva esordito alla galleria Quadrante di Firenze nel febbraio dello stesso anno e ricevuto il secondo premio alla Biennale di San Marino; per l'occasione la galleria pubblica la *Dichiarazione poetica del*

¹⁰ L. Trucchi, *L'alchimia di Burri*, in “Il Momento”, 18 gennaio 1952. Cfr. *1957-2004. Cinquant'anni d'arte italiana nelle cronache di Lorenza Trucchi*, Venezia 2009.

¹¹ L. Cavicchioli, *Si esportano pittori all'insegna dell'Obelisco*, in “Oggi”, 10 novembre 1955

¹² F. Menna, “Una generazione” e “Perpetuum mobile”, in “Il Verri”, n. 20, 1967, pp. 146-152.

gruppo, mentre all'inaugurazione seguono dibattiti pubblici cui partecipano i principali critici del momento, tra cui Argan, Calvesi, De Marchis, Ponente, Volpi (sui temi *L'individuo e il gruppo* e *Materie e procedimenti*).

La **Galleria La Tartaruga** di Plinio De Martiis (1920-2004) e Ninni (Antonietta) Pirandello inaugura il 25 febbraio 1954 in via del Babuino 196 (nel 1963 si trasferirà in Piazza del Popolo, dove proseguirà la sua attività fino al 1969)¹³. Figura versatile, De Martiis è impegnato in ambito teatrale (come attore e impresario), editoriale (progetta con Fabio Mauri il giornale “Arte Cronaca” sulle mostre in corso in Italia, di cui esce un numero unico nel '58) e politico (come funzionario del PCI); è inoltre fotografo (lavora per l'“Unità” e “Il Mondo”, immortalando protagonisti e scene della “dolce vita” e del mondo dell'arte romano), attività che prosegue nel corso degli anni accanto a quella di gallerista e che verrà riscoperta con alcune mostre. Lo spazio della galleria è infatti inizialmente pensato come studio fotografico, prima della sua intera conversione in sede espositiva¹⁴; in una serata tra amici – gli artisti Mafai, Scarpitta, Maccari,

¹³ La galleria riapre nel 1970 in via Principessa Clotilde e rimane attiva (con ulteriori chiusure e cambi di sede) fino al 1984, continuando ad organizzare manifestazioni teatrali e concerti, esposizioni di poesia visiva e concettuale, alternando le nuove generazioni (Spalletti, Parmiggiani, Agnetti...fino agli Anacronisti) a mostre documentarie e retrospettive, come quelle dedicate alla Scuola romana e alla Scuola di Piazza del Popolo (1983). Sulla storia della Galleria La Tartaruga e la figura di Plinio De Martiis, si vedano: *Millenovecentosessanta*, a cura di P. de Martiis, cdm Galleria Netta Vespignani, Roma 1990; *Archivio. Fotografie di Plinio De Martiis*, cdm Galleria Netta Vespignani, Roma 1993; *Gli anni originali*, a cura di P. De Martiis, cdm Castelluccio di Pienza, Pienza 1995; *La Tartaruga. Privato. Plinio de Martiis*, a cura di A. Savinio, F. Antonini, G. C. de Feo, cdm Galleria Il Segno, Roma 2006; *L'arte e la Tartaruga. Omaggio a Plinio De Martiis: da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano*, a cura di S. Pegoraro, cdm Museo d'Arte Moderna Vittoria Colonna, Pescara 2007. L'archivio della Galleria La Tartaruga è conservato presso l'Archivio di Stato di Latina, mentre il corpus dei “cartelli” autografi (che gli artisti erano invitati a realizzare in occasione delle mostre, in prevalenza tecniche miste su carta di cm 50x60) è stato acquisito dall'Istituto Internazionale per la Grafica.

¹⁴ “Avevo preso un locale e intendevo farne un laboratorio di fotografia. Ma i miei amici pittori mi consigliarono di usare metà di quello spazio per organizzare mostre di pittura. Così alzai un muro e cominciai l'attività di gallerista. Da quel momento smisi con la fotografia, non me lo sono mai perdonato”, in P. De Martiis, *La pittura è una lingua internazionale*, in M. Mirolla, *L'arte c'est moi...*, cit., p. 103. Sull'attività di De Martiis come fotografo, cfr. i cataloghi delle mostre: *Archivio. Fotografie di Plinio De Martiis*, cdm Galleria Netta

Turcato e Leoncillo – il nome “La Tartaruga” viene scelto o meglio estratto a caso dal cappello di Mafai. Nel corso degli anni '50 la galleria ospita gli esponenti della pittura degli anni Trenta (Mafai, Pirandello, Trombadori...) e gli informali Novelli e Perilli, Scarpitta, Afro e Burri, Karel Appel e Asger Jorn. Le mostre *11 pittori italiani d'oggi* nel gennaio 1959 (realizzata in occasione della pubblicazione del volume di Venturi *Pittori italiani d'oggi* nel '58, con opere di Santomaso, Vedova, Cassinari, Birolli...) e *Giovane pittura di Roma* nel febbraio 1959 (presentata da Cesare Vivaldi, con opere di Bignardi, Rotella, Scarpitta, Perilli, Novelli, Accardi, Sanfilippo, Marotta, Nuvolo, Buggiani), offrono un compendio di questa prima fase di attività.

Grazie al tramite di Scarpitta e Marca-Relli, alla fine degli anni '50 De Martiis consolida i rapporti con la scena americana; alla Tartaruga fanno così la loro comparsa figure ancora poco conosciute in Italia come Kline e Twombly (entrambi nella loro prima personale in Europa, nel 1958)¹⁵, De Kooning, Rothko e Rauschenberg (che presenta per la prima volta in Italia i *Combine drawings*, maggio-giugno 1959), spesso associate a rappresentanti italiani della situazione informale (*Novelli Perilli Twombly*, 1959, in collaborazione con la Galerie Aujourd'hui di Bruxelles; *Burri Consagra De Kooning Matta Rothko*, ottobre 1960). Questa particolare disponibilità è in parte resa possibile dal concorso dei due maggiori mercanti dell'arte americana, Leo Castelli e Ileana Sonnabend: nel 1958 De Martiis propone a Leo Castelli, conosciuto l'anno precedente attraverso Piero Dorazio, la mostra di Scarpitta appena conclusa alla Tartaruga, che passa infatti alla galleria di Castelli nel gennaio 1959; De Martiis ottiene così la personale di Rauschenberg: “Da Leo Castelli io ho avuto soltanto

Vespignani, Roma 1993; *Americaniaroma – Fotografie di Plinio De Martiis, XLV Biennale di Venezia*, Venezia 2003.

¹⁵ Dopo la sua prima personale (inaugurata il 17 maggio 1958 e curata da Palma Bucarelli), Cy Twombly è presente in numerose occasioni alla Tartaruga, che ne detiene l'esclusiva, rappresentando quindi il principale riferimento in Italia per il reperimento di opere dell'artista americano.

questa mostra, che ho fatto nel '59, naturalmente senza vendere niente e senza un rigo di critica"¹⁶. Più complessa la relazione con Ileana Sonnabend, intrattenutasi all'inizio del decennio sul progetto (non portato a termine) di aprire insieme uno spazio espositivo a Roma:

“Però la cosa non è andata molto bene e ci siamo divisi dopo solo qualche mese. Il suo modo di lavorare non corrispondeva al mio e quindi non siamo andati d'accordo, e poi, se vuoi saperlo, Ileana aveva un suo piano ben preciso: voleva stabilire a Roma una testa di ponte per l'introduzione della Pop nel mercato europeo. Niente passione intellettuale, solo un'operazione commerciale. Avemmo, difatti, un primo scontro per una collettiva in galleria [dicembre 1961] dove lei voleva esporre solo Rauschenberg, Tinguely e Twombly ed io volevo aggiungerci anche i due giovanissimi Schifano e Kounellis. Quella volta la spuntai e la collettiva si fece con tutti e cinque gli artisti, ma successivamente, come già ti ho detto, non fu possibile andare d'accordo; di fare il 'rappresentante' della Pop Americana nel mio paese non mi andava proprio"¹⁷.

Il passaggio a Roma della Sonnabend comporta anche il salto di Schifano, nuovo campione della galleria, “sul carro americano” (dopo quella del 1961, farà ritorno alla Tartaruga con una personale solo nel 1967), sebbene si tratti di un'esperienza di breve durata (il contratto termina dopo un solo anno, forse per l'intromissione della Sonnabend nella produzione del giovane e “ribelle” artista¹⁸).

¹⁶ F. Pirani, *Intervista a Plinio de Martiis*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 339.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ R. Siligato, *Intervista a Maurizio Calvesi*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 321: “Schifano ruppe con lei, sia perché era insofferente del vincolo con un solo mercante, sia perché Ileana si permise di rivolgergli un consiglio: quello di continuare con i monocromi, quando invece Mario cominciò a trattare l'immagine [...] Da allora è calato su Schifano (come su Burri per altre ragioni) un 'ferreo' veto americano. [...] Più tardi, in due incontri a Parigi e a Roma, provai a parlare ai due potentissimi galleristi americani di Pino Pascali, ma non volevano più saperne di artisti italiani: qui avete un barocco così bello! mi rispondeva Castelli. Solo Celant, anche se molto tempo dopo, e grazie a una frequentazione assidua degli Stati Uniti, e

All'apertura del decennio degli anni '60 la Tartaruga si contraddistingue per essere diventata il principale punto di riferimento e lo spazio privilegiato per la presentazione dei giovani esponenti della "pop italiana" o, secondo la nota definizione di Lorenza Trucchi, della "Scuola di Piazza del Popolo"; così Goffredo Parise descrive l'ambiente della galleria:

“Il principe, un vero Ahmed da mille e una notte, era Mario Schifano, ora pittore famosissimo e famoso anche per altre ragioni. Era un ragazzo-scimmia estremamente bello, senza fissa dimora, immediatamente geniale, snob *quantum sufficit*, che dipingeva con velocità fulminante, alla de Pisis, di cui è il solo e vero erede, quadri monocromi e provocanti, con sgocciolature che già indicavano però la sua immediatamente futura arte. Mimmo Rotella, impiegato postale e pittore al tempo stesso aveva inventato quella che egli chiamava 'poesia peristaltica', muovere cioè le labbra come quelle di un pesce. [...] C'era Franco Angeli, delicato pittore e Tano Festa, romano, con la sua pittura romana fatta di persiane romane, di cieli romani, barocco quel tanto da far pensare un po' a De Chirico. Poi c'era Fabio Mauri che esponeva i suoi 'schermi' vuoti e cinematografici, Giosetta Fioroni con i suoi cuori e la sua deliberata ideologia color rosa, di immagini tenere e casalinghe. C'era Kounellis, un piccolo greco con la moglie, piccoli, neri e legnosi tutti e due, con le sue frecce e numeri. C'era Pino Pascali, che morì su una motocicletta, forte e bello, che stava per cominciare a costruire quelle code di balena e quegli ossami che oggi costano un occhio. Cesare Tacchi con i suoi ingrandimenti imbottiti, Scarpitta con le bende intrecciate e funebri e infine Mario Ceroli con le sue costruzioni, i suoi numeri, le lettere alfabetiche di legno greggio, tavolame grigiastro e ammuffito. Li ricordo ad aspettare in lunghe

facendosene come ambasciatore, è riuscito, con l'Arte Povera, a rompere il muro". Sui rapporti intercorsi tra De Martiis e Ileana Sonnabend, si veda anche il capitolo II del presente elaborato.

anticamera che Plinio De Martiis, asserragliato in un ufficetto non più grande di una toilette, decidesse a chi allungare un diecimila (erano tutti ragazzi poveri) o a chi fare una mostra”¹⁹

Accanto a Schifano, De Martiis organizza numerose personali di Bignardi (1961, 1963), Angeli (1963, 1968), Festa (1963, 1965), Fioroni (1961, 1965), Lombardo (1966), Mambor (1965), Tacchi (1965, 1968), Baruchello (1963), Ceroli (1964, 1965, 1966); alcuni hanno qui la loro prima personale, come Kounellis (arrivato a Roma nel 1956, espone alla Tartaruga nel 1960 e nel 1964), Pascali (1965) e Mattiacci (1967). Il gallerista si dimostra invece piuttosto disinteressato agli artisti d’ambito programmato e minimalista, tra cui Lo Savio (“Non c’è stato mai qualcosa che ci legasse, perché la sua opera era tutta rigorosamente concettuale e minimale ante-litteram, quindi era un lavoro mentale, di freddo astrattismo, cose che, devo confessarlo, non mi hanno mai molto convinto”²⁰).

Nel 1961 vengono invitati i milanesi di Azimuth, Castellani e Manzoni (Castellani vi farà ritorno anche nel 1965, mentre a Manzoni viene dedicata una retrospettiva nel 1967). In questa occasione Manzoni presenta gli *Achromes* e le *Sculture viventi*: l’idea di esporre persone come opera d’arte risale al 1959 (a Milano aveva già depositato qualche “firma”), ma è questa è la sua prima performance pubblica; l’artista trasforma in sculture modelle e persone del pubblico, rilasciando loro un “certificato di autenticità” (rosso se l’intera persona è opera d’arte per tutta la vita, giallo se lo è solo la parte del corpo firmata, verde se la persona è opera d’arte solo in certe posizioni, viola come il rosso ma a pagamento), espediente che ricorda da vicino le azioni creative di Yves Klein e Ben Vautier. Tra le novelle sculture viventi compaiono i nomi di

¹⁹ G. Parise, *Scaglie di Tartaruga*, in Id., *Artisti*, a cura di M. Quesada, Vicenza 1994, pp. 98-99.

²⁰ P. De Martiis, *La pittura è una lingua internazionale...*, cit., p. 105.

Umberto Eco, Mario Schifano e Emilio Villa, che dedica un componimento all'opera di Manzoni:

“Sono firmato, mi ha firmato, confermato, confirmavit me utique et tandem, firma, e firma ferma fermissima, svelta come una lepre, sul polso e un tantino più su: opera originale di Pietro Manzoni? Sono opera originale (linguaggio bolso, mercantile, tagliamo la corda) sono disunito e inaugurato dal segno di Piero Manzoni, diminuito e inventato, suonato e riverito, in un cavo di Tartaruga”²¹.

Nel 1963 la galleria si trasferisce in Piazza del Popolo, in un locale che sembra “nato per essere una galleria”, come lo definisce De Martiis in una lettera a Pierre Restany²². La sede di Piazza del Popolo continua ad essere portabandiera del gruppo di giovani romani (riuniti in importanti collettive come *13 pittori a Roma*, febbraio 1963, *Otto giovani pittori romani*, giugno 1964, *Roma 1966: Realtà dell'immagine*, giugno 1966) che si proiettano già “oltre la pop art”, in una posizione di “‘rottura’ formale e contenutistica di cui non è possibile non tener conto”²³. La galleria è frequentata anche dal gruppo dei poeti “Novissimi” guidati da Luciano Anceschi (cui subentra Nanni Balestrini), che nell'ottobre 1963 diventa “Gruppo 63” e fonda rivista “Quindici”²⁴.

²¹ E. Villa, *Attributi dell'arte odierna, 1947/1967*, Milano 1970, p. 119 (*praeconium pro Piero Manzoni*, 1960). Sulle mostre di Manzoni a Roma, cfr. T. Lucente, *Piero Manzoni a Roma*, tesi di laurea, Università degli Studi Roma Tre, a.a. 2005-06.

²² “Ho trovato una galleria nuova, molto grande, con possibilità di mostre voluminose e con molto spazio per ufficio, magazzino e locale per mostrare i quadri in privato. Si trova in una posizione meravigliosa, centralissima e strategica. Non posso dirti di più per scaramanzia [...] La galleria si trova sopra il ristorante ‘Il Bolognese’; ingresso dal portone tra Il Bolognese e Rosati, quattro finestre su Piazza del Popolo, due ingressi; uno dal portone e uno da via dell'Oca. Soffitti di legno, piccola scala privata, vecchi pavimenti, insomma il miglior locale che si poteva trovare; sembra nato per essere una galleria”, Lettera di Plinio De Martiis a Pierre Restany, Roma, 3 dicembre 1962 Archivio La Tartaruga – Archivio di Stato di Latina, Corrispondenza 1959-68.

²³ C. Vivaldi, *La giovane scuola di Roma*, in « Il Verri », n. 12, 1963.

²⁴ N. Ajello, *Gruppo '63. I ragazzi terribili quarant'anni dopo*, in “La Repubblica”, 8 maggio 2003.

Nel gennaio 1965 la Tartaruga ospita la prima personale di Pino Pascali, presentata da Cesare Vivaldi. Tuttavia, nell'estate dello stesso anno, De Martiis rifiuta di esporre la serie delle *Armi*, che vengono prontamente recepite a Torino da Gian Enzo Sperone (“Io non ho voluto esporre i ‘cannoni’ per il semplice motivo che non mi piacevano. Li trovavo, e li trovo ancora oggi, dei tristi giocattoloni. E poi li consideravo di derivazione troppo direttamente americana”²⁵). Nonostante questa incomprendione, è proprio l’opera di Pascali, secondo la testimonianza del gallerista, a suggerirgli la celebre manifestazione ‘Teatro delle Mostre’:

“L’idea del ‘Teatro delle Mostre’ mi venne dopo aver visto ‘Banchi da setola’, una mostra di Pascali con delle spazzole per terra, in fila, che formavano una specie di lungo bruco. [...] Pensavo che la misura giusta per una operazione (o trovata) del genere fosse quella dell’effimero, del provvisorio, del transitorio...e pensavo agli happenings di Kaprow e ai grandi precursori: ‘noi porremo lo spettatore nel centro del quadro’ dicevano i futuristi nel 1910 (altra data emblematica). Andai in tipografia e stampai un manifesto con un titolo improvvisato ‘Teatro delle Mostre’ – una mostra ogni giorno – dalle 16 alle 20. La galleria si trasformò in laboratorio; per ogni mostra materiali diversi: legno, polistirolo, stoffe, perspex, etc. Sembrava un palcoscenico o un set cinematografico”²⁶.

Il carattere effimero delle mostre trasformate in eventi-azioni di breve durata rispecchia il cambiamento dei linguaggi artistici e la necessità di un adeguamento da parte dello spazio espositivo. Gli artisti vi intervengono in modi diversi: Gioietta Fioroni crea una “spia ottica” di duchampiana memoria, che costringe il pubblico nel ruolo di voyeur, Calzolari espone “un volume da riempire in mezz’ora” (un blocco di ghiaccio rosso che si scioglie, mentre del fumo viola invade la stanza), Ceroli costruisce un percorso di porte in legno

²⁵ F. Pirani, *Intervista a Plinio de Martiis*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 340.

²⁶ Ivi, p. 341.

(“Dal caldo al freddo”) che si conclude su una parete di ghiaccio, Marotta immagina “Una foresta di menta” attraverso fili verdi che pendono dal soffitto, Mambor si impegna nell’azione “Dovendo imballare un uomo” (Claudio Previtera viene chiuso in una cassa), Tacchi si auto-cancella con la pittura in una nicchia dalle pareti trasparenti (“Cancellazione d’artista”), Boetti monta un telaio di carta blu e offre al pubblico chiodi e martello affinché bucadone la superficie diano origine alla propria costellazione²⁷.

Nel corso della sua attività, la Tartaruga è in contatto con numerose sedi private: a Milano, le gallerie Apollinaire²⁸, Ariete, Blu, Lambert, Marconi, Naviglio, Schwarz; a Bologna, la De’ Foscherari (alla quale viene inviata la collettiva *8 pittori romani* nell’aprile 1967)²⁹; a Venezia, la Galleria del Leone (che riceve la personale di Twombly nel giugno 1962)³⁰. All’estero, oltre ai già citati Restany, Castelli e Sonnabend, De Martiis collabora anche con alcune gallerie parigine come la Galerie Iris Clert e Breteau.

De Martiis organizza inoltre il *Premio La Tartaruga*, che ha un’unica edizione nell’ottobre 1964 in cui è premiato Achille Perilli³¹: vi partecipano con le loro opere venti artisti sotto i 40 anni, che vengono giudicati da una commissione di critici (composta da Calvesi, De Marchis, Ponente, Vivaldi, De Martiis) e sottoposti al voto di esperti del settore (sono inviate 110 schede per la votazione a critici, galleristi, collezionisti).

L’attività espositiva è affiancata da un puntuale riscontro editoriale, prima con il “Bollettino della Tartaruga” che appare fin dall’apertura della sede nel 1954, in

²⁷ *Teatro delle mostre*, cdm Galleria La Tartaruga, presentazione di M. Calvesi, Roma 1968.

²⁸ Si vedano le lettere di Le Noci a De Martiis scritte in occasione del Premio Apollinaire (12 febbraio 1962 e 17 gennaio 1966) riportate nel Capitolo II.

²⁹ Lettera di Franco Bartoli a Plinio De Martiis, 14 marzo 1967, Archivio La Tartaruga – Archivio di Stato di Latina, Serie materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 35.

³⁰ Lettera di Plinio De Martiis a Attilio Codognato, 18 maggio 1962, Archivio La Tartaruga – Archivio di Stato di Latina, Serie materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 35.

³¹ *Premio La Tartaruga, prima edizione ottobre 1964*, in “Catalogo”, n. 2, febbraio 1965.

seguito con il “Catalogo”, che fa il punto sulle mostre e il panorama artistico del periodo (dal '64), oltre all'edizione di alcune monografie a tiratura limitata (Scarpitta 1958, Scialoja 1959, Twombly 1961); nel 1986 nascono i “Quaderni de La Tartaruga”, rivista d'arte e letteratura che prosegue fino al 1993.

Se la **Galleria Selecta**, diretta da Carlo Cardazzo e Vittorio Del Gaizo e inaugurata nel 1955 con un *Omaggio ai maestri della pittura italiana*, sembra essere rivolta a un panorama storicizzato delle correnti (pur ospitando con una certa lungimiranza nel gennaio 1960 - ultimo anno di attività - la prima personale di Francesco Lo Savio con la serie *Spazio-luce*), la **Galleria Appia Antica**, diretta da Liana Sisti con l'appoggio e la collaborazione di Emilio Villa, si mostra maggiormente aperta alla sperimentazione. Aperta nel 1957, diventa luogo di ritrovo per numerosi artisti (tra cui Rotella, Bonalumi, Lo Savio e Manzoni); il 1959 si rivela un anno particolarmente intenso: vengono infatti ospitati i romani Mambor, Schifano e Tacchi (gennaio-febbraio) e la prima personale di Schifano (maggio, presentata da Emilio Villa); in aprile i milanesi Bonalumi, Castellani e Manzoni (che espone gli *Achromes*), già passati all'inizio dell'anno alla galleria del Prisma di Milano e presentati da Leo Paolazzi (Antonio Porta); in ottobre la prima esposizione del Gruppo Zero (per la quale si fa promotore lo stesso Manzoni).

Emilio Villa cura inoltre le riviste “Arti Visive” e “Appia Antica” (cui collaborano per alcuni articoli anche Manzoni e Bonalumi). Il primo numero di “Appia Antica. Atlante di arte nuova”, diretta da Villa e Charles Delloye, appare il 28 luglio 1959; gli intenti del periodico vengono così enunciati: “*Appia antica* è 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 pubblicistica o sindacale o commerciale. [...] *Appia antica* non è rivista d'avanguardia. [...] 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"³².

La **Galleria L'Attico**, di Bruno Sargentini e del figlio diciottenne Fabio, apre nel novembre 1957 in Piazza di Spagna 20, nell'insolita *location* di un quarto piano residenziale³³. Bruno Sargentini, collezionista della scuola romana (Guttuso, Stradone, Mafai), decide di aprire uno spazio espositivo nel segno dell'avanguardia con una collettiva di artisti informali italiani, spoletini e dell'Italia settentrionale (Bendini, De Gregorio, Leoncillo, Marignoli, Morlotti, Petrillo, Raspi), che vengono presentati a più riprese negli anni successivi; in questa fase è importante l'appoggio critico di Francesco Arcangeli (con cui Sargentini dissente soltanto per il caso di Alberto Burri). Alla galleria si avvicinano in seguito i giovani critici della scuola di Venturi, Ponente, Calvesi e Crispolti (autori delle presentazioni delle importanti personali di Fautrier, realizzate in collaborazione con la galleria Apollinaire di Milano, rispettivamente nel 1958 e 1959); anche Emilio Villa la frequenta assiduamente per un certo periodo, scrivendo presentazioni di mostre e intervenendo sulla grafica dei cataloghi. Accanto ai linguaggi informali, Sargentini si interessa anche a correnti storiche, surrealiste (si ricordano le personali di Masson nel 1959, Brauner nel 1961, 1964 e 1966, Matta nel 1961, 1962 e 1964, Magritte nel 1963) ed espressioniste (Permeke nel 1960 e 1963). Con la collettiva *Possibilità di relazione* (maggio-giugno 1960), curata da Crispolti, Sanesi e Tadini, la galleria mostra di aprirsi alle nuove ricerche figurative (Adami, Aricò, Bendini, Ceretti, Dova, Peverelli, Pozzati, Romagnoli, Ruggeri, Scanavino, Strazza,

³² E. Villa, in "Appia Antica. Atlante di arte nuova", n. 1, luglio 1959.

³³ Sulla storia della Galleria L'Attico si vedano: *L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, a cura di E. Coen e R. G. Lambarelli, Roma 1984; *L'Attico, 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, a cura di F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Masina, cdm Chiesa di San Nicolò, Spoleto 1987; *Fabio Sargentini*, Milano 1990; *Bruno Sargentini al fianco degli artisti: la donazione Fabio e Grazia Sargentini*, Roma 2006; *L'Attico, anni lunari: 25 novembre 1957 - 25 novembre 2007*, a cura di F. Sargentini, cdm Roma 2007; *L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, a cura di L. M. Barbero, F. Pola, cdm MACRO, Roma 2010.

Vacchi, Vaglieri)³⁴, attenzione che si conferma negli anni seguenti in cui gli stessi artisti sono invitati a più riprese in mostre personali.

L'arrivo della pop art nel 1964 genera un disaccordo tra padre e figlio che porta, nel 1966, alla rottura della loro collaborazione e alla divisione delle attività: avvicinandosi all'ambiente dei giovani artisti di Piazza del Popolo e della Galleria La Tartaruga, nel '66 Fabio Sargentini conosce Pino Pascali e progetta una sua personale, che ha luogo nell'ottobre-dicembre dello stesso anno. *Nuove sculture* espone in due tempi 11 opere dell'artista, la serie degli animali (tra cui *La decapitazione delle giraffe*, *Quattro trofei di caccia*, *Il dinosauro riposa...*) e, dal 21 novembre, quella dei soggetti "marini" (*Il Mare*, *La Scogliera*, *Due balene...*)³⁵; presentata da Calvesi e Boatto, è la prima mostra organizzata dal giovane Sargentini, che d'ora in avanti proseguirà autonomamente l'attività di gallerista in Piazza di Spagna, mentre il padre Bruno aprirà la galleria Senior in via del Babuino 114 (dove continua ad esporre, dal 1966 al 1979, maestri dell'informale come Fautrier, Matta, Bendini, Corpora, Leoncillo...). L'Attico di Fabio Sargentini si stacca così dalla situazione informale ancora dominante per schierarsi nelle file "avanguardistiche" della Tartaruga e della Salita.

Dopo Pascali, è Jannis Kounellis a presentare, ancora in due tempi, le sue opere nella mostra *Il giardino/i giochi* (marzo-aprile 1967): a rose di stoffa bianche e nere, "abbottonate" alla tela, guarnite da gabbiette con uccellini vivi, segue nella seconda fase (dal 13 aprile) una performance dell'artista che si "espone" in una scatola aperta, dando le spalle allo spettatore e riflettendosi allo stesso tempo su uno specchio (mentre in un'altra scatola è sistemata una pista per trenini). Nel novembre dello stesso anno Kounellis ritorna all'Attico portando le nuove opere (i cactus, il pappagallo, l'acquario, la cotoniera); ma il frangente storico è ora

³⁴ *Possibilità di Relazione*, a cura di E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini, catalogo della mostra (con dichiarazioni degli artisti), Roma, Galleria L'Attico, maggio-giugno 1960.

³⁵ *Pascali. Nuove sculture*, cdm Galleria L'Attico (con presentazioni di M. Calvesi e A. Boatto), Roma 1966.

quello dell'arte povera, fresca di significato ed esibizione, e non è un caso che ben cinque artisti dell'Attico (con Kounellis, Pascali, Ceroli, Gilardi e Pistoletto), finiscano per entrare nella sua orbita.

Di sicura importanza per la genesi della corrente è la collettiva *Fuoco, immagine, acqua, terra*, presentata da Calvesi (*Lo spazio degli elementi*) e Boatto (*Lo spazio dello spettacolo*) nel giugno 1967, con opere di Pascali, Bignardi, Ceroli, Gilardi, Kounellis, Pistoletto e Schifano:

“L'idea di questa mostra [...] nacque da una chiacchierata tra Fabio e me ad Amalfi, mentre facevamo il bagno nel tepore dell'imminente estate. Io stavo scrivendo, in quelle settimane, un saggio su Piranesi [...] in cui interpretavo i Capricci come allegoria dei quattro elementi in collegamento 'con le quattro fasi del processo alchimistico', nella successione terra, acqua, aria, fuoco'. Avevo quindi in mente proprio questo (l'alchimia era la mia passione del momento) e ritrovai l'acqua vera e la terra vera nelle opere di Pascali, il fuoco vero nella 'margherita' di Kounellis, ancora la terra nel legno di Ceroli (il legno è uno degli elementi nell'alchimia orientale). Dei sette artisti espositori, cinque (Kounellis, Pascali, Ceroli, Gilardi e Pistoletto) entrarono a far parte del gruppo dell'Arte Povera che nacque dunque in pratica con questa mostra, in un suo nucleo fondamentale”³⁶.

L'anno successivo si succedono le personali di Gianni Colombo (con i flash ritmici di *After Structures* e gli elettromotori di *Spazio elastico*), di Michelangelo Pistoletto (che espone i quadri specchianti in un ambiente scenografico), Pino Pascali (*Bachi da setola ed altri lavori in corso*) e Eliseo Mattiacci (con i *Cilindri praticabili, Bilico, Matassa...*). Ma il 1968 è segnato dalla tragica scomparsa di Pascali, che muore in un incidente stradale nel mese

³⁶ R. Siligato, *Intervista a Maurizio Calvesi*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 324. *Fuoco, immagine, acqua, terra*, cdm Galleria L'Attico, Roma 1967. Si rinvia inoltre alla testimonianza di Fabio Sargentini, *Fuoco, immagine, acqua, terra 1967*, in “Lezioni di Arte Contemporanea”, Rai Radio3, 21-22 luglio 2012.

di settembre. Sargentini trasforma i locali di Piazza di Spagna in una palestra di esercizi a corpo libero (*Ginnastica mentale*, ottobre 1968):

“Quando Pascali morì, dopo appena un mese, reagii allo sconforto presentando all’Attico ‘Ginnastica mentale’. Era la presa di coscienza – il dado è tratto – che mi spianava la strada verso il garage. Rompevo gli indugi, invadevo la galleria contemplativa, rompevo la sua quarta parete introducendo nel suo spazio i corpi vivi dei ginnasti: noi stessi e gli stessi spettatori”³⁷.

Alla palestra seguono le serate di musica elettronica e happening *Musica elettronica viva “zuppa”*, cui partecipa anche Pistoletto (25-26 ottobre 1968) e quelle di ‘danza-azione-musica’ della coreografa italo-americana Simone Forti, *Danze costruzioni* (30-31 ottobre 1968).

Questo tipo di iniziative, che si avvicinano sempre più all’ambito dello spettacolo, entrano in conflitto con il carattere borghese del palazzo in cui la galleria ha sede e alla fine del ’68 Sargentini riceve uno sfratto esecutivo. Si trasferisce così in via Beccaria, nell’enorme spazio di un ex garage di 300 m²; entrato in funzione il 21 dicembre ’68 con proiezioni di film (tra cui un documentario sul maggio francese, *Dal 9 maggio al 9 giugno*, montaggio di Jean Pierre Prevost e Jean Luc Godard, produzione di Claude Givaudan), il garage è inaugurato dalla celebre mostra di Kounellis che vi introduce 12 cavalli vivi (14 gennaio 1969). L’iniziativa di Kounellis e il nuovo spazio espositivo di Sargentini producono una forte impressione all’estero - soprattutto a New York, dove la tipologia di spazio espositivo privato è ancora molto diversa - grazie anche alla pubblicazione di un’immagine della mostra nel catalogo di *Live in your head. When attitudes become form* (marzo 1969)³⁸.

³⁷ R. Siligato, *Intervista a Fabio Sargentini*, in *Roma anni ’60...*, cit., p. 371.

³⁸ *Live in your head. When attitudes become form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, a cura di H. Szeemann, cdm Kunsthalle Bern, Berna 1969. Szeemann visita il garage dell’Attico subito dopo la chiusura della mostra di Kounellis; colpito dallo spazio

Nei primi mesi del '69 L'Attico ospita le mostre-performance di Merz (che accanto agli igloo e ai materiali naturali espone l'automobile con cui è arrivato a Roma da Torino), Mattiacci (entra nella galleria con un rullo compressore che spiana un cumulo di sabbia bituminosa formando una scia scura) e Claudio Cintoli (per tutta la durata della mostra continua a intrecciare e annodare corde di varie misure)³⁹.

Il viaggio che Sargentini compie a New York nella primavera 1969 è molto importante, sia perché ritrova nell'intreccio delle discipline e nella produzione artistica legata alla performance una conferma della sua idea di spazio espositivo⁴⁰, sia per i contatti che il gallerista riesce a stabilire, grazie anche alla mediazione di Simone Forti, con l'ambiente artistico statunitense. Seguono così le prime personali in Italia di Sol Lewitt (*Wall Drawings*, maggio 1969), che disegna direttamente sulle pareti della galleria, e di Robert Smithson (*Asphalt run down*, 15 ottobre 1969), che realizza un intervento di Land Art con lo svuotamento di un camion di asfalto bollente lungo il pendio di una cava di selce sulla via Laurentina. Direttamente legato all'esperienza newyorkese è anche il primo "Festival di Danza Volo Musica Dinamite" (9-23 giugno 1969), all'insegna dell'azione e della mescolanza delle discipline artistiche, cui partecipano noti musicisti e performers americani come Trisha Brown, Steve Paxton, Philip Glass e Steve Reich. Negli anni '70 il garage continua ad ospitare installazioni e performance (Paolini, Kounellis, Pisani, De Dominicis),

espositivo, decide di inserire nel catalogo della mostra di Berna un'immagine del lavoro di Kounellis, cfr. F. Sargentini, *Fuoco, immagine, acqua, terra 1967...cit.*

³⁹ Claudio Cintoli è presente anche nel mese di dicembre dello stesso anno con l'azione *Colare colore* (per tutta la durata della mostra l'artista cola del colore liquido lungo le pareti della galleria).

⁴⁰ "Il garage si rivelò il contenitore perfetto per la nuova forma dell'arte degli anni '70", *Intervista a Fabio Sargentini*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 372. Si veda anche F. Sargentini, *Impressioni registrate di una settimana newyorkese, 1969*, in "Cartabianca", n. 5, maggio 1969. Sargentini nota come i linguaggi performativi non rientrino ancora, nel contesto newyorkese, nei programmi di esposizione delle gallerie private, idea che riporta a Roma e mette in pratica nel garage di via Beccaria.

spettacoli di danza e festival di musica: “Lo spazio del garage era diventato il quartier generale degli americani in Europa: performer, musicisti, coreografi”⁴¹.

Le personali di Gino De Dominicis del novembre '69 (*Lavori invisibili*, sulla relazione oggetto-didascalia) e dell'aprile 1970 (*Lo Zodiaco*, tableau vivant dei simboli zodiacali), aprono un nuovo corso in direzione concettuale, che viene confermato anche dalla mostra *Fine dell'alchimia* (28-29 dicembre 1970), presentata da Calvesi (*Contributo alla crisi*), con opere di De Dominicis (*Pericoloso morire*), Kounellis (*Motivo africano*) e Pisani (*Io non amo la natura*).

Nel '72 Sargentini apre una seconda sede in via del Paradiso 41, uno spazio molto diverso che presagisce le nuove esigenze dei linguaggi artistici: un appartamento antico al primo piano, composto da undici ambienti, scelto “anche grazie all'incontro con il lavoro di Giulio Paolini (come per il garage era stato con Pascali) e con la sua dimensione di citazione e relazione con gli stili del passato: qui, attraverso i soffitti affrescati e le porte stuccate, era evidente un aggancio con la storia dell'arte, mentre il garage era stata una tabula rasa assoluta, come ricominciare da zero”⁴². In via del Paradiso vengono ospitate le performance di Gilbert & George (1972), la prima personale in Italia di Vito Acconci (1972), ma anche operazioni di recupero storico come l'esposizione della porta 11 rue Larray del 1927 di Duchamp (1973) e l'allestimento del Pranzo futurista del 1931 (1977).

Fino al '76 rimangono attive le due sedi, pertanto gli artisti possono scegliere lo spazio che meglio si accorda al carattere della loro ricerca (Beuys ad esempio preferirà il garage per la sua performance *Arena. Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!* del 30 ottobre 1972), o partecipare in entrambe, con risultati

⁴¹ *Tre domande a Fabio Sargentini*, a cura di F. Pola, 21 luglio 2010, in *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978...*, cit., p. 201.

⁴² *Ibid.*

molto diversi (è il caso dei *Wall Drawings* di Sol Lewitt che nel 1973 l'artista realizza anche in via del Paradiso).

Preannunciato dal manifesto "L'Attico in viaggio. Navigazione del Tevere", che invita amici e artisti dell'Attico all'imbarco presso il Porto fluviale (27 marzo 1976) per una traversata fino al mare, il 9 giugno 1976 Sargentini chiude il garage di via Beccaria: l'ultimo atto della sua direzione è riempirlo con 50.000 litri d'acqua, in una sorta di omaggio al "Mare" di Pascali⁴³. Nel '78 chiude anche la sede di via del Paradiso (con la mostra-performance *Autoritratto e Controritratto in un solo Ritratto*, in cui il gallerista espone se stesso, prima azione teatrale di Sargentini ispirata a un disegno di Victor Brauner). La figura di Sargentini, che rifiuta "un ruolo subalterno alla creatività degli artisti", è più affine al versante creativo che a quello commerciale ("Siccome io non ho fatto l'artista, l'ho fatto con la galleria. Costruisco con essa basi di lancio per missili")⁴⁴.

Fabio Sargentini finanzia inoltre la rivista "Cartabianca", che esce con cinque numeri dal marzo 1968 al maggio 1969⁴⁵: diretta da Alberto Boatto (per i primi tre numeri) e Adele Cambria (numeri 4 e 5), con interventi dei maggiori critici del periodo (Calvesi, Bonito Oliva, Trini, Menna, Fagiolo, Celant...), la rivista segue in pieno clima di contestazione sessantottina le più recenti evoluzioni dei linguaggi artistici, in particolare gli sviluppi dell'arte povera, concettuale e delle correnti performative.

La **Galleria La Salita** di Gian Tomaso Liverani (1919-2000) inaugura nel 1957 in Salita San Sebastianello, spostandosi nel 1967 in via Gregoriana e nel 1971 in

⁴³ M. Fagiolo, *Ultimo spettacolo*, in "Il Messaggero", 8 giugno 1976; L. Trucchi, *L'Attico chiude*, in "Momento Sera", 16 giugno 1976. Sargentini riaprirà nel 1983 uno spazio espositivo con il nome Associazione Culturale L'Attico.

⁴⁴ R. Siligato, *Intervista a Fabio Sargentini*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 370.

⁴⁵ *Attraversando il Sessantotto. L'esperienza di Cartabianca* (una conversazione con Alberto Boatto e Fabio Sargentini, a cura di R. Lambarelli), in "Arte e Critica", n. 69, dicembre 2011-gennaio 2012.

via Garibaldi, dove prosegue la sua attività fino al 1986⁴⁶. Fin dalla prima mostra (*Venti nomi*, febbraio 1957), che riunisce venti informali italiani (Ajmone, Birolli, Breddo, Consagra, Leoncillo, Mirko...), Liverani si avvale del sostegno critico di Lionello Venturi (la presentazione è di Valentino Martinelli, assistente di Venturi alla cattedra di Storia dell'Arte all'Università di Roma); si avvicinano in seguito anche Ponente e Crispolti, Valsecchi, Russoli, Carandente e Villa. Nei primi anni la galleria si concentra prevalentemente sul panorama informale (Burri, Colla, Fontana, Novelli, Perilli, Morlotti, Vedova...), che già a partire dal '59 inizia ad alternarsi alle nuove ricerche, come lasciano intendere la *Prima mostra di Franco Angeli, Tano Festa, Giuseppe Uncini* (marzo 1959), la personale di Rotella (giugno 1959, presentato da Emilio Villa), la prima personale di Angeli (gennaio 1960).

Più che all'informale Liverani è orientato piuttosto al monocromo, all'essenzialità e al rigore della forma; tra gli artisti prediletti vi è non a caso Francesco Lo Savio, conosciuto attraverso Toti Scialoja, che il gallerista sostiene e promuove anche dopo la sua scomparsa. Una svolta in questa direzione è segnata dalla collettiva *5 pittori-Roma 60* (novembre 1960), con opere di Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini e testo di Pierre Restany⁴⁷.

Nei primi anni '60 il programma della galleria accoglie le principali tendenze artistiche del momento (da cui rimane escluso soltanto Manzoni): vi espone il Gruppo T con la mostra *Miriorama 10*, presentata da Lucio Fontana (aprile 1961)⁴⁸, e il Gruppo Zero (*Mack + Klein + Piene + Uecker + Lo Savio = 0*,

⁴⁶ Sulla storia della Galleria La Salita si vedano: *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la Galleria La Salita dal 1957 al 1998*, a cura di D. Lancioni (cdm *Venti mostre a La Salita dal 1960 al 1978*, Spazio per l'arte contemporanea Tor Bella Monaca, Roma), Roma 1998; *Omaggio a Gian Tomaso Liverani, gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia*, a cura di D. Lancioni, cdm Faenza 2002.

⁴⁷ *5 pittori-Roma 60*, cdm Galleria La Salita, testo di Pierre Restany, Roma, novembre 1960. F. Menna, *Cinque pittori alla Salita*, in "Telesera", 9-10 dicembre 1960.

⁴⁸ *Miriorama 10*, cdm Galleria La Salita, Roma, aprile 1961; la presentazione è di Lucio Fontana: "Queste opere [...] propongono un'arte che nella variazione è continuamente immersa nel presente, un'arte che rifiuta la pretesa e usurata assolutezza dell'immagine per

giugno 1961, curata da Lo Savio); anche il Nouveau Réalisme vi trova spazio, prima con la personale di Rotella del marzo 1961, presentato da Restany (la sera dell'inaugurazione l'artista si esibisce nel "Poema muto. Canto d'amore del pesce") e in seguito con la collettiva *Oggetto-pittura* (Arman, Baruchello, Colla, Deschamps, Niki de Saint-Phalle, Fabio Mauri, Rotella, Spoerri, Tinguely, con testo di Cesare Vivaldi) nell'aprile-maggio 1962⁴⁹. Liverani si dimostra sempre più sensibile all'opera degli artisti più giovani, mentre i rappresentanti delle generazioni precedenti, come Carla Accardi e Toti Scialoja, si ritirano progressivamente dalla scena della Salita (pur continuando a frequentarla): Tano Festa ha qui la sua prima personale (maggio 1961), Lo Savio vi espone le *Articolazioni totali* (novembre-dicembre 1962)⁵⁰, Christo realizza il suo primo *empaquetage* pubblico in Italia (una statua nel giardino di Villa Borghese) in occasione della sua personale (ottobre 1963).

La collettiva *Oggetto utile: sedia, piatto, letto, armadio, specchio, candelabro, stipo, poltrona, scatola, vaso, fornello, tavolo, scala, ecc.* (Twombly, Turcato, Sordini, Schifano, Sanfilippo, Rotella, Uncini, Novelli, Lo Savio, Garelli, Franchina, Fontana, Festa, Mauri, Conte, Consagra, Colla, Cascella, Angeli, Accardi) del dicembre 1962, che presenta oggetti "alterati" dall'intervento dell'artista e rimasti utili (le sedie di Ceroli, l'armadio di Schifano...), assume una posizione critica nei confronti della pop art, che non viene bene accolta dal gallerista ("Un disastro, la Pop è stata un tracollo per me, non avrei mai pensato che si potesse arrivare a tanto, però l'ho dovuta subire. Ho fatto ad esempio la mostra di Tano Festa, nel '67, con quei temi da Michelangelo, presentata da De

evidenziarne la relatività, che abbandona la vocazione per la concretezza, che distrugge la forma e la ritrova nel movimento organico".

⁴⁹ I Nouveaux Réalistes verranno esposti anche nella collettiva (Raysse, Klein, Deschamps, Arman, van Hoeydonck, Christo, Hains) del febbraio-marzo 1965.

⁵⁰ La mostra di Lo Savio è osteggiata dall'ambiente artistico romano e gli unici visitatori a partecipare all'inaugurazione sono Palma Bucarelli, De Marchis e Argan, cfr. *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte...*, cit.

Marchis”)⁵¹. Anche un’iniziativa come *La Salita grande vendita. 12 giorni di clamorose offerte*, in cui sono esposti per la vendita - al prezzo di grande magazzino - articoli modificati dagli artisti, con tanto di banchi di esposizione e registratore di cassa prestati dalla Standa, sembra richiamare con ironia le contemporanee soluzioni pop (dicembre 1964).

Nel 1964 si succedono le mostre di Nanda Vigo (*Cronotopia*, febbraio-marzo 1964), Aldo Mondino (marzo-aprile 1964) e Giulio Paolini (prima personale, espone dei pannelli di legno come se fosse in corso un allestimento, ottobre-novembre 1964).

Nel maggio-giugno 1966 La Salita ospita la prima personale di Richard Serra, che in quell’anno vive a Firenze grazie alla borsa Fulbright: forse suggeritagli dagli studi della moglie in ambito tassidermista, *Animal Habitats. Live and Stuffed...* presenta animali vivi e impagliati, criceti, galline, colombi, persino un maiale in gabbia (*Live Pig Cage I*). La mostra provoca un certo scalpore influenzando senza dubbio l’evoluzione delle ricerche locali (e in particolare quella di Kounellis):

“Ci fu quella mostra di Serra, ‘Animal habitats live and stuffed...’, ero ancora alla salita San Sebastianello, che riempì la galleria di gente. Esponevamo animali vivi e imbalsamati, galline, topi...credo di avere avuto più successo giornalistico con quella mostra che con tutte le altre precedenti. Per me era solo una bella mostra, piena di rumori, colori, movimento. Venne un vigile e mi fece una multa di 20.000 lire perché esponevo articoli non previsti dalla mia licenza. Io ovviamente non pagai e si finì tutti in pretura dove fui difeso da Palma Bucarelli e da Argan”⁵².

⁵¹ M. Di Capua, *Intervista a Gian Tommaso Liverani*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 353.

⁵² Ivi, p. 355.

La nuova sede di via Gregoriana 5 inaugura con la personale di Tano Festa (*Opere 1960-66*, dai monocromi ai “Michelangelo”), seguita dalla produzione in chiave “pop” di multipli e grafica in serie limitate (luglio-ottobre 1967)⁵³.

La collettiva *Un'analisi mentale dell'esperienza visiva* (Burri, Fabro, Fontana, Hafif, Klein, Lo Savio, Manzoni, Mochetti) del luglio 1968, presentata da Marisa Volpi, riprende alcuni degli artisti maggiormente seguiti da Liverani; negli ultimi anni del decennio nuove figure emergono dal programma espositivo della Salita: Maurizio Mochetti (nella sua prima personale del novembre 1968 presenta dei dispositivi elettrici che stimolano la percezione degli spettatori), Ettore Innocente con *Azioni inutili* (febbraio 1969), Sergio Lombardo (vi espone i *Super-componibili* nel marzo 1968 e la *Sfera con sirena*, nel maggio-giugno 1969), Vettor Pisani (*Maschile, femminile e androgino – Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp*, aprile-maggio 1970, prima personale). Questa direzione del programma espositivo è mantenuta anche negli anni '70, nella sede di via Garibaldi, che continua ad ospitare le installazioni di Paolini, Vettor Pisani, Kounellis e Mattiacci.

Liverani si impegna inoltre nell'organizzazione di mostre al di fuori della sede della galleria e all'estero: all'interno di un programma di scambi culturali con il Giappone, la galleria promuove la rassegna itinerante *Italian Painting Today*, che inaugura a Tokyo nel giugno 1959 ed è presentata da Argan e Palma Bucarelli (nel mese di novembre La Salita ospita una collettiva di artisti giapponesi, introdotta da Michel Tapié); partecipa all'organizzazione della rassegna spoletina *Sculture nella città* del 1962, dove apre temporaneamente una “Drive-in Gallery” (garage di via Duomo 6) con opere di Accardi, Dorazio, Festa, Fontana, Lo Savio, Rotella, Sanfilippo, Scialoja (giugno-luglio 1962);

⁵³ L'operazione comprende: *7 Objects in a Box* (casse contenenti sette oggetti numerati e firmati dagli artisti Wesselmann, Lichtenstein, Oldenburg, Segal, Dine, D'Arcangelo, Warhol, prodotti da Knickerbocker Machine & Foundry Inc.) e *11 Pop Artists* (3 volumi pubblicati da Original Editions contenenti ciascuno 11 litografie e serigrafie di Laing, Lichtenstein, Wesselmann, Dine, Wesley, Rosenquist, Warhol, Phillips, D'Arcangelo, Jones, Ramos).

organizza la *Mostra collettiva a soggetto. Corradino di Svevia 1252-1268*, presso la Torre Astura di Nettuno, alla quale partecipano Ceroli, Festa, Innocente, Lombardo, Mambor, Mauri, Mondino, Schifano, Tacchi, Titone e Pascali, che per l'occasione realizza il suo primo happening, un rito funebre in onore di Corradino (luglio-agosto 1965). Promuove efficacemente alcuni artisti della galleria, come Festa e soprattutto Lo Savio, di cui invia le opere nelle maggiori esposizioni del decennio: dal Premio Lissone del 1961 (Sezione Informativo Sperimentale) alla mostra *Nul* allo Stedelijk Museum di Amsterdam (marzo 1962) da *Young Italians* presso l'Institute of Contemporary Art Boston (gennaio-marzo 1968) a *Recent Italian Painters and Sculptors* al Jewish Museum di New York (maggio-settembre 1968), alle edizioni della Biennale di Venezia e di Documenta del 1968.

La Salita si affianca, per capacità espositiva e tempismo nelle scelte, alle due principali gallerie d'avanguardia a Roma, L'Attico e La Tartaruga: se Liverani ha in un certo senso anticipato le serate "interdisciplinari" del giovane Sargentini (il 7 e 8 giugno 1962 ad esempio vengono organizzate da Sylvano Bussotti, Frederic Rzewski e Antonietta Daviso due serate di musica e danza cui partecipano con le loro opere gli artisti Kalinowski, Novelli, Perilli e Rotella), con De Martiis si stabilisce una spartizione delle "sfere di influenza"; Liverani ha comunque un rapporto molto diverso con gli artisti ("odiavo le spaghetate"), preferendo uno sguardo più distaccato⁵⁴.

La Galleria La Salita realizza inoltre una collana di edizioni d'arte (dal 1957 al 1985), cui si aggiunge dal '68 la produzione di multipli. Il "Bollettino" della galleria, apparso nel 1959-1960 come resoconto del programma espositivo del periodo (vi sono pubblicate immagini di opere, biografie di artisti e foto di allestimenti) ha tuttavia un corso discontinuo.

⁵⁴ De Martiis (così come Sargentini) aveva al contrario una grande familiarità con gli artisti, "in fondo lui stesso era un po' artista", M. Di Capua, *Intervista a Gian Tommaso Liverani*, in *Roma anni '60...*, p. 354.

La **Galleria Trastevere** di Topazia Alliata, siciliana giunta a Roma negli anni '50 (moglie di Fosco Maraini e madre di Dacia), è attiva dal 1958 al 1963 in Piazza di Piscinula 13⁵⁵. Nell'ottobre 1960 ospita la collettiva *Sculture da viaggio*, organizzata da Piero Manzoni, che presenta opere “riducibili”, smontabili, pieghevoli, ecc.”⁵⁶: Alberto Biasi presenta degli “oculari sull'infinito”, Agostino Bonalumi delle “sculture istantanee”, Dada Maino una “superficie-volume”, Piero Manzoni i “corpi d'aria”, Manfredo Massironi dei “trasparenti da asporto”, Marco Santini degli “steli scomponibili”; anche il catalogo è una scatola-oggetto trasportabile, contenente venti cartoncini con scritti degli artisti.

Dopo la chiusura della galleria, Topazia Alliata continua ad occuparsi del settore artistico contemporaneo, collaborando alle iniziative della Libreria Feltrinelli di via del Babuino e della galleria Sprovieri, oltre ad organizzare alcune mostre fuori Roma come quella di Mambor e Pascali alla Libreria-Galleria Guida di Napoli nel gennaio 1966.

Intenzionalmente al di fuori delle mode e delle correnti più sperimentali, si pone invece **La Nuova Pesa** dell'imprenditore romano Alvaro Marchini, attiva in via Frattina (poi via del Vantaggio) dall'aprile 1959 al 1976⁵⁷. La direzione artistica è affidata a Dario Durbé, cui segue Mario Penelope e infine Fernando Terenzi, che contano inoltre sulla collaborazione critica di Trombadori, Micacchi, Del Guercio e Venturoli; fin dalla collettiva d'apertura (dedicata all'arte del periodo tra le due guerre), è chiaro l'orientamento in direzione storica e realista (da

⁵⁵ Sulla figura di Topazia Alliata (e in particolare sugli anni della prigionia in Giappone durante la seconda guerra mondiale), cfr T. Maraini, *Ricordi d'arte e prigionia di Topazia Alliata*, Palermo 2003.

⁵⁶ Lettera di Topazia Alliata a Agostino Bonalumi, 24 maggio 1960, pubblicata in *Manzoni: Azimut*, a cura di F. Pola, cdm Gagosian Gallery, Londra 2011-2012, p. 88; nella lettera si fa inoltre accenno ad un possibile coinvolgimento della galleria La Tartaruga: “Ho fatto degli ‘approcci indiretti’ alla Tartaruga e mi dicono che ormai si limitano ai soliti quattro pittori ‘materici’ che hanno già e non intendono ‘per ora’ allargare le fila...”.

⁵⁷ Vedi D. Guzzi, *L'anello mancante: figurazione in Italia negli anni '60 e '70*, Bari 2002, pp. 54-94; *La Nuova Pesa I. Storia di una galleria, 1959-1976*, a cura di G. Appella, Roma 2010.

Guttuso a Picasso, Rosai, Manzù, Sironi), che giunge, nei suoi sviluppi più recenti, a comprendere la corrente della nuova figurazione (ospita a più riprese gli esponenti del gruppo “Il pro e il contro” - Attardi, Calabria, Del Guercio, Farulli, Gianquinto, Guccione, Micacchi, Morosini, Vespignani).

La **Galleria Odyssia**, attiva dal 1961 in via Ludovisi 16 e diretta da Federico Quadrani, si inserisce inizialmente nel panorama informale, come conferma la collettiva *Continuità* (Bemporad, Consagra, Dorazio, Novelli, Fontana, Perilli, Arnaldo e Giò Pomodoro, Turcato), curata da Argan nel febbraio 1961. La disponibilità di una seconda sede espositiva a New York (41 East 57th Street) permette l'organizzazione di mostre più ricercate, come la prima personale in Italia di Robert Motherwell (1962); anche Schifano, abbandonata la Tartaruga per la Sonnabend, vi espone in più occasioni: nell'aprile 1963 (*Tutto Schifano*, presentato da Vivaldi e Calvesi) e nel novembre-dicembre 1965 (presentato da Goffredo Parise), mentre una sua personale nella sede newyorkese viene allestita nel 1964. Maggiormente rivolta ad un bilancio dell'arte italiana della prima metà del decennio è invece la collettiva *Una generazione*, presentata da Barilli, Boatto, Dorfles, Calvesi, e Marisa Volpi nell'aprile 1965 (con opere di Adami, Angeli, Aricò, Castellani, Del Pezzo, Festa, Mari, Pozzati, Recalcati, Schifano). Concentrata soprattutto sulla produzione grafica è la Galleria **Il Segno**, aperta nel 1962 e dal 1964 diretta da Angelica Savinio, che accanto a opere su carta (Novelli vi espone nell'aprile 1965 e nel novembre 1966), presenta anche una mostra di litografie, serigrafie e oggetti del Gruppo Cooperativo di Boccadasse (dicembre 1965) e del gruppo Zero Avantgarde (giugno 1966). Specializzata nella grafica e nelle opere di piccolo formato (settore trascurato dalle grandi gallerie romane e che meglio si adatta alle dimensioni contenute della sede), è anche la **Galleria Arco D'Alibert**,⁵⁸ che apre nel dicembre 1963 in via Alibert 2, diretta da Mara Coccia (che aveva precedentemente lavorato all'ufficio

⁵⁸ Sulla storia della Galleria Arco D'Alibert si veda: *2 dicembre 1963: nasce una nuova galleria. Opere e testimonianze*, a cura di T. Giovannetti, cdm Roma 2006.

vendite della Quadriennale di Roma). Tra i primi a frequentare la galleria vi sono gli artisti Novelli, Dorazio e Perilli; i disegni su carta di Gastone Novelli (artista che rientrava, per generazione e spazio occupato nel mercato nazionale ed estero, nella sfera della Malborough), sono “condivisi” con Il Segno, alternati alle tecniche miste su cartone di Del Pezzo (1965) e ai dipinti di Franco Angeli (1964); nel gennaio 1965 la galleria ospita anche una mostra di *Poesie visive* di Balestrini, Giuliani e Porta.

Nel 1964 vengono organizzate le mostre *Disegno industriale* (marzo) e *Opere grafiche e oggetti del “Deposito”, gruppo cooperativo di Boccadasse* (dicembre): presentato da Perilli, il gruppo accorda a Mara Coccia l’esclusiva per l’Italia centro-meridionale (vengono esposti in permanenza oggetti in alluminio, serigrafie, smalti e foulards). La personale di Fabio Mauri nel marzo 1965 (*Gli schermi*), conosciuto attraverso Angeli, preannuncia un nuovo corso della galleria, maggiormente rivolto alle ricerche sperimentali, che sarà attuato con il trasferimento nella nuova sede di via Orto di Napoli 10 nel maggio 1965 (nel 67 si sposterà in via Ferdinando di Savoia 2).

Permane l’attenzione nei confronti delle opere pittoriche:

“Io capivo anche che il mio ruolo poteva anche essere quello di raccogliere quello che Plinio e Liverani lasciavano cadere. È stato così che ho avuto occasione di fare la mostra di Kounellis. All’inizio ho fatto un’opera di raccolta, poi ho tentato di fare una galleria il più possibile di livello internazionale di informazione, finché, dando spazio a quella che era l’idea portante di Cesare Vivaldi ho proposto giovani che facevano la pittura, quindi il mio gesto più importante è senz’altro quello di riproporre la pittura con la Morales nel novembre del ‘67”⁵⁹

Vengono quindi presentati i soggetti “americani” di Franco Angeli (passato dalla Tartaruga, più concentrata sul gruppo Mambor, Lombardo e Tacchi,

⁵⁹ L. Cherubini, *Intervista a Mara Coccia*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 330.

all'Arco), *Half Dollar* (gennaio-febbraio 1966) e *America America* (marzo 1967); l'*Alfabeto* di Kounellis (ottobre 1966), le personali di *Concetto Pozzati* (giugno-luglio 1968)⁶⁰ e *Tano Festa* (ottobre 1968), ma anche l'*Ittiodromo* di Aldo Mondino (1967).

Le collettive *Nuove proposte* (ottobre 1965), *Pittura-oggetto a Milano* (maggio 1966)⁶¹ e soprattutto *Percorso* (22-24 marzo 1968, in cui espongono Anselmo, Boetti, Merz, Nespolo, Paolini, Piacentino, Pistoletto, Zorio), riuniscono le nuove promesse della scena artistica italiana, creando inoltre un collegamento con Milano e Torino:

“A marzo del '68 realizzo questa mostra che io considero tra le più importanti del mio lavoro, che è *Il percorso* che io debbo all'incontro tra Maria Pioppi e Pistoletto. Maria Pioppi lavorava da me e incontra Pistoletto, nasce un grande amore, Maria Pioppi va a vivere a Torino e io dico, almeno fate da tramite con la situazione torinese, compensate Roma di questa perdita [...]. Il percorso propone tutti e dieci i torinesi, sono nove a esporre (Boetti, Merz, Anselmo, Paolini, Zorio, Piacentino, Pistoletto, Nespolo, Mondino) mentre Gilardi, che in quel momento faceva un'esperienza in un ospedale psichiatrico, scrive un testo”⁶².

Nei tre giorni di apertura, le opere vengono realizzate dagli artisti direttamente nello spazio espositivo, alla presenza del pubblico: la colonna di tovaglioli infilati in un tubo di ferro (Boetti), lo sfondamento di schermi di carta, omaggio a Gutai (Nespolo), la colata di caucciù (Zorio), la trincea di sacchi di cemento

⁶⁰ In occasione della mostra viene pubblicato il numero unico di “Arco giornale”, a cura di Cesare Vivaldi, con un'intervista all'artista di Tiziano Macheselli (*Cinque domande all'artista*, in “Arco Giornale”, numero unico, 15 giugno 1968).

⁶¹ Sono esposti i concetti spaziali di Fontana, i rilievi plastici di Bonalumi, le superfici di Castellani e le intersuperfici curve di Scheggi, presentati da Gillo Dorfles e Germano Celant.

⁶² L. Cherubini, *Intervista a Mara Coccia*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 330.

(Pistoletto), l'Igloo di Giap (Merz), il 'pallone acquatico', galleggiante su una struttura che termina con una vasca d'acqua (Anselmo)⁶³.

Frequentata anche da critici come Menna e Dorflès, la galleria chiude nel '70 (riaprirà nel '75 con la gestione di Daniela Ferrara).

La **Galleria Qui Arte Contemporanea**, cui si accompagna la rivista omonima, è gestita da una équipe di critici (Marisa Volpi, Loranza Trucchi, Giovanni Carandente, Alberto Boatto) ed è attiva dal 1966. Le importanti collettive *La terza dimensione*, presentata da Marisa Volpi nel giugno 1967 (con opere di Kounellis, Lombardo, Pascali, Uncini, Livi e Lorenzetti), *I materiali* dell'aprile 1968 (con opere Cintoli, Grisi, Kounellis, Lombardo, Merz e Mochetti) e *Fabro, Kounellis, Paolini* (aprile-maggio 1968), mostrano un programma che, seppure contenuto, si inserisce nel vivo del dibattito critico sui linguaggi contemporanei, cui contribuiscono anche gli incontri e le tavole rotonde con gli artisti organizzati dalla direzione.

Si ricordano infine nell'ambiente romano le gallerie **L'Appunto** (che nel 1959 ospita la collettiva di Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini e Gianni De Bernardi), **Due Mondi** (che a partire dal 1966 organizza la rassegna annuale *Prospettive*, curata da Crispolti e Di Genova, con sede a Palazzo dei Diamanti a Ferrara), la galleria-libreria **Al Ferro di Cavallo**⁶⁴ e **Il Bilico** (che ospita il binomio Sperimentale p. nell'aprile 1964, la collettiva itinerante *Strutture visive* nel maggio 1965 e la personale di Paolo Patelli nell'ottobre 1967).

Un ruolo a sé stante è ricoperto dagli **Incontri Internazionali d'Arte**, fondati nel 1970 a Palazzo Taverna da Graziella Lonardi Buontempo con l'intento di promuovere l'arte contemporanea (attraverso iniziative non soltanto espositive)

⁶³ L. Paolozzi, *Un happening di tre giorni per la mostra più strana del mondo*, in "Panorama", n. 105, aprile 1968, p. 49; A. Boatto, *9 per un percorso*, in "Cartabianca", n. 2, maggio 1968. 22 marzo 1968. 22 marzo 1968. *Mario Cresci fotografa il Percorso di: Piacentino, Pistoletto, Nespolo, Mondino, Boetti, Merz, Zorio, Anselmo, Paolini*, cdm Galleria Mara Coccia, Roma 2008.

⁶⁴ A. De Donato, *Via Ripetta 67, "Al Ferro di Cavallo": pittori, scrittori e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*, Bari 2005.

e fungere da mediazione tra la sfera privata e quella pubblica⁶⁵. La mostra d'esordio, *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, a cura di Achille Bonito Oliva, offre un compendio delle ricerche dell'arte italiana condotte nel decennio appena concluso ed è ospitata a Palazzo delle Esposizioni (1970). Nel 1973 Graziella Lonardi Buontempo e Bonito Oliva promuovono la mostra interdisciplinare *Contemporanea*, che occupa il parcheggio di villa Borghese appena completato; si avvale della collaborazione e direzione di "esperti" per ogni sezione (Sargentini è curatore per Musica e Danza).

Palazzo Taverna diviene la sede del Centro di Informazione Alternativa: vi vengono organizzate mostre (come il ciclo *Informazioni sulla presenza italiana*, 25 novembre-18 dicembre 1971, dedicato agli artisti italiani presenti alla 7. Biennale di Parigi, curato da Bonito Oliva e coordinato da Bruno Corà)⁶⁶, dibattiti, proiezioni e performance; il Centro raccoglie inoltre una consistente documentazione sulla situazione espositiva e i protagonisti della scena contemporanea, oltre ad impegnarsi nell'organizzazione di mostre all'estero per la conoscenza dell'arte italiana. Diretto da Bonito Oliva per i primi dieci anni (cui segue Bruno Corà), il Centro è frequentato da numerosi artisti (tra cui Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Vincenzo Agnetti, Alighiero Boetti, Eliseo Mattiacci, Luciano Fabro, Mario Merz, Daniel Buren, Sol LeWitt, Gino De Dominicis, Luigi Ontani, Luca Patella) e critici (da Giulio Carlo Argan a Maurizio Calvesi, Alberto Boatto, Filiberto Menna, Germano Celant).

⁶⁵ *A Roma, la nostra era avanguardia*, a cura di L. M. Barbero, F. Pola, cdm MACRO, Roma 2010.

⁶⁶ Il ciclo di mostre è documentato nel Primo Quaderno del Centro d'Informazione Alternativa, *Informazioni sulla presenza italiana*, a cura di A. Bonito Oliva, Roma (Edizioni Incontri Internazionali d'Arte) 1972.

CHAPITRE II

LE NOUVEAU REALISME ENTRE PARIS, NICE ET MILAN

II.1 Paris, fin des années 50 - début des années 60: les galeries des “marginiaux”

Bien qu'une telle affirmation puisse paraître incongrue, pour la variété des conditions urbaines et l'abondance des propositions habituellement liées à une métropole, à la fin des années 60, Paris partageait avec les villes italiennes les problèmes d'une scène artistique en pleine évolution, dominée par l'art informel, accablée par la présence d'une Ecole désormais dépassée (mais encore très importante sur le marché de l'art) et sans les espaces nécessaires à recevoir ce changement.

L'un des protagonistes de cette époque de transition, la galeriste Iris Clert, ne manque d'ailleurs pas de se plaindre du retard de la sensibilité artistique nationale: «Faire une carrière dans l'avant-garde dans un pays où la quasi-totalité de la population semble – comme la femme de Loth – hypnotisée par le passé, alors que l'Amérique encore jeune court vers l'avenir à une allure vertigineuse, c'est une aberration. Ici, on reste figé dans le XIXème siècle, avec un regard attendri sur le XVIIIème»¹.

Le rôle des institutions est très limité (on peut rappeler à ce propos les expositions organisées, à côté de salons et biennales, au Musée des Arts

¹ I. Clert, témoignage des années '70, citée dans P. Nahon, *Les Marchands d'Art en France. XIXème et XXème siècles*, Paris 1998, p. 257.

Décoratifs et au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, surtout avec la formation de la section Art, Recherche et Création, sous la direction de Pierre Gaudibert)² et la présence d'artistes ou de nouveaux groupes est souvent due à l'initiative et à l'engagement d'un individu, comme le montre l'histoire du Nouveau Réalisme et de la participation de ses membres aux expositions publiques.

Pour ce qui concerne les aventures de ces artistes, on peut observer quelques exceptions, entre la fin des années 50 et le début des années 60, sous la forme de petits espaces soutirés aux grandes expositions (comme par exemple l'exposition *Antagonismes 2. L'objet*, organisée en mars 1962 au Musée des Arts Décoratifs, où Klein présente les projets *Climatisation de l'espace*, 1951, et *Architecture de l'air*, 1958) ou aux manifestations annuelles ou biennales comme la Biennale de Paris, le Salon de mai et le Salon Comparaisons. Un discours a part méritent par contre les éditions des festivals de l'art d'avant-garde (1956, 1957, 1960) et des festivals du Nouveau Réalisme.

Tout en ayant été véritablement reconnu après sa mort, Yves Klein représente un exemple parfait de cette situation : il a dû en effet affronter les limites des organisations officielles, la dérision de la presse internationale et même plusieurs actes de vandalisme de la part du public (jusqu'au moment où il trouvera, comme on le verra, le soutien d'un critique et d'une galeriste disposée à tout risquer pour ses idées). Au début de l'aventure monochrome, il propose un monochrome orange (*Expression de l'univers de la couleur mine orange*,

² Le Musée des Arts Décoratifs présente pendant les années '60 les importantes expositions *Antagonismes* (1960 et 1962), *Nouvelle tendance. Propositions visuelles du mouvement international* (1964), *Cinquante ans de "collages", Papiers collés, Assemblages, Collages du cubisme à nos jours* (1964), *Trois sculpteurs : César, Rael D'Haese, Tinguely* (1965) ; en 1969 sont dédiées des expositions aux Nouveaux Réalistes (*Yves Klein, 1928-1962*; *Arman. Accumulations Renault*; *César. Cristal/Daum*) et aux protagonistes de la nouvelle avantgarde italienne (*Ceroli Kounellis Marotta Pascali. 4 artistes italiens plus que nature*). Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris s'insère aussi dans le milieu contemporain avec les expositions *Mythologies quotidiennes* (1964), *Lumière et mouvement. Art cinétique à Paris* (1967), *Le Monde en question* (1967).

signé YK et daté mai 1955) au Salon des Réalités Nouvelles du printemps 1955, une exposition qui devait être réservée aux artistes abstraits, mais malgré une participation bien large (860 œuvres), le tableau du niçois est refusé par le jury qui explique à Marie Raymond, sa mère, artiste abstraite plutôt connue, les raisons de cette exclusion: «Vous comprenez, ce n'est pas vraiment suffisant tout de même; alors si Yves acceptait au moins d'ajouter une petite ligne, ou un point, ou même simplement une tache d'une autre couleur, nous pourrions l'accrocher, mais une seule couleur unie, non, non, vraiment ce n'est pas assez, c'est impossible!»³.

C'est grâce à la présence de Pierre Restany parmi les jeunes critiques du jury (et à l'engagement d'Iris Clert)⁴ que Klein et Tinguely pourront exposer à la première Biennale de Paris (2-25 octobre 1959)⁵ et les autres nouveaux réalistes aux éditions suivantes.

La grande manifestation, organisée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et réservée aux jeunes artistes (la limite d'âge est fixée entre 20-35 ans, pour que la manifestation puisse être, selon le but de son fondateur Raymond Cogniat, «un lieu de rencontre et d'expérience pour les jeunes, un lieu ouvert aux incertitudes et aux espoirs»⁶), montre une nette ouverture en acceptant ces œuvres qui s'éloignent considérablement du panorama informel et figuratif général: si Klein présente un *Monochrome* (1959, I.B.K., coll. Iris Clert), sur

³ Yves Klein, *L'aventure monochrome*, dans *Yves Klein*, catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris 1983, p. 171. Le Salon des Réalités Nouvelles est l'occasion de la première rencontre entre Klein et Tinguely.

⁴ I. Clert, *Iris-Time (l'Artventure)*, Paris 1978 [dorénavant *Iris-Time*, p.], p. 199: « Raymond Cogniat, le conservateur qui organise cette exposition, est un sympathisant de ma galerie. Je vais donc lui demander d'y inviter mes poulains. Pour Brô, il n'y a pas de problème, mais je doit lutter de toutes mes forces pour faire admettre Klein et Tinguely».

⁵ *Première Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1959. Les critiques sélectionnés pour la participation française sont: Boudaille, Conil-Lacoste, Descargues, Ragon, Restany, Weelen et Taillandier.

⁶ R. Cogniat [préface du catalogue], dans *Première Biennale de Paris...* cit.

lequel un visiteur aura la splendide idée de coller un chewing-gum, Tinguely en revanche y installe une de ses machines à peindre, le grand *Stabilisateur Méta-Matic n. 15* (1959), qui créera, de manière totalement autonome, 40.000 peintures multicolores distribuées gratuitement. Placée au début dans la même salle que Klein, la machine sera successivement déplacée, pour des raisons de “sécurité”, au cœur du musée où elle sera personnellement appréciée par le ministre Malraux.

La salle dite des «Informels» (c’est-à-dire l’Auditorium, aménagé par l’architecte Pierre Faucheux), est décorée de panneaux d’affiches lacérées. Les artistes, réunis par Georges Noël, sont Raymond Hains, Jacques Villeglé et François Dufrêne. Une des œuvres de Hains en particulier, une palissade de chantier faite de planches de 7 m de longueur recouvertes de papiers déchirés (*La Palissade des emplacements réservés*, 1959), fera parler d’elle et sera violemment attaquée par la critique⁷.

La deuxième édition de la Biennale (29 septembre - 5 novembre 1961), ouverte à divers domaines (Composition musicale, Illustration de livres, Films sur l’art, Décoration théâtrale), verra la participation d’Arman (*Et s’il n’en reste qu’un, je serai celui-là*, assemblage, 1961) et de Martial Raysse (*Hygiène de la vision n. 7*, 1961, assemblage d’objets en matière plastique)⁸, choisis par Restany, tandis

⁷ On dira que «la queue de l’âne Boronali est désormais mécanisée». L’artiste Bernard Lorjou (en collaboration avec les peintres Mottet et Lys, le compositeur Lespard et le cinéaste Makowski) rédige le manifeste «De la nausée à la colère» (3 octobre 1959) contre l’œuvre des affichistes et en particulier contre la «palissade» de Hains: «Combien de peines, de misères, d’enfants morts, de nuits blanches, de jours glacés pour que M. Cogniat Raymond, MM. Cassou, Dorival, fassent des musées, interdits en leur temps aux plus grands, un dépotoir à palissade». Par contre l’œuvre de Hains est défendue par Claude Rivière, critique d’art du «Combat»: C. Rivière, *La première Biennale de Paris. Du monde pictural à la palissade*, in «Combat», 5 octobre 1959; C. Rivière, *Malraux est-il trahi par ses clercs ?*, in «Combat», 12 octobre 1959.

⁸ L’œuvre de Raysse, le plus «pop» des artistes français, est constituée d’un présentoir publicitaire surmonté d’une baigneuse grandeur nature vantant les mérites de l’Ambre solaire; sa préférence pour les objets neufs, «aseptisés», pour l’image de femmes aux visages maquillés et l’usage de couleurs fluorescentes, symboles du monde de la consommation,

que la section Travaux d'équipe à l'Auditorium proposera à nouveau la création d'une «atmosphère vivante» par Dufrêne, Hains et Villeglé.

A propos des travaux collectifs et de la tendance de l'œuvre contemporaine à se transformer en «environnement», c'est encore Restany à sensibiliser les choix de ses collègues en vue de la troisième Biennale (28 septembre - 3 novembre 1963):

«L'extension spatio-temporelle de l'œuvre d'art et de son contexte est plus que jamais à l'ordre du jour. Notre salle doit refléter l'actualité de cette tendance phénoménologique. Chaque critique devrait ainsi offrir aux artistes qu'il invite la possibilité d'une présence supplémentaire: les peintres et sculpteurs invités qui le désirent pourraient ainsi s'exprimer eux-mêmes en public soit individuellement soit collectivement et selon les modes les plus divers, du manifeste au happening (Dieu que je n'aime pas ce terme !) en passant par la démonstration d'une technique ou l'exécution d'une œuvre»⁹.

Cette édition sera ainsi prête à accueillir, parmi les travaux d'équipe, l'œuvre-environnement du GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), *L'instabilité - Le labyrinthe*, un parcours en 20 étapes pour l'activation visuelle et la participation active volontaire du spectateur. La présence des nouveaux réalistes, dont la dernière exposition collective remonte à quelques mois auparavant, est confiée aux œuvres de Deschamps (*Les fleurs de la Plaine St. Denis*, 1963, draping), de Christo (*Moto emballée* 1962), de Niki de Saint-Phalle (*Le métro*, 1963, relief), et de Spoerri (*Forêt vierge*, 1963, assemblage). Niki de Saint-Phalle (ainsi que Raysse) sera ensuite choisi par Gassiot-Talabot pour

seront aussi le thème de la grande mise en scène pour l'exposition *Dylaby* au Stedelijk Museum d'Amsterdam (1962).

⁹ Lettre de Pierre Restany à Jean-Clarence Lambert sur la future Biennale de Paris, 20 février 1963, Fonds Pierre Restany - Archives de la Critique d'Art de Rennes (dorénavant ACA), PREST. X SF 34.

l'exposition *Mythologies quotidiennes* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, juillet-octobre 1964), dans le but de créer une sorte de contre-point français au Pop Art américain.

Au 16ème Salon de mai de 1960, à côté d'une participation dans la section peinture surtout informelle et expressionniste (Appel, Baj, Brauner, Corneille, Dova, Tobey, Riopelle, Tapies...), la sculpture présente au moins deux exceptions avec un «Télé-magnétique» du grec Takis et trois automobiles compressées (*Boîte n. 1*), c'est-à-dire «1500 kilos de ferraille» de César. C'est la première fois que l'artiste présente ce type d'œuvre et cette nouveauté ne manquera pas d'attirer l'attention:

«Imaginez en 1960 le grand coup de théâtre de César au Salon de mai ! Alors qu'on attendait de lui une nouvelle merveille du métal soudé dans lequel il était passé maître – brusquement il présente des voitures compressées en cube d'une tonne, et il les assume en tant que sculptures. Cela est apparu comme une trahison par rapport au métier du métal et cela a fait scandale. Mais en même temps, la chose a été importante pour la suite des événements, parce que César avait déjà un passé, et le fait qu'il adhère à l'esprit du Nouveau Réalisme a certainement aidé à l'accélération de ce moment de l'histoire»¹⁰.

La participation de César au Salon sera presque constante durant la décennie (il y expose le grand *Pouce* de 2 mètres de hauteur lors de l'édition de 1966 et l'*Expansion* orange de 5 mètres de long dans celle de 1967), en compagnie de Tinguely (*Cyclograveur*, 1963, *Eos 44*, 1964, *Pop*, *Op*, *Hop et C°*, 1965, 1966, 1970), Arman (*Attila*, 1965, *(4 puissance 3) mais doit être écrit 4*, 1967, *Accumulation Renault n. 124*, 1968) et Christo (*Empaquetage*, 1964).

¹⁰ Pierre Restany, *Une vie dans l'art. Entretiens avec Jean-François Bory*, Neuchâtel 1983, p. 33.

Au Salon Comparaisons, exposition annuelle de peinture et de sculpture organisée au Musée d'art moderne de la ville de Paris avec l'objectif de permettre une confrontation entre différentes cultures (l'art japonais, africain...), participeront pour la représentation française presque tous les artistes du Nouveau Réalisme: au cours des années se succèdent les œuvres de Dufrenoy, Hains, Christo, Villeglé, Deschamps, Rotella, Niki de Saint-Phalle, Tinguely, Klein, Raysse, Spoerri¹¹. En 1962 Klein le Monochrome y présente sa dernière *Zone de sensibilité picturale immatérielle (Série n. 7, Zone n. 1)*; l'année suivante Hains expose, en collaboration avec Christo, *Le Néo-Dada emballé ou l'art de se tailler en palissade*, monumental cheval de bois emballé par Christo, véritable «monument au peintre bâillonné par la critique d'art».

Mais à côté des initiatives publiques et officielles, ce sont sans aucun doute les espaces privés qui permettront aux nouveaux langages de s'exprimer en leur réservant l'attention nécessaire. Avec le soutien de certains critiques ou grâce au bagage culturel personnel de leur propriétaire, ils commencent à se distinguer en organisant d'audacieuses initiatives: «En cette période, la responsabilité des musées fut des plus discrètes [...]. De ce fait, les galeries jouèrent souvent le rôle d'accompagnateurs militants, allant jusqu'à produire des événements éphémères, entre happening et poésie concrète, entre environnement et spectacle ritualisé»¹².

Il s'agit naturellement d'une minorité de galeristes, non seulement disposés à prendre des risques, en adoptant des «attitudes pionnières», mais qui avaient aussi des «assises économiques suffisantes pour leur permettre d'accompagner

¹¹ Sur le catalogue réalisé à l'occasion du dixième anniversaire du salon, est publié un bref texte de Restany à propos de la participation des nouveaux réalistes à *Comparaisons* à partir de 1960 et *Le Nouveau Réalisme et le baptême de l'Objet* («texte éclaté par Hains, Sigisbée de la critique et Villeglé, Frère Lissac de l'Invisible»). *Dix ans d'art actuel. Comparaisons 1964*, Paris 1964, pp. 193-195.

¹² A. Tronche, *L'art des années 1960. Chroniques d'une scène parisienne*, Vanves 2012, p. 6.

des projets artistiques paraissant en désaccord avec les nécessités mercantiles»¹³. En fait, à la fin des années 50, commence à se poser la question de l'adaptation du marché aux nouvelles pratiques artistiques: si l'époque de l'informel avait permis à des marchands comme Rodolphe Stadler et Jean Larcade de compter sur un circuit commercial autour des expositions (du reste sans développer des stratégies particulières où se distinguer au niveau international comme a fait Leo Castelli), les galeries qui s'intéressent de néo avant-garde prêtent souvent leurs espaces pour l'expérimentation, en se transformant en laboratoires d'idées plutôt qu'en lieux commerciaux. Les galeristes qui ne peuvent pas disposer de grandes fortunes sont alors obligés à créer des escamotages, à faire des courtages d'œuvres et à alterner artistes affirmés et jeunes inconnus dans les expositions pour conserver la ligne désignée: c'est le cas de la galerie Iris Clert («c'est grâce au courtage d'œuvres de Renoir au Canada qu'Iris Clert, qui a ouvert sa galerie en février 1956, peut se permettre de montrer en 1958 *Le Vide* d'Yves Klein où il n'y a rien à vendre»¹⁴), de la Galerie J ou encore celui de Denise René. Le changement sur la scène artistique n'a pas déterminé, pendant la première moitié de la décennie, la croissance d'un réseau d'acheteurs et de collectionneurs qui favorisait les passages des œuvres; il n'y a pas eu, en définitive, «de stratégie du marché en Europe qui reflète l'effervescence intellectuelle et créatrice de l'époque»¹⁵.

Comme le souligne Pierre Restany, c'est en raison de leur minorité au sein du panorama artistique parisien que les nouveaux réalistes, même si représentants de recherches très différentes, ont pris l'initiative de se réunir et de débiter

¹³ Ivi, p. 17.

¹⁴ V. Wiesinger, *Mouvements et marchés de l'abstraction. De la Libération de Paris à la Documenta «II» de Cassel (1944-1959)*, dans Denise René, *l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978*, catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris 2001, p. 52.

¹⁵ Entretien avec Pierre Restany, par Jean-Paul Ameline et Véronique Wiesinger, 26 avril 2000, dans Denise René, *l'intrépide...*, cit., p. 156.

ailleurs qu'à Paris. Certaines galeries, comme la Colette Allendy, l'Iris Clert et la J, se sont ainsi distinguées pour leurs propositions alternatives par rapport aux espaces plus traditionnels:

«Proportionnellement à Londres, à New York et à Tokyo même, Paris est super-équipé maintenant. Ce n'était vraiment pas le cas à l'époque, surtout à la fin des années cinquante, et ce manque de lieux d'exposition a fait que les nouveaux réalistes ont éprouvé le besoin de s'unir de façon à pouvoir exposer en commun. L'importance des galeries, comme Colette Allendy dans une première phase et ensuite d'Iris Clert et enfin de la galerie J est due au fait que Paris manquait énormément d'espaces alternatifs. Il n'y en avait pratiquement pas, ainsi que des lieux de recherche. Ça c'est une chose qu'il faut souligner, parce que le poids de cette organisation, de la formation, de la promotion et du marché était tel que la situation pour les marginaux était pratiquement irrespirable»¹⁶.

¹⁶ Pierre Restany, *Une vie dans l'art...*, cit., p. 40.

Galerie Colette Allendy¹⁷

1946-1960, 67 rue de l'Assomption

Elève de Juan Gris et femme du célèbre psychanalyste René, après la guerre Colette Allendy (Colette Nel-Dumouchel 1895-1960) transforme son hôtel dans la rue de l'Assomption en une galerie d'art, qui sera active de 1946 à 1960¹⁸. Profitant de la rente de son défunt mari, plus que des profits du marché, elle commence à exposer des œuvres de Kandinsky, Arp, Picabia et d'autres maîtres, sous la forme d'expositions personnelles et collectives (*Collages 1913-1946*, 18 juin - 18 juillet 1946; *Arp Kandinsky Magnelli Miró*, décembre 1947), tout en accueillant une originale participation du jeune Hains¹⁹, avec des photographies («écrire avec la lumière») et des images «hypnagogiques» («image qui incite au rêve»). A la fin des années 40 et pendant les années 50, Colette Allendy s'intéresse à l'abstraction lyrique («HWPSMTB», avril 1948), à la peinture gestuelle du groupe Cobra (*Trois peintres du groupe expérimental de Hollande: Appel, Constant, Corneille*, 3 mai - 2 juin 1949) et aux déclinaisons européennes de l'informel (*Wols, Bryen*, 25 novembre - 10 décembre 1955; *Au-delà de l'informel*, 24 février - 14 mars 1959; *Graphisme abstrait*, mai 1959).

Sous sa direction, la galerie est ouverte et prête aux innovations: après les «structures fluorescentes à deux ou trois dimensions de Cognasse et Calern, transparence et mouvement pour Malina, objets dans l'espace éclairés de l'intérieur pour Desserprit»²⁰, ce sera le tour d'Yves Klein, qui organise ici sa première exposition dans une galerie privée (février 1956). Le jeune peintre, qui

¹⁷ Une partie du fonds d'archive de la galerie Colette Allendy est déposée à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou à Paris.

¹⁸ P. Nahon, *Les Marchands d'Art en France...*, cit., pp. 207-213.

¹⁹ *Photographies Hypnagogiques Hains*, invitation au vernissage de l'exposition, Paris, galerie Colette Allendy, 30 juin 1948.

²⁰ Robert Vrinat, présentation de l'exposition *Lumière: Calern, Cognasse, Desserprit, F. J. Malina*, Paris, galerie Colette Allendy, 10-28 janvier 1956.

venait d'exposer des monochromes dans le salon des Editions Lacoste, sous l'égide du Club des Solitaires (décembre 1955), lui avait proposé une exposition. Colette Allendy, qui connaissait déjà la mère de Klein, l'artiste Marie Raymond, présentée plusieurs fois à la galerie entre 1949-1950 (et juin 1956), accepte «à condition qu'une personne qualifiée la convainque de l'intérêt et de l'authenticité de la démarche». La présentation des *Propositions monochromes*²¹ chez Allendy sera l'occasion de la rencontre entre l'artiste et le critique Pierre Restany, qui avait déjà noté le niçois au Club des Solitaires et qui, cette fois, accepte de jouer le rôle de «caution»:

«Parmi ces abstraits lyriques, Marie Raymond avait un fils qui s'appelait Yves Klein (du nom de son père, peintre lui aussi). Un fils judoka qui avait persuadé la galerie Colette Allendy de lui consacrer une exposition. Manquait le préfacier, difficile à trouver, les amis de Marie Raymond se défilant devant les monochromes du fils qui paraissaient relever de la blague. On trouva Pierre Restany. Ce fut sa chance. Restany s'enthousiasma vite pour ce personnage déroutant et d'un orgueil qui rendait les relations difficiles. Il ne le lâcha plus»²².

Après l'inauguration officielle de «l'époque bleue» à la galerie Apollinaire de Milan (janvier 1957)²³, Klein décide d'organiser une initiative conjointe au titre de «Propositions monochromes»: en proposant chez Iris Clert (10 - 25 mai) -

²¹ Yves. *Propositions monochromes*, présentation de P. Restany (*La minute de vérité*), Paris, galerie Colette Allendy, 21 février - 7 mars 1956. Le critique organise aussi un débat dans le cadre de l'exposition et autour de la question des monochromes, cf. B. Allain, *Propositions monochromes du peintre Yves*, «Couleurs», n. 15, mai 1956, pp. 25-27.

²² M. Ragon, *Restany prophète engagé*, dans *Le Nouveau Réalisme*, Beaux Arts Magazine / TTM Editions, Paris, 2007, p. 16.

²³ Yves Klein, *proposte monocrome, epoca Blu*, présentation de P. Restany, Milan, galerie Apollinaire, 2-12 janvier 1957. Avant cette date et les expositions au Club des Solitaires et chez Colette Allendy, les monochromes ont déjà été présentés dans des expositions non publiques, à Londres et à Tokyo par exemple, et ont été publiés dans les recueils *Yves Peintures* et *Haguenault Peintures*, édités par l'atelier de gravures de Fernando Franco de Sarabia à Jaen (Madrid), mai 1954.

qu'il avait connue entre temps - les tableaux monochromes de l'exposition milanaise, et en montrant chez Colette Allendy (14 - 23 mai) les applications pratiques de la période bleue. Celle-ci présentait de multiples états du bleu appliqués à sa manière et sur différents supports (pigment bleu, paravent bleu, pluie bleue, reliefs bleus, obélisques bleus, globe terrestre bleu...). Au premier étage se trouvait le premier Immatériel, une petite salle vide, «sensibilisée» par la seule présence de l'artiste, tandis que dans le jardin, le soir du vernissage, Klein présente la première peinture de feu en allumant des feux de Bengale fixés sur un monochrome bleu.

Ce sera aussi l'hôtel particulier de la famille Allendy que Klein utilisera, en janvier 1960, pour le fond du photomontage de son «Saut dans le vide»²⁴.

C'est toujours en 1957 qu'apparaissent les tableaux en chiffons et plissages de Gérard Deschamps (avec Paul Berthold et Henriette Grindat, 26 avril - 11 mai), tandis que le 24 mai, «Colette Allendy vous invite à franchir la palissade de l'exposition: *Loi du 29 Juillet 1881, ou Le lyrisme à la sauvette*»²⁵, où Raymond Hains et Jacques de la Villeglé exposent des affiches lacérées.

Il s'agit d'initiatives courageuses pour l'époque et Pierre Restany classe Colette Allendy, à deux reprises, parmi ces «aventuriers de l'esprit» qui ont eu un rôle fondamental dans la vie artistique parisienne²⁶: la première fois, en 1948, avec l'expo «HWPSMTB» (avril 1948) qui réunissait les représentants les plus importants de l'abstraction lyrique européenne (Hartung, Wols, Mathieu, Bryen) contre «l'abstraction primaire géométrisante»; la seconde, en 1956, en accueillant les propositions monochromes de Klein (suivie de l'initiative en

²⁴ C. Francblin, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris 1997, p. 11.

²⁵ Hains et Villeglé, *Loi du 29 juillet 1881 ou «Le lyrisme à la sauvette»*, invitation au vernissage de l'exposition, Paris, galerie Colette Allendy, 24 mai 1957.

²⁶ *Hommage à Colette Allendy*, catalogue de l'exposition, Paris, galerie Colette Allendy, 18 mai - 18 juin 1960, s.p.

collaboration avec Iris Clert l'année suivante et justement de l'exposition de Hains et Villeglé).

A la disparition de Colette Allendy, en février 1960, la galerie ferme ses portes. Un hommage unanime des artistes de la galerie (Arp, Corneille, Gleizes, Hains, Hartung, Kandinsky, Klee, Klein, Mathieu, Picabia, Marie Raymond, Vantogerloo, Wols...) est organisé pour témoigner de sa générosité et sensibilité artistique; Klein aussi participe au catalogue avec un très vif souvenir:

«Colette Allendy s'est rarement trompée, elle a montré, la première, la plupart des grands noms d'aujourd'hui, à une époque où c'était d'un sauvage courage que de l'oser... Mais ce n'est pas tant cela, pour moi, son auréole de gloire qui l'a placée aujourd'hui dans l'Histoire de l'art comme dans le souvenir de chacun de nous tous, ses amis... Non, c'est cette faculté particulière qu'elle avait, de savoir nous redonner une dignité humaine, lorsque, découragés et atteints par le doute, on lui rendait visite. Elle infusait, chez tous, la dose essentielle de gentillesse vitale, pour avoir la force de continuer»²⁷.

Galerie Iris Clert²⁸

1956-1961, 3 rue des Beaux-Arts

1961-1971, 28 faubourg Saint Honoré

1971-1979, 3 rue Duphot

Grecque de naissance, condition qu'elle ressentait comme «universelle»²⁹, Iris Clert (Iris Athanassiadis, Athènes, 1918 - Cannes, 1986) peut être considérée

²⁷ Yves Klein le Monochrome [Paris, 9 mai 1960], dans *Hommage à Colette Allendy*, cit, s.p.

²⁸ Le fonds d'archive de la galerie Iris Clert est déposé à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou à Paris.

²⁹ «Ah! Si seulement ma mère avait choisi New-York au lieu de Vienne et de Paris comme lieux de refuge, je ne me serais pas épuisée à nager à contre-courant. Mais je suis restée grecque, donc universelle. C'est pour cette raison que j'ai réuni autour de moi des aventuriers

comme l'un des plus importants protagonistes du panorama artistique parisien des années 50 et 60, véritable «soupape de sûreté»³⁰ pour l'expression et la promotion des artistes d'avant-garde. On peut dire que les débuts et l'histoire de la galerie, qui ouvre ses portes le 2 février 1956 (avec une exposition de Dora Tuynman), sont profondément liés à ceux d'un artiste, c'est-à-dire à Yves Klein, et à la coopération active qui s'établit entre lui et Iris Clert. Jusqu'à ce qu'il quitte son entourage, Klein sera en effet le fleuron de sa galerie et elle bénéficiera de son image d'exception, appuyant complètement ses idées. Klein, en revanche et malgré des conditions économiques bien limitées (à la différence de ses collègues, avec lesquels il est toujours en compétition, et en raison de sa disparition prématurée qui ne lui aura pas donné le temps d'une véritable reconnaissance économique), y laisse une empreinte inimitable, un sentiment d'ouverture vers un art différent et conceptuel que les autres artistes ne pouvaient ignorer. «Il faut dire que le rôle d'Iris Clert a été considérable en ce qui concerne Yves Klein et Arman, et que dans le cadre d'Yves Klein, entre 1957 et 1960, pratiquement il a été déterminant. Elle a démontré des prodiges d'enthousiasme. Elle a été fascinée par le personnage, et je pense que leur audace, à eux deux, n'avait pas de limites»³¹.

La rencontre avec le niçois est annoncée par le critique Claude Rivière (bien connue parce qu'elle défendait les jeunes sur les pages du quotidien parisien «Combat»), mais ne sera pas si rapide («Son enthousiasme était tel que je refusais de le connaître; je me méfie toujours des éloges trop flatteurs»³²): «un

de l'art venus de tous les points du monde. Nous étions comme un petit Manhattan baignant dans un océan de passésistes!», I. Clert, citée dans P. Nahon, *Les Marchands d'Art en France...*, cit., p. 257.

³⁰ « Iris Clert a été l'une des rares soupapes de sûreté à l'époque à permettre l'expression de tous les marginaux qui composent le nouveau réalisme et qui n'auraient eu aucune possibilité d'exposer à Paris si elle n'avait pas été là ». Entretien avec Pierre Restany, par Jean-Paul Ameline et Véronique Wiesinger, 26 avril 2000, dans *Denise René, l'intrépide...*, cit., p. 154.

³¹ *Pierre Restany, Une vie dans l'art...*, cit., p. 58.

³² *Iris-Time*, p. 132.

petit tableau orange tout uni» servira à la convaincre et à la faire adhérer à la «démarche métaphysique» de l'artiste.

Le soutien passionné d'un critique d'art comme Pierre Restany et le succès de «l'époque bleue» à la galerie Apollinaire de Milan («avant-première pour affronter les foudres des Parisiens»³³), donnent à Iris Clert la confiance nécessaire pour organiser une exposition chez elle, c'est-à-dire celle des *Propositions monochromes* partagée avec Colette Allendy (10 - 25 mai 1957): «Les propositions monochromes d'Yves Klein fixent aujourd'hui le destin plastique du pigment pur. Cette grande histoire de l'époque bleue sera retracée simultanément sur les cimaises de Colette Allendy et d'Iris Clert»³⁴. Pour l'occasion, Iris Clert a l'idée de laisser flotter 1001 ballons bleus sur la place Saint-Germain des Prés: «Comme toute la justification de l'œuvre de Klein se fit après coup, il appellera mon lancer de ballons 'son époque pneumatique'»³⁵. L'exposition fait du bruit, le public et la presse se divisent: la galerie devient le «cas» du panorama artistique parisien.

Toutefois le meilleur doit encore arriver : une année plus tard Klein, convaincu de l'idée que l'art ne doit plus être «en fonction de l'œil» mais de la «sensibilité du spectateur», organise la célèbre exposition du Vide.

Pour l'occasion, la galerie est vidée de toute chose, les murs à l'intérieur sont repeints en blanc tandis que la façade l'est en bleu. La seule chose qui pourra être perçue sera la salle vide imprégnée de la «sensibilité picturale immatérielle» de l'artiste.

Les cartons d'invitation au vernissage (lundi 28 avril 1958, date du trentième anniversaire de l'artiste), envoyés avec les célèbres timbres bleus, sont caractérisés par le style de Restany: «Iris Clert vous convie à honorer, de toute

³³ Ivi, p. 135.

³⁴ *Propositions monochromes*, invitation au vernissage de l'exposition (texte de P. Restany), Paris, galeries Colette Allendy/Iris Clert, 10 mai 1957.

³⁵ *Iris-Time*, p. 147.

votre présence affective, l'avènement lucide et positif d'un certain règne du sensible. Cette manifestation de synthèse perceptive sanctionne chez Yves Klein la quête picturale d'une émotion extatique et immédiatement communicable»³⁶.

La présence de deux gardes républicains en grande tenue à l'entrée de la galerie donne un sens d'officialité à la soirée, tandis que deux autres gorilles gardent la seconde porte tout en exigeant les cartons d'invitation des visiteurs; un cocktail bleu de méthylène, expressément préparé par Jean Laffont, propriétaire de la Coupole, est servi aux invités et une foule de 2000 curieux envahit rue des Beaux-Arts (jusqu'à l'arrivée des pompiers et des gendarmes).

Malgré les incidents qui eurent lieu au dernier moment (l'éclairage en bleu de l'obélisque de la Concorde, qu'ils avaient répété deux jours avant, est finalement interdit par le Préfet), les gestes de protestation de quelques visiteurs (deux étudiants de l'École des Beaux-Arts crayonnent sur l'un des murs de la galerie), les problèmes avec la justice (Iris Clert est convoquée à la caserne de la garde républicaine pour avoir eu à disposition deux gardes sans la présence effective d'un ministre qui pouvait les justifier) et la perte du reportage photographique du vernissage, le Vide fait scandale et est destiné à entrer dans l'histoire des expositions.

Si Klein n'est pas du tout 'disputé' sur le marché, ce n'est pas le cas de Tinguely qui faisait alors déjà «partie de l'équipe de Denise René» bien que, selon Iris Clert, ses œuvres n'attendaient que «'leur moment' cachées dans les caves de cette galerie»³⁷. Après le Vide, il arrive à la galerie de rue des Beaux-Arts.

³⁶ «Pour être sûre qu'aucun invité ne manquerait à l'appel et connaissant la psychologie des Français, j'eus l'idée de rajouter dans les enveloppes une petite carte ainsi libellée: 'INVITATION POUR DEUX PERSONNES. Pour toute personne non munie de cette carte, le prix d'entrée sera de 1500 francs'», *ivi*, p. 161.

³⁷ *Ivi*, p. 148. Par contre le travail du niçois est sans intérêt pour Denise René, qui à ce sujet un jour rend visite à Iris Clert pour voir «les œuvres du fils de Marie Raymond»: «Pour une galerie débutante, quel honneur de recevoir la visite d'une marchande chevronnée. En vitesse, nous accrochons tous les Klein disponibles...». Toutefois, la vue des monochromes n'a pas l'effet voulu («dans son regard impénétrable, aucune lueur d'humeur ne vint soutenir mon élan») et «sans dire un mot elle partit, outragée dans sa dignité», pp. 149-150.

Précédée par *Mes étoiles: concert pour sept peintures* (juin 1958), où Tinguely donne preuve de son esprit ingénieux (il s'agit de sept machines murales qui produisent un fort vacarme, précédées par les «automates» exposées à la galerie Arnaud en 1954 et les peintures cinétiques à la galerie Denise René en 1956), l'exposition *Vitesse pure et stabilité monochrome*, réalisée en collaboration avec Klein, n'aura pas moins de reconnaissance.

Des disques monochromes bleus, montés sur des axes rotatifs (au mur) et lancés à grande vitesse, donnent l'impression d'être gouvernés par des forces incontrôlables et de désintégrer l'objet par leur mouvement; une machine pétaradante (*l'Excavatrice d'espace*), surmontée par un disque blanc, bouge au sol actionnée par une pédale.

Si l'influence d'Yves Klein est déterminante dans la démarche de Tinguely, comme le souligne Restany³⁸, cette coopération entre les domaines pictural et mécanique suscite l'enthousiasme général et, au lieu de devenir objet de dérision, elle est considérée comme un «échappatoire par le superlatif»³⁹.

L'année suivante, les artistes se confrontent encore sur le terrain d'Iris Clert, dans deux exposition rapprochées: les éponges bleues de Klein (*Bas-reliefs dans une forêt d'éponges*, juin) sont suivies par les machine à peindre de Tinguely (*Méta-Matics*, juillet). Ce sera toutefois le Suisse à obtenir le plus grand succès: «La gloire de Tinguely est née avec cette exposition. La presse internationale le met en vedette. Alors qu'Yves est presque toujours tourné en dérision par la presse, Tinguely, lui, fera l'unanimité».

³⁸ «Ceux qui ont joué le jeu, ont accepté les postulâtes mêmes qui l'ont conduit à sa propre vérité, ils ont subi fortement son influence, et leur contact avec Yves Klein a été déterminant. Ce fut le cas pour Tinguely qui, en 1958, a assisté à l'exposition du vide d'Yves Klein chez Iris Clert [...] Ce fut pour lui l'occasion d'une méditation profonde, d'une remise en question totale [...] Son contact avec Yves Klein a été très intense et il en est résulté, chez Iris Clert, en novembre 1958 (à peine quelques mois plus tard, 'Le Vide' d'Yves Klein ayant eu lieu en juin), une exposition en collaboration entre Yves Klein et Tinguely qui s'appelait 'Vitesse pure et Stabilité monochrome'», Pierre Restany, *Une vie dans l'art...*, cit., p. 24.

³⁹ M. Conil-Lacoste, *Tinguely-Klein ou l'art superlatif*, «Le Monde», 21 novembre 1958.

En renversant toutes les valeurs de l'objet fonctionnel, les cinq machines absurdes de Tinguely créent des milliers de dessins automatiques (la Méta-Matic n. 12 réalisera 3800 kms de peinture), forcément abstraits et «informels», dans une sorte de ridiculisation des produits de la peinture gestuelle. Aux visiteurs est donnée la possibilité d'acheter des jetons (qui donnent droit à trois minutes de «création») et de régler la vitesse du fonctionnement: l'artiste organise alors un concours du meilleur dessin automatique, régulièrement présidé par un jury (le prix est de 50.000 francs), auquel sont invités les amis artistes (Arp, Duchamp, Hartung, Matta, Man Ray...).

L'exposition est annoncée par des tracts distribués aux passants («Libérez-vous en créant vous-même vos œuvres d'art avec les machines à peindre de Tinguely, *Do it yourself!*»), alors que des hommes-sandwichs (deux clochards) se promènent dans le quartier en invitant le public à participer au concours. L'attention du public et de la presse sera si grande que le jour même du vernissage, c'est une foule de 5000/6000 visiteurs qui arrivera à la petite galerie. Après la «trahison» de Klein, qui présente au public ses *Anthropométries de l'Epoque Bleue* à la galerie internationale d'art contemporain du Comte Maurice d'Arquian (9 mars 1960), Iris Clert reçoit une proposition «ahurissante» par Arman: «J'ai une idée sensationnelle. Je voudrais convertir ta galerie en une immense poubelle»⁴⁰. L'artiste, qui avait présenté sans trop de bruit, en mai 1958, ses «cachets» (*Les Olympiens d'Arman*)⁴¹, se prépare ainsi à réaliser «Le Plein» qui sera inauguré le 25 octobre 1960.

Pour annoncer l'exposition, au lieu de cartons d'invitation, Iris Clert envoie par courrier 3.000 boîtes de sardines, remplies d'ordures et scellées par l'usine Capitaine Cook de Paris, avec l'étiquette «Arman 'Full-up' Ouvrir avant le 25 octobre 1960 Iris Clert Paris-France». A l'intérieur on y trouve aussi, en plus

⁴⁰ *Iris-Time*, p. 225.

⁴¹ A ce propos Klein lui dit: «Vous verrez, mon Iris. C'est le début de quelque chose d'important», *ivi*, p. 173.

d'un ancien franc et d'un ouvre-boîte, le texte de l'invitation signé par Pierre Restany: «Un événement capital chez Iris Clert, en 1960, donne au Nouveau Réalisme sa totale dimension architectonique. Dans un tel cadre, le fait est d'importance. Jusqu'à présent aucun geste d'appropriation à l'antipode du vide n'avait cerné d'aussi près l'authentique organicité du réel contingent». Aidé par Raysse, Arman remplit l'espace de la galerie de toutes sortes d'objets jusqu'à réaliser un accrochage spectaculaire. Malgré le peu d'enthousiasme montré par la presse, l'exposition lui permettra d'obtenir un contrat chez Jean Larcade, propriétaire de la galerie Rive Droite⁴². Si les *Accumulations* accrochées aux murs seront achetées par Daniel Cordier, pour sa galerie de New-York, du Plein «s'occupera» l'association de l'abbé Pierre (chez lequel les artistes avaient récupéré les vieux meubles), chargée de reprendre les objets de la vitrine une semaine plus tard.

La réputation de la galerie est sans doute étroitement liée à ces initiatives, mais elles ne sont qu'une partie de son histoire car d'autres artistes ont pu profiter du courage et de la largeur d'esprit d'Iris Clert. Le grec Takis, par exemple, utilisateur des champs magnétiques, y organise en 1960 l'exposition *L'Impossible: un homme dans l'espace*⁴³, ou encore Pol Bury qui y présente, lors d'une première personnelle, ses sculptures cinétiques (*Entités érectiles*, avril 1961), avant de représenter la Belgique à la Biennale de Venise en 1964. D'autre part, elle refusait nettement toutes les propositions similaires à celles de ses artistes, ou encore les idées de Spoerri qu'elle jugeait «trop commerciales» ou de l'italien Piero Manzoni qui, à son avis, suivait de tout près les choix de la galerie parisienne⁴⁴.

⁴² «[...] la galerie de Klein, où il allait rejoindre le transfuge», *ivi*, p. 231.

⁴³ Pendant le vernissage de l'exposition (décembre 1960), le poète Sinclair Beiles, suspendu dans l'air au bout d'une corde aimantée, lit un poème contre la bombe atomique, une sorte de réponse aux projets scientifiques russes sur les premiers vols habités dans l'espace.

⁴⁴ *Iris-Time*, p. 234.

Iris Clert s'active également à soutenir d'autres projets au-dehors de sa propre galerie, comme la conférence d'Yves Klein à la Sorbonne (sur *L'Evolution de l'Art vers l'Immatériel*, 3 juin 1959) ou la présentation de la maquette du Nouvel Opéra et Théâtre de Gelsenkirchen (29 mai 1959)⁴⁵. Elle cultive aussi de nombreuses relations avec d'autres galeries à l'étranger, en Italie par exemple, où son Micro Salon est reçu par La Tartaruga à Roma et l'Apollinaire à Milan. De plus, sa contribution à la Biennale de Venise ne sera pas négligeable, notamment pour les éditions de 1962 (où elle présente sa *Piccola Biennale* à Palazzo Papadopoli, 15 juin - 10 juillet) et de 1964 (où elle choisit un siège «mobile» pour l'exposition de sa *Biennale flottante*, du 14 juin au 5 juillet)⁴⁶.

Bien que sa galerie ait été un lieu de rassemblement et un véritable «tremplin» pour de nombreux noms devenus célèbres, ces derniers ont souvent fini par la quitter pour des contrats plus avantageux. Pendant toute son activité, Iris Clert a dû en effet faire face à de récurrents problèmes économiques, qui l'ont amenée à demander l'appui du Ministre Malraux pour ses comptes à régler avec le fisc⁴⁷. Voulant conserver à tout prix son esprit d'avant-garde, elle refuse l'aide de ceux qui pourraient l'obliger à le trahir, même cette aide arrive d'un «compatriote»

⁴⁵ «Iris Clert présente la Collaboration Internationale entre Artistes et Architectes dans la réalisation du Nouvel Opéra et Théâtre de Gelsenkirchen (Ruhr): W. Ruhnau-Allemagne, N. Kricke-Allemagne, J. Tinguely-Suisse, P. Dierkes-Allemagne, R. Adams-Angleterre, Y. Klein-France», invitation au vernissage, 29 mai 1959.

⁴⁶ «L'art moderne retourne aux sources: Iris Clert vous invite à sa croisière fantastique à bord du S.M. 'Galaxy', en compagnie des artistes et de leurs œuvres»: après l'inauguration de la Biennale (14 juin) et de l'ouverture au public de l'exposition (15-18 juin), le paquebot part le 19 juin et accomplit un itinéraire vers la Grèce, qui se conclut avec le retour «trionphal» à Venise le 15 juillet. Entre-temps un deuxième bateau ancré stablement à la Salute, la «Bella Laura», expose des œuvres des artistes de la galerie (Bro, Deschamps, Fontana, Stevenson...), 15-23 juin 1964.

⁴⁷ Il s'agissait de 20.000 francs d'arriérés pour les années 1961 et 1962. Lettre d'Iris Clert au Ministre Malraux, 26 mars 1965, Fonds Iris Clert – Bibliothèque Kandinsky [dorénavant Fonds Iris Clert BK], Correspondance Iris Clert, B 21.

comme Alexandre Iolas, qui lui propose de partager la galerie en lui demandant de la lui céder six mois par an pour l'exposition de ses «grands noms»⁴⁸.

A côté de l'activité de la galerie, Iris Clert organise la revue « Iris Time Unlimited », parue en 46 numéros de 1962 à 1975, qui suit les expositions et les artistes de son entourage.

Enfin, «il est aussi indéniable qu'il revient à la galerie Iris Clert, au cours des années 1956-1960, d'avoir relancé la mode des vernissages spectaculaires destinés à mobiliser l'attention du milieu artistique»⁴⁹: au cours de ces occasions, il est évident que l'espace de la galerie a suivi et soutenu le processus de théâtralisation de l'œuvre d'art, en se constituant «environnement» (pas seulement «récipient» passif) et en devenant partie intégrante de l'œuvre elle-même.

Galerie J

1961-1966, 8 rue Montfaucon

La troisième forteresse du Nouveau Réalisme, qui succède à Colette Allendy et Iris Clert dans un soutien aux artistes du groupe, a été la galerie J, fondée en 1961 par Jeannine de Goldschmidt Rothschild, d'où le nom J. Amie de Pierre Restany (après leur rencontre en 1953, ils se marieront en 1967), elle mit à disposition du critique l'espace d'un petit garage à vélomoteur qu'elle avait hérité à Saint-Germain:

«Cette galerie a été conçue pour accélérer les temps de promotion et d'expérimentation du Nouveau Réalisme; elle a joué ce rôle avec beaucoup d'efficacité, et en 1966 elle s'est éteinte de sa belle mort, après

⁴⁸ Son refus étonne énormément le collectionneur: «Cette fille est complètement folle ! Refuser ainsi de l'argent ! Ce n'est pas une vraie Grecque !», *Iris-Time*, p. 241.

⁴⁹ *Les Nouveaux Réalistes*, sous la direction de J.-P. Ameline, catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris 1992, p. 47.

cinq années d'existence. A partir de 1963-1964 cette galerie reflète aussi ma propre réflexion sur le problème, étant donné que je bénéficiais là d'un instrument flexible puisque j'en étais le conseiller artistique et que j'avais peu de responsabilité de type financier; d'abord il y avait très peu d'argent et ce n'était pas là mon problème. Donc cette galerie, dans ses programmes, s'est pliée à l'évolution propre de mes pensées et j'ai essayé de mettre en application le concept de nature moderne, de nature urbaine qui était dans la ligne directe du Nouveau Réalisme. Je me suis livré là à différentes expositions de recherches qui se situaient autour des nouvelles aventures de l'objet. [...] La galerie a servi de véritable instrument d'expérimentation et elle m'a aidé en même temps à prendre une certaine distance vis-à-vis des événements, tout en restant dans cette ligne d'objectivation du réel»⁵⁰.

A la différence des autres, la galerie J est une sorte de terrain préparé par le critique, un laboratoire exceptionnellement réservé à donner la parole aux expérimentations des nouveaux réalistes; une condition singulière qui permit à Restany de devenir l'organisateur et presque le seul curateur des expositions du groupe sur la scène parisienne et à l'étranger. En fait l'action de Restany, véritable «critique militant» selon la définition de Michel Ragon («compagnon de lutte d'un clan, voire chef de bande, qui n'a d'yeux que pour une seule Chimène qui lui est d'autant plus chère qu'elle est parfois le produit de son imagination»⁵¹), n'est pas de sanctionner l'identité du groupe, au contraire elle est fondamentale pour son existence, comme souligne Arman: «Nous n'étions pas rassemblés autour d'une idée. Le travail de synthèse a été réalisé par Restany plus que par nous-mêmes. Le point commun était en général un

⁵⁰ Pierre Restany, *Une vie dans l'art...*, cit., p. 64. Sur l'histoire de la galerie on peut voir aussi: P. Nahon, *Les Marchands d'Art en France...*, cit., pp. 239-242; H. Périer, *Pierre Restany l'alchimiste de l'art*, Paris 1998, pp. 187-195.

⁵¹ M. Ragon, *Préface*, dans P. Restany, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris 1968, pp. 9-10.

abandon de la peinture de chevalet mais il y avait plus des groupes par affinité qu'un groupe autour d'une idée. [...] Il a fallu toute la dialectique de Pierre Restany pour lier cette sauce»⁵².

Il ne s'agissait pas pour le critique de son premier contrat avec un espace privé: on peut compter vingt-six galeries avec lesquelles il collabore de 1954 à 1969 à différents niveaux (préfacer, conseiller artistique, intermédiaire commercial), en se qualifiant «à cette époque comme l'un des acteurs les plus engagés dans le processus 'd'intervention concertée' entre la critique et le commerce d'art»⁵³.

Avant la création de la galerie J, il était déjà intervenu dans le but de remédier au défaut des espaces d'exposition pour l'expression des avant-gardes: employé comme «directeur des publications» à la galerie Kramer de Paris, il est plutôt le directeur artistique de l'espace qui, à partir de l'exposition *Espaces imaginaires* en janvier 1957 (Bellegarde, Brüning, Halpern, Hundertwasser, Bertini, Delahaye), suit dans sa programmation le choix du critique jusqu'au début de l'année suivante.

L'ouverture de la galerie J (le 17 mai 1961, presque simultanément avec le vernissage du nouveau siège d'Iris Clert rue du Faubourg Saint Honoré, qu'elle considèrera une «concurrence sérieuse») est caractérisée par l'exposition *A 40° au-dessus de Dada*, avec des œuvres d'Arman, César, Dufrene, Hains, Villeglé,

⁵² C. Millet, *Arman, qualité, quantité*, « Art Press », n. 8, décembre 1973-janvier 1974. A ce propos s'exprime aussi Restany: «La dichiarazione del 27 ottobre 1960 è senza dubbio l'unico testo sul quale i Nouveaux Réalistes si sono messi d'accordo. Il marchio ha salvato il gruppo, imponendosi al di là delle tentazioni centrifughe dei suoi membri, e mi ha consentito di prendere la distanza necessaria per focalizzarne le prospettive di una teoria d'insieme», P. Restany, *Nouveaux Réalistes Anni '60. La memoria viva di Milano*, catalogue de l'exposition, Milan 1997, p. 18.

⁵³ J. Verlaine, *Le critique et la galerie: Pierre Restany et la scène parisienne de l'art contemporain (1954-1969)*, dans *Le demi-siècle de Pierre Restany*, sous la direction de R. Leeman, Paris, Inha, 2009, p. 351. Il s'agit de collaborations différentes qui peuvent être synthétisées en trois périodes: les années 1956-58, concentrées autour de la galerie Kamer, le Studio Facchetti et la galerie Arnaud; les collaborations liées aux expositions d'Yves Klein, notamment aux galeries Colette Allendy, Iris Clert et à la galerie internationale d'art contemporain; l'activité à la galerie J et en parallèle aux galeries Rive Droite et Mathias Fels. Ivi, p. 356.

Klein, Spoerri, Tinguely et Rotella, qui sera prise très au sérieux par la presse⁵⁴. La préface du catalogue, écrite par Restany, est par ailleurs considérée le deuxième manifeste du Nouveau Réalisme. Parmi les visiteurs présents au vernissage, il y a le directeur du Moma William C. Seitz qui, influencé par les théories de Restany, organisera à New-York quelques mois plus tard la grande exposition *The Art of Assemblage*. La recherche des sources du groupe dans le Dada et chez Duchamp pour le «geste anti-art» et l'objet ready-made («les ready-made dadaïstes ont été portés à la dimension du merveilleux moderne»), est bientôt reniée par les artistes: Klein refuse que son œuvre soit associée au Dada et le 8 octobre 1961, le soir d'une «journée des observateurs neutres» où nouveaux réalistes et critiques parisiens examinent la filiation duchampienne du mouvement⁵⁵, il déclare – avec Hains et Raysse réunis à La Coupole – vouloir dissoudre le Nouveau Réalisme. L'idée de remettre en question Restany pourtant n'est pas bien vue et la poussée subversive finit par se résorber. Cette réunion ne signe donc pas la fin des expositions collectives du groupe, mais néanmoins le début des contestations contre la «ligne de conduite» de Restany. Si les artistes ironisent sur le rôle du critique par rapport à leur production (on a déjà vu le cas de Hains et Christo au Salon Comparaisons de 1963, avec *Le Néo-Dada emballé...*), la presse soulève des doutes sur la valeur et la vraie paternité de cette créativité:

«Dans le nouveau groupe de Restany, Tinguely et Yves Klein demeurent les vedettes, même si Arman devient aussi envahissant que ses objets multiples. Tinguely et Yves Klein sont les seuls du groupe à avoir eu de grandes idées. [...] La critique serait-elle aujourd'hui parfois plus

⁵⁴ C. Rivière, *Réalisme, concret et vie*, «Combat», 22 mai 1961; M. Ragon, *40° au-dessus de Dada?*, «Arts», n. 823, 24 mai 1961.

⁵⁵ A la soirée participent les artistes Klein, Hains, Raysse, Dufresne, Arman, Villeglé et les critiques Pierre Descargues et Alain Jouffroy; cf. H. Périer, *Pierre Restany l'alchimiste de l'art*, cit., pp. 192-194.

créatrice que les peintres qu'elle est censée représenter ? Après Tapiés et Alvard, Restany semblerait le prouver»⁵⁶.

Une deuxième exposition collective du groupe aura lieu entre décembre 1962 et janvier 1963, alors que les personnalités des nouveaux réalistes sont plus que nombreuses, à partir des affichistes: en juin 1961 Hains présente *La France déchirée*, affiches politiques lacérées au sujet de la guerre d'Algérie⁵⁷; en février-mars 1962 la galerie accueille la première exposition à Paris de Mimmo Rotella (*Cinecittà ville ouverte*), suivie par celle d'avril 1965 (*Vatican IV*)⁵⁸; Dufrêne y expose deux fois, en février-mars 1963 (*Archi-Made 1957-1963*) et en mars-avril 1964 (*Le Mot Nu Mental*); Villeglé est présent avec une personnalité en octobre 1963.

Parfois les expositions sont liées à des initiatives qui sortent de l'espace de la galerie: l'exposition de Christo de 1962 est développée en référence à l'installation de 240 bidons vides de pétrole (*le Rideau de fer*) que l'artiste érige à Paris le 27 juin 1962, comme allusion au mur de Berlin, et qui bloque pendant quelques heures l'accès de la rue Visconti.

L'espace de la galerie est par ailleurs très flexible et il se prête à devenir un champ libre d'expérimentation et d'implication du spectateur: «Celle-ci n'est plus seulement un lieu d'exposition et de contemplation, mais un lieu de création, d'action et de participation, à la fois atelier d'artiste et espace de convocation – au double sens de 'rassemblement' et d'expression' - du public»⁵⁹. C'est le cas du stand de tir *Feu à volonté* de Niki de Saint-Phalle (juin-juillet 1961), où le public est invité à tirer sur les reliefs, ou encore de

⁵⁶ M. Ragon, *Les expositions à Paris – Lyrisme et abstraction, 40° au-dessus de Dada*, « Cimaise. Art et architecture actuels », n. 54, juillet-août 1961, p. 89.

⁵⁷ M. Ragon, *Plus vrai que nature*, « Arts », n. 827, 21 juin 1961.

⁵⁸ Sur les rapports de l'artiste italien avec la galerie parisienne, R. Perna, A. Berton, *Mimmo Rotella e la Galerie J*, Milano 2012.

⁵⁹ J. Verlaine, *Le critique et la galerie...*, dans *Le demi-siècle de Pierre Restany*, cit., p. 356.

l'exposition *723 ustensiles de cuisine* de Spoerri (2-13 mars 1963), qui transforme, pendant onze jours, la galerie en un véritable restaurant, avec autant de chefs («aux fourneaux le Chef Spoerri»), de garçons (les critiques Michel Ragon, Jean-Jacques Lévêque, John Ashbery, Pierre Restany, Alain Jouffroy) et de menus spéciaux (selon les jours, menu suisse, hongrois, serbe, franco-niçois, roumain...) ⁶⁰.

A côté des expositions des nouveaux réalistes, la programmation de la galerie porte son attention aussi bien sur les «poétiques de l'objet», dont sont un exemple les expositions *Nouvelles Aventures de l'Objet* en décembre 1961 (Beynon, Bussac, Brusse, Deschamps, Kapera, Scheps, Caniaris, Nikos) et *Les Objecteurs* en décembre 1965 (Raynaud, Pommereulle, Arman, Kudo, Spoerri – présenté par Alain Jouffroy, en collaboration avec Jean Larcade et Jacqueline Ranson), que sur les nouvelles tendances picturales de la deuxième moitié de la décennie qui y trouvent aussi leur place: c'est le cas du Mec-Art, dont Restany rédige le manifeste à l'occasion de l'exposition *Hommage à Nicéphore Niepce* (octobre 1965), ou des gestes radicaux du groupe *BMPT* (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) qui expose en 1967, lors de la dernière période d'ouverture occasionnelle de la galerie.

Parmi les autres galeries parisiennes engagées avec les membres (ou futurs membres) du Nouveau Réalisme, la **galerie Durand**, gérée par Lucien et Nicole Durand et active dès 1946 (avenue de Messine; en 1953 déménage à Saint Germain des Prés, 19 rue Mazarine), est la première à organiser en 1954 une exposition de César, qui présente ses sculptures aux fers soudés: «On s'est connu en faisant du ski [...] Bref, j'ai organisé la première exposition de César et j'ai tout vendu. C'était l'époque des fers soudés, des insectes, du grand

⁶⁰ L'artiste sera de nouveau présent à la galerie J en 1964 avec Robert Filliou (*Mots pris au piège*) et en 1966 (*Eat Art*).

bonhomme qui, à la place du cœur avait un réveil qui faisait tic-tac. Il y avait aussi le grand poisson, qui est maintenant au Musée d'art moderne. Un vrai succès»⁶¹. Toutefois l'artiste quittera vite les Durand pour entrer dans l'entourage de Jean Larcade, marchand influent à l'époque qui possède à Paris la **galerie Rive Droite**:

«Lucien Durand n'arrivant pas à me faire vivre, je me suis mis d'accord avec Jean Larcade qui dirigeait la galerie Rive Droite. Avec Lucien Durand, il comptait parmi les marchands qui marquèrent leur époque. Mais Larcade, du point de vue du négoce, n'arrivait pas à la cheville d'un amateur. Parmi ses poulains, il y avait pourtant Francis Bacon, Jasper Johns, Rauschenberg, Yves Klein. Il n'a jamais réussi à s'enrichir. Ce n'est pas avec moi qu'il commença»⁶².

La galerie en effet eut une place importante dans le marché de l'art contemporain mais aussi de continuel problèmes financiers, jusqu'à fermer, en 1963, couverte de dettes et mise aux enchères. En disposant d'une discrète fortune (son père s'était spécialisé après la Grande Guerre dans la revente, pierre par pierre, de cloîtres et monastères de la campagne française à de riches amateurs, notamment américains), Larcade avait ouvert en 1953 une galerie au 82 du faubourg Saint-Honoré (à partir du 28 avril 1958 au n.23), dont Michel Tapié devient le directeur artistique. Il suit, surtout pendant les années cinquante, les tendances informelles européennes (Appel, Burri, Dubuffet, Fautrier, Mathieu, Riopelle, Tobey, Wols) et américaines (Sam Francis, Gottlieb, Pollock). Francis Bacon organisera ici, en 1957, sa première exposition en France qui passera toutefois inaperçue et Jasper Johns y expose dès 1959: son œuvre, exposée à la Biennale de Venise de 1958 dans l'exposition *L'art jeune dans le monde*, est remarquée par Restany et Larcade, qui décide de rencontrer

⁶¹ P. Nahon, *Les Marchands d'Art en France...*, cit., pp. 233-235.

⁶² César, dans *Entretiens avec Otto Hahn*, Paris 1988. Après Larcade, l'artiste passe à la galerie de Creuzevault et ensuite à celle de Claude Bernard.

le marchand Leo Castelli à Venise et ensuite à New-York, pour organiser une exposition de l'artiste à la galerie Rive Droite l'année suivante.

En ce qui concerne l'histoire du Nouveau Réalisme, Larcade joue un rôle important, il se liera à l'action de Pierre Restany et il recevra le soutien de Sami Tarica, marchand de tapis d'origine turque, très engagé sur le marché parisien de l'art d'avant-garde (défenseur de Klein avant tout): si César y expose ses sculptures deux fois pendant les années cinquante (avec Appel en 1955 et avec Burri en 1956), la galerie Rive Droite accueille aussi les deux fleurons de la galerie Iris Clert, Yves Klein et Arman. En juin 1961, Restany y organise l'exposition *Le Nouveau Réalisme à Paris et New-York* (Klein, Arman, Johns, Rauschenberg, Stankiewicz, Tinguely, Hains, Niki de Saint-Phalle, Chamberlain, Bontecou, Chryssa, César), où sont présentés les développements des recherches d'après-guerre et les relations entre le Nouveau Réalisme européen et le Néo-Dada américain. Mais Larcade sera surtout l'hôte par excellence du premier festival du Nouveau Réalisme (13 juillet - 13 septembre 1961), qui se déroulera à Nice, à la galerie Muratore (19 bd Victor Hugo) et à l'Abbaye de Roseland. En fait, cette dernière et le parc tout autour, propriété de la famille Larcade, sont mis à la disposition des artistes pour la série d'actions-spectacles qui animent les jours du vernissage (13 et 14 juillet). Avec la collaboration de Larcade, Yves Klein organise aussi un remake des *Anthropométries* pour une séquence du film *Mondo Cane* du réalisateur italien Jacopetti, qui est présenté au Festival de Cannes de 1962 (à la suite duquel l'artiste disparaîtra à l'improviste)⁶³.

L'exposition de Niki de Saint-Phalle à la galerie Rive Droite (juin - juillet 1962), présentée par Restany (*Art moral, Art sacré*) et John Ashbery, est remarquée par Alexandre Iolas, qui organisera ensuite - avec la collaboration de

⁶³ P. Nahon, *Les Marchands d'Art en France...*, cit., p. 250. L'Abbaye est utilisée aussi comme résidence pour artistes: pendant l'été 1960, Karel Appel y est hébergé et y réalise plus de 25 sculptures.

Larcade - une personnelle de l'artiste dans sa galerie de New-York (octobre - novembre 1962) pour en devenir finalement le marchand.

Les rapports avec les Etats-Unis établis grâce à l'activité du siège newyorkais répondent à l'exigence – devenue commune au début des années 60 – d'une ouverture outre-Atlantique. En effet et à l'exception de quelques noms célèbres (Calder, Tobey, Sam Francis...), le marché de l'art américain à Paris était encore très limité et la situation entre les USA et l'Europe reste tendue jusqu'en 1960:

«A cette date le marché s'assouplit: les collectionneurs européens non-conformistes étaient saturés de peinture contemporaine locale, le marché newyorkais de l'action painting avait perdu ses complexes d'infériorité à l'égard du Vieux Continent. Entre temps plusieurs expositions américaines itinérantes et quelques confrontations de grand standing (Musée d'Art Moderne de Paris, Biennale de Venise, Documenta II) avaient permis d'utiles comparaisons»⁶⁴.

Non loin de la Rive Droite, d'autres galeries parisiennes adressent leurs activités à la production artistique américaine (galeries Cordier, Facchetti, Bucher, Stadler, Maeght, Dupuis, Lawrence, Anderson&Mayer... auxquelles on peut ajouter l'activité du Centre Culturel Américain de Paris), en se concentrant plutôt sur les courants de l'expressionnisme abstrait. L'occasion d'une comparaison entre les deux capitales, en ce qui concerne les nouveaux langages, avaient été les expositions de 1961 précédemment citées, *Le Nouveau Réalisme à Paris et New-York* (galerie Rive Droite) et *Art of assemblage* (Moma), et l'exposition *The New Réalistes* (Sidney Janis Gallery, New-York, octobre 1962), qui avaient présenté, en parallèle, les recherches des nouveaux réalistes et des Néo-Dadas américains⁶⁵. Les poétiques de l'objet, notamment le pop art,

⁶⁴ P. Restany, *Paris 1963: une année américaine*, ACA, PREST. X SE V01.

⁶⁵ *Collection Sonnabend*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1988, p. 167.

trouveront leur centre propulseur dans la **galerie Ileana Sonnabend**, ouverte en 1962 (1962-1965, 37 quai des Grands-Augustins ; 1966-1980, rue Mazarine), qui remplit le rôle de médiateur et qui «marque une ère nouvelle pour les rapports de l'art américain avec l'Europe»⁶⁶.

D'origine roumaine, Ileana Schapiro (1914-2007) commence à s'intéresser au commerce de l'art à la fin des années 30 à Paris, avec son premier mari Leo Castelli. A cause de la guerre, le couple s'établit à Manhattan, où ils travaillent dans le courant de l'expressionnisme abstrait. Une fois divorcée, elle revient en Europe avec son second mari, Michael Sonnabend. En 1962, elle trouve à Paris - grâce au galeriste Drouin - un local sur le quai des Grands-Augustins qui devient la première galerie Ileana Sonnabend (en 1965, ils déménageront rue Mazarine jusqu'en 1980)⁶⁷: à partir de Jasper Johns, y sont présentés surtout les pop artistes américains et les minimalistes, lors de collectives et de personnelles. Rauschenberg, qu'Ileana et Castelli avaient connu à New-York en 1954, aura un espace d'exception: invité à Paris par Daniel Cordier en 1962, mais resté seul à cause des désordres liés au Putsch des Généraux en Algérie, il peut compter sur le soutien des Sonnabend qui lui organisent, pour l'année suivante, une grande personnelle en deux parties (*Œuvres de 1954-1961* et *Œuvres de 1962-1963*)⁶⁸.

⁶⁶ Daniel Cordier remarque l'importance de la galerie Sonnabend : «Entre 1952, date de la première exposition d'abstrait expressionnistes à la galerie de France, de Pollock chez Facchetti, et 1962, quand vous ouvrez votre galerie, pendant ces dix années, il y a eu fort peu d'expositions d'artistes américains à Paris: Tobey chez Jeanne Bucher en 1955, Johns et Gottlieb chez Larcade en 1959-1961; Nevelson et Rauschenberg en 1960 et 1961 chez moi. Je ne parle pas des Américains qui vivaient à Paris, comme Kelly et Sam Francis. L'ouverture de votre galerie marque une ère nouvelle pour les rapports de l'art américain avec l'Europe», *Leo Castelli, Daniel Cordier, Ileana Sonnabend: Le rôle des galeries*, dans *Paris – New-York*, catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris, 1 juin - 19 septembre 1977, p. 176.

⁶⁷ La siége de rue Mazarine est détruite par les jeunes - en signe de protestation vers la culture américaine - pendant la contestation du '68.

⁶⁸ «A Paris, Rauschenberg devait justement exposer chez Daniel Cordier. Quand nous avons débarqué, nous avons trouvé une ville étrangement déserte, avec des sacs de sable aux carrefours. Nous étions tombés en plein Putsch des Généraux en Algérie et Paris craignait une invasion. Rauschenberg est alors arrivé, sans un sou, ahuri, furieux et perdu parce qu'il n'avait trouvé personne à l'aéroport: Cordier avait en effet disparu dans la nature et restait

L'affirmation du Pop Art et l'assignation du Grand Prix de la Biennale de Venise à Rauschenberg, en 1964, augmentent les difficultés d'intégration de la galerie sur la scène parisienne: «Il se passa alors en France un phénomène curieux: nous fûmes presque considérés comme des traîtres. Les Français étaient persuadés que nous voulions, avec notre Pop Art, détruire l'Art français ! Alors que notre seul but a toujours été de vouloir informer. Ce fut un grand malentendu»⁶⁹.

Parmi les nouveaux réalistes, qui à l'époque de son arrivée à Paris étaient engagés avec la galerie J, elle ne peut exposer qu'Arman (1967, 1969, 1970), qui travaillait déjà avec la Sidney Janis à New-York et la Lawrence de Paris (jusqu'à sa fermeture en 1966) et qui sera le premier artiste français de la galerie Sonnabend.

Dans le but de favoriser les passages des œuvres et des artistes, les Sonnabend créent un «réseau de correspondants» en Europe, de sorte que «les expositions faites à Paris circulent et trouvent un prolongement dans des galeries amies»⁷⁰. Bien que ces propositions aient été peu appréciées à l'époque de son voyage à Rome en 1960, elle va s'adresser aussi au panorama italien (Schifano, Pistoletto, Gilardi, Zorio, Anselmo, Calzolari) et cultiver d'étroits rapports de collaboration avec différents collectionneurs et galeries (Il Punto-Sperone à Turin, Codognato à Venise): «C'est sans doute avec l'Italie que les rapports furent les plus suivis: un marché important pour l'art américain, le Pop Art puis l'Art Minimal et l'Art Conceptuel, et la création d'une réponse italienne spécifique à l'Art Minimal

introuvable. Nous avons emmené Bob dans notre hôtel. Nous avons alors décidé, Michael et moi, de défendre ses intérêts en Europe. C'était par amitié, mais tout a découlé de là. L'exposition a finalement eu lieu», E. Vedrenne (propos recueillis par), *Ileana Sonnabend, avant-gardes et passion*, dans «Le Magazine Air France Madame», n. 4, 1987, p. 134.

⁶⁹ Ivi, p. 136.

⁷⁰ M. Bourel, *Les galeries d'Ileana Sonnabend*, dans *Collection Sonnabend*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1988, p. 15.

avec l'Arte Povera favorisèrent ces contacts multiples au cours des années 60 et au début des années 70»⁷¹.

Convaincue que New-York «reste le centre» du marché de l'art⁷², en 1970 elle ouvre la Sonnabend Gallery à Soho (1970-1971, 924 Madison Avenue; 1971-1988, 420 West Broadway), où elle peut opérer un important travail d'échanges avec les galeries européennes et exposer des artistes inconnus (parmi lesquels beaucoup de protagonistes de l'Arte Povera).

Pour la duplicité des actions sur les fronts américain et européens, les galeries d'Ileana Sonnabend ont toujours été caractérisées par une sorte de condition «d'étrangers»: «Ma situation dans le monde de l'art a toujours été curieuse. En France, bien que j'aie depuis le début montré des Européens (Mario Schifano que j'avais découvert à Rome, Pistoletto, puis Arman, Boltanski ou Kirili), nous avons toujours été considérés comme des Américains. Et en Amérique, comme des Européens ! Cela ne me dérange pas du tout. La nationalité compte peu dans l'art»⁷³.

Une ligne de conduite autonome par rapport au panorama parisien et en particulier à l'Ecole de Paris est suivie aussi par la **galerie Denise René**, qui se maintient pendant toute son histoire dans le domaine de l'art abstrait et géométrique, des pionniers de l'abstraction (Arp et Sophie Taeuber, Mondrian, Magnelli, Herbin) à ses plus jeunes représentants (Vasarely, Jacobsen, Dewasne, Mortensen). Ouverte en juillet 1944, 124 rue de la Boétie, la galerie - le vrai nom de famille est Bleibtreu, René est le nom d'un cousin de son père - aura de nombreux sièges en Europe et aux Etats-Unis (à Paris: 124 rue de la Boétie, 196 Bd Saint-Germain, 113 rue Saint-Martin; à Krefeld, en collaboration avec Hans Meyer: 415 Krefeld Ostwall 123; à Düsseldorf, en collaboration avec Hans

⁷¹ Ibid.

⁷² M. Nuridsany (propos recueillis par), *Portrait d'un grand marchand. Ileana Sonnabend: «La France est en plein essor»*, «Le Figaro», 1er février 1994.

⁷³ E. Vedrenne (propos recueillis par), *Ileana Sonnabend...*, cit., p. 136.

Meyer: Mühlenstrasse 1, Kö-Center - Simon-Passage, Grabbeplatz 2; à New-York: 6 West 57th Street) et une longue et solide activité qui arrive jusqu'à nos jours, dans les galeries parisiennes des numéros 196 du boulevard Saint-Germain et 22 de la rue Charlot. La première exposition est dédiée à l'œuvre graphique de Victor Vasarely (*Dessins et compositions graphiques*), qui devient le véritable artiste-conseiller de la galeriste, avec lequel seront concertés les choix des œuvres et des expositions. Le projet appelé *Le Mouvement* (Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely, 6 - 30 avril 1955) est également lié à une idée de Vasarely, qui publie dans le dépliant-catalogue (en papier jaune) le *Manifeste jaune*⁷⁴. Organisée avec le concours de Roger Bordier et Pontus Hulten, l'exposition sera très importante pour l'histoire de la galerie qui commence une nouvelle période en s'ouvrant au cinétisme, et elle recueillera un tel succès qu'elle sera reprise en 1964 avec le *Mouvement 2*.

La spécialisation dans ce courant et la création d'un réseau de relations internationales avec les galeries et les musées lui permit de compter sur la collaboration d'un circuit étendu pour la réalisation d'expositions importantes (comme la première exposition en France de Mondrian en 1957). On peut dire toutefois que ses intérêts se portaient essentiellement sur les productions expérimentales et à la différence d'une galerie d'avant-garde comme celle d'Iris Clert, Denise René put développer un marché bien installé: «elles étaient toutes deux en concurrence dans leur opposition à la routine traditionnelle de l'École de Paris. Elles étaient en position concurrentielle bien qu'évidemment le volume occupé par Denise René, par la présence, par l'activité de ses protagonistes, par

⁷⁴ «Cette exposition a ouvert ses portes en avril 1955. Trois mois auparavant, Vasarely m'avait dit: 'J'ai une idée sensationnelle pour une exposition à thème qu'il faut réaliser immédiatement. N'en parlons à personne, il faut foncer. Je ne sais pas ce que tu en penses mais moi, je suis très enthousiaste. J'ai déjà écrit les textes que voici'. Tout de suite, j'ai accepté, et nous avons commencé à envisager quels devraient être les participants. J'ai pensé à Agam, à Tinguely et à Soto», C. Millet, *Conversations avec Denise René*, Paris 1991, p. 74.

le marché qu'elle avait développé, était sans commune mesure avec Iris Clert»⁷⁵. Sur le terrain du Nouveau Réalisme, les deux galeries ont au moins deux points de convergence: le premier est représenté par Tinguely, arrivé à Paris en 1953, qui se présente à la galerie Denise René (mais sa première personnelle sera organisée en mai - juin 1954 à la galerie Arnaud). En 1955, il est présent à l'exposition *Le Mouvement* (avec la première machine à dessiner) et il aura une personnelle en octobre - novembre 1956 (*Peintures cinétiques*). Grâce aux rapports de collaboration de Denise René avec d'autres galeries, ses œuvres sont envoyées à Stockholm (galerie Samlaren, octobre 1955), tandis qu'à Paris il peut exposer à la galerie Edouard Loeb (juin 1957). A la recherche peut être d'un espace qui lui donnerait une plus grande liberté, il quitte la galerie en 1957 (quand sa proposition d'y organiser une «grande fête nocturne», avec des boîtes métalliques comme instruments de musique, est refusée) pour entrer dans l'entourage d'Iris Clert.

Pour ce qui concerne les autres artistes du groupe (Mimmo Rotella y entrera tardivement), Denise René ne cache pas son manque d'intérêt, surtout dans le cas d'Yves Klein qu'elle considère peu «sérieux»:

«J'ai refusé d'exposer Yves Klein, qui a tout fait pour entrer dans la galerie avec l'appui de Vasarely, qui me disait: 'Pourquoi ne veux-tu pas l'exposer ? Ce garçon est sympathique et ce qu'il fait n'est pas mal du tout'. Le fait qu'il fasse rouler des filles dans la couleur ne relevait pas d'une démarche abstraite et j'aurais eu le sentiment de dévier de mon programme [...] Mais sa démarche d'ensemble, comme celle de Jean

⁷⁵ Entretien avec Pierre Restany, par Jean-Paul Ameline et Véronique Wiesinger, 26 avril 2000, dans *Denise René, l'intrépide...*, cit., p. 154. Mais Denise René n'est pas non plus exemptée de soucis économiques: «'Comment la galerie tenait-elle financièrement ?' 'Miraculeusement ! Je faisais un peu de courtage. J'ai vendu un collage de Braque qui provenait de chez Mme Cuttoli. J'ai vendu un Dalí à Henry Michaux, de grands Léger des années vingt à des Américains de Chicago. Nos visiteurs étaient surtout des étrangers qui payaient cash et emportaient les tableaux'», C. Millet, *Conversations avec Denise René*, cit., p. 42.

Tinguely, était néo-dadaïste. Je refusais aussi ses tours de passe-passe à la Dali, comme de vendre des ‘zones de sensibilité picturale immatérielle’, de montrer des spectacles pour snobs, de s’exhiber, dans une période qui était pour moi de grand combat. Ce n’était pas conciliable avec l’austérité de Mondrian ou avec celle d’Herbin ou de Malevitch. Je pensais que l’art était une affaire trop sérieuse pour autoriser cet état d’esprit»⁷⁶.

Le second point de contact avec les courants proches du Nouveau Réalisme sont les actions collectives du GRAV et leur «invasion» des espaces de la ville: «Entre 1960 et 1966, le GRAV découvre la ville, s’exprime dans la ville et le Nouveau Réalisme perd son monopole de reflet direct de la civilisation urbaine, de la culture urbaine. Il y a des idées à ce moment-là qui se répartissent entre les cinétiques et les nouveaux réalistes»⁷⁷. Les membres du groupe, disciples de Vasarely et amenés par son fils Yvaral, peuvent compter sur l’aide de Denise René, qui accorde des contrats à ceux qui n’ont pas d’autres ressources et qui collabore à la réalisation de leurs projets, dès «multiples» jusqu’aux manifestations publiques comme *Une journée dans la rue* (19 avril 1966), et à la participation de Le Parc au Pavillon argentin de la Biennale de Venise en 1966. Il s’agit toutefois d’une liaison dangereuse parce que le but du groupe est justement la «contestation» du système de l’art dont la galerie fait partie: «Ces artistes se regroupaient pour une action anticapitalisme, et aussi... anti-galerie. Equipe 57 signait des manifestes qui exprimaient tout à fait cela. De même, le groupe de recherche d’art visuel dont j’aidais à publier les textes. Après quoi, j’ai constaté que ces écrits étaient des pamphlets contre les galeries et contre

⁷⁶ C. Millet, *Conversations avec Denise René*, cit., pp. 68-69. On peut voir aussi l’avis de Pontus Hulten: «Denise a exposé la mère d’Yves Klein, Marie Raymond, mais jamais Klein. Pensez-vous que c’est à cause du dadaïsme de Klein ?’ ‘Non, ça va beaucoup plus loin, je crois qu’elle a pensé que le travail de Klein était une blague’», Entretien avec Pontus Hulten, par Jean-Paul Ameline et Nathalie Ernoult, 4 décembre 1999, dans *Denise René, l’intrépide...*, cit., p. 66.

⁷⁷ Entretien avec Pierre Restany, par Jean-Paul Ameline et Véronique Wiesinger, 26 avril 2000, *ivi*, p. 155.

moi»⁷⁸. Les incompréhensions entre Le Parc et Vasarely⁷⁹, la rupture avec Morellet et enfin la décision du groupe de publier un livre collectif qu'elle avait accepté d'éditer sans nommer la galerie, décrètent la fin de cette collaboration: «Le comportement de ces artistes était ambigu. Quand ils se sont sentis suffisamment forts, ils ont décidé que notre rôle était fini, que nous devons sortir du circuit»⁸⁰.

Un réseau international de galeries en mesure de relier New-York à Genève, Zurich, Madrid, Paris et Milan, établi sur la possibilité d'exercer l'activité de marchand et de collectionneur («le plus beau métier») et d'alterner les protagonistes des avant-gardes historiques avec de plus jeunes artistes à risque, est ce que la **galerie Iolas** met à exécution du début des années 40 à la fin des années 80. D'origine égyptienne et grec d'adoption, Alexandre Iolas (Kostantinos Koutsoudis, Alexandrie, 1908 – New-York 1987) commence une carrière de danseur (il travaille avec Max Reinhard et Balanchine) et voyage en Europe et Amérique. Après un accident en 1938, il se dédie totalement à sa passion pour l'art, née de l'admiration pour un tableau de De Chirico vu dans la vitrine de la galerie Les Quatre Chemins à Paris⁸¹. Il ouvre sa première galerie à New-York en 1944 (galerie Hugo) avec l'aide financière d'Elisabeth Arden et le concours de la duchesse Maria de Gramont (grâce à son intervention, il peut vendre toutes les œuvres exposées à Robert de Rothschild). Il se spécialise dans

⁷⁸ C. Millet, *Conversations avec Denise René*, cit., p. 90.

⁷⁹ «Les membres de ce groupe, formé en juillet 1960, étaient tous ses disciples. Amenés par son fils Yvaral, ils fréquentaient l'atelier d'Arcueil. Parmi eux, Julio Le Parc, qui devait tout à Vasarely, s'est révélé le plus virulent. Vasarely l'avait aidé à quitter l'Argentine en obtenant du gouvernement français l'attribution d'une bourse d'étude à Paris. Le Parc voulut se distinguer en arrêtant de peindre, prétendant ainsi aller plus loin que Vasarely», *ivi*, p. 86.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 91-92. Le volume-bilan de l'activité du groupe entre 1960-1968 est entièrement publié dans le catalogue de l'exposition *Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968*, sous la direction de L. Caramel, Lago di Como, septembre 1975.

⁸¹ «C'est le choc qui m'a mené à la peinture. J'ai vu ce tableau et toute ma vie a changé», *Iolas. Le marchand de tableaux à la mode. Ses confidences à Maurice Rheims*, «Vogue», août 1965, p. 77.

le domaine surréaliste (Ernst et Magritte avant tous), mais dans son énorme collection d'art moderne et antique (2500 pièces uniques), on pouvait aussi trouver des œuvres de De Chirico, Braque, Matta, Fontana. Il sera aussi le premier acheteur d'Andy Warhol et parmi les plus jeunes à s'adresser à ses compatriotes Takis et Jannis Kounellis (en 1969, il expose une installation de lampes à gaz fixées aux murs de la galerie), et aux membres du Nouveau Réalisme comme Tinguely, Niki de Saint-Phalle et Martial Raysse. Niki de Saint-Phalle peut exposer en 1962 au siège de New-York (en collaboration avec Jean Larcade, chez lequel Iolas avait connu la jeune artiste) et présenter en 1965 à la galerie Jolas de Paris ses premières Nanas (texte de Pierre Descargues). Martial Raysse expose à la galerie de Paris en 1965 (texte d'Otto Hahn, *Martial Raysse ou L'obsession solaire*) et en 1967, quand il présente une des premières expériences multimédias avec *Identité, maintenant vous êtes un Martial Raysse*, 1967 (un moniteur de télévision inscrit dans la forme d'un visage projette l'image du spectateur filmé par une caméra). A Paris, il a été parmi les fondateurs et donateurs du Centre George Pompidou. Installé en Grèce dès 1962, c'est depuis sa fabuleuse villa aux portes d'Athènes où était recueillie sa collection, qu'il suivit l'activité de ses galeries jusqu'à leur fermeture en 1976⁸².

⁸² Pendant les années '60 les galeries Iolas étaient actives à Paris (196 bd Saint-Germain), Rome (Piazza di Spagna 9), Milano (via Manzoni 12), Madrid (Calle Zourbano 88), New York (15 East 55 Street), Geneve (14 rue Etienne-Dumont). P. Nahon, *Les Marchands d'Art en France...*, cit., pp. 252-256; D. Davvetas, D. Scribe, *Alexandre Jolas, fin de collection*, «Libération», 12 juin 1987.

II.2 Le manifeste du groupe: la galerie Apollinaire et les rapports avec la scène artistique italienne

Dans le panorama d'art d'avant-garde, il n'y a peut-être pas de collaboration plus étroite et fructueuse de celle qui s'est établie entre Pierre Restany et Guido Le Noci, directeur de la **galerie Apollinaire** de Milan, «qui a été pendant les années 1950 et 1960» - selon le témoignage du critique - «le leader de la scène artistique milanaise, à la fois un Iris Clert et une galerie J, et avec qui j'ai collaboré intimement pendant plus de vingt ans, et qui sera mon relais et mon support local dans toutes mes entreprises. [...] nous nous rencontrerons par le hasard des choses, par des amis communs. Et à partir de 1953, date de notre rencontre, nous aurons des échanges constants, à tous les niveaux: Fautrier et l'Ecole de Paris, les espaces imaginaires, le Nouveau Réalisme»¹.

C'est grâce à ce rapport d'amitié et de confiance, uni à la constatation qu'à Paris, la situation était «irrespirable» pour les artistes les plus innovants², que Restany est poussé à organiser la première exposition du Nouveau Réalisme à la galerie Apollinaire, en mai 1960 (*Les Nouveaux Réalistes: Arman, Hains, Dufrene, Yves «le Monochrome», Villeglé, Tinguely*). La préface de Restany constitue le premier manifeste du groupe (16 avril 1960), qui est suivie quelques mois plus tard de la déclaration constitutive du Nouveau Réalisme chez Yves Klein (27 octobre 1960). Huit artistes sont présents (Arman, Klein, Spoerri,

¹ «C'est aussi ce qui explique pourquoi le Nouveau Réalisme s'est manifesté ailleurs qu'à Paris et que j'ai même signé le premier manifeste du Nouveau Réalisme à Milan, à la galerie Apollinaire à l'occasion d'une exposition de groupe à laquelle participaient Yves Klein, les affichistes Hains, Dufrene et Villeglé, Arman et Tinguely. Ce qui était en quelque sorte la préfiguration de ce qui allaient être les futures expositions du groupe», *Pierre Restany, Une vie dans l'art...*, cit., pp. 70-72.

² Ivi, p. 40.

Hains, Villeglé, Dufrêne, Tinguely, Raysse, invités mais absents Rotella et César; s'ajouteront par la suite Niki de Saint-Phalle dès 1961, Christo et Deschamps dès 1962) et le critique Restany qui peut déclarer: «Les Nouveaux Réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel».

Il ne s'agit pas de la première apparition à Milan de ces artistes: Restany en fait partage avec Le Noci la présentation officielle de «l'époque bleue» d'Yves Klein, inaugurée à la galerie Apollinaire en janvier 1957³. Accompagnés d'une préface de Restany (*Il secondo minuto della verità*), les onze monochromes bleus (et deux rouges) ne manquent pas de faire du bruit dans le milieu milanais en inspirant des critiques opposées, comme dans le cas des articles de Dino Buzzati et Marco Valsecchi⁴, même si ce n'est pas la première fois qu'ils sont montrés au public (après des expositions «privées» à Londres et à Tokyo par exemple, l'année précédente ils avaient été présentés chez Colette Allendy). Quatre panneaux sont quand même vendus: à Lucio Fontana, à l'industriel

³ Yves Klein. *Proposte monocrome, epoca blu*, Milan, Galerie Apollinaire, 2 - 12 janvier 1957. «Quando Yves Klein ha trasceso la mia visione degli esseri e delle cose, è avvenuta in me la sublimazione della rivoluzione blu: una rivelazione che ho potuto far condividere senza difficoltà a colui che era diventato ancor più che un amico, un complice spirituale. Il 2 gennaio 1957, in prima mondiale, la Galleria Apollinaire esponeva le proposte monocrome dell'epoca blu di Yves Klein. Era il punto d'avvio di un'avventura sempre presente e sempre attuale al di là della morte precoce del pittore dei monocromi, avvenuta nel giugno 1962», P. Restany, *Il ricordo, che cosa semplice...*, dans *Il Nouveau Réalisme dal 1970 ad oggi. Omaggio a Pierre Restany*, sous la direction de R. Barilli, catalogue de l'exposition, PAC, Milan 2008, pp. 32-33.

⁴ D. Buzzati, *Blu Blu Blu*, «Corriere d'informazione», 9 - 10 janvier 1957 : il décrit la galerie comme le «covo dell'avanguardia più oltranzista, la sala più polemica d'Italia, dove passano i fenomeni viventi, i pazzi, gli anarchici, i rivoluzionari, i terroristi, i frenetici della estrema avanscoperta», «è indubitabile che nella Galleria Apollinaire si celebrano i riti più inquietanti ed esoterici dell'arte moderna; in questo campo la fede di Le Noci è solida come le piramidi d'Egitto e chiedergli per esempio se lui crede che Mondrian sia veramente un grande artista è come entrare in Vaticano e chiedere al Papa se esiste Dio». Sur l'image de l'Apollinaire et Le Noci et le rapport avec Buzzati, cf. L. Calvi, *Guido Le Noci «capitano dei commandos delle arti belle»*, dans *L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, sous la direction de A. Negri, nr. 7 - 8, septembre 2011, pp. 294-297. A l'opposé se range Marco Valsecchi: «Blu da cima a fondo, blu anche lo spessore. Tutto qui? Tutto qui», «Il presentatore raffronta questo blu ai 'blu degli affreschi di Assisi', cioè al blu di Giotto. Non è nemmeno impudente; è soltanto comico», *Le mostre. Yves Klein*, «Il Giorno», 8 janvier 1957.

Peppino Palazzoli, qui ouvrira en automne la galerie Blu, au collectionneur Italo Magliano et au comte Giuseppe Panza di Biumo⁵.

Selon Restany, l'exposition de Klein a des conséquences qui ne sont pas négligeables sur le milieu milanais qui est alors «sensibilisé» à son message: «Il a suffi d'une exposition 'monochrome' à Milan ou à Düsseldorf pour dynamiser l'ambiance locale, susciter des révélations, orienter des démarches encore errantes ou incertaines. Du Groupe Zéro de Düsseldorf au peintre milanais Manzoni, les exemples ne manquent pas»⁶. Manzoni, Fontana et les Spazialisti, les Nucleari Baj et Dangelo, sont fortement impressionnés par la «Rivoluzione blu». Si la révélation des monochromes du Français a sans doute été un moment important pour la démarche vers l'achromie de Manzoni (qui fait insérer un IKB dans le deuxième numéro de la revue «Azimuth» et dans l'exposition *La nuova concezione artistica*, galerie Azimuth, 1960), dans le manifeste des Nucleari (*Contro lo stile*, 1957) les propositions monochromes de Klein sont citées comme les «dernières formes de stylisation possibles»⁷. On peut donc affirmer qu'en Italie, «il 1957 sarà l'anno del blu»: «Peppino Palazzoli apre la sua Galleria Blu in via Andegari e due anni più tardi sarà il primo acquirente al mondo di una *Zona di sensibilità pittorica immateriale*; Domenico Modugno trionfa al Festival di San Remo 1957 [1958] con *Volare*, la famosa canzone che diceva: 'Nel blu, dipinto di blu...»⁸.

La personnelle de 1957 (Klein en aura une deuxième en novembre 1961, *Yves Klein le Monochrome. Il nuovo realismo del colore*, présentée par Restany) n'est

⁵ H. Périer, *Pierre Restany l'alchimiste de l'art*, p. 71. Le monochrome acheté par Fontana sera exposé en 1957 dans la collective *Opere dalle collezioni private di Fontana e Munari* à la Galleria Blu.

⁶ P. Restany, *Yves Klein*, préface au catalogue de l'exposition, galerie Alexandre Iolas, Paris 1965.

⁷ M. Meneguzzo, *Klein et l'Italie: entre "Nucléaires" et "Spatialistes"*, dans *Yves Klein. Corps, Couleur, Immatériel*, catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris 2006, pp. 193-195.

⁸ P. Restany, *Nouveaux Réalistes Anni '60...*, cit., p. 14.

pas la seule réservée aux artistes du Nouveau Réalisme: en 1959, ce sera le tour d'Arman, en 1960 de Dufrêne, en 1962 de César, Rotella et Hains, en 1963 des emballages de Christo, en 1964 de Klein, Rotella et Deschamps, en 1965 de Hains (*La Biennale déchirée*) et Arman. De la même manière que les œuvres de Klein, ces dernières suscitent un certain bruit et la presse locale n'épargne pas les critiques. C'est à Marco Valsecchi en particulier, après ses pointes sur les emballages de Christo, que Le Noci adresse une vibrante lettre-affiche («Purtroppo, dopo quello che hai scritto di questo artista e del suo *presentatore*, vedo con rincrescimento – l'avevo già capito da un pezzo del resto: a essere precisi sin dal 1947, quando alla mia primogenita galleria Borromini, un giorno io te e Soldati avemmo una discussione che a momenti finiva a vie di fatto – che il tuo atteggiamento è nettamente sfavorevole all'impegno della mia galleria, soprattutto a quello di Restany che citasti nel tuo articolo del '57 a proposito del suo paragone del blu di Klein con quello di Giotto»), où il déclare aussi les principes de sa «carriera di mercante d'arte d'avanguardia al servizio della cultura viva internazionale» et sa confiance dans l'œuvre des artistes français:

«Infine, ti confesso, ti giuro che questa specie di sacro ardore che ho per l'arte nuova, mi viene dalla paura, dal terrore di vedermi cadere – scendere – nella morta gora, nel grande pantano dell'inerzia, della mediocrità, o, nel migliore dei casi, nel giro della cosiddetta pittura ufficiale, che è come dire scendere a tutti i compromessi che – sia detto fra noi – a un certo momento ti trovi che devi fare un po' il manutengolo, il ruffiano, lo spacciatore di falsi valori, l'imbonitore di ideali esauriti, estinti da un pezzo, o il profeta dei grandi ritorni. No, preferisco la mia solitudine. Preferisco mille volte i gesti totali, violenti – brutali, dinamitardi se vuoi – di un Christo che fanno 'indignare la gente', piuttosto che occuparmi di un'arte alla quale non credo più, un'arte che mi sa di abiti usati. No, preferisco mille volte la tabula rasa, la meravigliosa utopia di un Klein, che da solo ha dato alla pittura nuovi cieli spirituali, piuttosto che

continuare a belare davanti a un'arte ormai sofisticata fino al midollo, che oltretutto non sarei più capace di vendere»⁹.

Les expositions des nouveaux réalistes seront presque toujours préfacées par Restany, qui est engagé aussi dans la rédaction de textes d'autres artistes (Camille Bryen, Peter Brüning, au-delà des présentations des «espaces imaginaires») et la direction de collections («I Quaderni del Nouveau Réalisme», monographies réservées aux artistes du groupe), en se qualifiant comme le critique et le collaborateur le plus étroit de la galerie.

A son tour, Le Noci publie avec les Editions Apollinaire quelques-uns parmi les textes les plus importants de Restany: *Lyrisme et Abstraction* (1960), pour sceller la série d'expositions milanaises du groupe réuni par le critique (Halpern, Bestini, Brüning, Feito, Hundertwasser, Laubies, Marfaing); *Le livre rouge de la révolution picturale* (1968), qui avec l'appel «Idéaires de tous les pays, Unissez-vous !» reporte l'esprit combatif de 1968 aux questions artistiques contemporaines, traitées en forme de pensées brèves¹⁰; *Livre blanc, objet blanc* (1969), véritable livre-objet dans les intentions de l'auteur, sans titre général et aux paragraphes courts «pour ne pas requérir du lecteur une attention soutenue pendant plus d'une minute et demi»¹¹. La galerie s'occupe aussi de la promotion

⁹ Guido Le Noci, lettre-affiche à Marco Valsecchi (novembre 1963), dans *Miracoli a Milano 1955/1965. Artisti Gallerie Tendenze*, sous la direction de F. Gualdoni, S. Mascheroni, catalogue de l'exposition, Museo della Permanente, Milan 2000, pp. 195-196.

¹⁰ P. Restany, *Le livre rouge de la révolution picturale*, Editions Apollinaire, Milan 1968. Le livre présente les thèmes suivants : 1- L'aventure de l'objet; 2- Le destin de l'image plane; 3- Création et production, adieu à la pièce unique; 4- Les multiples, première étape de la socialisation de l'art; 5- La métamorphose du quotidien; 6- La nature moderne; 7- Petit dialogue socratique avec Grégoire Muller.

¹¹ Lettre de Pierre Restany à Jorge Romero Brest (Directeur de l'Institut Torcuato di Tella à Buenos Aires), 2 juin 1969, ACA, PREST. X SIT 26: «Je tiens en effet à ce que ce 'Livre Blanc' soit d'abord un objet blanc: il y aura au début beaucoup plus de pages blanches. La page du titre général sera entièrement supprimée [carte séparée] et remplacée par la table des matières qui se trouvera ainsi reportée au début de l'ouvrage, en face de ma photographie. La typographie accentuera le caractère découpé et bref de chaque argument. Les paragraphes chiffrés sont suffisamment courts pour ne pas requérir du lecteur une attention soutenue pendant plus d'une minute et demi. La lecture suivie et continue n'est pas nécessaire». Jorge Romero Brest est l'auteur du *Livre Vert*, qui sera publié avec le *Livre Blanc* dans la collection

des livres dans les expositions et les manifestations (comme «Gallerie di tendenza» à Modène, 1969) et de la distribution des œuvres dans le monde entier.

Autre moment de collaboration pour Le Noci et Restany quand ils se retrouvent aux éditions du Premio Apollinaire, dont ils sont respectivement le secrétaire fondateur et le directeur artistique (avec comme présidents honoraires Pablo Picasso et Giuseppe Ungaretti). Ce prix, qui se qualifie de «Fondazione internazionale a favore della giovane pittura», est assigné par vote d'un jury de critiques, intellectuels, artistes, collectionneurs... et donne droit à une exposition chez Le Noci et dans d'autres galeries européennes (sans oublier un chèque de 100.000 liras)¹². Selon les plans de Le Noci, il a lieu à Venise en coïncidence de la Biennale, tandis que dans les années impaires, il est organisé à Paris; la première édition de 1962 est donc accrochée à Venise (Sala delle Colonne, Ca' Giustinian) et fut gagnée par Mimmo Rotella. L'importance de la manifestation, surtout à ses débuts, conduit Le Noci à demander le soutien d'un autre galeriste très engagé de la scène italienne, c'est-à-dire Plinio De Martiis, directeur de la galerie La Tartaruga de Rome:

«Caro Plinio, oltre il nostro Schifano e il tuo Kounellis, chi sono i migliori giovani pittori romani oggi? Sto organizzando la seconda edizione del Premio Apollinaire e vado cercando con i miei occhi i migliori: tu lo sai che noi siamo di palato difficile e che ce ne fregiamo dei bulletti e dei primi della classe: vogliamo roba buona, roba sicura. Non dire niente a

« Art et Esthétique » dirigée par Brest ; par contre Le Noci n'est pas d'accord de les publier ensemble pour l'édition italienne; lettre de Guido Le Noci à Pierre Restany, 15 juillet 1969, ACA, PREST. X SIT 26. A propos du soutien (intellectuel et financier) de Guido Le Noci au projet du livre-objet, on peut voir aussi les lettres du galeriste à Restany du 21 mai 1969 et 4 juin 1969, ACA, PREST. X SIT 26.

¹² G. Le Noci, *Nota al pubblico*, dans *Premio Apollinaire 1962*, catalogue de l'exposition, Venise, Ca' Giustinian, juin 1962.

nessuno di questo incarico di fiducia, tanto sono io poi che verrò giù a Roma a fare il giro»¹³.

Les relations et les échanges restent constants pendant toutes les années 60, jusqu'au grand effort collectif qu'ils savent orchestrer pour le Festival du Nouveau Réalisme de Milan en 1970. Leur correspondance serrée témoigne de leur rapport d'amitié et de confiance qui conduit souvent Le Noci à demander l'opinion du critique à propos des artistes et des expositions: dans le cas de «Gallerie di tendenza», organisée à Modène en octobre - novembre 1969, le galeriste se consulte plusieurs fois avec Restany («Tu che suggerisci per fare un colpo come a Düsseldorf?»¹⁴), ainsi que pour ce qui concerne l'organisation de l'environnement de Marchegiani¹⁵.

Ils partagent donc un véritable rêve de révolution culturelle, qui va beaucoup plus loin que les simples intérêts commerciaux:

«Io sono felice e appassionato solo quando devo fare salti mortali per dare subito corso realizzativo [sic] sulle tue idee e del tuo pensiero, i quali sono l'ossigeno della mia esistenza di uomo e di 'mercante d'arte': come odio questa qualifica che mi fa appartenere a una categoria sociale della pseudo cultura. Tu non sai quanto li odio i mercanti d'arte, non sai quanto sia penoso per me appartenere a questa banda di piccoli o grossi imbroglianti, a questi esseri mediocri senza amore e senza fede, dediti solo al guadagno, all'interesse personale»¹⁶.

¹³ Lettre de Guido Le Noci à Plinio De Martiis, 12 février 1962 [1963]. Il s'adressera encore à De Martiis pour l'édition du Prix Apollinaire de 1966, pour laquelle il a l'intention d'accrocher une salle-hommage à Twombly ; lettre de Guido Le Noci à Plinio De Martiis, 17 janvier 1966.

¹⁴ Lettre de Guido Le Noci à Pierre Restany, 22 mai 1969, ACA, PREST. X SF 04.

¹⁵ Lettres de Guido Le Noci à Pierre Restany, 15 juillet 1969 et 30 juillet 1969, ACA, PREST. X. SIT 26.

¹⁶ Lettre de Guido Le Noci à Pierre Restany, 14 septembre 1969, ACA, PREST. X SIT 26.

Si la présence de Restany est presque exclusive à la galerie Apollinaire (on peut dire, en revanche, que sont plutôt limitées les initiatives organisées avec d'autres protagonistes de l'art d'avant-garde comme Iris Clert, qui en juin 1957 fait transiter chez Le Noci son «Micro-Salon d'avril»), elle est par ailleurs très enviée par les galeristes et marchands milanais en raison de ses rapports directs avec la scène française. Parmi les acheteurs des monochromes de Klein présentés à la galerie Apollinaire en 1957, on a vu le futur directeur de la **galerie Blu** de Milan (via Andegari 12): «L'industriel Peppino Palazzoli fait confiance au galeriste et emporte pour vingt-cinq mille lires une icône bleue. Rieur, il ajoute: 'Au lieu d'acheter un billet de loterie cette semaine, je tente ça !' Il ouvrira en automne de la même année une galerie, la Galerie Blu, dont le symbole sera le sigle monochrome IKB»¹⁷. Au début de son activité, Palazzoli demande à Restany de collaborer avec lui à propos du programme des expositions de la galerie, mais le critique ne cache pas son incertitude:

«Circa una mia collaborazione per impostare una programmazione della sua galleria, le confesso che non so come risolvere questo problema, perché, per la stessa ragione, sono impegnato con il mio amico Le Noci, col quale vado appunto realizzando così bene tutto quello che sta a cuore a me e a lui, e col quale mi trovo in perfetta identità di vedute. Cioè tutti i pittori ch'io scelgo e dei quali sono assolutamente convinto, rientrano nel programma di intesa fra me e Le Noci: se io proponessi a lei degli altri nomi, come potrei fare benissimo, questa scelta rimarrebbe un po' estranea alle mie idee sulla pittura d'oggi»¹⁸.

Pour résoudre le problème, Restany lui propose alors de s'occuper des «grands noms», c'est-à-dire des maîtres et de laisser à Le Noci les jeunes. On imagine aussi un futur projet de fusion des galeries Apollinaire et Blu, mais Le Noci pose tout de suite ses conditions:

¹⁷ H. Périer, *Pierre Restany l'alchimiste de l'art*, cit., p. 71.

¹⁸ Lettre de Pierre Restany à Peppino Palazzoli, 10 juillet 1957, ACA, PREST. X SIT 03.

«Una condizione fondamentale per me è che, per il periodo di prova reciproca, e in vista di una vera e propria fusione ufficiale delle gallerie in un prossimo futuro – che sarebbe l’ideale e dovrebbe essere anche per lui identica premessa -, i contatti con gli artisti, i rapporti commerciali con gli stessi o con eventuali mercanti ecc., siano miei esclusivi – ad personam – che rappresentano il segreto, il patrimonio professionale, frutto di 17 anni di lavoro nel mio mestiere. Lui, tanto per esprimermi con un’immagine, deve solo badare a servire bene i clienti in sala, ai quali deve dar da mangiare quello che noi prepariamo in cucina. In cucina, lui, dove ci sono due cuochi coi fiocchi, non deve mettere il naso, né deve avere contatti con i fornitori. Altrimenti, quando lui ha imparato la strada, ci prende e ci mette fuori»¹⁹.

Si la galerie Blu a en effet pris la direction des «grands noms» de l’abstraction informelle (Appel, Burri, Dubuffet, Fontana, Hartung, Vedova, Wols...) et des avant-gardes historiques, Palazzoli a aussi été le premier acheteur d’une *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* d’Yves Klein (18 novembre 1959) comme en témoigne Iris Clert: «Un des admirateur d’Yves à Milan, M. Palazzoli, avait ouvert depuis quelques temps la Galleria Blu [...] – Eh bien! Me dit-il, moi, je vous achète un tableau immatériel! A une seule condition... c’est que vous m’envoyiez un reçu signé par Klein. Ce sera la seule preuve de l’existence du tableau. Pour confirmer sa bonne foi, il me donne 10.000 lire»²⁰. Pour l’occasion l’artiste et la galeriste réalisent alors, sur le modèle de billets de banque, un carnet de chèque: «Sur chaque feuille on apercevra en filigrane un

¹⁹ Lettre de Guido Le Noci à Pierre Restany, 9 août 1957, ACA, PREST. X SIT 03. «Ad ogni modo vedremo: se è un uomo che vuol fare sul serio, meglio di noi non può trovare né a Milano né a Parigi, visto che da solo non può fare niente, anche se è pieno di soldi come è lui, se non fa la sua esperienza di anni di mestiere» (Lettre de Guido Le Noci à Pierre Restany, 17 août 1957, ACA, PREST. X SIT 03).

²⁰ *Iris-Time*, pp. 198-199.

immense I.K.B. sur lequel est imprimé ce texte: *Reçu vingt grammes d'or fin contre une zone de sensibilité picturale immatérielle*, Yves Klein»²¹.

En plus de Le Noci, pour la réalisation de sa «stratégie culturelle milanaise», Restany peut aussi compter sur Arturo Schwarz, directeur de la **galerie Schwarz**, actif et sensible aux poétiques de l'objet (en particulier de la tradition Dada et surréaliste) et aux recherches des nouveaux réalistes:

«Schwarz è stato una personalità di spicco nella scena artistica milanese degli anni Sessanta. La sua grande cultura e la sua sensibilità gli hanno fatto intuire, al momento giusto, l'importanza del movimento e la sua filosofia profonda, imperniata sulla metafora di un'attività poetica proiettata '40° sopra Dada'. Il suo impegno promozionale nei confronti dei Nouveaux Réalistes è stato caloroso ed esigente e la sua azione, un elemento decisivo della mia strategia culturale milanese. Sono felice di averlo avuto come compagno di lotta in quei momenti decisivi»²².

Daniel Spoerri a ici sa première exposition personnelle (16 - 30 mars 1961), présentée par Alain Jouffroy. Arturo Schwarz a eu en effet l'occasion de connaître l'artiste et de «sauver» ses tableaux-pièges, pas encore très célèbres, de l'atelier parisien de la rue Mouffetard:

«Je me souviens de ma première rencontre avec Daniel Spoerri: il habitait rue Mouffetard dans un immeuble miteux, pompeusement appelé 'hôtel Carcassonne'. Sa toute petite chambre était envahie de ses Tableaux-Pièges, aux murs et par terre. La chambre en était tellement pleine que Daniel s'appêtait à téléphoner à la voirie de Paris pour s'en débarrasser. Ma visite sauva ces œuvres de la destruction: elles partirent toutes pour Milan où, le 16 mars 1961, s'inaugurait dans ma librairie-galerie la toute première exposition de Spoerri. La critique, presque unanime, m'accusa

²¹ Ibid.

²² P. Restany, *Nouveaux Réalistes Anni '60...*, p. 18.

d'avoir exposé le contenu des poubelles de la via Spiga, où se trouvait justement ma galerie»²³.

Il revient à la galerie Schwarz, en 1963 et en 1965, quand il présente en collaboration avec le poète Robert Filliou *Trappole per parole (espressioni e proverbi visualizzati) di Daniel Spoerri* (5 - 30 juin 1965). Cette exposition des deux «braconniers du langage» (Restany) reprend la soirée *Pièges à mots (Platitudes en relief)* organisée à la galerie J de Paris l'année précédente.

En avril 1961, ce sera le tour d'*Arman & Raysse* (présentation de Restany). Arman, qui avait commencé à utiliser les objets en 1959, publie dans le catalogue de l'exposition la photo de la toute première «Colère» (il y exposera encore en 1963, présenté par Jouffroy). De plus en 1963 (10 avril - 3 mai) Restany organise chez Schwarz (Saletta Grafica) la collective *Nuovi realisti: Dufrêne, Hains, Rotella, Villeglé*, qui est suivie, quelques mois plus tard, par celle de la galerie del Leone de Venise (27 juillet - 16 août 1963).

Schwarz accueille aussi d'autres artistes gravitants sur la scène parisienne, comme Jean-Jacques Lebel (16-30 juin 1961) et Takis (14 avril - 4 mai 1962), surnommé à cette occasion par Duchamp «le gai laboureur des champs magnétiques». C'est cependant à cause de ces deux artistes que les rapports avec la galerie Iris Clert se gâtent jusqu'à la rupture finale en 1962. La correspondance relative à des œuvres de Baj, à la collaboration du galeriste milanais avec Takis et à l'argent qu'ils avançaient de Lebel, prend une mauvaise tournure et la réponse de Schwarz à sa «lettre hystérique», tout en se débarrassant des obligations d'exclusivité dans le cas de Takis («Mes peintres ne sont pas mes esclaves et je ne puis forcer un peintre à collaborer avec une galerie s'il ne le désire pas; Takis m'avait avoué qu'il avait besoin, ne serait-ce que sur le plan psychologique, de changer de galerie. Je ne pouvais donc le

²³ A. Schwarz, *De la poétique duchampienne à celle du Nouveau Réalisme*, dans *Le Nouveau Réalisme*, «conférence & colloques», sous la direction de D. Abadie, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris 1998, p. 33.

contraindre à exposer chez vous»), met un point final à toute discussion: «Il serait temps peut-être que vous vous demandiez pourquoi aucun des peintres que vous avez ‘découverts’ n’a pas voulu continuer la collaboration avec vous. Vous comprendriez alors de quel côté il y a ‘trafics de marché oriental’ qui ne sont certainement pas dignes, pour reprendre vos propres mots, d’une ‘grande marchande’»²⁴.

Les rapports d’Iris Clert avec une autre récente galerie milanaise ne sont guère plus faciles: dans le cas de la **galerie Azimuth** en effet, la correspondance envoyée par Piero Manzoni à Iris Clert est empreinte d’intérêt et d’admiration pour l’activité de la célèbre galerie parisienne mais l’on ne peut pas dire que ces sentiments soient réciproques: «Ma galerie, avec tous ces scandales, était devenue un lieu d’attraction pour toute sorte de jeunes artistes. Piero Manzoni faisait de fréquents séjours à Paris et ne décollait plus de là; il restait assis pendant des heures sans ouvrir la bouche, comme médusé»²⁵. De plus, la rencontre entre les «deux monochromes» (Manzoni et Klein), rapportée par Anne Tronche, laisse entendre que Manzoni n’était pas le bienvenu à Paris:

«A l’époque, Pol Bury me confia que Manzoni, venu à Paris, en 1961, avait souhaité rencontrer Yves Klein. Il avait sonné un matin à sa porte en se présentant au ‘monochrome bleu’ en tant que ‘monochrome blanc’. La réponse avait tenu dans le claquement de la porte qui s’était fermée immédiatement. Yves Klein, qui avait probablement l’humeur de l’attaque

²⁴ Lettre recommandée d’Arturo Schwarz à Iris Clert, Milan, 16 octobre 1962, Fonds Iris Clert BK, Correspondance Iris Clert, B 15: «Madame, je reçois votre lettre hystérique du 12 courant qui m’a stupéfait et je vous réponds uniquement parce que vous êtes une collègue et parce que j’ai trop souci de la vérité pour vous permettre de la traviser d’une façon tellement éhontée».

²⁵ *Iris-Time*, p. 179.

plus développé que celui de la réponse, prit cette proposition de partage du territoire avec hauteur»²⁶.

Toutefois la connaissance d'Iris Clert, des artistes de la galerie et des expositions qu'ils organisent, seront des fondements très importants pour l'activité d'Azimuth, même s'il n'arrivera pas à faire partie de son entourage (il ne sera présent que dans une exposition collective après sa disparition, *Les Néo-Individualistes*, mars 1965). Manzoni écrira souvent à Iris Clert à propos de son travail et de ses dernières œuvres, dans l'espoir de pouvoir exposer chez elle: «Je travaille beaucoup: je ferai une exposition à Rome au printemps et deux autres expositions à Milan et à Brescia en février; mais c'est des sottises – ce que j'espère c'est de faire une exposition chez vous [...] Je n'ai pas consulté l'horoscope mais je pense que vous êtes ma bonne étoile»²⁷.

Il se prête aussi à faire «d'intermédiaire» à Milan avec Lucio Fontana, par exemple dans le cas de la vente d'une œuvre de Klein («J'ai vu Fontana, qui, hélas!, n'a pas voulu me donner l'argent, parce qu'il n'a pas encore reçu l'œuvre d'éponge d'Yves»²⁸) ou dans l'envoi d'œuvres de Fontana à Paris («Pour avoir les tableaux de Fontana, il serait bien de lui écrire pour lui rappeler ça»²⁹).

Manzoni informe Iris Clert de ses projets et des nouveaux contacts qu'il a pu créer, notamment avec le groupe Zero³⁰ et il transpire d'anxiété pour l'ouverture

²⁶ A. Tronche, *L'art des années 1960...*, cit., p. 192.

²⁷ Lettre de Piero Manzoni à Iris Clert, sans date, Fonds Iris Clert BK, Correspondance Iris Clert, B 9.

²⁸ Lettre de Piero Manzoni à Iris Clert, sans date, Fonds Iris Clert BK, Correspondance Iris Clert, B 9.

²⁹ Lettre de Piero Manzoni à Iris Clert, Milan 7 novembre 1958, Fonds Iris Clert BK, Correspondance Iris Clert, B 9.

³⁰ «J'ai été aussi à Düsseldorf et j'ai pris contact avec Mack, Piene et Uecker, qui ont été très gentils avec moi. J'ai parlé beaucoup avec eux: on fera des expositions ensemble; j'ai déjà participé à l'exposition du 10 juillet à Wiesbaden, et j'arrangerai une exposition avec conférence etc. ... à Milan, dans la saison», lettre de Piero Manzoni à Iris Clert, sans date, Fonds Iris Clert BK, Correspondance Iris Clert, B 9.

d'Azimuth, une galerie d'avant-garde qui lui aurait permis de «faire beaucoup de choses»³¹, et avec laquelle il essaie tout de suite d'établir des rapports d'échange:

«Ma chère Madame, merci de votre lettre: j'ai exécuté de nouveaux tableaux formidables et des sculptures pneumatiques avec des formes dynamiques, spatiales, a-chromes, immatérielles ! Dans quelques jours je ferai une grande exposition des 'lignes': j'ai une galerie toute pour moi, maintenant: en janvier on fera l'exposition d'Yves, Mack, Piene etc. Est-ce qu'on pourrait avoir une des machines de Tinguely à exposer là, dans une exposition particulière, bien entendu ?»³².

Toutefois, la possibilité d'une participation de l'artiste aux initiatives de la galeriste ne sera par prise en grande considération: si le Micro-Salon de 1959, où était prévue sa présence, n'est pas réalisé³³, la promesse d'une personnelle - finalement fixée pour avril 1960 - n'est pas portée à terme malgré plusieurs sollicitations de l'artiste³⁴.

³¹ Lettre de Piero Manzoni à Iris Clert, Milan 7 novembre 1958, Fonds Iris Clert BK, Correspondance Iris Clert, B 9: «Ici à Milan nous travaillons pour arranger une galerie d'avant-garde; comme ça on pourra faire beaucoup de choses: si ça marchera, ça sera pour février».

³² Lettre de Piero Manzoni à Iris Clert, sans date, Fonds Iris Clert BK, Correspondance Iris Clert, B 9.

³³ «Gentile Signora, avant tout je vous remercie beaucoup de votre amabilité pendant mon séjour à Paris, et de vouloir m'héberger dans le groupe de votre galerie et dans votre Microsalon. Pour les Microsalon je vous enverrai des microtableaux par un ami qui va venir à Paris. Pour les autres expositions d'Art Absolu, je vous enverrai quelques tableaux plus grands», lettre de Piero Manzoni à Iris Clert, Milan, 7 novembre 1958, Fonds Iris Clert BK, Correspondance Iris Clert, B 9.

³⁴ «Chère madame, dans quelques jours, exactement le 4 janvier, nous ouvrirons la grande exposition de 'la nouvelle conception artistique', avec des œuvres de Breyer, Castellani, Holweck, Mack, Manzoni, Yves et Mavignier (Piene n'est pas dans l'exposition parce qu'il a un contrat d'exposition avec Le Noci). Nous publierons aussi un numéro spécial d'Azimuth pour l'exposition et nous devons aussi faire une conférence sur notre nouvelle situation [...] donc, avec tout ce travail, j'aurais besoin de savoir s'il vous plaît la date exacte de mon exposition chez vous pour pouvoir l'arranger bien: vous m'avez dit en avril, mais je voudrais savoir aussi le jour: Seaphor s'est intéressé beaucoup à mon travail: je pense lui demander une présentation», lettre de Piero Manzoni à Iris Clert, sans date [janvier 1960], Fonds Iris Clert BK, Correspondance Iris Clert, B 9.

La deuxième ville engagée autour des propositions des nouveaux réalistes, aussi bien pour les éditions d'une institution internationale comme la Biennale que pour l'activité de galeries d'avant-garde, est sans doute Venise. Moment de comparaison et d'échange entre courants artistiques de différents endroits du monde, la Biennale joue un rôle très important dans les années 60 pour la découverte et l'affirmation «officielle» - qui influence le panorama local aussi - des derniers langages comme le Pop et l'Op Art. Les nouveaux réalistes ont ici une place plus limitée mais pas négligeable dans la représentation française, avec Raysse en 1966 qui obtient le prix David Bright et Arman en 1968 (dans le groupe d'artistes sélectionnés par Michel Ragon)³⁵. Il ne faut pas oublier de plus, parmi les initiatives au caractère international qui se déroulent dans les environs de Venise, le Prix Marzotto, organisé à Valdagno (Vicence) par l'entrepreneur Gaetano Marzotto et son groupe à partir de 1951 (jusqu'en 1968). L'édition du 1966 - gagné par Arman - est hébergé l'année suivante au Musée Galliera de Paris (après avoir été présenté à la Galerie Nationale de Prague et au Palais des Beaux Arts de Bruxelles). Marzotto est aussi une importante figure de collectionneur auquel s'adressent souvent des galeristes comme Jeannine Restany et Iris Clert³⁶; encore à Vicence, on peut citer la collection d'art contemporain de Giobatta Meneguzzo et l'activité culturelle, à partir des années '70, du musée Casabianca de Malo, point d'attraction pour artistes, critiques

³⁵ Sauf ces participations nationales, pendant les années '60 les membres nouveaux réalistes ne sont présents à la Biennale de Venise que dans les expositions *Arte d'oggi nei musei* en 1964 (Klein, Tinguely, César) et *Linee della ricerca contemporanea* en 1968 (Klein, Rotella).

³⁶ Iris Clert demandera sa collaboration pour trouver une œuvre de Hains exposée au Prix Marzotto du Musée Galliera, à envoyer à Documenta de Kassel 1968: «Vous me demandez la grande boîte noire du Prix Marzotto, je ne sais pas de quoi il s'agit. Hains avait envoyé un 'Mérite Artistique de Gérard Deschamps' 100 x 27, un grand objet en plastique 'Martini', une boîte blanche d'allumettes 'Seita' 170 x 210, et des affiches lacérées de la Biennale de Venise. Je sais qui est le propriétaire de la boîte d'allumettes et je serais heureux, si cela vous intéresse, de vous mettre en contact avec lui», lettre de Gaetano Marzotto à Iris Clert, 29 avril 1968, Fonds Iris Clert BK, Correspondance Iris Clert, B 9. Sur l'histoire du Prix Marzotto, V. Baradel, *Il Premio Marzotto per la Pittura 1953-1968*, dans *1951-1968. I Premi Marzotto*, Milano 1986, pp. 40-111.

d'art (comme Pierre Restany, Umbro Apollonio, Achille Bonito Oliva) et galeristes (Guido Le Noci)³⁷.

Parmi les galeries vénitiennes actives dans ce contexte, la **galerie del Leone** constitue un remarquable point de repère pour les artistes français, qui sont exposés plusieurs fois dès son ouverture en 1962 et pendant toutes les années 60: Rotella en 1962, Raysse et Christo en 1963, Christo et Deschamps en 1964, Arman en 1965, Hains en 1966, Christo et Hains en 1968, César et Raysse en 1970, à côté de leurs participations aux collectives du groupe (1963, 1964, 1965, 1967). Liée au milieu parisien est aussi l'exposition *Scuola di Parigi 1964* (Venise, Salles Apollinee, Théâtre La Fenice, juin - juillet 1964), où la galerie del Leone présente Raysse et Fontana, à côté de la galerie Apollinaire de Milan (Klein, César, Fautrier) et de la galerie Europe de Paris (Foldes, Wols).

Les directeurs Giovanni Camuffo et Attilio Codognato sont donc en contact avec les protagonistes de la scène parisienne, à partir de Restany et la galerie J, mais aussi avec Alexandre Iolas (l'exposition de Martial Raysse en août-septembre 1963 est organisée en collaboration avec sa galerie) et Iris Clert. Si Camuffo garde les relations avec les artistes, Codognato s'occupe plutôt de l'organisation et des aspects commerciaux. Ce dernier, propriétaire des boîtes d'allumettes géantes de Hains (l'artiste séjourne souvent à Venise et il y habitera stablement entre 1967 et 1970), les enverra à Iris Clert pour l'exposition «Seita et Saffa» (octobre 1965). Signées justement par les artistes inexistantes Seita et Saffa, dont l'agent est Hains lui-même, les œuvres font du bruit à Paris (s'y ajoute, comme d'habitude, le caractère «spectaculaire» du vernissage où Iris demande la présence de deux pompiers, pour prouver que les allumettes pouvaient s'enflammer si frottées sur le grattoir). Toutefois les rapports entre les deux galeristes ne sont pas toujours décontractés, surtout quand il s'agit de

³⁷ Sur la collection Meneguzzo, qui rassemble nombreux artistes des années '60, cf. les catalogues des expositions *L'Art est inutile. Arte d'avanguardia 1960-1980. Opere dalla Collezione Meneguzzo*, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz 1992; *Italian Zero & Avantgarde '60s*, Multimedia Art Museum, Moscow 2011.

ventes: elle n'est pas d'accord en fait de les partager (Hains, Codognato, Clert), parce que ses expositions coûtent très cher («je fais les choses en grand»), «afin de le lancer dans le monde»:

«Je crois que le mieux serait que vous le représentiez pour l'Italie (vous avez toujours la possibilité d'en faire refaire autant que vous voulez) et moi pour la France. J'attends une réponse positive de votre part, sinon je ne fais pas l'exposition prévue pour juillet. Rappelez-vous, mon cher Attilio, lorsque j'ai dit que l'on pourrait les faire fabriquer à Paris, vous m'avez répondu: 'Non, c'est inutile, la main d'œuvre ne coûte rien à Venise, ce n'est pas la peine'»³⁸.

De plus, Codognato est impliqué dans le projet d'organiser un festival du Nouveau Réalisme à Venise en 1962 (le deuxième donc, après celui de Nice en 1961), qui toutefois n'est pas mené à terme (il aura lieu à Munich en février - mars 1963). Restany s'adresse à Tony Spiteris, commissaire de la Biennale pour le Pavillon de la Grèce et membre de l'Institut d'Etudes Byzantines de Venise, pour lancer l'idée du festival qui comprend une série d'expositions des nouveaux réalistes chez la galerie del Leone (qui s'approche d'être ouverte). A partir d'une personnelle de Klein à la période du début de la Biennale, il suggère des expositions des autres membres du groupe de juillet à septembre, en préférant septembre pour l'organisation du festival (en juin tout le monde est occupé avec les différentes manifestations de la Biennale, tandis qu'en septembre la clientèle est moins «snob»). Il reprend aussi la «condition» de

³⁸ Lettre d'Iris Clert à Attilio Codognato, 25 mai 1965, Fonds Iris Clert BK, Correspondance Iris Clert, B 21. La réponse de Codognato et Camuffo ne cède pas du terrain (29 maggio 1965): «Ma chère Iris, votre lettre m'a vraiment étonné. Evidemment il y a eu un malentendu. Je ne comprends pourquoi je devrais faire cadeau de toute l'exposition! [...] D'après, nous sommes associés au 50% avec Hains pour toutes les allumettes qu'il produit; en effet les allumettes portent sa signature et notre timbre. Ceci est l'accord que nous avons pris avec Hains pendant son long séjour chez nous à Venise»; on arrive alors à l'accord de débiter Iris Clert des frais d'expédition et de partager les prix de vente 50% à Iris Clert, 25% à la Galerie del Leone et 25% à Hains. Archivio Ettore Camuffo, Venezia.

Codognato, notamment un contrat d'exclusivité avec Klein pour l'Italie, et il ajoute:

«Mais dans l'entretemps il faut lui donner une réponse et des conditions favorables. N'oublie pas que c'est un marchand, très expert, très malin, mais aussi très fort à la vente, ayant énormément de clientèle et surtout très honnête et pouvant donner toute garantie»³⁹.

La réponse de Restany n'est toutefois pas favorable, pour différentes raisons: il n'est pas d'accord avec la date de septembre, période désormais «hors des réflecteurs» («C'est proprement la mort de l'avant-garde de devenir un spectacle pour snobs internationaux [...] Reste à savoir si Codognato a la foi. S'il a la foi, il choisira le mois de juin: septembre c'est la facilité, juin c'est la vraie lutte, mais le combat en vaut la peine»), tandis que, de son côté, Klein refuse une exposition en juin («Il a l'impression qu'il rentrerait à Venise par la porte de service», étant donné qu'il n'est pas invité à la Biennale). Mais surtout le projet de festival imaginé par Restany (qui est abandonné, de toute façon, à cause de la disparition de Klein le 6 juin) est beaucoup plus grand et articulé, et les problèmes des frais sont probablement supérieurs aux énergies mises à disposition:

«Dis-lui aussi que j'estime qu'il sous-évalue les frais du festival, que j'évaluerai plutôt à 5.000.000 de LIREs: il faut faire les choses très bien ou ne pas les faire. Regarde déjà à combien s'élèveront les frais de Klein: 1280 gr. d'or fin dans le Canal Grande, plus une pluie d'or à la feuille sur la place Saint-Marc. Et Arman ? Et Tinguely ? qui est toujours en train de réaliser son film apocalyptique dans le Nevada et qui n'a pas encore chiffré son projet ? Sans compter les petites manifestations annexes qui peuvent être envisagées par d'autres membres du groupe, lorsque – en cas

³⁹ Lettre de Tony Spiteris à Pierre Restany, 9 mars 1962, PREST. X F 01.

d'accord de Codognato – je les réunirai tous pour leur annoncer officiellement la nouvelle»⁴⁰.

Pour ce qui concerne le milieu romain, la **galerie La Tartaruga** peut vanter un large réseau de relations avec le panorama français, d'Iris Clert à Denise Breteau (directeur de la galerie Breteau), de Jean Larcade à Pierre et Jeannine Restany. L'échange du «Micro-Salon» en collaboration avec Iris Clert (vernissage 18 décembre 1957), établit une première liaison avec l'entourage français et servira à la galeriste «de prétexte pour propager la monochromie dans la péninsule»: elle obtient un considérable succès («Invitée à Rome puis à Milan, je ferai un triomphe avec mes petits chefs-d'œuvre») et, dans la capitale, elle arrive à connaître quelques personnages du monde artistique italien comme Lionello Venturi (qu'elle essaie sans succès de «convertir à la monochromie»), les frères Pomodoro et Cascella, Baj, Dangelo, Manzoni et surtout Rotella («Quel ne fut mon étonnement de trouver chez lui la même démarche que celle de Raymond Hains à Paris: la récupération d'affiches. Et pourtant, il n'avait jamais entendu parler l'un de l'autre»⁴¹). En avril 1958, Iris Clert «envoie» à Rome Klein - qui est encore parmi les favoris de la galerie - pour récupérer les œuvres du Micro-Salon qui seront exposées à Milan en juin. Elle demande aussi à De Martiis de lui donner l'argent concordé et un ajout pour les frais du vol⁴². L'opération, qui a peut-être été pensée dans le but de créer un contact entre les deux, ne semble pas vraiment réussir («Désolé de ne jamais vous trouver là. Je suis déjà passé trois fois en six jours. Je dois partir ce soir à 5h à Paris par avion. Je passerai à

⁴⁰ Lettre de Pierre Restany à Tony Spiteris, 17 mars 1962, PREST. X F 01.

⁴¹ *Iris-Time*, p. 154.

⁴² «Mon cher Plinio, je vous envoie Yves Klein le Monochrome, voulez-vous s.v.p. lui donner tout le Micro-Salon, les Maluia, les sculptures etc... Donnez-lui aussi les 50.000 liras et soyez gentil de lui donner encore 10.000 liras environ pour le supplément de bagages par avion», lettre d'Iris Clert à Plinio De Martiis, 1er avril 1958, Archives Galerie La Tartaruga – Archivio di Stato di Latina [dorénavant Archivio La Tartaruga], Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza Gallerie straniere, b. 7.

3h½ (15h30). J'espère beaucoup avoir le plaisir de faire votre connaissance. Yves Klein»⁴³).

Si les galeries Breteau et Rive Droite manifestent un intérêt spécifique pour les œuvres de Cy Twombly, représenté par La Tartaruga⁴⁴, plus articulés et étroits apparaissent les rapports avec la galerie J.

En janvier 1960 Restany propose au galeriste romain une exposition d'Arman, artiste qu'il suit «con vivissimo interesse da molti anni» («Il suo atteggiamento creativo deve senz'altro interessarti»⁴⁵) mais malgré les insistances de Restany («Plinio Plinio Plinio Plinio. Quando fai la mostra di Arman? Aspetto una pronta risposta tua. Dovrebbe essere in maggio»⁴⁶), la personnelle n'aura jamais lieu.

Plus de chance connaît par contre l'exposition de Cy Twombly au siège parisien de fraîche ouverture: «Caro Plinio, Jeannine, come forse lo sai, sta per aprire in aprile 1961 (cioè fra due mesi) una galleria a Saint-Germain des Prés, accanto al Mabillon. Galleria d'avanguardia, si capisce, con il mio aiuto artistico. Mi piacerebbe di inaugurare la prossima stagione artistica (ottobre - novembre) con una mostra di Cy Twombly. Che ne pensi?»⁴⁷. La réponse de De Martiis, qui déclare envier «l'air de Paris» par rapport au «climat» artistique romain

⁴³ Feuille de papier sans date avec l'indication "M. Plinio", Archivio La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza Gallerie straniere, b. 7.

⁴⁴ Lettres de Denise Breteau (30 avril 1960) et Jean Larcade (10 novembre 1960) à Plinio De Martiis, Archivio La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza Gallerie straniere, b. 7.

⁴⁵ «Prima che scoppi la guerra civile in Francia ed in Algeria, vorrei chiederti un favore. Ti mando una documentazione sul pittore Arman: lo conosco e lo seguo con vivissimo interesse da molti anni e quindi sarei felice di farlo esporre a Roma nella tua galleria. Ha esposto in dicembre da Le Noci a Milano. Egli adopera l'inchiostro tipografico, diversi bolli umidi, tamponi...ecc. Il suo atteggiamento creativo deve senz'altro interessarti. Mi piacerebbe fare una mostra sua (presentata da me) a Roma in aprile [...]», lettre de Pierre Restany à Plinio De Martiis, Nice, 25 janvier 1960, Archivio La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 31.

⁴⁶ Lettre de Pierre Restany à Plinio De Martiis, Paris, 7 mai 1960, Archivio La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 31.

⁴⁷ Lettre de Pierre Restany à Plinio De Martiis, 16 février 1961, ACA, PREST. X SIT 11.

(«Invidio molto Jeannine. Qui, in questa molle provincia assolata, continuiamo a mangiarci l'un l'altro, piano piano, come si conviene in una antiqua e nobile tribù di cannibali»), montre une certaine adhésion au courant défendu par le critique, et en référence à un artiste comme Schifano, il écrit: «Forse lo sai, non ho più Perilli e Novelli, e sto girando la galleria verso una storia che mi sembra più affascinante: quella del 'nuovo realismo'. Aprirò fra giorni una personale di Schifano. Va bene? Twombly va sempre meglio e Kounellis avanza con decisione»⁴⁸.

L'exposition *Cy Twombly: la révolution du signe* (octobre - novembre 1961) sera en effet concertée dans les détails (numéro des œuvres, dates de l'exposition, catalogue, prix de vente⁴⁹) par Restany et De Martiis, qui prête huit toiles de l'artiste⁵⁰.

Entre les deux s'instaure un rapport confidentiel et Restany devient aussi le confident du galeriste pour «certe brutte cose che mi sono successe e che mi hanno terribilmente rattristato», notamment pour ce qui concerne les rapports avec Ileana Sonnabend et le projet (raté) d'ouvrir une société à Rome:

«Tu sai che dovevo fare una società con quella signora americana che si chiama Sonnabend. Forse sai anche che non fui io a cercarla ma lei a cercare me e a farmi proposte di società. Tutto ciò durava dal mese di luglio e quando la signora finalmente venne a Roma e riuscii a metterla di fronte alla realtà concreta di una società e della sua meccanica si rivelarono le sue vere intenzioni: voleva entrare nella galleria al 50%, dividendo le spese e gli utili, senza versare un minimo di capitale, senza riconoscere una valutazione dell'azienda e degli anni passati. Nel

⁴⁸ Lettre de Plinio De Martiis à Pierre Restany, 26 février 1961, ACA, PREST. X SIT 11.

⁴⁹ Lettre de Pierre Restany à Plinio De Martiis, 27 septembre 1961, Archivio La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 31.

⁵⁰ «Elenco delle tele del pittore Cy Twombly consegnate alla ditta Bollinger per la spedizione a Parigi, in occasione dell'esposizione alla Galleria J», sans date; «Dimensioni utili della Galleria J» (Plan de la galerie), Archivio La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza Gallerie straniere, b. 7.

frattempo lei aveva già detto in giro a New York e a Parigi che aveva fatto una società con la Tartaruga e che si stabiliva a Roma. Saltiamo, per brevità e amor di patria, la questione dei suoi gusti in pittura e della sua cultura da dilettante; saltiamo i discorsi che mi sono dovuto sorbire Sulla grandezza dei vari Stella & C. saltiamo ancora la perdita di tempo e energie che nessuno mi rimborserà mai e veniamo alla conclusione di questa miserevole storia: il pittore Schifano e il mio segretario sono passati al servizio della gentile signora. Ho perso un pittore e il segretario. Non è tutto: ha tentato anche di combinare qualcosa con Cy Twombly ! Naturalmente con Cy non c'è riuscita ed ha avuto la risposta che meritava ...»⁵¹.

Sur le thème de la diffusion et du pouvoir de l'art américain sur le marché européen, De Martiis reprendra le discours quelques années plus tard, en soulignant la nécessité d'une réponse au pop art pour ne pas être emporté par l'Amérique:

«Vorrei tanto fare qualcosa, l'atmosfera è un po' moscia. Che fare ? Lo diceva anche Lenin. Che fare ? E' possibile continuare ad essere bombardati da questa pop-art, ad essere travolti da questa valanga di carta patinata che dall'America ci travolge e coinvolge sempre di più ? Questa pittura di reportage, come dice Argan può forse esaurirsi da un momento all'altro e un gran vuoto resterebbe da colmare e noi non abbiamo carte per farlo quando sarà il momento... oppure io mi sbaglio e tu forse hai già degli argomenti, ossia dei pittori ? Nuovi voglio dire. Non possiamo certo in Europa rispondere riconoscendo la Cina (che è già una cosa d'altronde !) o comprare quadri dalla Signora Sonnabend ! Insomma, caro

⁵¹ Lettre de Plinio De Martiis à Pierre Restany, Rome, 4 février 1962, Archivio La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 31.

Pierre, c'è qualcosa che non va e non possiamo assolutamente ridurre, come tu dicevi, ad ucellini rachitici in attesa di mangime...»⁵².

Ils partagent aussi l'intérêt pour l'activité de Mimmo Rotella, le seul italien du Nouveau Réalisme («il nostro Mimmaccio, orgoglio della Calabria»⁵³), qui expose à la galerie J en 1962 et en 1965 et que Restany inclura dans le groupe du Mec-Art (Jacquet, Bury, Béguier, Nikos, Rotella, Bertini), présenté en octobre 1965 à la galerie J (*Hommage à Nicéphore Niepce*) et l'année suivante à Milan (galerie Blu) – exposition qu'il propose de déplacer à Rome chez De Martiis⁵⁴.

Une autre manifestation artistique internationale qui implique, dans les mêmes années, les galeries françaises et italiennes - notamment celles de Paris, Venise et Milan - est enfin l'**Anti-Procès**, «acte collectif d'opposition» né dans le contexte de la guerre d'Algérie (le titre même fait allusion au procès contre le réseau Jeanson), où il partage avec le monde intellectuel la solidarité avec les insoumis (*Manifeste des 121*). Organisé par Alain Jouffroy et Jean Jacques Lebel, précédé et soutenu par les numéros de «Front unique» rédigés par Lebel⁵⁵, le groupe mélange, dans l'esprit dada-surréaliste, peinture et sculpture, happenings, musique, théâtre.... Le *Manifeste Pour le droit de l'homme à disposer de lui-même* (Paris, 29 avril 1960) est signé par Bona, Roland Bouvier,

⁵² Lettre de Plinio De Martiis à Pierre Restany, Rome, 12 février 1964, Archivio La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 31. Restany lui répond avec des tons enthousiastes: «La nostra speranza risiede nel diventare più americani degli americani [...]. Il nostro compito è di sviluppare l'ambiente ideale per la nascita dei super-Pollock, degli ultra-Kline, dei neo-Raushemberg, e anche degli anti-Dubuffet, dei contro-Wols, dei para-Fautrier, dei no-Klein...», Paris, 19 février 1964, Archivio La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 31.

⁵³ Lettre de Pierre Restany à Plinio De Martiis, Paris, 2 avril 1964, Archivio La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 31.

⁵⁴ Lettre de Pierre Restany à Plinio De Martiis, Paris, 11 novembre 1966, Archivio La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 31.

⁵⁵ J.-J. Lebel, *Qu'est-ce que l'Anti-Procès ?*, «Front unique», n. 2, nouvelle série, Milan, automne 1960.

Jean Duvignaud, Bernard Dufour, François Dufrêne, Jacques Gambier de la Forterie, Max-Pol Fouchet, Philippe Hiquily, Alain Jouffroy, Jean Jacques Lebel, André-Pieyre de Mandiargues, Manina, André Poujet et René de Solier. A partir d'une séance publique de poésie et jazz simultanés le 20 février 1960 à «la Galerie» de Paris (55 rue de la Seine) - retransmise aussi par la Radio de la France d'Outre-mer - où participent Gregory Corso, Robert Cordier, Alain Jouffroy, Lebel et le contrebassiste Max Harstein, se déroule la première manifestation de l'Anti-Procès à la galerie des Quatre-saisons (29 avril - 4 mai 1960). Ils organisent alors une exposition internationale avec des œuvres de quarante artistes, conférences et débats, séances de poésie et jazz jusqu'à la représentation théâtrale de l'Anti-Procès qui clôt l'événement.

La deuxième rencontre, qui répète l'exposition internationale et la lecture des poèmes, a lieu à la galerie Il Canale de Venise (18 juin - 8 juillet 1960), organisée par Jouffroy et Lebel avec la collaboration de Sergio Rusconi et des poètes Ted Joans, Sandra Hochman, Allan Ansen et du sculpteur P. Hiquily. Dans la *Déclaration pour l'Anti-Procès 2* (Venise, 18 juin 1960), les deux auteurs Jouffroy et Lebel instituent un parallélisme avec l'action révolutionnaire des avant-gardes historiques («Nous souhaitons, par cette exposition *Anti-Procès*, accélérer le mouvement qui doit déclencher simultanément dans le monde une rupture avec l'art officiel comparable à celle qui s'est produite de 1910 à 1916, avec Kandinsky, le futurisme et Dada») et ils déclarent la «nécessité d'un art qui ne fasse de la peinture, de la poésie, de la musique, qu'un seul cri, le cri organique de l'homme»⁵⁶. La clôture de la manifestation vénitienne, le 14 juillet 1960, est marquée par la représentation de l'œuvre *Enterrement de la Chose de Tinguely* à Palazzo Contarini-Corfù: véritable happening (le premier happening européen), l'enterrement naît de l'idée de commémorer Nina Thoren, fille de l'artiste viennoise Manina (Marianne

⁵⁶ A. Jouffroy, J.-J. Lebel, *Déclaration pour l'Anti-Procès 2*, Venise, 18 juin 1960.

Tischler), qui avait été assassinée à Los Angeles, et qui est l'objet d'une sculpture de Tinguely (pendant le voyage vers l'Italie l'artiste avait déclaré vouloir jeter sa sculpture dans le canal si elle n'était pas vendue). La «Chose» est donc mise dans un cercueil et après la cérémonie funèbre, avec vêtements de deuil et lectures profanes (passages de De Sade), elle est transportée grâce aux gondoles de Peggy Guggenheim jusqu'au bassin San Marco, où elle est jetée entre l'Hôtel Danieli et l'île de San Giorgio.

A 1960 remonte aussi la réalisation du grand *Tableau antifasciste collectif*, «trente-cinq mètres carrés de protestation», par les artistes Baj, Crippa, Dova, Errò, Lebel et Recalcati, réunis à Milan dans l'atelier de Crippa. Véritable manifeste politique pictural, dans les projets de ses auteurs, il devait être montré en tournée en France et en Europe comme un appel à l'opinion publique, mais il sera presque immédiatement séquestré par les autorités milanaises pour offense à la morale courante (et retrouvé plié, en 1988, dans les caves de la Préfecture de police de Milan⁵⁷). Le tableau est en fait exposé en juin 1961 à la galerie Brera de Milan, où est organisée la troisième manifestation de l'Anti-Procès (5-30 juin 1961) en collaboration avec les galeries milanaises Schwarz et Naviglio. Comme pour les éditions précédentes, la participation est ouverte à tous les genres et courants et il en résulte un regroupement hétéroclite d'artistes de provenance et génération différentes (Adami, Brauner, Capogrossi, César, Crippa, Deschamps, Dufrêne, Fontana, Hains, Matta, Novelli, Perilli, Pomodoro, Rauschenberg, Recalcati, Scanavino, Takis, Tancredi, Tinguely, Twombly, Vostell...), dans l'esprit de créer «non un 'mouvement'», «ni un 'groupe'»,

⁵⁷ E. Baj, *Qu'est-ce qu'un tableau ?*, dans *Grand Tableau Antifasciste Collectif*, ouvrage coordonné par L. Chollet, Paris, 2000, pp. 11-13. Des œuvres de Errò, Müller et Deschamps sont aussi confisquées par la police; par contre un tableau de Matta est épargné de la saisie parce qu'il avait une offre d'achat de 10.000 dollars par le Musée d'art moderne de New-York: «Le tableau de Matta peut donc être considéré librement à Milan. Comment appelle-t-on cela, déjà: de l'hypocrisie? Vieux mot, dont on oublie la portée. Il faut aller à Milan redécouvrir ce qu'est le sens moral», A. Jouffroy, *Milan, capitale de la morale*, «Combat», 10 juillet 1961.

«mais, plus efficacement, une ‘prospective’»⁵⁸. En confirmant leur loyauté au droit de l’«insoumission absolue» et en lançant une pétition d’artistes et d’intellectuels italiens contre la guerre d’Algérie⁵⁹, les organisateurs reportent ici la formule interdisciplinaire qui présente à la fois une exposition internationale, la projection de film, la lecture de poésies et des conférences. En plus de la collective à la galerie Brera, qui a un grand succès grâce à la présence de nombreux artistes bien connus, Schwarz dédie une personnelle chez lui à l’œuvre picturale de Lebel, qui est préfacée par Victor Brauner.

Les trois manifestations de l’Anti-Procès⁶⁰, qui partagent le caractère collectif et international des expositions surréalistes, mais avec une inclination plus politisée et aux expressions plus libres (ils reçoivent en fait un tract par le groupe surréaliste «orthodoxe» qui exclut Lebel du mouvement), montrent fortement la marque de Lebel, qui à New-York avait connu des formes artistiques interdisciplinaires et proches de cette performance. Pour la variété des expressions et des domaines impliqués, la courte durée des actions et la recherche d’une interaction avec le public, elles peuvent sans doute être rapprochées des Festivals de l’art d’avant-garde et des Festivals du Nouveau Réalisme du début des années 60. D’autre part, la participation des nouveaux réalistes à l’Anti-Procès (Tinguely, César, Hains, Dufrêne, Deschamps) avait rapproché les deux tendances : il s’agit, selon Jouffroy, d’une ouverture à de

⁵⁸ A. Jouffroy, *Pour un dépassement de l’Anti-Procès par lui-même*, dans *Anti-Procès 3*, catalogue de l’exposition, Milan, galerie Brera, 5-30 juin 1961.

⁵⁹ Lebel et Schwarz reprennent le *Manifeste des 121*, organisent un débat à ce sujet (13 octobre 1960) et le transforment en une pétition d’artistes et d’intellectuels italiens contre la guerre d’Algérie (parmi les signataires Giulio Carlo Argan, Luciano Berio, Giulio Einaudi, Giangiacomo Feltrinelli, Elsa Morante, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Salvatore Quasimodo...), cf. R. Fleck et A. Gouëdard, *Le Manifeste des 121*, dans *Grand Tableau Antifasciste Collectif*, cit., pp. 69-74.

⁶⁰ Le projet d’une quatrième manifestation à Rome, en collaboration avec Plinio De Martiis, n’est pas réalisé : «Caro De Martiis, Jouffroy ed io siamo a Milano, dunque, per fare il catalogo ed il manifesto dell’Anti-Procès che avrà luogo qua il 5 giugno. [...] Saremo felici di vedervi qua e di mostrarvi tutti i quadri per l’eventuale Mostra a Roma della quale abbiamo parlato insieme a Parigi», lettre de Lebel à Plinio De Martiis, Milan, [mai] 1961, Archivio La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 31.

nouvelles possibilités de participation et de collaborations communes, malgré la gêne de Restany qui voudrait les mettre sous «une cloche de verre»:

«Depuis bientôt deux ans , c'est-à-dire depuis le début de l'Anti-Procès, qui ont précédé quelque peu ceux du 'Nouveau Réalisme', un rapprochement sensible s'est opéré entre Restany et moi, rapprochement dont la présence à l'Anti-Procès de Venise (en 1960) de Tinguely – dont la sculpture a été solennellement inhumée dans le Canal Grande -, et la présence de Hains, Dufrêne et celle de Deschamps à l'Anti-Procès de Milan en 1961, peut témoigner clairement. Par ailleurs, j'ai présenté la première exposition de Spoerri chez Schwarz à Milan l'année dernière, écrit l'introduction au TPL de Dufrêne, et Rauschenberg, enfin, a réalisé pour l'Anti-Procès de Milan de 1960 un très important 'combine-painting' que tu peux voir reproduit dans le numéro 3 de la revue Metro. Je ne sais pas encore dans quelle mesure ce rapprochement peut être fructueux pour les artistes que nous défendons ainsi en commun et de diverses manières, mais j'imagine qu'il peut l'être»⁶¹.

⁶¹ Lettre d'Alain Jouffroy à Vostell (sur la possibilité de la participation des nouveaux réalistes aux manifestations de Cologne), 14 février 1962, ACA, PREST. X F 01.

II.3 Les actions-spectacles et la sortie de la galerie: les Festivals d'art d'avant-garde et du Nouveau Réalisme

La nécessité d'une réorientation des points de vue et la confiance dans le «geste immédiat» par rapport à la création de l'œuvre, que Restany avait déjà manifestées dans le texte *Lyrisme et Abstraction* (1958)¹ et consolidées après la connaissance de Klein, sont à la base de «l'aventure de l'objet» conduite par le Nouveau Réalisme.

La tendance à «l'appropriation de la réalité extérieure du monde moderne», qui caractérise l'esprit dada, est partagée avec les nouveaux réalistes qui «considèrent le monde comme un tableau, la grande œuvre fondamentale dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signifiante»². Le ready-made alors, non plus fin en soi, entre dans un nouveau répertoire, dans une nouvelle syntaxe dont le pouvoir expressif demeure dans le réalisme de ses parties.

Parmi les premières à «sortir» de l'espace de l'atelier pour envahir celui de la ville, les œuvres des affichistes représentent le développement d'un langage original dans le panorama parisien de l'après-guerre:

«Etant au courant des données historiques (de l'art), depuis le concept de Ready Made, en passant par l'esthétique du collage et de l'assemblage de Schwitters et jusqu'à la radicalité du champ pictural *all-over* de Pollock qui réalisa l'idée de l'automatisme gestuel, les Décollagistes transférèrent

¹ P. Restany, *Lyrisme et Abstraction* (1958), Editions Apollinaire, Milan, 1960: «participation nécessaire et suffisante au cosmos en un geste immédiat, sans recours aux différents systèmes de communicabilité ou de figuration abstraite, dernières vestiges d'un formalisme classique sous des apparences avant-gardistes».

² P. Restany, *A quarante degrés au-dessus de Dada*, Paris, mai 1961.

délibérément dès 1949 leur terrain d'action picturale du studio et de la toile dans la rue»³.

Les premières affiches lacérées de Saint-Germain-des-Prés, que Hains décolle en décembre 1949, après des opérations de «démontage» photographique et d'illisibilité du langage (les «ultra-lettres»), montrent l'évolution «d'un art de création à un art de prédation»⁴, qui passe de l'idée de représentation de la réalité à la reconnaissance de ses fragments comme œuvres d'art. Les actions des affichistes, «l'un des gestes appropriatifs les plus purs du Nouveau Réalisme»⁵, ne sont pas additifs et refusent toute idée de conceptualisation et d'assemblage. En mélangeant les dimensions privées et collectives, urbaines et artistiques, ils ouvrent les portes à une «irréversible invasion de la réalité par l'art»⁶.

La démarche vers l'acte créatif comme action pure est une conséquence des travaux de recherche adressés au monde réel et s'inscrit dans la logique interne de chaque langage (à la différence des courants comme Fluxus où la performance est l'œuvre elle-même): «Les nouveaux réalistes ont fait des *happenings ante litteram* mais ces actions-spectacles ont toujours été les projections dans l'action publique et dans l'espace public de leur propre langage. Ce sont en quelque sorte des travaux pratiques du langage»⁷. Les *accumulations* d'Arman, prises de poubelle de la réalité qui supposent une esthétique déterminée par la quantification, ou encore les *colères*, destruction d'objets dont sont exposés les fragments, sont des produits liés à l'action

³ B. H. D. Buchloh, *Formalisme et Historicité, Autoritarisme et Régression, deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine*, Paris, 1982, p. 16.

⁴ Camille Bryen, entretien avec D. Abadie, 30 mars 1976, dans *Raymond Hains*, catalogue de l'exposition, Centre national d'art contemporaine, Paris, 1976, p. 152.

⁵ P. Restany, *Le Nouveau Réalisme*, Paris, 2007 (1978), p. 34.

⁶ A. Jouffroy, *Actualité du collage et de l'objet*, dans *Collages et objets*, catalogue de l'exposition, Paris, galerie du Cercle, octobre 1962.

⁷ Pierre Restany, *Une vie dans l'art...*, cit., p. 50.

d'assembler et de démonter les 'pièces', parfois exhibées dans une véritable performance (en 1962, à Gstaad en Suisse, l'artiste démolit publiquement un piano à coups de masse). De la même façon les *expansions* de César, en mousse de polyuréthane dilaté au contact de l'air, présupposent une 'performance' publique de l'auteur qui comprend la préparation de la matière et l'accompagnement de la coulée.

Les opérations de Klein avaient déjà montré une forte inquiétude dans la direction du geste et de l'action, parce que sa tension vers l'absolu l'avait conduit à des produits toujours plus «immatériels», à partir de l'idée de la monochromie au Vide, des anthropométries jusqu'aux théories de l'Architecture de l'Air. «Un tableau ordinaire, comme on le comprend dans sa matière générale, est pour moi comme une fenêtre de prison dont les lignes, les contours, les formes et la composition sont déterminés par les barreaux»: le monochrome (au début de différentes couleurs, puis seulement bleu, breveté en 1960 «International Klein Bleu»), dénué d'éléments extérieurs, permet donc «d'attendre ce degré de contemplation où la couleur devient pleine et pure sensibilité»⁸, en devenant une sorte de «plaque» où s'enregistrent les empreintes de la sensibilité universelle. Les *Anthropométries de l'Époque bleue*, que l'artiste réalise à la Galerie Internationale d'Art Contemporain de Maurice D'Arquian (9 mars 1960), ne sont que des empreintes de corps sur papiers blancs. Dans ce cas, le résultat final ne peut être séparé de la performance, véritable chorégraphie aux mouvements complexes qui voit un directeur, des modèles-actrices et un public, et qui se déroule pendant l'exécution de la *Symphonie monotone*, monochromie «musicale» d'accompagnement. A part les monochromes (et les peintures de feu, qu'il réalise publiquement, comme les anthropométries, en 1961, devant les caméras de la télévision au Centre d'essais de Gaz de France), Klein s'engage dans des opérations qui refusent tout élément

⁸ Y. Klein, *Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur*, 16 avril 1958, «Zero», vol. 1, Düsseldorf, 1958.

matériel: comme l'exposition du Vide chez Iris Clert (avril 1958), où n'est montré que l'espace «sensibilisé» par la présence de l'artiste ou encore la cession aux collectionneurs, en échange d'or pur, des «Zones de sensibilité picturale immatérielle» sous forme de simples chèques fictifs signés par lui-même (Dino Buzzati, envoyé à Paris par le «Corriere», achète une «zone» en janvier 1962: tandis que Klein jette à la Seine une partie de l'or reçu en paiement, Buzzati brûle le reçu afin de parachever sa participation à l'œuvre). Les projets d'Architecture de l'Air, que l'artiste présente à l'exposition *Antagonismes* (Paris, Musée des Arts Décoratifs, mars 1962)⁹, élaborés pendant le travail de décoration monumentale sur les chantiers du théâtre de Gelsenkirchen (1957-59) et repris dans les deux conférences à la Sorbonne sur «L'Evolution de l'Art et de l'Architecture vers l'immatériel» (3 et 5 juin 1959), développent la possibilité de construire «sur l'air dans l'air avec l'air» afin d'obtenir la « climatisation des grands espaces géographiques » et de les libérer de toutes superstructures.

L'ouverture à la dimension théâtrale-architecturale, à laquelle Klein parvient en suivant le principe de «Longue vie à l'Immatériel !» (*Chelsea Hotel*, 1961), est partagée aussi par d'autres artistes du groupe, dont les œuvres sont souvent nées d'une ambiance, créatrices d'espace et interactives avec le public. Si Christo, par de véritables constructions (le *Rideau de fer*, juin 1962) ou avec ses *empaquetages* prend place parmi les «visionnaires architectoniques» (Restany) du Nouveau Réalisme à côté de Klein, les machines de Tinguely demandent une participation active du spectateur pour leur fruition. A partir des *Mécaniques* (1954-57) qui parodient l'idée de l'abstraction comme art du futur – elles sont sous-titrées «Kandinsky», «Malevitch»..., ces machines partent des recherches dada sur les objets au fonctionnement inutile et mêlent la création artistique à la dimension ludique, en posant l'accent sur la précarité des

⁹ P. Restany, *Les conceptions Yves Klein*, dans *Antagonismes 2. L'objet*, catalogue de l'exposition, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1962, s.p..

situations esthétiques. L'utilisation du mouvement provoque une sorte d'amplification des «dimensions de l'art»: leur présence occupe un espace significatif, qui change constamment et que le spectateur doit respecter parce qu'il comporte un pourcentage de «danger». Mais il s'agit aussi d'une présence inconfortable qu'on préfère déplacer en-dehors des musées: c'est le cas du *Stabilisateur Méta-Matic n. 15* (Ière Biennale de Paris, 1959), qui est «interdit de séjour» dans les salles à cause du gaz d'échappement, ou de l'*Hommage to New York*, machine autodestructrice faite de vieilles ferrailles qui s'incendie dans la cours du Moma de New-York (17 mars 1960), sorte de monument éphémère au triomphe du chaos sur l'ordre et la solidité, holocauste «cynique, à la fois luciférien et fantomatique»¹⁰. Les opérations de Tinguely s'adressent au grand public, qui est invité à participer à la réalisation de l'œuvre «en utilisant» les machines (des *Méta-Matics* aux *Cyclo-graveurs* à la série *Rotazaza*), jusqu'à l'appel d'offres, publié en 1969 dans les «Chroniques de l'Art Vivant», pour le projet «Gigantoleum», station culturelle géante qui intègre l'esprit du cirque et de la fête foraine dans la civilisation industrielle.

A la théâtralisation de l'œuvre d'art, où les spectateurs deviennent les acteurs de la scène, parvient aussi Spoerri, qui avec ses *Tableaux-pièges* et le renversement des situations d'objets donne une véritable «leçon d'optique». Celle-ci constitue, selon Alain Jouffroy, l'une des caractéristiques principales du mouvement, celle de la «révolution du regard»¹¹. Le passage de la «table», résultat final d'un repas, au repas lui-même comme action déroulée dans le temps, ajoute une dimension ultérieure (la durée de la performance) et transforme l'espace de l'exposition en la scène de l'œuvre, c'est-à-dire la galerie en restaurant: à l'occasion de l'exposition *723 ustensiles de cuisine* (mars 1963), la galerie J

¹⁰ J. Tinguely, cité dans A. Jouffroy, *Jean Tinguely*, «L'œil», n. 136, Paris, avril 1966. On peut voir aussi P. Hulten, B. Klüver, *L'Hommage à New-York de Jean Tinguely*, dans *Paris – New-York*, catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris, 1977, pp. 570-579.

¹¹ A. Jouffroy, *Une révolution du regard*, «Combat», 26 décembre 1960.

annonce l'ouverture d'un Service de Restaurant du 2 au 13 mars 1963 à partir de 20h00, avec «Aux Fourneaux le Chef Spoerri 'Daniel'», pendant que «Les Critiques d'Art assurent le Service». Le programme est très articulé et présente un menu différent selon les jours (franco-Niçois, des Indes Occidentales & Orientales, roumain...), jusqu'au «Menu-Hommage à Raymond Hains L'Abstrait, Sigisbée de la Critique», servi par Pierre Restany et l'artiste¹². Les Menus-Pièges, «conséquences esthétiques» des deux semaines d'ouverture du restaurant, sont ensuite exposés à la galerie: «L'activité gastronomique du Chef Spoerri 'Daniel' entraînant d'immédiates conséquences esthétiques (dans la plus pure orthodoxie du Nouveau Réalisme), le public est prié de venir juger sur pièces, le lendemain du jour de clôture du Restaurant: le 14 mars à partir de 17h00 Vernissage des Menus-Pièges». Après cette expérience, en 1968, l'artiste ouvrira à Düsseldorf un restaurant (qu'il décore de sa correspondance depuis 15 ans), où chaque client peut commander sa table, suivi en 1970 de l'ouverture d'une galerie de Eat Art (au-dessus du restaurant), qui présente des expositions d'objets comestibles (sculptures en pain d'épices de Lindner, coulées de bombons de César, accumulation de cuisses roses d'Arman...).

La participation du spectateur et le développement de l'idée d'œuvre-environnement sont les caractères fondamentaux de l'exposition *Dylaby* (*Dynamisch labyrinth*), organisée au Stedelijk Museum d'Amsterdam en septembre 1962. Il s'agit d'un parcours collectif auquel participent les nouveaux réalistes Tinguely, Raysse, Spoerri et Niki de Saint-Phalle, outre à

¹² 723 *ustensiles de cuisine*, invitation à l'exposition, Paris, galerie J, mars 1963. Le menu selon les jours: samedi 2 mars Menu franco-niçois servi par Michel Ragon; lundi 4 mars Menu des Indes Occidentales & Orientales servi par Pierre Restany; mardi 5 mars Repas international servi par Jean-Clarence Lambert, opposant) ou Menu de prison (soupe maigre aux choux, 125 gr. de pain, 1 franc 50); mercredi 6 mars Menu roumain servi par Tony Spiteris; jeudi 7 Menu français servi par John Ashberry; vendredi 8 Menu-Hommage à Raymond Hains L'Abstrait, Sigisbée de la Critique, par Pierre Restany et Daniel Spoerri (potage lettriste, coquilles St-Jacques au gratin, Mahé de la Villeglé, les Entremets de la Palissade, Far breton, éclairs. Fournisseur: André Breton...); samedi 9 Menu hongrois servi par Jean-Jacques Lévêque; lundi 11 Menu suisse servi par Alain Jouffroy; mardi 12 Buffet exotique (self-service); mercredi 13 Menu serbe (service surprise).

Rauschenberg et Ultvedt. Le «labyrinthe dynamique» se développe en sept salles dans le but de favoriser la perception sensorielle et l'implication du public («You are not outside the objects but constantly within them as part of the whole»¹³): Spoerri (salles I et III) transforme une salle dans un endroit obscur où les spectateurs sont soumis à différentes expériences sensorielles (sons, odeurs, textures variées), dans l'autre il change la perception des plans en fixant sur les murs toutes les pièces et les objets (même des mannequins féminins); Raysse accroche une plage en plastique, la *Raysse Beach*, Tinguely actionne ses machines, dans la salle de Niki de Saint-Phalle errent librement des figures d'animaux préhistoriques.

La jeune artiste, qui deviendra l'épouse de Tinguely, est bientôt connue pour ses *Stand au tir*, où elle invite le public à tirer sur des 'tableaux (ou sculptures)-surprise' à la surface de plâtre enrobée de poches de couleur fluide (*Feu à volonté*, galerie J, juin 1961). La participation du spectateur s'associe à la vocation pour une dimension scénographique, où elle donne libre cours à l'imagination: depuis les travaux de décoration théâtrale (*Eloge de la folie* du Ballet de Roland Petit, Théâtre des Champs-Élysées, 9 mars 1966, avec les décors de Raysse, Tinguely et Niki de Saint-Phalle) à la création d'une *Nana* monumentale (nommée *Horn*, dans laquelle se trouvent des installations ludiques) pour le Moderna Museet de Stockholm, en collaboration avec Tinguely et Ultvedt et sur invitation de Pontus Hulten (juin - septembre 1966).

Les trois Festivals du Nouveau Réalisme (1961, 1963, 1970), organisés dans des espaces qui n'étaient pas réservés aux expositions et qui s'ouvraient à l'implication des champs publics et urbains, représentent un moment de sortie

¹³ «Artists gathered from several country with the aim to let the public participate in their work to let you see, feel, cooperate with them [...] Six artists in seven rooms created surroundings full of variety gay and weird loud and sillent where you may laugh, get excited or thoughtful. You are not outside the objects but constantly within them as part of the whole», préface du catalogue de l'exposition *Dylaby*, Stedelijk Museum, Amsterdam, septembre 1962.

idéale des limites de la galerie, dans le but de donner une majeure liberté expressive aux différents langages des artistes. On peut dire que l'expérimentation la plus proche de ces objectifs, pour la variété des propositions et des domaines, et pour la durée d'ensemble de l'événement, ont été les **Festivals de l'Art d'Avant-garde** (1956, 1957, 1960), auxquels ont aussi participé les jeunes nouveaux réalistes. Le directeur animateur des festivals, Jacques Polieri, choisit pour la première édition (4-14 août 1956) le toit-terrasse de la Cité Radieuse de Marseille: venant du monde du théâtre (il est metteur en scène des œuvres de Ionesco et de Tardieu), Polieri considère l'unité d'habitation de Le Corbusier (1952) un lieu de convergence entre «modernité et théâtralité», endroit parfait pour la «mise en scène» des manifestations¹⁴. «L'ambition de ce Festival est de présenter au public les œuvres les plus authentiquement d'aujourd'hui»¹⁵: à côté de l'exposition des Arts Plastiques organisée par Michel Ragon (subdivisée en sections de peinture, groupe spatial-dynamique, groupe lettriste, sculpteur, pour un total de 57 œuvres, surtout dans le domaine de l'abstraction informelle), se déroulent des conférences, des projections cinématographiques, des spectacles de danse, des soirées musicales et théâtrales. Dans la salle du futur restaurant, «Yves» expose un grand monochrome rouge horizontal (*Proposition Monochrome*) devant lequel se dresse une *Sculpture métamécanique* de Tinguely (coll. Denise René), qui est inscrit dans le Groupe spatial-dynamique avec Agam (*Tableau transformable*), Soto (*Structures cinétiques*) et Malina¹⁶. César, qui est choisi pour représenter la France à la Biennale de Venise, y présente une sculpture aux déchets ferreux. Malgré certaines conditions, le premier Festival obtient un grand succès : il sera

¹⁴ Pour la genèse des trois Festivals, cf. M. Corvin, *Festivals de l'Art d'Avant-garde 1956-1960*, Paris, 2004.

¹⁵ Jacques Polieri, dans *Festival de l'Art d'Avant-garde*, catalogue de l'exposition, Cité Radieuse, Marseille, 1956, s.p..

¹⁶ Il s'agit des œuvres présentées à l'exposition *Mouvement* chez Denise René l'année précédente.

retransmis par plusieurs services à la télévision et recevra les éloges de la presse¹⁷.

La solution d'un emplacement qui établit la correspondance entre avant-garde artistique et architecturale, est reprise pour la deuxième édition du Festival (4-12 juillet 1957), organisée à la Cité radieuse de Rezé-Lès-Nantes. L'initiative conserve la division en sections et la présentation des spectacles mais, cette fois, les nouveaux réalistes sont absents de la section des Arts plastiques, dirigée par Polieri e Ragon.

Le troisième Festival de l'Art d'Avant-garde (18 novembre - 15 décembre 1960) occupera en revanche plusieurs lieux de la capitale (l'Unesco – la salle Gaveau - Le Louvre – le Musée des Arts décoratifs – le cinéma Le Ranelagh – la galerie des Quatre-saisons, l'actuelle Fondation Dina-Viorny, le théâtre de l'Alliance française, le Pavillon américain – le Parc des expositions de la Porte de Versailles), en proposant - selon la formule du mélange des domaines (arts plastiques, cinéma, poésie, théâtre, musique, conférences...) - une quinzaine de manifestations à l'enseigne du spectacle. La vocation précisément scénique de cette édition est soulignée par le directeur Polieri:

«Nous avons tenté d'axer toutes les recherches présentées dans ce troisième Festival d'Art d'Avant-garde sur des problèmes purement scéniques: décors pour un spectacle imaginaire, films de formes animées, poésie phonétique, scénographie, musique, rythmes plastiques. Un dialogue s'établit ainsi, qui s'efforce de cerner et de faire jouer entre eux tous les éléments du spectacle. Cette manifestation est la fin de certaines expériences, leur aboutissement. Elle marque le début de réalisations constructives»¹⁸.

¹⁷ Michel Ragon en fit une synthèse dans la revue « Cimaise », n. 1, septembre-octobre 1956. On peut voir aussi l'article de Bernard Bertry dans « Couleurs », n. 17, novembre 1956. Cf. M. Corvin, *Festivals de l'Art d'avant-garde...*, cit., pp. 114-120.

¹⁸ Jacques Polieri, dans *Festival d'Art d'Avant-garde*, catalogue de l'exposition, Pavillon américain, Porte de Versailles, Paris, 1960, s.p..

Dans la section Arts Plastiques, organisée par Michel Ragon avec le concours de Pierre Restany et Daniel Spoerri, qui présente l'exposition *Décors pour un spectacle imaginaire* (groupe de [peinture-sculpture], nouveaux réalistes, art et mouvement, architecture), les artistes sont «invités» à imaginer des solutions scénographiques, en incluant des visions architectoniques qui «pouvaient aider à la revitalisation du spectacle et susciter un décor actif»¹⁹. Le «décor, ou plutôt la scénographie (conçue comme organisation du lieu scénique), cesse ainsi d'être une image passive et illustrative pour devenir un des moteurs du spectacle et peut-être même – ce qui n'est pas dit ici – le spectacle tout entier: il n'y aura rien d'autre à voir que l'espace mis en scène»²⁰.

La participation du groupe des nouveaux réalistes - qui venait d'être fondé, le 27 octobre – est due à la collaboration de Restany, auquel Ragon s'adresse pour partager la section des Arts plastiques:

«Mon cher Restany, est-ce que cela t'intéresserait de participer au Festival d'Art d'Avant-garde que Polieri projette pour novembre ? Je ne peux m'occuper seul de la partie Arts plastiques et je propose que tu en prennes un morceau si le cœur t'en dit. Il s'agirait de proposer aux artistes de réaliser un projet de 'décor pour un spectacle imaginaire'. Tu pourrais y mettre ton équipe. De mon côté, je mettrais la mienne»²¹.

Le groupe des nouveaux réalistes presque au complet (y participent aussi Anouj, Rotraut, Uecker, Isou, Lemaître) présente des œuvres de Raysse, Rotella, Hains, Dufrene, César, Arman, Villeglé, Tinguely, Spoerri - qui expose pour la première fois un tableau-piège - et Klein, auteur de l'installation *Ci-gît l'espace* (panneau de bois doré à la feuille, couronne en éponge peinte et fleurs artificielles) et des *Anthropométries des nouveaux réalistes* (anthropométrie collective qui réunit les empreintes des corps d'Arman, Hains, Raysse, Restany

¹⁹ M. Ragon, *ivi*, s.p..

²⁰ Cf. M. Corvin, *Festivals de l'Art d'avant-garde...*, cit., p. 159.

²¹ Lettre de Michel Ragon à Pierre Restany, 29 juin 1960, ACA, PREST. THE NRE001.

et Tinguely et qui sera endommagée par des inconnus le 21 novembre). A cette occasion Klein se jette «dans le vide» du haut d'un immeuble (hôtel de la famille Allendy) : il s'agit d'un photomontage qui annonce la naissance du «Théâtre du vide» et qui est publié dans le numéro unique du journal «Dimanche. Le journal d'un jour» (27 novembre 1960). Dans une lettre à Polieri, l'artiste rend hommage au «maître des cérémonies», qui avait mis en scène en 1956 la pièce de Tardieu *Une voix sans personne*²².

A cette date toutefois, l'identité des membres du Nouveau Réalisme est déjà bien tracée et on peut penser l'année 1960 comme celle d'un aboutissement plus que le point de départ du groupe, qui a eu une longue évolution entre 1949-1959:

«Aux approches métaphysiques ou poétiques du réel, et aux esthétiques de l'œuvre ouverte, est ainsi substituée une interprétation générale qui facilite la reconnaissance extérieure du groupe et fait de chaque artiste le figurant d'une 'emblématique' mémorable: à Klein le monochrome, à Tinguely la machine, aux autres les affiches ou les objets usuels. Malgré les réserves des artistes ou les réflexions ironiques des critiques d'art, la dynamique de la reconnaissance contribue à légitimer l'analyse. Le Nouveau Réalisme, sous la forme conçue par Restany, devient, en ce début des années 60, l'un des visages de la modernité française...»²³.

Les **Festivals du Nouveau Réalisme** montrent donc, à côté du caractère expérimental des opérations, une tendance à la célébration qui était impossible dans les années 50 : le troisième festival, en particulier, se déroule en 1970, date de l'anniversaire de la fondation du groupe, dans une cérémonie officielle de clôture de leur aventure commune.

²² Lettre d'Yves Klein à Jacques Polieri, dans M. Corvin, *Festivals de l'Art d'avant-garde...*, cit., s.p..

²³ *Les Nouveaux Réalistes*, sous la direction de J.-P. Ameline, cit., p. 49.

Le premier Festival du Nouveau Réalisme a lieu à Nice, aux sièges de la galerie Muratore et de l'Abbaye de Roseland, du 13 juillet au 13 septembre 1961. A l'époque, Nice maintient des rapports étroits avec la capitale, grâce à la présence de galeristes comme Jean Larcade et Jacques Matarasso, sans oublier qu'elle reste la ville où trois des nouveaux réalistes (Klein, Arman et Raysse) ont vu le jour. L'activité d'importants courants et artistes (le groupe Supports/Surfaces autour de Claude Viallat, qui enseignait aux Arts-déco de Nice, Fluxus avec Ben Vautier, Georges Brecht et Georges Filliou qui s'étaient installés à Villefranche-sur-Mer)²⁴, ont par ailleurs conduit à l'élaboration de l'idée d'une «Ecole de Nice» (parmi les premiers à la formuler, en 1960, les journalistes Claude Rivière et Sacha Sosno et le critique d'art Jacques Lepage), dans laquelle entrent de nombreuses personnalités artistiques niçoises. Toutefois ces protagonistes ne seront reconnus que des années plus tard, désormais les «jeux seront faits» pour les nouveaux réalistes, lorsque sera organisée une première exposition dédiée à *Trois artistes de l'Ecole de Nice: Arman – Yves Klein – Martial Raysse* (Musées de Nice, Galerie des Ponchettes, 1967).

La ville voit naître l'amitié, en 1947, entre Yves Klein, Armand Fernandez (Arman) et Claude Pascale²⁵ : le célèbre bleu de la Côte d'Azur ramène au souvenir d'un mur monochrome, peut-être le premier monochrome, que Klein et Arman réalisent vers 1947-48 dans la cave du père d'Arman (13 rue Paul

²⁴ Ben Vautier, dans *A propos de Nice*, sous la direction de Ben Vautier, catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris 1977. Sur «l'école de Nice», cf. aussi les articles O. Hahn, *Spécial Midi: L'Ecole de Nice*, "L'Express", août 1965; M. Alocco, *Signer au dos le ciel*, in "Identités", n. 11-12, été-automne 1965.

²⁵ «En 1947, face à cette mer imbécile où se consomment les vieillards de la France et de l'art, nous avons la vingtaine, Yves Klein, Armand et moi. Nous portions des chemises barbouillées de pieds et de mains nues et nous nous nourrissions de l'or et du fer contenus dans l'air. Le besoin du temple nous fit trouver la cave. Les murs furent recouverts de funèbres, de blasphèmes et de l'emblème... pieds et mains gluants de peinture et un mur monochrome et bleu. Le mirage, c'était notre volonté tendue comme une corde en travers de la route où butaient les voitures paralysées malgré l'essence. Jeûnes... abstinences... goût de l'entreprise démesurée... contemplation de l'univers bleu», C. Pascal, texte publié dans *Chroniques niçoises. Genèse d'un Musée*, vol. I: 1945-1972, Nice, 1991, p. 37.

Déroulède), où les jeunes avaient l'habitude de se réunir²⁶. A Nice encore, Klein - selon Restany le vrai animateur de cette 'école'²⁷ – commence à travailler avec les empreintes, en appliquant avec Pascal des empreintes de mains et de pieds enduits de peinture sur sa chemise (1948).

Pendant les années 50, Nice put vanter une ambiance à la vivacité intellectuelle renouvelée. Le Club des Jeunes (1950-55), dont fait partie aussi Arman²⁸, assure des soirées d'association et de comparaison entre étudiants, peintres, sculpteurs et poètes qui se réunissent au sous-sol de la brasserie Le Ballon d'Alsace (65 rue Gioffredo) et au sous-sol du Café Biarritz (place Massena). De la même manière, l'infatigable activité de Ben (Benjamin Vautier), en 1958, le porte à ouvrir le 'Laboratoire 32' rue Tonduti de l'Escarene (puis la galerie Ben Doute de Tout) pour créer un espace expérimental et de rencontre, où l'on peut trouver disques, livres et œuvres d'art. Il y organise aussi des expositions (Albert Chubac, Claude Gilli, Martial Raysse, Rotraut Uecker...), où il choisit «tout ce qui me choquait, tout ce qui me paraissait contenir de la nouveauté»²⁹. Le goût des événements éphémères et des happenings conduit l'artiste à établir d'importantes relations avec le groupe Fluxus, qui termine à Nice son Tour d'Europe avec le Festival Mondial Fluxus Art Total (25 juillet - 3 août 1963), organisé par Ben avec la participation de George Maciunas (Concert Fluxus à

²⁶ «Je ne sais pas pourquoi il y avait ce rond bleu qu'il avait peint sur le cahier, alors qu'il ne faisait pas de peinture, mais dont il disait: *ce sera la condition future de la peinture*. Au point de vue théorie, il avait donc déjà une idée de la peinture. Il m'a aidé à peindre la cave, il a fait un mur bleu mais je ne sais pas s'il avait une idée», Arman, entretien avec Virginie de Caumont, 8 juillet 1981, dans *Yves Klein*, catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris, 1983, p. 262.

²⁷ «Sur la Côte d'Azur [...] il fut l'animateur d'une 'Ecole de Nice' dont les protagonistes, ses amis Arman et Martial Raysse, peuvent à juste titre se réclamer de son influence», P. Restany, *Yves Klein*, préface au catalogue de l'exposition, Paris, galerie Alexandre Iolas, 1965.

²⁸ «Le Club des Jeunes était très important à Nice; je me souviens, en 1956, j'y ai fait une conférence où tout était faux, tout était bidon. J'ai parlé des rapports ethnologiques dans l'histoire du jazz. J'inventais tout et les gens prenaient des notes», Arman, dans *A propos de Nice*, cit., p. 13. G. Rucker, *Le Club des Jeunes ou Le libre jeu chimérique de la conscience et des mondes (Rober Rovini)*, dans *Chroniques niçoises...*, cit., pp. 64-65.

²⁹ Ben Vautier, dans *A propos de Nice*, cit., p. 14.

l'Hôtel Scribe, happenings dans la ville). En juin 1964, il organise le *Concert Fluxus et Théâtre Total* au Théâtre de l'Artistique de Nice, à côté d'une série d'happenings dans la ville (les *Sept Jours de la Recherche ou les Sept Jours de la Création*). Malgré sa proximité avec les recherches des nouveaux réalistes, il n'entrera jamais dans l'entourage de Restany et à l'occasion d'une exposition du groupe à la galerie J, il protestera contre l'affiche «Ben n'expose pas à la galerie J» (septembre 1966).

Il faut aussi rappeler, dans les alentours de Nice, le Festival des Arts Plastiques de la Côte d'Azur, organisé à Antibes, Bastion St. André, par Jacques Lepage et Jarema³⁰; l'inauguration de la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence en juillet 1964; l'ouverture à Villefranche-sur-Mer, en septembre 1965, de l'atelier-boutique 'La Cédille qui sourit', la destination des curieux, des artistes et des critiques (après ses débuts, il sera visité par Arman, Daniela Palazzoli, Arturo Schwarz et Pierre Restany).

Les galeries niçoises n'ont cependant pas montré un grand intérêt pour le contemporain et les jeunes artistes ont souvent été obligés de s'adapter aux situations³¹. Entre 1957 et 1958, la galerie Longchamp (7 rue Longchamp) organise une série d'expositions dédiées aux œuvres des artistes abstraits (comme celles de Claude Gilli, Albert Chubac, Brady et Martial Raysse) et aux jeunes (*Peintres de vingt ans à la galerie Longchamp*, juillet 1957, à la présence de Jean Cocteau). La librairie-galerie Matarasso (2 rue Longchamp), ouverte le 1er juillet 1950 et toujours active, peut vanter une ample collection qui comprend des noms célèbres (Picasso, Miró, Tanguy, Dalí) et de jeunes artistes locaux (Arman, Klein, Raysse...). Le directeur, Jacques Matarasso, né à Paris en

³⁰ Dans la première édition du Festival des Arts Plastiques de la Côte d'Azur (été 1962) une accumulation de brosses à dents d'Arman est piétinée par un visiteur en signe de protestation.

³¹ En 1955 Armand participe à une collective au Grand Hôtel de Nice, dont parle Jean Dagon sur « Nice-Matin ». Quand Arman va le remercier, le critique lui demande la raison étant donné qu'il ne l'a pas cité ; alors il lui répond que «dans les trois de Staël que vous avez encensés, il y en avait deux de moi», J. Lepage, dans *A propos de Nice*, cit., p. 13.

1916, est parmi les premiers admirateurs et acheteurs de Klein (il achète un monochrome en 1957) et d'Arman, qui participe chez Matarasso à l'exposition collective *Minuscules* (août 1957):

«De la même façon que j'avais été en 1942 le premier acheteur de Nicolas de Staël, j'ai été celui d'Arman dès 1952. En lui offrant de l'argent contre un tableau abstrait que je possède toujours, le seul, d'ailleurs, que je ne lui aie jamais payé. J'ai une collection magnifique d'œuvres d'Arman, mais toutes les autres, je les lui ai échangées contre des livres. Arman était un garçon très cultivé. Il prenait tout ce qu'il voulait à la librairie, on tenait un petit compte, et dès qu'une certaine somme était atteinte, je pouvais choisir une pièce»³².

Le siège que Restany et les artistes choisissent pour le Festival du Nouveau Réalisme de 1961 est la confortable salle de la galerie Muratore (19 bd Victor Hugo), où est accrochée l'exposition collective du groupe (Raysse y expose un environnement-vitrine sur le thème des vacances, Arman une accumulation de théières³³). En plus du vernissage au centre-ville, les 13 et 14 juillet une série d'actions-spectacles se déroulent dans le parc de l'Abbaye de Roseland, propriété de famille de Jean Larcade: à 23h00 mise à eau de la *Grande machine*, sculpture-fontaine de Tinguely; à 23h30 lecture de poèmes phonétiques par Rotella; à 23h45 partage du grand gâteau *Les entremets de La palissade* de Hains; à minuit présence immatérielle d'Yves Klein; à 0h15 *Grand feu à volonté* de Niki de Saint-Phalle; à 0h30 piège de Spoerri; à 0h40 *Grande colère* d'Arman sur un siège et une commode Louis XIII. Même si l'événement a très peu d'éclat sur les quotidiens locaux (comme «Nice-Matin»)³⁴, qui ironisent sur la notion d'«art moderne» représentée par les œuvres des nouveaux réalistes, il

³² Jacques Matarasso (entretien n. 11 par F. Leclerc), dans *L'Ecole de Nice. Paroles d'artistes*, sous la direction de R. Hutchings, Paris, 2010, p. 353.

³³ *Salle Muratore... Art Moderne*, «Le Patriote», 16 juillet 1961.

³⁴ La description du Festival est faite par S. Sosnovsky, *Encore le Nouveau Réalisme...*, «Sud-Communications», n. 110 bis, août-septembre 1961, pp. 20-21.

pose les jalons pour une mode d'exposition-spectacle dont le programme est scandé par la succession des performances.

Le deuxième Festival du Nouveau Réalisme se place dans un moment et un contexte très différents: il est organisé en février 1963 à Munich, à la Neue Galerie Im Künstlerhaus, grâce à la collaboration entre Restany et le directeur de la galerie Rolf Becker. Il s'agit d'une des dernières manifestations collectives du groupe (qui conclut son parcours commun à la Biennale de San Marino la même année), déjà modifié par la disparition d'Yves Klein et l'apparition de Deschamps. A cette occasion Restany publie le troisième manifeste (*Le Nouveau Réalisme: que faut-il en penser?*) qui confirme le «geste anti-art» comme mode d'appropriation de la réalité extérieure et la vocation à l'ouverture des langages: «Beaucoup plus qu'un *groupe*, et bien mieux qu'un *style*, le Nouveau Réalisme européen apparaît aujourd'hui comme une *tendance ouverte*»³⁵.

Les conseils de Restany restent déterminants pour la cohérence des participations: il donne à Becker une liste «indiscutable» des artistes, en refusant par exemple la présence de Rotraut Uecker et de son frère (avec lesquels l'exposition pouvait se transformer en un hommage à Klein plutôt qu'au Nouveau Réalisme)³⁶.

Comme la précédente édition, les actions des artistes sont le plat de résistance du Festival (6-7 février), entièrement filmées par la télévision belge et qui précèdent le vernissage de l'exposition (8 février). L'initiative se transforme en une véritable «fête des artistes» en coïncidence avec le Carnaval, et les invités à la soirée 'unformell informell neorealistisch' sont priés de «venir en costumes informels et unformels, à la manière néoréaliste mille neuf cent soixante-trois. Costume obligatoire». Parmi les performances, on se rappellera d'une colère d'Arman, d'un stand de tir et d'une composition cible de Niki de Saint-Phalle,

³⁵ P. Restany, *Le Nouveau Réalisme: que faut-il en penser?*, Munich, février, 1963.

³⁶ Lettre de Pierre Restany à Bayerthal, 8 décembre 1962, ACA, PREST. X F 02.

d'un récital de poèmes phonétiques par Rotella (démonstration-reportage de lacérations d'affiches) et encore de l'édification par Christo d'un *Monument Temporaire* (mur de tonneaux sur le modèle de celui qui avait été réalisé en 1962 dans la rue Visconti de Paris)³⁷.

Le Festival de Milan de 1970, anticipé par la 'rétrospective' du groupe à la galerie Mathias Fels de Paris (*Nouveau Réalisme 1960-1970*, octobre 1970), est à la fois la clôture officielle de l'aventure nouvelle réaliste au dixième anniversaire de sa fondation et la célébration de ses membres, qui se sont entre-temps affirmés dans l'histoire de l'art, en opposition à la naissance d'autres courants:

«Le succès mondain et public qu'elles [les cérémonies] rencontrèrent montre bien qu'elles furent considérées comme le bilan d'une situation déjà reconnue plus que comme une expérimentation d'avant-garde. Ce furent en effet la diffusion en Europe des œuvres minimalistes et de celles de l'Art pauvre qui, aux alentours de 1967, donnèrent au Nouveau Réalisme sa valeur historique et transformèrent son statut de phénomène d'avant-garde en mouvement de référence»³⁸.

Le choix du siège de l'événement est directement lié aux rapports que Restany avait établis à Milan pendant sa carrière de critique, à partir de l'amitié avec Guido Le Noci et les échanges avec la galerie Apollinaire (où il avait présenté le groupe pour la première fois), sans oublier sa participation aux revues milanaïses «D'Ars» et «Domus» et la sensibilité que la ville avait montrée vis-à-vis de l'œuvre des nouveaux réalistes, par exemple dans l'activité des galeries Schwarz et Blu. La complexe organisation de la manifestation, sa structure et son accrochage, sont le résultat de l'étroite collaboration entre Restany et Le

³⁷ «Christo dont les ressources financières sont assez limitées vous demande que tous les frais afférents à cette manifestation et à son séjour à Munich lui soient payés», lettre de Pierre Restany à Rolf Becker, 22 janvier 1963, ACA, PREST. X F 02.

³⁸ D. Abadie, *Le Nouveau Réalisme*, dans *Vingt-cinq ans d'art en France, 1960-1985*, sous la direction de R. Maillard, Paris, 1986, p. 86.

Noci³⁹, qui coordonne l'entreprise et trouve les appuis locaux nécessaires à sa réalisation. La correspondance très serrée entre les deux durant cette période témoigne de l'intense travail des mois précédents l'ouverture du Festival, dont la réussite est fortement voulue: «Ti dico che la mostra dev'essere molto importante, a costo di ritardarla. Non faremo niente di arrangiato. Tutti c'impegheremo a tondo. La mostra sarà il più grosso avvenimento culturale dell'unico movimento storico dell'arte di questo dopoguerra»⁴⁰. De plus, ils peuvent compter sur le soutien inconditionnel de la municipalité qui adhère au programme de financements publics à la culture, par l'intermédiaire du jeune coordinateur Paolo Pillitteri, président de la Triennale de Milan et futur maire de la ville (1980), qui appuie complètement les initiatives des organisateurs et obtient un budget de 22 millions de liras pour le Festival («Pillitteri mi ha fatto capire che è aperto a tutto, vuole sconvolgere la psicologia della città, non ha paura di niente. E io gli ho detto che è proprio esattamente quello che vogliamo con la nostra rivoluzione culturale»⁴¹).

Restany et Le Noci partagent la même idée : laisser la plus grande liberté possible aux artistes. La manifestation se déroule selon la manière, désormais rodée, de l'exposition historique (à la Rotonde de la Besana), à laquelle s'ajoutent les actions des artistes qui occupent le centre ville pendant les journées du vernissage (27, 28, 29 novembre). Les artistes sont donc invités à participer aussi bien à l'accrochage de l'exposition à la Besana (qui est «stupenda come architettura e potrebbe schiacciare la mostra, se allestita come si fa comunemente»⁴², que dans la proposition et la réalisation d'actions-

³⁹ Jeannine de Goldschmidt joue le rôle d'intermédiaire entre la France et Milan.

⁴⁰ Lettre de Guido Le Noci à Pierre Restany, 1er août 1970, ACA, PREST. X SIT 29.

⁴¹ Lettre de Guido Le Noci à Pierre Restany, 2 septembre 1970, ACA, PREST. X SIT 29. Lorsque le financement public n'arrive pas, les œuvres sont soutenues par l'argent des particuliers: la couteuse *Vittoria* de Jean Tinguely par exemple, que la commune refuse de payer, est financée par le collectionneur et mécène Giuseppe Panza di Biumo.

⁴² Lettre de Guido Le Noci à Pierre Restany, sans date [29-31 juillet 1970], ACA, PREST. X SIT 29: «Mi è venuta un'idea: ognuno dei 13 artisti dovrebbe inventare un proprio progetto di

spectacles', expressions proprement individuelles de leurs recherches⁴³. Les difficultés ne manquent pas, étant donné que les protagonistes ont pris des chemins différents et ne sont pas tous d'accord avec la manifestation: Deschamps refuse d'y participer, Spoerri n'est pas aisément 'joignable' («Caro Pierre, ti invio la risposta di Spoerri e vorrei che tu me la spiegassi. Nemmeno io ci capisco niente del suo 'Je ne comprends rien du tout'. Forse bisogna scrivergli in svizzero ? Forse non capisce l'italiano ? Forse non si ricorda più di far parte del gruppo del N. R. ?»⁴⁴).

Les actions des artistes donnent lieu quand même à un grandiose spectacle qui anime pendant trois jours le centre-ville, transformé en une scène d'exposition 'd'art total': le monument à Vittorio Emanuele II sur la place du Dôme est empaqueté par Christo (mais il devra le transférer au monument à Leonardo Da Vinci sur la place de la Scala); une sculpture de feu est allumée en hommage à Yves Klein; Arman distribue des mini-accumulations de déchets en paquets; César réalise sous la rotonde de la galerie Vittorio Emanuele une triple expansion (rouge, jaune et bleue), en procédant ensuite à la distribution des fragments; Niki de Saint-Phalle accroche un tir sur relief-cible dans la galerie Vittorio Emanuele; Rotella déchire un mur d'affiches sur la place Formentini; Dufrené déclame la suite italienne de son poème *Le Tombeau de Pierre Larousse*, composition sonore de cri-rythmes, devant *La Vittoria* de Tinguely,

allestimento, per la presentazione delle loro opere. Gli affichistes per es. potrebbero elaborarne uno comune [...]. Cosa ne dici? La Besana è stupenda come architettura e potrebbe schiacciare la mostra, se allestita come si fa comunemente».

⁴³ Lettre de Pierre Restany et Guido Le Noci aux membres du groupe, 31 juillet 1970, ACA, PREST. X SIT 29: «Inoltre al di là della raccolta delle singole opere (5 per ogni artista) che rimane un fatto puramente tecnico, vogliamo darvi anche la possibilità di esprimervi individualmente. Una parte del bilancio finanziario della mostra è proprio dedicata alla realizzazione di certe 'azioni-spettacolo' (tipo colère di Arman, espansioni di César, o pacchi di Christo). L'elenco di queste manifestazioni non è limitativo, aspettiamo le vostre proposte in questo senso. Tenete presente però che la Mostra avrà luogo alla fine di ottobre. Vi preghiamo di mettervi in contatto al più presto con il Centro Apollinaire (via Brera 4, Milano)».

⁴⁴ Lettre de Guido Le Noci à Pierre Restany, 24 août 1970, ACA, PREST. X SIT 29.

monument éphémère autodestructible en 29 minutes érigé sur la place du Dôme; Raysse présente des projections lumineuses aériennes; Spoerri organise un ‘banquet funèbre’ au restaurant Biffi où il offre une représentation comestible des œuvres emblématiques des nouveaux réalistes⁴⁵.

Les opérations des artistes, qui désacralisent l’objet artistique et impliquent le spectateur dans la création et la «consommation» de l’œuvre, provoquent le scandale et l’agitation de la foule: à partir des paquets de poubelle d’Arman, produits de la ‘créativité’ urbaine, à l’image mystique et religieuse évoquée par la distribution des fragments de coulée par César et par l’*Ultima Cena* de Spoerri, ou au *Tir* de Niki de Saint-Phalle sur un autel de la reconstruction de la Vierge Marie. La destruction iconoclaste de la machine de Tinguely, gigantesque phallus drapé d’or placé devant la cathédrale, provoque la convocation immédiate des organisateurs par l’épiscopat. L’empaquetage de Christo du monument à Vittorio Emanuele II sur la place du Dôme doit être transféré au monument à Leonardo Da Vinci sur la place de la Scala à cause des protestations des anciens combattants⁴⁶ ce qui fera avec beaucoup de bruit dans la presse⁴⁷. La statue empaquetée est ensuite incendiée par des néo-fascistes et l’échelle des pompiers en casse trois doigts. Le mur d’affiches sur la place Formentini, que Rotella avait prévu de lacérer devant le public, est recouvert d’inscriptions protestataires qui dénoncent l’expulsion de la population du vieux quartier de Brera; l’artiste renonce à l’opération en signant ‘J’approuve’ sur le

⁴⁵ *Nouveau Réalisme 1960/1970*, catalogue de l’exposition, Rotonda della Besana, Milan 1970-1971. Cf. aussi A. Bariteaud, *1970, dix ans après: le festival du Nouveau Réalisme à Milan*, dans *Le demi-siècle de Pierre Restany*, cit., pp. 99-109.

⁴⁶ «Il a fallu transférer l’empaquetage d’une statue à l’autre à cause des protestations indignées des anciens combattants, et le maire de l’époque m’avait conseillé de dire à Christo d’emballer Leonardo parce qu’il m’avait dit qu’avec la culture on ne risquait rien», *Pierre Restany, Une vie dans l’art...*, cit., p. 88.

⁴⁷ *Milano – Ha impacchettato V E ma dovrà disimpacchettarlo*, «Il Giorno», 25 novembre 1970; M. Pe., *Sarà tolto l’involucro a Vittorio Emanuele II*, «Corriere milanese», 25-26 novembre 1970; D. Buzzati, *Polemiche per il re «impacchettato»*, «Corriere della sera», 26 novembre 1970; d.bu., *Tolto l’imballaggio al re*, «Corriere della sera», 27 novembre 1970; D. Buzzati, *Il rebus dei «nouveaux réalistes»*, 28 novembre 1970.

mur et prenant fait et cause pour les sympathisants de gauche. Enfin le ‘banquet funèbre’ offert par Spoerri au restaurant Biffi est une sorte de bilan des expériences de l’artiste dans le Eat Art mais aussi la représentation emblématique de la production artistique du groupe, «qui se consomme et disparaît après avoir été célébrée»⁴⁸. Chaque artiste a son menu personnifié (une accumulation d’anguilles et crevettes coulées dans de la gelée pour Arman, une compression de 50 kilos de bombons à la liqueur dans leur emballage métallisé pour César, une Nana ice-cream pour Niki de Saint-Phalle...), tandis qu’à Restany, l’artiste sert une tiare papale en pain de Gênes en ironisant sur le rôle du critique et son action ‘doctrinale’⁴⁹.

A dix ans de la fondation du Nouveau Réalisme, le Festival constitue pour Restany l’occasion parfaite de faire le point de la situation et de tirer les conclusions sur le parcours du groupe et son poids dans la société et l’histoire de l’art:

«L’esistenza collettiva del gruppo è stata breve ma decisiva. Dal 1960 al 1963 in tre anni di esposizioni, di manifesti, di azioni-spettacoli e di festival, i Nuovi Realisti hanno liquidato l’informale europeo e fatto esplodere il mito anacronistico della scuola di Parigi, ristabilito i legami vitali con l’avanguardia americana, affermato la sensibilità della loro epoca nei settori più tangibili del pensiero prospettico: la tecnologia,

⁴⁸ A. Bariteaud, *1970, dix ans après...*, dans *Le demi-siècle de Pierre Restany*, cit., p. 104.

⁴⁹ L’artiste ajoute à la tiare papale la consécration et consommation des «hosties restanysées»: «Casse-croûte offrande: Attention! Ces hosties restanysées ne sont qu’à demi consacrées. Pour l’être entièrement elles doivent comporter le tampon ou à défaut la signature de Daniel Spoerri-Feinstein dit ‘le Chef Daniel’. Après la consécration ce pain azyme devenu du ‘spoerestan’ dans la liturgie de l’Eat-art sera distribué par le Chef Daniel à douze disciples de son choix. La moralité que le feu pape Restany propose au Chef Daniel en guise de méditation sur ce casse-croûte offrande est la suivante: surtout pas de scène», ACA, PREST. XS IT 29 2/2, Spoerri.

l'ambiente, lo happening, l'arte concettuale. Hanno finito con l'imporsi a Parigi contro Parigi»⁵⁰.

Milan, «laboratorio permanente», «no man's land della ricerca libera, suscettibile di assumere il collegamento poetico o sperimentale di una situazione parigina bloccata dal conformismo ideologico o dagli interessi di mercato», est la ville qu'il considère la plus indiquée à la réalisation de cette entreprise, jointe à la «fede tenace, insensata e ammirevole di un uomo che ha legato il suo destino di meridionale emigrato all'avventura culturale della sua città d'adozione, Guido Le Noci»⁵¹.

Le succès de la manifestation (qui enregistre 15.000 visiteurs le premier jour) est suivi par de nombreuses initiatives des galeries milanaises qui proposent des expositions des protagonistes du groupe (accumulations de pots et tubes de couleurs d'Arman à la galerie de l'Ariete, motocyclettes compressées et expansions de César aux galeries Schwarz et Naviglio, Nanas de Niki de Saint-Phalle à la galerie Iolas).

A Dino Buzzati, attentif reporter de l'aventure nouvelle réaliste à Milan et à Paris, à travers les pages du «Corriere», revient le dernier commentaire:

«Due considerazioni, per chiudere: La prima: che sono bastati dieci anni, tanto corrono il nostro tempo e i nostri cervelli perché siano pacificamente accettate cose che facevano urlare allo scandalo; perché gli spudorati provocatori di ieri vengano quasi considerati dei veterani gloriosi. Secondo: che in questi dieci anni molta acqua è entrata nel vino nuovo-realista. Le improntitudini dei primi giorni si sono a poco a poco placate, i discoli ribelli hanno imparato a stare a tavola e erte sculture dell'eversore César potrebbero benissimo decorare i giardini di un magnate

⁵⁰ P. Restany, *Strana festa a Milano. Parla il fondatore*, «Corriere della sera », 22 novembre 1970.

⁵¹ Ibid.

petrolchimico o entrare, con tutti i crismi accademici, nel nostro Monumentale, per la tomba di qualche borghese benpensante»⁵².

⁵² D. Buzzati, «*Nouveau Réalistes*» a Milano. *Tre tipi fuori serie*, «Corriere della sera», 13 novembre 1970.

CAPITOLO III

LA TRASFORMAZIONE DELLA SEDE ESPOSITIVA

III.1 Dimensioni: *variabili*

Nella conferenza del 3 maggio 1937 tenutasi alla Sorbonne di Parigi per il Groupe d'Etudes Psychologiques, il poeta e artista Camille Bryen (Camille Briand, 1907-77) proietta una serie di immagini di manufatti dall'aspetto insolito e dal significato misterioso, di cui porta con sé alcuni esemplari: il suo intervento è dedicato a *L'aventure des objets* e racconta in chiave onirico-psicanalitica la genesi della realizzazione degli “objets à fonctionnement” (1935-37), assemblages di ascendenza dada-surrealista che nel rispetto del procedimento “automatico” propongono un originale percorso nell'interiorità dell'autore, mentre in altri casi invitano lo stesso spettatore ad “azionarne” il funzionamento (*Les seins grecs*). Pierre Restany considera Bryen una sorta di mediatore tra Duchamp e i Nouveaux Réalistes¹.

Quasi trent'anni dopo Georges Perec pubblica il suo primo romanzo, *Les choses. Une histoire des années soixante* (Parigi 1965): capovolgendo il rapporto tra sfondo e protagonisti, a fare da scenario alle “cose” vi è la storia di una giovane coppia (Jérôme et Sylvie): gli oggetti, su cui vengono proiettati i loro sogni e desideri, assumono il ruolo di protagonisti costituendo la sola sostanza di un'esistenza vuota ed incarnando la vana speranza di una fuga dalla realtà; al

¹ P. Restany, *A 40° au-dessus de Dada*, Parigi, Galerie J, 1961.

tempo stesso, rappresentano l’emblema perfetto di una società che al consumo e all’oggetto si stava rivolgendo in modo sempre più spinto.

Tra i molti possibili, i due esempi appena citati tracciano un’ideale parabola dell’oggetto, dal ready-made delle avanguardie storiche, icona “rivoluzionaria” di una frattura insaldabile con la tradizione (“le premier geste conscient de la morale révolutionnaire dans l’art”²), alle ‘cose’ che nel decennio del boom economico, perduta la carica sovversiva e l’impronta caratterizzate un ‘fare’ individuale, diventano metafora stessa di una collettività e di un’epoca.

Gli anni Sessanta rivestono un ruolo importante nella ‘storia degli oggetti’, simbolo di una dimensione “artificiale” e (post)industriale assai lontana da quella “naturale” ricercata dall’informale:

“Se solo pochi anni fa la parola-chiave era quella di ‘materia’, intesa come il principio stesso dell’indistinzione e dell’appannamento della forma, ora è il turno dell’‘oggetto’. Questo il termine più immediatamente efficace a indicare l’atmosfera attuale: assistiamo a una vasta, acuta sensibilizzazione degli artisti sull’oggetto”³.

L’inquietudine degli oggetti artistici, la radicale trasformazione delle apparenze formali, in definitiva la loro “ansia” (essendo continuamente costretti a chiedersi “Sono un capolavoro o un cumulo di rifiuti”?)⁴, è ovviamente riflesso dei cambiamenti storici e sociali che agitano il decennio; la ‘spettacolarizzazione’ diffusa (caratterizzante, come si vedrà, molte soluzioni espressive), oggetto di studio e analisi che valicano l’ambito strettamente artistico, è condizione

² P. Restany, *Le livre rouge de la révolution picturale*, Edizioni Apollinaire, Milano 1968. Il paragrafo 1 è dedicato a *L’aventure de l’objet*, p. 7.

³ R. Barilli, *Dall’oggetto al comportamento: la ricerca artistica 1960-1970*, Roma 1971, p. 23.

⁴ H. Rosenberg, *L’oggetto ansioso*, Milano 1967, p. 14.

generalizzata e ineludibile di una società in cui il vissuto è interpretato come “rappresentazione” e il tempo stesso diviene “oggetto di consumo”⁵.

Nella sua confezione, distruzione o “smaterializzazione” – secondo le molteplici interpretazioni che hanno preso parte a questo processo - l’oggetto appare segnato da una duplice tensione, che da un lato sottrae importanza all’oggetto e alla sua presenza fisica, dall’altro gli conferisce valore in quanto tramite dell’idea:

“Quello, per contro, che mi sembra del tutto peculiare del nostro tempo (o forse proprio del periodo che va dagli anni sessanta in poi) è un duplice fenomeno riduttivo – che in parte può essere anche collegato ad una sorta di “epochizzazione” stilistica, ma che più propriamente può essere inteso come un fenomeno rivolto in due riduzioni sincrone ed opposte: la *riduzione ad oggetto* e la *riduzione a progetto*. Due tipi riduttivi che portano – ed è questo il punto che mi sembra più importante – ad assistere al verificarsi di *oggetti senza progetto* e di *progetti senza oggetto*”⁶.

In un’analisi della sede espositiva come “contenitore” dei nuovi linguaggi, risulta di notevole interesse ripercorrere alcune fra le tappe che mettono in crisi il tradizionale rapporto fra oggetto e spazio, ed in particolare i casi in cui questo confine viene valicato (con più facilità, naturalmente, nel caso dell’oggetto plastico e tridimensionale rispetto alle superfici bidimensionali).

La corrente informale aveva fatto perdere, con l’esaltazione della componente materica, la riconoscibilità della forma, ma non aveva sostanzialmente modificato lo spazio dell’opera che rimane al contrario inscritta nella dimensione contemplativa e protetta dalle ideali ‘barriere’ costituite da cornici e piedistalli; caratteristica del decennio in esame è l’estensione del problema linguistico concernente l’oggetto all’ambiente in cui esso è inserito. Non si tratta

⁵ Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, Bari 1968.

⁶ G. Dorfles, *Il divenire della critica*, Torino 1976, p. 246.

ancora di un problema di dimensioni (che riguarderà piuttosto la seconda parte degli anni '60 e coinvolgerà soprattutto gli artisti americani del minimalismo e della land art), ma della tendenza alla dilatazione e all'occupazione dello spazio reale. Di fronte a questo processo (forse sintetizzabile nei passaggi collage-assemblage-installazione) e a opere sempre più scomode e incontenibili, lo spazio espositivo non è più sfondo passivo ma elemento che al pari dell'oggetto viene plasmato dall'intervento dell'artista⁷.

La temperie informale, e l'action painting in particolare, avevano presupposto l'annullamento della dimensione meditativa del cavalletto a favore di un'irruzione sulla (non ancora nella) tela, celebrando così accanto al risultato materiale l'azione che aveva portato al suo compimento; “Distruggendo ogni livello di figurazione, l'espressionismo astratto ha il merito di innescare una prima forma di passaggio dall'idea di opera d'arte come *rappresentazione della realtà* all'idea di opera come *presentazione di un'esperienza e luogo di un'azione*, operativa, materica, psicologica e spirituale”⁸. In questa direzione si collocano le “azioni pittoriche” di matrice espressionista di George Mathieu (Venezia, Galleria Il Cavallino, 1959) e quelle dei bolognesi Cuniberti, De Vita e Pozzati (*3 progressioni*, Bologna, Galleria De' Foscherari, 1963) che, assecondando una lettura retroattiva, potrebbero facilmente essere ascritti come esempi di proto-performance – sebbene non sussista una reale consapevolezza e volontà di esibizione pubblica, la cui fruizione nella realtà viene concessa a pochi (nel caso di Mathieu, il fotografo e una ristretta cerchia di amici del

⁷ Sulle valenze ‘spaziali’ della corrente informale e i successivi sviluppi intrapresi dalle nuove avanguardie qui analizzate, cfr. gli interventi di R. Barilli, *Dall'informale caldo all'informale freddo* (pp. 1-32), *Minimalismo, Land Art, Anti-Form* (pp. 33-64) e *L'arte povera* (pp. 65-96), in *La vita come modo di espressione artistica*, “L'Arte Moderna”, vol. XIV, Milano 1967; F. Gualdoni, *Le forme del presente*, Torino 1997. L'importante esposizione *Ambiente/Arte*, curata da Germano Celant (Biennale di Venezia, 1976), ripercorre l'evoluzione dell'installazione e dei linguaggi sviluppati in chiave ambientale, ricostruendone i momenti fondamentali a partire dal contributo delle avanguardie storiche (Futurismo, Costruttivismo, De Stijl) fino alle recenti proposte delle neoavanguardie degli anni Sessanta.

⁸ *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Milano 2011, p. 161.

gallerista) e negata ai più (che a Bologna vengono “cacciati in malo modo” e relegati ad osservare dalle vetrate della galleria).

Si può forse ravvisare nel corso degli anni '50 l'origine di un 'varco', ben rappresentato dai tagli di Fontana, dalle plastiche combuste di Burri e dagli sfondamenti degli schermi di carta del Gruppo Gutai, che mette in comunicazione lo spazio dell'opera con l'ambiente in cui essa è inserita: “Il buco e il taglio non sono eventi che avvengono *sulla* tela ma metafore di tutto quanto avviene *dietro*, finestre aperte per una indocile curiosità spaziale. Prima di dire che esiste una scena, Fontana assicura che è molto più importante il retroscena (il “retro-tela”) perché senza retroscena sarebbe impossibile pure la scena”⁹.

Non è un caso che Fontana e Burri vengano considerati i riferimenti più diretti della corrente poverista da parte dei suoi stessi protagonisti, che percepiscono il “gesto” di Fontana come “una forma di comportamento”¹⁰, esteso quindi alla terza e quarta dimensione.

Il coinvolgimento dello spazio aveva avuto un'importante messa alla prova negli 'ambienti', che sviluppano in senso pratico e architettonico le elaborazioni teoriche spazialiste, riprendendo in chiave moderna le posizioni futuriste sul concetto di “immersione” nell'opera¹¹: il primo *Ambiente spaziale*, allestito nel febbraio 1949 alla Galleria del Naviglio di Milano, è uno spazio delimitato da pareti nere e illuminato dalla lampada di Wood, che mette in risalto un elemento astratto in cartapesta appeso al soffitto e dipinto con vernice fosforescente. L'opera produce una forte impressione nei milieux d'avanguardia e costituisce un importante precedente per lo sviluppo della storia delle installazioni (sebbene

⁹ M. Fagiolo Dell'Arco, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Roma 1966, p. 76.

¹⁰ L. Fabro, in *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista...*, cit., p. 15.

¹¹ C. Schulz-Hoffmann, *L'Ambiente nero de Lucio Fontana, “Prototype d'Environnement”, Milan 1949*, in *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, Parigi 1998, pp. 201-210.

venga distrutto, una volta terminata la mostra); seguono numerosi interventi spaziali, congiunti anche al design e all'architettura di interni (fra cui si ricordano la decorazione spaziale al neon di 300 m di lunghezza per l'ingresso d'onore del Palazzo delle Arti alla Triennale nel 1951, in collaborazione con l'architetto Baldessari, le decorazioni al neon e acciaio per i cinematografi di Milano del 1951 e 1952, il soffitto spaziale alla Fiera di Milano nel 1953, la decorazione spaziale al neon per il Padiglione di *Italia 61* a Torino, il corridoio con due file di fori retroilluminati per la Triennale di Milano del 1964, in collaborazione con Nanda Vigo), fino all'*Ambiente ovale bianco* realizzato alla Biennale di Venezia del 1966 e il *Labirinto bianco* a Documenta del 1968.

L'installazione *Esaltazione di una forma*, che Fontana presenta nella mostra *Dalla natura all'arte* (Palazzo Grassi, Venezia 1960), utilizza tessuti e veli della Snia Viscosa che attraversano la sala, si incrociano e annodano creando tensioni e ripartizioni dinamiche dello spazio¹²; in modo simile Karel Appel, per *Vitalità nell'arte* (organizzata l'anno precedente nella stessa sede), aveva rivestito le pareti della sua sala con drappi colorati cuciti su fondo nero. In entrambi i casi l'intervento degli artisti mira a creare attraverso i tessuti un rivestimento totale dell'ambiente che, anziché dare origine ad una forma particolare, esalta il volume spaziale che da esso o da altri (l'artista, il pubblico) può essere occupato¹³.

A queste operazioni, con una declinazione maggiormente pittorica, si accosta anche Pinot Gallizio che nel '59 realizza il primo "ambiente di pittura

¹² Un allestimento con simili rivestimenti in tessuto è presentato da Fontana anche all'International Center of Aesthetic Research di Torino nel 1962; si tratta di soluzioni che rimandano a celebri precedenti d'environment come il *Merzbau* di Schwitters nonché ad alcuni interventi della storica mostra *First Papers of Surrealism* (1942).

¹³ Cfr. S. Collicelli Cagol, *Venezia e la vitalità del contemporaneo. Paolo Marinotti a Palazzo Grassi (1959-1967)*, Padova 2008.

industriale”¹⁴. Dopo l’incontro ad Albisola con l’ex esponente del gruppo Cobra Asger Jorn (che nel ’53 aveva fondato in Svizzera il Mouvement International pour une Bauhaus Imaginiste, in opposizione al funzionalismo della ‘nuova Bauhaus’ diretta da Max Bill a Ulm, e creato una rete di relazioni tra Albisola - dove hanno luogo gli Incontri internazionali della ceramica, Milano – con il Movimento di pittura nucleare - e Parigi – con l’Internationale lettriste di Guy Debord), nel settembre 1955 Gallizio avvia il Laboratorio Sperimentale di Alba, in collaborazione con Jorn e Piero Simondo. Tra i primi risultati del Laboratorio, che recupera l’eredità Cobra in materia di antifunzionalismo a favore della libera sperimentazione, vi sono i rotoli di “pittura industriale”: lunghi fino a 90 metri, i rotoli vengono realizzati in equipe attraverso l’utilizzo di stili e tecniche pittoriche diverse, che uniscono l’imprimitura da monotipo alla gestualità del dripping¹⁵, sottendendo un approccio ludico e creativo rispetto all’efficienza delle macchine (l’aggettivo ‘industriale’ è infatti da intendersi in senso quantitativo e non come indicatore di una produzione seriale e oggettivata)¹⁶. Divenuto Laboratorio Sperimentale dell’Internazionale Situazionista (dopo la formazione dell’Internazionale Situazionista nel 1957, di cui Gallizio rimane

¹⁴ *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata (1955-57) e dell'Internazionale Situazionista (1957-60)*, a cura di M. Bandini, cdm Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1974; M. Bandini, *L'utopia situazionista*, in *Le Tribù dell'Arte*, a cura di A. Bonito Oliva, cdm Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma 2001, pp. 85-95; *Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964*, a cura di M. T. Roberto, Milano 2001.

¹⁵ “La pittura industriale non si presenta infatti secondo uno stile unitario. In essa trovano spazio, spesso in un’unica tela, l’astrattismo gestuale, nelle sue varianti *tachiste*, segniche, calligrafiche, di *dripping* e le istanze figurative”, F. Comisso, *Opere 1953/54-1964. Procedure, tecniche, materiali*, in *Pinot Gallizio. Catalogo generale...*, cit., p. 54. Alcuni rotoli sono stati recentemente esposti alla mostra *Pinot Gallizio. Senza titolo*, a cura di Liliana Dematteis e Archivio Gallizio, Chiesa di San Domenico, Alba 2012.

¹⁶ “Oggi l'uomo è parte della macchina che ha creato e che gli è negata e ne è da essa dominato. Bisogna invertire questo non senso o non si avrà più creazione; bisogna dominare la macchina ed obbligarla al gesto unico, inutile, anti-economico, artistico, per creare una nuova società anti-economica ma poetica, magica, artistica”, dal *Manifesto della pittura industriale. Per un'arte unitaria applicabile* (1959).

l'unico rappresentante italiano), la sede di Alba è attivamente impegnata nella produzione di pittura industriale e nel campo delle sperimentazioni tecniche (Gallizio utilizza la polvere esplosiva, espone le superfici dipinte agli agenti atmosferici, a sollecitazioni meccaniche...). La prima mostra di pittura industriale è ospitata alla galleria Notizie di Torino nel maggio 1958: sono esposti tre rotoli (70, 14 e 12 metri) in parte svolti, appesi alla parete e deposti su un tavolo, che possono essere venduti al dettaglio; alcune modelle avvolte da 'abiti' di pittura industriale camminano nei locali della galleria, mentre un rudimentale 'tereminofono' emette suoni di intensità proporzionale all'avvicinarsi dei visitatori alle tele. La mostra viene riproposta il mese seguente alla Galleria Montenapoleone di Milano; ancora a Notizie, nel 1960 l'artista organizza la collettiva dedicata al *Laboratorio Sperimentale di Alba*, seguita da una personale (*La "Gibigianna" di Pinot Gallizio*, 28 giugno-luglio 1960), che in modo analogo punta sull'effetto dinamico e sensoriale del percorso espositivo.

Presentando un'opera 'in potenza', racchiusa nella forma del rotolo e sviluppabile fisicamente soltanto all'esterno della galleria, l'artista ne suggerisce un'espansione spaziale idealmente infinita (che si rivelerà determinante nella maturazione di ricerche successive, tanto nel caso delle *Linee* di Piero Manzoni quanto dei 'tappeti-natura' di Piero Gilardi), rafforzata anche dalla sua diffusione e 'dispersione' nella società, attraverso la vendita al pubblico di porzioni e 'tranci' dell'intero. La "pittura industriale d'ambiente" non è che una dilatazione bi-tridimensionale di questo processo: il primo rivestimento globale viene realizzato dall'artista nel maggio 1959 per la galleria René Drouin di Parigi e impiega 145 metri quadrati di pittura che rivestono completamente lo spazio espositivo. La *Caverna dell'antimateria*, opera site-specific che rispecchia la planimetria del locale espositivo (ricreata a Palazzo Grassi in occasione della mostra *Dalla natura all'arte*), porta alle più compiute conseguenze l'idea di un ambiente pittorico di matrice espressionista che

avvolge e coinvolge lo spettatore, stimolandone le sensazioni olfattive e sonore con l'utilizzo di profumi resinosi e del già citato dispositivo del tereminofono¹⁷. Ad uno sviluppo tridimensionale della superficie pittorica, che sembra concretizzare le strutture geometriche e astratte delle immagini piane, vanno incontro anche i *Plurimi* di Emilio Vedova (una prima serie è esposta alla Malborough Gallery di Roma nel dicembre 1963, seguita dal ciclo *Absurdes Berliner Tagebuch* nel 1964)¹⁸. La gestualità spesso violenta e dirompente delle composizioni è convogliata in senso costruttivo (“Non diversamente da Schwitters [Vedova] approdò alla sua opera MERZ”)¹⁹, con esiti di “architettura” che trovano non a caso applicazione nell’ambito della scenografia teatrale; a questo proposito si ricordano le note collaborazioni con il compositore veneziano Luigi Nono per *Intolleranza '60* (Venezia, Teatro La Fenice, 1961) e *Prometeo* (Venezia, Chiesa di San Lorenzo, 1984)²⁰. Anche le *Tende* di Carla Accardi (1965) mostrano un analogo progresso in chiave “abitabile”: gli insiemi formali di segno-colore applicati a superfici trasparenti si trasformano in pareti e coperture di strutture complesse e percorribili (*Triplice tenda*, 1969-71), in comunicazione con l’ambiente esterno, che evocano nell’immagine protettrice della casa-rifugio l’ulteriore inclusione di uno spazio nello spazio²¹.

¹⁷ *Dalla natura all'arte*, cdm Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, Venezia 1960. Si veda anche *Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo*, a cura di L. Bonotto, M. Guderzo, R. Melchiori, T. Santi, G.-E. Simonetti, “Sentieri interrotti, Bassano 2000”, Roma 1999.

¹⁸ *Vedova. Plurimi*, testo di G. C. Argan, Roma, Galleria Malborough, dicembre 1963; *Emilio Vedova 1935-1984*, a cura di G. Celant, cdm Museo Correr, Venezia 1984.

¹⁹ M. Fagiolo, *Rapporto 60...*, cit., p. 98.

²⁰ *Nono, Vedova: diario di bordo. Da "Intolleranza '60" a "Prometeo"*, a cura di S. Cecchetto, G. Mastinu, cdm Sale Apollinee, Teatro La Fenice, Venezia 2005-06.

²¹ *Discorsi: Carla Lonzi e Carla Accardi*, in “Marcatré”, nn. 23-25, giugno 1966, pp. 193-197: “La tenda all’inizio voleva essere soltanto un gioco, un gioco dei miei segni sospesi nello spazio [...] per me la tenda è una cosa ovvia, l’ho pensata come un’estensione della pittura”. Si veda anche *Carla Accardi*, a cura di G. Celant, Milano 1999.

Nel caso del Nouveau Réalisme esempi precoci di intervento diretto e consapevole sullo spazio espositivo non mancano e si legano strettamente all'ambito espositivo delle gallerie; si potrebbe anzi affermare che la carica innovativa della corrente ha avuto uno sviluppo e, in seguito, un riconoscimento critico, proprio grazie alla possibilità di esercitare in queste sedi una libertà di intervento altrimenti impensabile. A Parigi, l'assenza di strutture espositive riservate all'espressione delle nuove avanguardie aveva condotto Restany a presentare per la prima volta il gruppo a Milano, presso la Galleria Apollinaire, grazie alla preziosa collaborazione con il "compagno" Guido Le Noci (che si rivelerà fondamentale anche in occasione della chiusura ufficiale della vicenda nouveau réaliste); nella capitale francese esisteva però, alla fine degli anni '50, uno spazio d'azione per la maturazione di quelle premesse ed esperienze individuali. La piccola galleria di Iris Clert, in rue des Beaux-Arts, si rivela infatti uno straordinario laboratorio di sperimentazione che si presta senza riserve (e partecipa attivamente) a mettere in pratica i progetti dei giovani artisti. L'intesa stabilitasi tra Iris Clert e Yves Klein, oltre a costituire uno dei più felici esempi di collaborazione tra un artista e un gallerista (almeno fino al '59), è determinante per la storia del Nouveau Réalisme e più in generale per una generale storia delle esposizioni; come ricorda Pierre Restany, "elle a démontré des prodiges d'enthousiasme. Elle a été fascinée par le personnage, et je pense que leur audace, à eux deux, n'avait pas de limites"²².

La celebre esposizione del Vuoto (28 aprile 1958), progressione 'spirituale' inscrivibile in uno schema logico ("d'abord la couleur dans sa diversité, ensuite la conceptualisation de la couleur en bleu, et enfin l'immatérialisation du bleu en

²² Pierre Restany, *Une vie dans l'art. Entretiens avec Jean-François Bory*, Neuchâtel 1983, p. 58.

vide”)²³, non espone altro che lo spazio della galleria, svuotata di ogni oggetto e ridipinta di bianco (il blu invece contrassegna l’evento all’esterno: la facciata del locale, i cocktail blu di metilene, l’illuminazione – non realizzata – dell’Obelisco della Concordia), impregnata o meglio “sensibilizzata” dalla presenza dell’artista. L’assenza di un oggetto o qualsivoglia presenza sposta efficacemente la percezione dello spettatore all’ambiente stesso, fino a considerare la sua immaterialità come unica vera opera (le “zones de sensibilité picturale immatérielle” sono regolarmente in vendita); non a caso Lucio Fontana ritiene Klein – insieme a Piero Manzoni e a se stesso - uno dei poche artisti consapevoli del problema spaziale²⁴.

All’estremo opposto l’esposizione del Pieno di Arman, che viene inaugurata alla Iris Clert due anni dopo (25 ottobre 1960), riempie il locale al punto da impedirne la visita²⁵: la scarsa importanza degli oggetti (pezzi d’antiquariato, mobili vecchi, arnesi d’ogni tipo e spazzatura ‘selezionata’) è subordinata all’idea di ‘accumulo’, che sarà in seguito ampiamente sperimentata dall’artista. Anche in questo caso è lo spazio fisicamente occupato a diventare opera, la sua

²³ “Comment fixer l’énergie, cette dimension tout aussi essentielle qu’insaisissable? En se servant de ce qui en a toujours été le moyen classique: la galerie. C’est dans une galerie que Klein avait présenté ses propositions monochromes, dans une galerie qu’il avait montré le tableau bleu IKB, c’est donc dans une galerie qu’il montrera Le Vide. De là, le fait que sa progression spirituelle ait pu être transposée en un schéma logique d’expositions successives: d’abord la couleur dans sa diversité, ensuite la conceptualisation de la couleur en bleu, et enfin l’immatérialisation du bleu en vide”, P. Restany, *Yves Klein Le Vide Paris le 28 avril 1958*, in *L’art de l’exposition...*, cit., p. 255.

²⁴ L. Fontana, in C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari 1969, p. 91: “Quando mi parlano di Pollock, di Spazialismo...Pollock è un macaco tale che l’abbiamo inventato noi europei, perché Pollock è un pasticcione che non ha fatto nient’altro...che ha fatto il Post-impressionismo, e di Spazialismo e di misura di spazio nuovo non ha capito niente. Voleva uscire dal quadro, però l’ha imbrattato, il quadro, c’è un gesto di ribellione e basta. Incomincia a essere valido Klein quando fa tutto blu, che è una dimensione...Lui, l’ha intuito lo spazio, però, te lo dico, quelli, proprio, che l’hanno capito siamo io e Manzoni: Manzoni con la linea all’infinito e, fino adesso, nessuno l’ha raggiunto, guarda, con tutte le sperimentazioni che stan facendo, è la scoperta più grande che ci sia, e io col buco”.

²⁵ Cfr. P. Cabanne, *Arman*, Parigi 1993; *Arman: passage à l’acte*, cdm Musée d’art moderne et d’art contemporain, Nizza 2001.

‘forma’ di contenitore (messo in risalto, ma indipendente, dal contenuto); è rilevante la fiducia riposta da Iris Clert in queste iniziative, che non sarebbero state accolte in nessuno spazio espositivo dell’epoca, e in questi giovani artisti che avanzano proposte al limite dell’accettabile²⁶.

L’eredità ‘spirituale’, ovvero le questioni aperte dalla gestione Iris Clert in merito alle funzioni di uno spazio espositivo, vengono raccolte dalla Galerie J: inaugurata nel 1961 da Jeannine de Goldschmidt e diretta da Pierre Restany, fin dalla sua apertura la sede diventa laboratorio di sperimentazione e promozione privilegiato dei membri *nouveaux réalistes*²⁷. Non più soltanto luogo di contemplazione dell’opera ma di creazione e azione diretta che coinvolge gli spettatori: è il caso degli *stands de tir* di Niki de Saint-Phalle, che invitano il pubblico a sparare sulle opere, e ancora dei *tableaux pièges* di Spoerri che catturano un comune momento del quotidiano, come la fine di un pasto, fissandone le componenti nella disposizione casuale in cui si trovano e trasformandolo nella rappresentazione ‘reale’ di una natura morta. La ricerca condotta sui quadri-trappola si spinge a includere nell’esposizione dell’opera anche la sua stessa realizzazione: in occasione della mostra *723 ustensiles de cuisine* (1963), l’artista trasforma per dodici giorni la galleria in un ristorante; ai fornelli lo Chef Spoerri propone ogni sera menù speciali (svizzero, ungherese, serbo, franco-nizzardo, rumeno...), che vengono serviti da noti critici d’arte (Michel Ragon, Jean-Jacques Lévêque, John Ashbery, Pierre Restany, Alain Jouffroy). Seguendo questa intuizione, nel 1968 Spoerri aprirà un vero ristorante a Düsseldorf, una sorta di fabbrica di *tableaux pièges*: vi sono organizzate serate di musica, letture e happening, mentre i clienti sono attivamente coinvolti non solo nella realizzazione inconsapevole delle opere (i pasti consumati) ma anche

²⁶ “J’ai une idée sensationnelle. Je voudrais convertir ta galerie en une immense poubelle”, Arman, in I. Clert, *Iris-Time (l’Artventure)*, Parigi 1978, p. 225.

²⁷ J. Verlaine, *Le critique et la galerie...*, in *Le demi-siècle de Pierre Restany*, a cura di R. Leeman, 2009, p. 356.

nel servizio (all'ingresso un cartello annunciava: "Ici, on peut manger gratuit, si l'on est disposé à assurer le service un soir ou à faire la plonge")²⁸.

Attento alle iniziative del gruppo francese e di Klein in particolare, con cui si possono rimarcare molteplici punti di contatto, negli stessi anni Piero Manzoni è impegnato a Milano in interpretazioni proto-concettuali dell'oggetto. Anche Azimut si qualifica come spazio espositivo e creativo, trovandosi per di più nella singolare condizione di essere gestito da due artisti. Nel caso di Castellani (che concentra la sua ricerca sui rapporti ombra-luce, positivo-negativo, e quindi sulle emergenze della tela) l'interazione con lo spazio è limitata, almeno fino alle opere angolari, ai prolungamenti della superficie in mensole e baldacchini e infine all'apertura tridimensionale degli ambienti (*Ambiente bianco* 1970). Al contrario Manzoni realizza in prevalenza oggetti per cui forma e ingombro non destano in alcun modo problemi di inserimento spaziale: la presenza di kit, scatolette, contenitori, tubi, palloncini e piedistalli, potrebbe occupare il tradizionale spazio riservato ad un oggetto scultoreo di dimensioni medio-piccole; è tuttavia il loro significato a suggerirne un prolungamento idealmente infinito.

Il caso delle linee è emblematico, in quanto gli astucci cilindrici che le contengono avvertono delle loro caratteristiche fisiche ovvero della loro reale estensione, che arriva anche a 7200 metri: l'opera non si vede (tranne alcune eccezioni), si accetta letteralmente "a scatola chiusa". Esse testimoniano l'avvenuto superamento della problematica spaziale e la conquista dell'"integrale libertà" da parte dell'artista:

“È per me quindi oggi incomprensibile l'artista che stabilisce rigorosamente i limiti di una superficie su cui collocare un rapporto esatto, in rigoroso equilibrio forme e colori; perché preoccuparsi di come

²⁸ Cfr. *Restaurant Spoerri*, cdm Galerie Nationale du Jeu de Paume, Parigi 2002.

collocare una linea in uno spazio? Perché stabilire uno spazio, perché queste limitazioni? Composizione di forma, forme nello spazio, profondità spaziale, tutti questi problemi ci sono estranei; una linea si può solo tracciarla, lunghissima, all'infinito, al di fuori di ogni problema di composizione o di dimensione; nello spazio totale non esistono dimensioni”²⁹.

Come i rotoli di Gallizio, le linee propongono una nuova dimensione della scultura, quella di uno spazio in potenza che non manca di sollevare perplessità in merito ad una sua compiuta esposizione. Le recensioni della prima presentazione delle linee alla galleria Azimut (1959), evidenziano la limitatezza dello spazio espositivo e ne ipotizzano una necessaria e utopica uscita nel campo urbano:

“Nella piccola sala sotterranea, fantascientifica e mistica della ‘Azimut’, sono esposte dodici linee di lunghezza variante fra i trentatré metri e i sessantatre centimetri e i quattro metri e ottantanove centimetri. Prezzi, secondo la lunghezza, da venticinquemila a ottantamila lire. [...] purtroppo una appena ne hanno esposta tutta srotolata, orizzontalmente, e crediamo sia la più corta, la metri 4,89. Peccato. Ci vorrebbe una galleria lunga, oggi, almeno quaranta metri per seguire e ammirare le manzoniane strisce con linee. L'ideale sarebbe, oggi, domani per strisce chilometriche, un rettifilo nella galleria della metropolitana”³⁰.

Anche le *Sculture nello spazio* e i *Corpi di luce assoluti*, sferoidi sostenuti da un getto d'aria orientato che girano vorticosamente (evoluzione dei *Corpi d'aria* e affini a certe proposte di Klein – la cosiddetta ‘epoca pneumatica’ – e Tinguely – la sala dei palloncini alla mostra *Dylaby*), creano un volume virtuale che al

²⁹ P. Manzoni, *Libera dimensione*, in “Azimuth”, n. 2, gennaio 1960.

³⁰ L. Borgese, *Al di là dell'estremo astrattismo. Il pittore che “crea” linee a metratura*, in “Corriere della Sera”, 16 dicembre 1959.

pari delle opere cinetiche occupa una posizione labile e in continua trasformazione.

Molto più legati al medium pittorico rispetto al Nouveau Réalisme, New Dada e Pop Art mostrano alcuni punti di contatto con il gruppo francese in merito all'espansione dell'opera nello spazio espositivo, come si evidenzia nelle occasioni di confronto diretto; nel 1961 la corrente europea e quella americana sono presenti nell'ampia esposizione *Art of assemblage* al Museum of Modern Art di New York, mentre sotto la generica designazione di 'nuovi realisti' i due schieramenti espongono alla Galerie Rive Droite di Parigi (*Le Nouveau Réalisme à Paris et New-York*, 1961) e alla Sidney Janis Gallery di New York (*The New Realistes*, ottobre 1962). In quest'ultima, nel gennaio 1964, la mostra *Environments by Four New Realists* è limitata alle installazioni pop (Rosenquist, Segal, Oldenburg, Dine).

L'iniziale confusione è generata da un analogo principio di base, quello dell'appropriazione della realtà esterna come serbatoio di immagini, ovvero di considerare "le monde comme un tableau, la grande œuvre fondamentale dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signification"³¹. Se nel caso dei francesi questa posizione equivale sostanzialmente ad una ri-creazione in assemblages che utilizzano frammenti di realtà (dai décollages alle compressioni, dalle accumulazioni ai quadri-trappola), i pop artisti si orientano piuttosto a una sua imitazione, pur trasfigurata e alterata in dimensioni, fattura e funzione. Fin dai suoi esordi, quest'arte "Popular (designed for a mass audience), Transient (short-term solution), Expendable (easily forgotten), Low cost, Mass Produced, Young (aimed at youth), Witty, Sexy, Gimmicky,

³¹ P. Restany, *A 40° degrés au-dessus de Dada*, Parigi 1961.

Glamouros, Big business”³², relaziona la sua produzione all’ambito della cultura popolare e alle sue immagini. La mostra *This is Tomorrow* (Whitechapel Art Gallery di Londra, 9 agosto-9 settembre 1956), che ne rappresenta ufficialmente il punto d’avvio, si rivela di importanza notevole anche per quanto riguarda la manipolazione degli spazi espositivi³³: organizzata dall’Independent Group (raggruppamento eterogeneo di artisti, critici, architetti e designers - tra cui Richard Hamilton, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, John McHale, Alison e Peter Smithson, Victor Pasmore, Toni Del Rienzo, William Turnbull e Laurence Alloway - formatosi nel ’52 attorno all’Institute for Contemporary Art di Londra diretto da Herbert Read), la mostra presenta le opere-installazioni di 37 artisti suddivisi in 12 gruppi, ai quali è concessa la massima libertà d’azione. Basata sull’interdisciplinarietà (dalla tecnologia al fumetto al cinema... uno dei protagonisti e icone dell’esposizione è il robot Robby, star del film di fantascienza *Il Pianeta proibito* dello stesso anno) e sul coinvolgimento attivo dello spettatore, *This is Tomorrow* crea un percorso dinamico che anticipa molte soluzioni del decennio successivo: “Both architects and artists have been concerned with the manipulation of the spaces and with volume control. Each space is a complex visual organisation, each has its own message, each relates to the other spaces in sequence”³⁴. Si incontrano sperimentazioni di ascendenza costruttivista che anticipano soluzioni optical (gruppo 5), pavimenti coperti di sabbia su cui sono depositi oggetti ‘trovati’ e pietre naturali (gruppo 6), la realizzazione tridimensionale in cartapesta delle bolle di sapone (gruppo 8), un

³² Lettera di Richard Hamilton a Alison e Peter Smithson (gennaio 1957), pubblicata in S. Schmidt-Wulffen, *Le Futur à l’Epreuve: This is Tomorrow, London, Whitechapel Gallery, 1956*, in *L’art de l’exposition...*, cit., p. 240.

³³ *This is Tomorrow*, cdm Whitechapel Art Gallery, Londra 1956. Sull’esposizione si vedano: S. Schmidt-Wulffen, *Le Futur à l’Epreuve...*, in *L’art de l’exposition...*, cit., pp. 227-241; B. Altshuler, *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History, Volume 1, 1863-1959*, New York/London, 2008, pp. 353-372; A. Negri, *L’arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano-Torino 2011, pp. 228-230.

³⁴ L. Alloway, in *This is Tomorrow*, cdm Whitechapel Art Gallery, Londra 1956, s.p..

muro in malta e mattoni forati (gruppo 11); è l'installazione del gruppo 2 a qualificarsi propriamente opera pop, utilizzando immagini e oggetti della cultura popolare (dalla versione gigante della Guinness al celebre collage di Hamilton *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, che riproduce un interno domestico arredato con alcuni simboli della società dei consumi) e generando stimolazioni sensoriali (dalla presenza del jukebox e di un cinemascope al pavimento che rilascia profumo di fragola).

La mostra londinese costituisce un importante precedente nell'evoluzione del linguaggio pop, che sarà in seguito raccolto e praticato - fino a diventare prerogativa pressoché esclusiva - dagli artisti americani. La formulazione di un repertorio figurativo a partire dall'immaginario collettivo, che si oppone al minimalismo e alle sue astrazioni geometriche - conduce gli artisti a riprodurre soggetti e ambienti che fanno parte del comune scenario della vita sociale.

The Street di Claes Oldenburg³⁵, tra i primi tentativi pop di unire pittura, scultura e architettura in un'installazione, ricrea l'ambiente della strada attraverso silhouettes di cartone, materiali, rifiuti urbani e oggetti appoggiati o fissati alla parete; presentata per la prima volta alla Judson Gallery nel gennaio 1960 e alla Reuben Gallery (marzo 1960) - in quest'occasione perfezionata con l'aggiunta di figure e scritte di orientamento per lo spettatore - la *Strada* funge inoltre da sfondo per l'happening *Istantanee dalla città* realizzato all'interno del programma "The Ray Gun Show" (dedicato a proposte sperimentali e spettacoli di artisti, cui partecipano fra gli altri Jim Dine, Al Hansen, Allan Kaprow, Robert Whitman, Dick Higgins).

In questa direzione, e nella ricerca di un rapporto sempre più stretto tra opera e realtà, si colloca *The Store*, non più soltanto installazione e fondale scenografico, bensì esercizio commerciale a tutti gli effetti in cui rientrano le

³⁵ Cfr. G. Celant, *Tornado americano. Arte al potere 1949-2008*, Ginevra-Milano 2008, pp. 91-102.

azioni di produzione e vendita degli oggetti nonché la presenza della clientela. Le posizioni dell'artista sono ben sintetizzate nella famosa dichiarazione - pubblicata nel catalogo che ripercorre gli *Store days*, 1967 - in cui Oldenburg afferma di schierarsi a favore di un'arte viva e imprevedibile, attiva e partecipativa ("I am for art that limps and rolls and runs and jumps... I am for art that coils and grunts like a wrestler... I am for art you can sit on")³⁶. Anticipato dall'esposizione di alcuni articoli nella mostra *Environments, Situations, Spaces* curata da Rolf Nelson e Steve Joy alla Martha Jackson Gallery di New York (maggio 1961), *The Store* inaugura nel dicembre 1961 al 107 East 2nd Street di New York, punto vendita della presunta Ray-Gun Manufacturing Company. Si tratta di uno spazio che Oldenburg affitta come laboratorio di sperimentazione ed esposizione delle proprie ricerche; la zona è centrale, densamente popolata, circondata da negozi: *The Store* ne è la copia e la critica al tempo stesso, fantasioso bazar con regolari orari di apertura (am 10-2, pm 5-7), in cui si possono trovare accatastati alimentari e oggetti d'ogni tipo (prodotti nella stessa bottega attraverso grossolani calchi in gesso e cartapesta, verniciati e laccati), un dettagliato listino prezzi (Big Sandwich \$ 149.98, Red Pie \$ 399.95, Pink Cup \$ 299.89...)³⁷.

Il caso di *The Store* è rilevante e avrà non pochi riverberi negli ambienti artistici d'avanguardia americani ed europei (arrivando perfino ad essere inserito in un progetto cinematografico)³⁸: nel 1965, a New York, George Maciunas fonda il

³⁶ C. Oldenburg, in *Claes Oldenburg's Store days. Documents from the Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)*, a cura di C. Oldenburg, E. Williams, New York-Villefranche-sur-mer-Frankfurt am Main 1967, pp. 39-42.

³⁷ "It is my intention to create the environment of a store, by painting and placing (hanging, projecting, lying) objects after the spirit and in the form of popular objects of merchandise, such as may be seen in stores and store-windows of the city, especially in the area where the store is", C. Oldenburg, in *Claes Oldenburg's Store days...*, cit., p. 16; D. Ashton, *Claes Oldenburg The Store New York 1961*, in *L'Art de l'exposition...*, cit., pp. 265-277.

³⁸ Nel novembre 1964 Michelangelo Antonioni contatta l'artista in merito alla realizzazione della scenografia (appartamento, strade, negozi in stile pop) di un episodio del film *Tre volti*, prodotto da Dino De Laurentiis; la collaborazione tuttavia si interrompe dopo due settimane,

Fluxshop, negozio Fluxus al 359 di Canal Street a New York, Christo realizza i suoi Store Fronts³⁹ mentre alla Central Station viene organizzata una lotteria in cui sono messe in palio 52 opere originali di 13 artisti mescolate a 48 oggetti di nessun valore.

L'attenzione riservata ad un soggetto che crea scomodi misunderstanding sullo scambio di valori, materiali e immateriali, nell'atto di vendita (ovvero sull'arte come prodotto commerciale), ben si accorda allo spirito e al messaggio pop; anche in Italia, dove la corrente è nota grazie all'attività delle gallerie e la collaborazione coi mercanti Castelli-Sonnabend (Sperone in primis, ma anche l'Elefante di Venezia, l'Ariete di Milano, la Tartaruga di Roma), oltre che attraverso l'edizione della Biennale di Venezia del 1964 (dove sono esposti anche alcuni 'articoli' di Oldenburg), si registrano iniziative che ai 'giorni dello Store' sembrano fare riferimento in modi più o meno espliciti. Il contesto tuttavia è assai diverso: se la presenza dei negozi nei centri urbani non possiede ancora l'invasione che caratterizza le metropoli statunitensi, quella dei supermercati e dei grandi magazzini è una realtà ancora limitata e piuttosto recente (il primo supermercato in Italia, punto vendita della Esselunga, apre a Milano nel 1957); si può forse rintracciare in questo retroterra lo scarso interesse dimostrato per una mostra come *American Supermarket*, partita dalla Galleria Paul Bianchini di New York, che proponeva un'esposizione itinerante della Pop Art americana nelle maggiori gallerie italiane⁴⁰. Il progetto, accolto positivamente soltanto dalla Galleria Il Segno di Roma e dall'Elefante di Mestre, diretto dal giovane Misserotti, è di grande importanza in quanto le opere non vengono soltanto esposte nel percorso espositivo ma la stessa galleria, in

cfr. *Roma-New York 1948-1964*, a cura di G. Celant, A. Costantini, cdm Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York 1994, p. 240 sgg..

³⁹ M. Koddenberg, *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-64*, Bönen 2009.

⁴⁰ *Pop art Italia, 1958-1968*, a cura di W. Guadagnini, cdm Galleria Civica d'Arte Moderna, Modena 2005, p. 29.

occasione della mostra, è trasformata in un supermercato (“Si rimane indubbiamente ‘choccati’ entrando nelle sale della galleria, trasformatasi allo improvviso in una fedele copia d’un grande magazzino, con i cartellini dei prezzi, slogan pubblicitari in inglese, manifesti”) e le opere degli artisti alternate a reali beni di consumo (“bistecche di cera, le uova di *peluche* (prezzo lire settemila la dozzina), le cassette di Coca Cola, le banane colorate infilate nei sacchetti di plastica, le mele di metallo poste ben in vista sotto il cartello ammonitore ‘fresh fruits’, i cioccolatini di Oldenburg (una rarità: non in vendita)...”) ⁴¹.

Più critica appare invece l’iniziativa della Galleria La Salita, che annuncia, con tanto di *réclame* pubblicitaria, “12 giorni di clamorose offerte” (dicembre 1964): la “grande vendita” segue la collettiva *Oggetto utile* e presenta in modo analogo - ma con l’aggiunta di una confacente ambientazione, cui contribuisce la stessa Standa - articoli di grande magazzino modificati dall’intervento degli artisti, sistemati ordinatamente su banchi d’esposizione e regolarmente venduti con registratore di cassa ai prezzi correnti.

Nel caso dell’arte cinetica e programmata, la relazione tra oggetto e spazio è ulteriormente complicata sia dalla componente temporale legata al “funzionamento” dell’opera, sia dal coinvolgimento dello spettatore che spesso è invitato a partecipare attivamente non solo alla fruizione ma anche alla sua attivazione: “Analogamente alle opere “op”, si possono considerare come potenzialmente temporalizzate quelle programmate (Mari, Richter, Carrino, Munari, ecc.), basate come sono sulla possibilità d’un intervento estrinseco da parte dello spettatore, che permette alle stesse di essere manipolate, moltiplicate,

⁴¹ [Vice], *American Supermarket*, in “Il Gazzettino”, 7 maggio 1965.

modificate e dunque di raggiungere la loro situazione ottimale entro e attraverso un percorso temporale”⁴².

Precedente rilevante nella storia dell’esposizione di queste ricerche è la mostra *Le mouvement*, organizzata alla Galerie Denise René di Parigi nell’aprile 1955. La sede, distintasi fin dalla sua apertura per una condotta estremamente coerente, sebbene non sempre agevole, nel campo dell’astrazione⁴³, a partire da questa data rivolge la propria attenzione all’arte cinetica. Organizzata con la collaborazione di Vasarely, Roger Bordier e Pontus Hulten, *Le mouvement* sarà ricordata come una delle iniziative più audaci nel panorama artistico parigino degli anni ’50⁴⁴; negli anni ’60 ne verrà ospitato un secondo capitolo (*Mouvement 2*, 15 dicembre 1964-28 febbraio 1965, presentato da Jean Cassou), mentre nell’aprile 1978 sarà ricostruita fedelmente presso la sede di rue Saint-Martin. Vi sono riunite le sculture mobili di Calder e Jacobsen, le costruzioni motorizzate di Tinguely e la macchina ottica *Rotative Demi-Sphère* di Duchamp (che partecipa grazie all’intermediazione di Pontus Hulten), i rilievi trasformabili di Bury e Agam (formati da elementi plastici intercambiabili che lo spettatore può modificare a piacimento), le superfici trasparenti in plexiglass di Soto e Vasarely. Nel rispetto dell’avviso ‘*Prière de toucher*’, il pubblico può intervenire direttamente e modificare le opere, che a loro volta cambiano nella percezione (spazio, distanza, inclinazione) dello spettatore. È soprattutto il

⁴² G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, Torino 1973, p. 61.

⁴³ “L’art figurative tenait la vedette. ‘La Galerie Denise René, ce laboratoire des peintres ratés de notre époque’, écrivait un critique de nos adversaires après nos expositions de Mondrian, Le Corbusier, Herbin, Arp”, J. Baron (recueilli par), *Denise René: La galerie, sa muse*, in “La Croix”, 6 luglio 1988. Sulla storia della galleria Denise René, cfr. *Denise René, l’intrépide. Une galerie dans l’aventure de l’art abstrait, 1944-1978*, cdm Centre Pompidou, Parigi 2001.

⁴⁴ Nel catalogo-depliant della mostra sono pubblicati i testi di: P. Hulten, *Mouvement-Temps ou les quatre dimensions de la plastique cinétique et Petit memento des arts cinétiques*; Roger Bordier, *Cinéma et L’œuvre transformable*; Vasarely, *Notes pour un Manifeste (Manifeste jaune)*.

movimento automatizzato a destare scalpore nelle recensioni⁴⁵, ma anche l'accostamento di maestri storici a giovani ancora sconosciuti come Agam, Bury, Soto e Tinguely.

La mostra conduce Denise René nel novero delle gallerie d'avanguardia, da cui tuttavia si distingue per una più cauta presa di posizione nei confronti delle sperimentazioni radicali: se un artista come Nicolas Schöffer (che al Festival dell'Avanguardia di Marsiglia del 1956 aveva esposto le sue prime sculture cinetiche) entrerà con entusiasmo a far parte del suo entourage, la gallerista dovrà incassare le defezioni di Tinguely e Soto, che passeranno alla Iris Clert nel 1958 e 1959. D'altro canto le scelte della gallerista mostravano già allora delle "lacunes incompréhensibles", come il rifiuto di esporre opere di Yves Klein e Lucio Fontana⁴⁶; lo spirito neo-dada che connota le opere di Klein e Tinguely le appare infatti poco 'serio':

“Mais sa démarche d'ensemble, comme celle de Jean Tinguely, était neo-dadaïste. Je refusais aussi ses tours de passe-passe à la Dali, comme de vendre des 'zones de sensibilité picturale immatérielle', de montrer des spectacles pour snobs, de s'exhiber, dans une période qui était pour moi de grand combat. Ce n'était pas conciliable avec l'austérité de Mondrian

⁴⁵ R. Barotte, *A l'exposition du Mouvement, Toiles en pièces détachées et statues qui marchent toutes seules !*, in « Le Journal des Arts », 19 aprile 1955. Sull'esposizione *Le Mouvement* e i successivi sviluppi dell'arte cinetica, si veda anche il numero 22 della rivista "Artstudio" (autunno 1991) dedicato a *La Sculpture en mouvement* (in particolare gli interventi di E. Lebovici, *Bouge, meurs et réssuscite*, pp. 6-21, D. Soutif, *TINGUELY Ltd ou le crépuscule des machines*, pp. 62-83, e G. Brett, *Le cinétisme et la tradition en peinture et sculpture*, pp. 84-93).

⁴⁶ “J'ai refusé d'exposer Yves Klein, qui a tout fait pour entrer dans la galerie avec l'appui de Vasarely, qui me disait : 'pourquoi ne veux-tu pas l'exposer ? Ce garçon est sympathique et ce qu'il fait n'est pas mal du tout'. Le fait qu'il faisait rouler des filles dans la couleur ne relevait pas d'une démarche abstraite et j'aurais eu le sentiment de dévier de mon programme. De même, j'ai refusé Fontana, estimant que son œuvre était une œuvre de destruction et non de création. J'étais horrifiée par les coups de rasoir portés dans une toile. Un jour, quelqu'un m'a dit : 'Vous avez découvert un grand nombre d'artistes qui resteront dans l'histoire, mais il y a deux lacunes incompréhensibles : Yves Klein et Fontana'”, C. Millet, *Conversations avec Denise René*, Parigi 1991, p. 68-69.

ou avec celle d'Herbin ou de Malevitch. Je pensais que l'art est un affaire trop sérieuse pour autoriser cet état d'esprit⁴⁷.

La galleria, anche per l'influenza esercitata da Vasarely e Mortensen, manterrà una linea piuttosto rigida nell'esposizione dell'arte astratta, difendendo la libera e originale composizione dell'artista (e rifiutando inizialmente, ad esempio, anche la produzione seriale di François Morellet); questo carattere sembra però attenuarsi nel corso degli anni Sessanta, come dimostra la partecipazione all'avventura e il sostegno accordato ai membri del Groupe de Recherche d'Art Visuel (Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral).

L'uso del movimento, esatta antitesi dell'idea di "eternità" dell'arte in quanto perdita dell'immagine fissa e quindi unica dell'opera, è centrale nella ricerca di numerosi artisti, per lo più raggruppati in collettivi, operanti nel corso del decennio. Ad una modalità tradizionale di esposizione di oggetti immobili, si sostituisce pertanto la necessità di concepire lo spazio non più soltanto come involucro passivo ma come campo di forze e dinamiche, in possibile contrasto, di cui sono protagonisti, egualmente agenti, l'opera e lo spettatore. L'arte cinetica, dai mobiles di Calder ai vetrini Munari alle sperimentazioni del gruppo T, costituisce non a caso un'esemplificazione della nozione di "opera aperta", al cui processo creativo contribuisce attivamente il pubblico stesso:

“ora la forma si muove essa stessa sotto i nostri occhi, e l'opera diventa 'opera in movimento'. Il suo movimento si compone con quello dello spettatore. A rigore non dovrebbero esservi mai due momenti, nel tempo, in cui la posizione reciproca dell'opera e dello spettatore possano riprodursi in modo uguale. Il campo delle scelte non è più suggerito, è reale e l'opera è un campo di possibilità⁴⁸”.

⁴⁷ C. Millet, *Conversations avec Denise René*, cit., p. 69.

⁴⁸ U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 2004 [1962], p. 157.

Ne sono dimostrazione appropriata anche le invenzioni di Tinguely, che rivendicano il proprio spazio, lo occupano con prepotenza, estromettono lo stesso spettatore fino ad essere convenientemente ‘dislocate’ al di fuori dei locali espositivi. La loro autonomia e imprevedibilità le trasformano in soggetti attivi e ‘animati’, che contraddicono i principi razionalisti di sottomissione delle macchine all’intervento umano: “ce sont à ces principes-là, aux lois de ce monde-là que ces machines désobéissent ou tentent, parfois facétieusement, parfois désespérément, de désobéir, c’est-à-dire que là où la cinématique de Reuleaux prescrit un contrôle strict et rigide des degrés de liberté, Tinguely introduit au contraire l’inexactitude, l’aléa, la possibilité de l’échec et de pire peut-être...”⁴⁹.

In Francia, tra le prime iniziative di ampio respiro dedicate al carattere di ‘trasformabilità’ dell’oggetto (attraverso la percezione, il movimento, la luce, l’intervento dello spettatore) si ricordano le esposizioni *Nouvelle tendance. Propositions visuelles du mouvement international* (Parigi, Musée des arts décoratifs, aprile-maggio 1964) e *Lumière et mouvement. Art cinétique à Paris* (Parigi, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, maggio-agosto 1967), che ne riepilogano le diverse tendenze e soluzioni. Presentata da Frank Popper, che recupera i precedenti storici della tradizione artistica ed extra artistica (dagli automi idraulici alla lanterna magica), *Lumière et mouvement* ripercorre le fasi dell’evoluzione dell’arte cinetica, dal contributo fondamentale dato dalle avanguardie storiche all’associazione con gli effetti luminosi fino alla loro applicazione all’environment. Le sezioni presentate nel percorso espositivo riuniscono superfici e oggetti mobili (Pol Bury, Malina, i mobiles luminosi di Nino Calos...), opere tridimensionali (Kosice, Kramer, Schöffer, gli oggetti magnetici di Takis...), ‘visioni per l’architettura’ (le strutture cinetico-

⁴⁹ D. Soutif, *TINGUELY Ltd ou le crépuscule des machines*, in “Artstudio”, n. 22 (*La Sculpture en mouvement*), autunno 1991, p. 68.

architettonico-moltiplicate di Vasarely, i penetrabili di Soto...), fino alle installazioni (gli *espaces-rythmés* di Agam) e agli adattamenti per ‘spettacoli’ (gli ambienti spaziali e le sculture cibernetiche di Schöffer, le azioni del GRAV).

In Italia, l’azzeramento formale operato dalle ricerche di Castellani, Bonalumi e Manzoni, prepara nuovi meccanismi di percezione e interrelazione tra opera e spettatore; vi contribuiscono anche, alla fine degli anni ’50, figure isolate come quella di Francesco Lo Savio, precursore di un moderno rapporto oggetto-spazio (*Spazio Luce*, 1959), e di Getulio Alviani, che estende lo studio sulle superfici a testura vibratile (1960) a settori diversi e maggiormente pratici, interpretati in chiave optical (op dresses, op structures, op architectures).

“La situazione, ecco il problema, e il punto d’arrivo è duplice: è ‘in situazione’ l’opera, è ‘in situazione’ lo spettatore”⁵⁰: tra le soluzioni più varie e multiformi attuate in questa direzione vi sono quelle di due collettivi, il Gruppo N e il Gruppo T, entrambi avviati nel 1959, accumulati dall’evoluzione in senso programmato di un originale spirito ludico o neo-dada caratterizzante l’oggetto e il suo rapporto con lo spazio.

Formato a Padova da un primo nucleo di nove membri (N rimanda infatti a ennea), quasi tutti studenti di architettura, nel 1960 il gruppo N raggiunge un assetto definitivo che ruota sostanzialmente attorno alle figure di Biasi, Chiggio, Costa, Landi e Massironi⁵¹. Si rivelano di grande importanza i contatti con l’ambiente di Azimut: Biasi e Massironi frequentano la galleria milanese,

⁵⁰ M. Fagiolo, *Rapporto 60...*, cit., p. 245; *Arte programmata e cinetica, 1953-1963. L’ultima avanguardia*, a cura di L. Vergine, cdm Palazzo Reale, Milano 1983-1984.

⁵¹ Il gruppo si scioglie ufficialmente nel 1964; Biasi, Landi e Massironi lavoreranno insieme come gruppo ‘enne 65’ fino al 1966. Cfr. I. Mussa, *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni ‘60*, Roma 1976; C. Limentani Viridis, *Il Gruppo N. Il fil Rouge della nuova concezione artistica a Padova*, in *La grande svolta Anni ‘60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia*, a cura di V. Baradel, E. L. Chiggio, R. Masiero, cdm Palazzo della Ragione, Padova 2003, pp. 116-125; *Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura, l’arte programmata*, a cura di H. von Volker W. Feierabend, Fondazione VAF, Frankfurt am Main 2009.

partecipano con Manzoni alla collettiva *Sculture da viaggio* alla Galleria Trastevere di Roma (ottobre 1960), conoscono ed espongono insieme ad alcuni esponenti di Zero (Galleria Azimut, maggio 1960); da Milano arrivano a Padova le significative mostre *La nuova concezione artistica* e *Motus*, in cui espongono anche i componenti del futuro Grav e che vengono rispettivamente ospitate presso il Circolo del Pozzetto (aprile 1960) e la Galleria Le Stagioni (maggio 1960)⁵². Il 23 novembre dello stesso anno il gruppo apre una sede propria in via San Pietro 3 (lo Studio N), ex casa chiusa affittata simbolicamente per “una lira” all’anno⁵³. Vi espongono i suoi componenti (nelle cosiddette “mostre a puntate”), ma anche artisti e gruppi operanti in Italia e all’estero che conducono ricerche affini (da Azimut al Gruppo T al Grav) o contigue all’ambito del design (Bruno Munari e Enzo Mari); gli interessi del gruppo si estendono inoltre alla poesia visiva, alla musica (ne è esempio la rassegna *Musica sperimentale*, 28-30 aprile 1961), al design e all’urbanistica (nel dicembre 1961 viene organizzata la *Mostra di planimetrie, studi e fotografie riguardanti il piano regolatore di Amsterdam*), sostenendo la necessità di una trasmissione didattica dell’informazione culturale nel senso più ampio. L’impegno sociale caratterizza il modus operandi del gruppo così come il principio di produzione collettiva (le opere sono firmate col timbro di N); aspetto quest’ultimo che tuttavia crea non poche difficoltà in merito ai contributi individuali nella progettazione e realizzazione degli interventi⁵⁴. Tra le iniziative che suscitano un certo clamore,

⁵² Manzoni presenta inoltre la mostra di Dada Maino presso lo studio N nel maggio 1961: “Alludere, esprimere, rappresentare, astrarre, sono oggi problemi inesistenti. Forma, colore, dimensioni, non hanno senso: vi è solo per l’artista il problema di conquistare la più integrale libertà: le barriere sono una sfida, le fisiche per lo scienziato come le mentali per l’artista”.

⁵³ All’inizio del 1963 il gruppo si trasferisce in una ex palestra di danza e scherma in Piazza Duomo 1, spazio condiviso con il collettivo politico Classe Operaia, fino all’ottobre 1964.

⁵⁴ La stesura del ‘Contratto di collettivizzazione del lavoro e degli interessi del Gruppo N’ (1964) ribadisce le regole della produzione collettiva, della vendita da parte dei singoli artisti e dell’assegnazione di un punteggio a seconda del contributo dato nell’ideazione del progetto o nella realizzazione pratica delle opere. Il principio dell’anonimato solleva numerose problematiche nell’ambito d’azione dei raggruppamenti programmati: il gruppo T e il GRAV,

dissacrando fondamenti e strutture del sistema dell'arte, si segnala la *Mostra chiusa. Nessuno è invitato a intervenire* (11 dicembre 1960): nata come protesta nei confronti della politica culturale padovana, la mostra è in realtà un'estromissione dallo spazio espositivo, precluso alla visita da una porta sbarrata⁵⁵. L'anno successivo la *Mostra del pane*, "contro il culto della personalità e contro il mito della creazione artistica", presenta le varietà di "forme commestibili" (grissini, cornetti, bussolai...) eseguite dall'immaginario artista-panettiere Giovanni Zorzon; associando la massima filosofica del 'conosci te stesso' ad un allestimento articolato, che dispone le opere su mensole e direttamente alla parete, l'esposizione rimane aperta un solo giorno "per esigenze di conservazione" (18 marzo 1961).

I materiali utilizzati dagli artisti sono generalmente di origine 'povera' (cartone, legno) o industriale; la ricerca di effetti ottico-percettivi (le *Trame* e i *Rilievi* di Biasi, le *Strutture visuali variabili* di Landi, i *Quadrati spaziali* di Chiggio), le sperimentazioni sul movimento (la *Struttura ottico-dinamica* di Costa, la *Struttura trasparente* di Massironi, le *Strutturazioni dinamiche* di Biasi) e sulla luce (il *Cubo luminoso variabile* di Massironi), mostrano il debito nei confronti di Fontana, la cui eredità è fondamentale per lo sviluppo di ricerche in chiave ambientale: dalle *Proiezioni di luce e ombra* del 1961 (esecuzione di Biasi) allo *Spazio oggetto Ellebi* del 1967 (struttura in legno dai colori fluorescenti,

ad esempio, se ne discosteranno ben presto, facendo confluire l'azione collettiva nell'ideazione di progetti articolati ma mantenendo sostanzialmente la riconoscibilità dei singoli interventi; nel caso del gruppo francese, in particolare, "i risultati del lavoro di gruppo [...] vanno piuttosto individuati nell'elaborazione dei presupposti teorici che non rimangono però fine a se stessi, ma si riflettono in una comune, se non unitaria, direttrice operativa, trasparente nell'opera dei singoli artisti tra loro interferenti, anche se nettamente autonome e culminanti nella comune ricerca dell'instabilità percettiva cui appunto verranno intitolate tutte le manifestazioni del GRAV tra il 1962 e 1964", L. Caramel, *Il "groupe de recherche d'art visuel"*, in *Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968*, a cura di L. Caramel, ed. Cdm Lago di Como 1975, p. 9.

⁵⁵ Un'operazione analoga sarà quella proposta dall'artista nizzardo Ben e dalla compagnia fluxus Théâtre Total con lo spettacolo *Personne* (Nizza, Théâtre de l'Artistique, 16 giugno 1966), in cui l'ingresso in platea è vietato agli spettatori durante la rappresentazione.

illuminata dalla lampada di Wood, esposta a *Lo spazio dell'immagine*), anche nella versione “calpestabile” di *Orizzontale Ellebi* (in cui gli oli e i colori fluorescenti sono contenuti in teche a pavimento, esposta alla Biennale di San Marino del 1967), fino allo spettacolo luminoso *Grande tuffo nell'arcobaleno* presentato a *Vitalità del negativo* (1970).

Anche il Gruppo T si rivolge in prima istanza ai fenomeni della percezione visiva e sensoriale, con un più marcato accento sulla dimensione temporale dell'opera. Costituito a Milano nel 1959 da Gabriele De Vecchi, Davide Boriani, Gianni Colombo e Giovanni Anceschi (ai quali si aggiungerà Grazia Varisco), condivide con il gruppo N la rete di rapporti intrecciati con i protagonisti dell'avanguardia (da Manzoni a Munari al Gruppo Zero) e, in minor misura, il principio di produzione collettiva. La mostra d'esordio alla Galleria Pater di Milano presenta il *Grande oggetto pneumatico (Ambiente a volume variabile)*, tubolari di polietilene trasparente che si gonfiano e si sgonfiano attraverso pompe d'aria, creando quindi un ingombro fisico in continua trasformazione. Le ricerche dei componenti si concentrano, soprattutto nei primi anni, sulla partecipazione attiva dello spettatore (coinvolto anche in azioni “plastiche”, come la *Scultura da prendere a calci* di De Vecchi) e sul dinamismo della composizione: ne sono esempio le *Superfici magnetiche* di Boriani (elettrocalamite che si muovono catturando la limatura di ferro depositata), le *Strutturazioni fluide* di Gianni Colombo (un nastro meccanico che si contorce all'interno di una teca), le *Tavole di possibilità liquide* di Anceschi. Si delinea in seguito una maggiore attenzione agli effetti luminosi, che dopo il 1962 vengono applicati alle installazioni ambientali⁵⁶: l'*Ambiente a shock luminosi* di Anceschi (Parigi, Palais du Louvre, 1964), *After Structures* (Roma, Galleria L'Obelisco,

⁵⁶ Cfr. L. Meloni, *Gli ambienti del Gruppo T. Arte immersiva e interattiva*, Milano 2004. Si veda inoltre M. Meneguzzo, *Azimuth/T, comunicazione e tempo*, in *La grande svolta – Anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia*, a cura di V. Baradel, E. L. Chiggio, R. Masiero, cdm Palazzo della Ragione, Padova 2003, pp. 92-107.

1966) e *Campo praticabile* (Milano, Studio Marconi, 1970) di Colombo si avvalgono di flash ritmici alternati, proiettati all'interno di una stanza, che influenzano la percezione dello spazio; *Spazio elastico* di Colombo, presentato per la prima volta alla mostra *Trigon '67* a Graz, è un ambiente cubico ripartito da una griglia tridimensionale di fili elastici fluorescenti che attraverso l'azione di elettromotori deformano continuamente i volumi rilevati.

Le ricerche programmate dei gruppi N e T (cui si può affiancare, in misura più contenuta o meno avanzata in direzione spaziale, l'attività di altri collettivi sorti negli stessi anni, dal Gruppo 1 di Roma a Tempo 3 di Genova) incontrano un particolare favore negli ambienti espositivi, sia privati che istituzionali; molti esponenti di questa tendenza vengono riuniti nelle mostre *Nuova Tendenza* (*Nove tendencije*, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagabria 1961, 1963 e 1965), nella collettiva itinerante *Arte Programmata* (Negozio Olivetti, Venezia-Milano 1962), nella Biennale di San Marino (1963 e 1967), nel Premio Avezzano (1964) e nella Biennale di Venezia (1966). L'esposizione *Lo spazio dell'immagine*, curata dai critici Apollonio, Dorfles, Calvesi, e De Marchis, con la collaborazione della Galleria del Naviglio, viene organizzata a Palazzo Trinci di Foligno nel 1967⁵⁷: vi si confrontano due diversi approcci di interazione spaziale, da un lato quello delle 'strutture visuali' dell'arte programmata (le installazioni dei gruppi N e T, come *Ambiente bianco* di Castellani e *After Structures* di Colombo), dall'altro le figure e gli elementi della Scuola romana (il *Tube* di Eliseo Mattiacci, il *Mare* di Pascali, il *Cielo* smontabile di Festa, l'*Uomo in gabbia* di Ceroli). L'iniziativa rappresenta uno dei primi tentativi di presentazione strutturata dei recenti sviluppi scultorei in senso architettonico e di *environment*; gli interventi esposti a Foligno sembrano tuttavia essere rivolti in maggior misura alla sperimentazione ottico-visuale piuttosto che alla

⁵⁷ *Lo spazio dell'immagine*, cdm Palazzo Trinci, Foligno 1967 (contributi critici in catalogo di Apollonio, Dorfles, Calvesi, De Marchis). Si veda anche la recensione di M. Calabrese, "Lo spazio dell'immagine" a Palazzo Trinci di Foligno, in "Il Poliedro", f. IV/8, agosto 1967.

rilevazione di nuove ipotesi spaziali (“Quello che interessa è la complicazione percettiva e visiva per cui le pareti, il pavimento ed il soffitto si pongono come ‘veicoli’ di effetti formali e non come strutture portanti di una condizione topologica primaria ed elementare”⁵⁸). Quasi a rammentare la comune premessa di molte partecipazioni, è ricostruito l’*Ambiente nero* di Fontana del ’49, sebbene l’accostamento evidenzia che non tutte le ricerche siano in grado di “aggreddire lo spazio fisico” con la medesima intensità:

“Non vale allora che Castellani disponga quattro pannelli sulle pareti di una stanza, tentando poi di raccordarli tra loro con elementi di giuntura che appaiono chiaramente estrinseci e sovrapposti; né che Scheggi incurvi le sue superfici traforate, concepite per l’immota estensione del più rigoroso piano geometrico. Questi giovani si vogliono allievi di Fontana, ma bisogna riconoscere che del maestro hanno lasciato cadere la componente barocca, la ricerca di effetti eccentrici e impreveduti”⁵⁹.

La riduzione minimalista degli elementi formali, sia in ambito scultoreo che pittorico, rappresenta un carattere peculiare dell’identità artistica americana accanto alla Pop Art; nota attraverso le celebri collettive newyorkesi *Shape and Structure* (Tibor de Nagj Gallery, 1965) e *Primary Structures* (Jewish Museum, 1966) e analizzata dai contributi teorici degli stessi artisti (Judd, *Specific Objects* 1965, Morris, *Notes on Sculpture* 1966), la corrente presenta volumi geometrici costituiti di materiali industriali (metallo, vetro, neon), spesso di grandi dimensioni e ripetuti in sequenze modulari. Il loro inserimento nello spazio espositivo è privo di base e aderisce direttamente alla conformazione del locale ospitante (*site specific*); gli oggetti primari occupano una porzione di spazio e al tempo stesso la modificano creando superfici, angoli e barriere, luce e buio,

⁵⁸ G. Celant, *Preistoria 1966-69*, Firenze 1976, p. 32.

⁵⁹ R. Barilli, *L’estate delle mostre*, in “Quindici”, n. 4, settembre-ottobre 1967.

trasformandosi in installazioni che al pari delle strutture architettoniche (il pavimento, il soffitto, le pareti) possono inglobare l'ambiente: "L'opera diventa, in altri termini, un campo di forza che agisce attraverso l'urgenza della propria presenza, dividendo o ristrutturando l'ambiente fino a cancellare ogni confine fisico intelligibile tra quest'ultimo e l'opera stessa"⁶⁰.

La situazione della tendenza minimalista in Italia è tuttavia assai frammentata e varia, con contributi che si collocano al confine tra tendenze diverse o appartengono a fasi di ricerca limitate nel tempo; si segnalano, per la coerenza e l'attenzione rivolta alla questione spaziale, le strutture architettoniche di Marcolino Gandini (1965-66), sviluppo spaziale della pittura geometrica, le strutture primarie, inserite anche nel campo urbano, di Rizio Giunti, le *intercamere plastiche* di Paolo Scheggi, i *metalloid* di Gianni Piacentino e le partecipazioni di Livio Marzot e Lorenzo Guerrini alla Biennale di Venezia del 1966⁶¹.

Un risultato originale cui giunge la pittura analitico-riduttiva – associata a intenti concettuali - è infine quello proposto dal gruppo parigino B.M.P.T. (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni), fondato nel 1966: nella prima manifestazione del collettivo al *Salone della giovane pittura* (Parigi, Museo della Città di Parigi, gennaio 1967), ogni artista dipinge davanti al pubblico un'iconografia 'standard', che viene ripetuta per l'intera giornata (Buren delle strisce verticali, Parmentier delle bande orizzontali, Toroni delle pennellate isolate di uguale dimensione, Mosset un cerchio nero centrale). L'esecuzione delle opere è accompagnata dalla registrazione a ciclo continuo "Buren, Mosset, Parmentier, Toroni vi consigliano di diventare intelligenti"; lo spazio è infine liberato e le tele sono sostituite dalla scritta "Buren Mosset

⁶⁰ *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, cit., p. 162.

⁶¹ L. Giacobbe, *Minimalismo americano e arte italiana delle "Nuove Strutture" alla XXXIV Biennale d'Arte di Venezia*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 98 (*Minimalismo e oltre. Sintomi (e verifiche) della postmodernità*), 2009, pp. 23-35.

Parmentier Toroni n'exposent pas": il Salone esporrà nelle settimane di apertura la sala vuota, immagine di riduzione assoluta che arriva all'assenza (quasi) totale dell'intervento dell'artista.

Nel caso della cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo⁶², i riferimenti alla pop americana valgono se rapportati alla specificità locale e all'individualità dei singoli artisti; come si è visto in precedenza, l'ambiente romano aveva favorito, rispetto ad altre realtà italiane, l'insediarsi di un immaginario 'mitico' e mass-mediale, cui contribuiscono anche i soggiorni più o meno prolungati di artisti americani a Roma, la condivisione dei luoghi di ritrovo (il Caffè Rosati) e di uno spazio d'esposizione sensibile ai nuovi linguaggi (la Galleria La Tartaruga). Si tratta di un insieme eterogeneo e dinamico, in cui rientrano le incursioni romane di Azimut (la nota opera di Festa, *Per il clima felice degli anni Sessanta*, riunisce i nomi dei romani Lo Savio, Angeli, Schifano, Festa, accanto ai milanesi Manzoni e Castellani), che prepara in modo significativo il terreno per la nascita dell'arte povera. Alle soluzioni quasi prettamente pittoriche di Schifano, che pure interpreta in una sorta di revival futurista 'l'azione' creativa (dai monocromi alle immagini-réportage alle superfici a smalto), si affiancano alcune significative 'emergenze' della superficie bidimensionale, testimoniate ad esempio dalle imbottiture di Tacchi e dalle 'estroflessioni' femminili di Pascali):

“Il fatto di dare rilievo al quadro voleva dire per me invadere uno spazio e, di conseguenza, anche il quadro veniva invaso dallo spettatore. Quasi veniva voglia di toccare il quadro, le sue forme, le sue morbidezze, i suoi rilievi, ma fino a un certo punto, perché l'opera era pur sempre un bassorilievo e la sua estroversione era limitata. Questo aspetto in Pascali,

⁶² Sull'ambiente artistico e la Scuola di Piazza del Popolo, cfr. P. Pitagora, *Fiato d'artista. Dieci anni a Piazza del Popolo*, Palermo 2001; A. Tugnoli, *La Scuola di Piazza del Popolo*, Firenze 2004.

ad esempio, diventava ‘environment’ (la donna incinta, i seni prorompenti)”⁶³.

Tra le prime proposte a collocarsi nell’ambito di ricerca dell’installazione, le sagome di legno grezzo di Ceroli, stereotipate e bifronti, affermano la loro presenza attraverso un’occupazione/generazione di spazio: la *Cassa-Sistina*, premiata alla Biennale di Venezia del 1966, è una casa-cassa, internamente “affrescata”, che contiene e “imballa” chi vi entra, creando un ambiente artificiale ‘abitabile’; anche il complesso *Cina*, presentato alla Galleria La Tartaruga nel novembre dello stesso anno, si colloca in questa direzione, dislocando cento sagome ordinate in dieci file che come una vera platea occupano interamente la sala espositiva. È evidente l’affinità con il mondo teatrale: come quinte scenografiche le opere creano ambientazioni artificiali in cui lo spettatore può ‘addentrarsi’, partecipare allo spettacolo o, al contrario, esserne escluso. In modo analogo il *Mare* di Pascali all’Attico - esposizione che segna, nel 1966, l’inizio della gestione di Fabio Sargentini – è una presenza esclusiva, privando di fatto con la sua estensione (24 m²) la possibilità di un ingresso del pubblico nella sala. Il ‘deposito d’armi’ che l’artista espone per la prima volta alla Galleria Sperone nel 1966 e che ricostruisce attraverso frammenti eterogenei – ma in chiave realistica - cannoni e pezzi d’artiglieria, propone un’interpretazione ludica della storia (il gioco della guerra). Si tratta di un’illusione (in-ludere) cui Pascali partecipa in prima persona, facendosi fotografare *nelle* opere (*Ruderi sul prato*, 1964) e riprendere in azioni-performance che lo vedono travestito come vero ‘attore’ cinematografico (*Cannone Bella Ciao*, 1965); “l’artista aveva applicato al concetto della scultura il principio della finzione scenica”⁶⁴, creando ‘teatrini’ e parchi(-gioco) privati

⁶³ C. Tacchi, in M. Mirolla, *L’arte c’est moi. Quindici interviste sull’arte contemporanea*, Roma 2006, p. 237.

⁶⁴ A. Bonito Oliva, *Pino Pascali Serie delle Armi, Les Armes sont Dirigées contre le Monde, 1965-1966*, in *L’Art de l’exposition...*, cit., pp. 313-319 (p. 317). Sull’opera dell’artista, cfr.

per il suo stesso intervento (operazione quindi diversa dagli ambienti ludici dei gruppi N e T, che invitano lo spettatore a partecipare all'azione creativa).

Di notevole importanza per la genesi dell'arte povera, le mostre *Arte abitabile* (Galleria Sperone, giugno 1966) e *Fuoco, immagine, acqua, terra* (Galleria L'Attico, giugno 1967) ne anticipano tanto i contenuti quanto il rapporto con l'ambiente espositivo. La prima interpreta lo spazio come 'campo vitale' in cui le opere si dispongono liberamente e rimandano alla dimensione domestica di 'praticabilità' (la torretta di tubi di Gilardi, cui si può accedere attraverso una scala, il tavolo 'essenzializzato' di Piacentino, la lastra specchiante coperta di addobbi natalizi e la lampada gialla di Pistoletto). La seconda precede di pochi mesi la prima collettiva genovese del gruppo ed è curata da Maurizio Calvesi e Alberto Boatto⁶⁵: vi sono esposte opere di Bignardi (*Rotor vision*, struttura in legno e specchi con apparato elettronico rotante, su cui vengono proiettati film e diapositive), Ceroli (*Due spettatori*, ricostruzione di uno spazio teatrale in legno grezzo), Gilardi (*Caduta di frutta*, tappeto natura in gommapiuma), Kounellis (*Margherita con fuoco*, fiore in ferro smaltato e plexiglass e cannello con fiamma), Pascali (9 m² di pozzanghere, 1 m³ di terra e 2m³ di terra), Pistoletto (*Due persone alla balconata*, serigrafia su lamiera inox) e Schifano (*Made in USA* e *Silenzio*, film). Il richiamo agli elementi primari come fonte originaria di energia (idea proposta da Calvesi, che si legava agli studi e alla 'passione' del critico per la storia dell'alchimia), la fisicizzazione dell'idea, l'utilizzo di materiali naturali e artificiali, confluiranno infatti nella teorizzazione critica dell'arte povera da parte di Germano Celant. Quale momento di "osmosi" tra

M. Tonelli, *Pino Pascali, il libero gioco della scultura*, Monza 2010; Id., *Pino Pascali. Catalogo generale delle sculture 1964-1968*, Roma 2011.

⁶⁵ F. Sargentini, *L'Arte povera è nata a Roma?*, in "Flash Art", n. 300, marzo 2012. Si rinvia inoltre alla testimonianza del gallerista, *Fuoco, immagine, acqua, terra 1967*, in "Lezioni di Arte Contemporanea", Rai Radio3, 21-22 luglio 2012.

arte e vita “per una affermazione del presente e del contingente”⁶⁶, le opere dei poveristi esprimono nella loro diversità il “massimo grado di libertà” ai fini della creazione artistica. Le lastre di Granito di Anselmo, le cataste di eternit di Boetti, le strutture ghiaccianti di Calzolari, i contenitori di carbone di Kounellis, gli igloo di Merz, gli alberi di Penone, per citare solo alcuni esempi, rispecchiano i ritmi e il carattere transitorio dell’esistenza attraverso l’utilizzo mirato e lo sfruttamento al massimo grado delle possibilità espressive dei materiali⁶⁷. Rifiutando strenuamente qualsiasi intento illustrativo e mimetico, l’arte povera si qualifica come “un momento freschissimo che tende alla ‘decultura’, alla regressione dell’immagine allo stadio preiconografico, un inno all’elemento banale e primario, alla natura intesa secondo le unità democritee e all’uomo come ‘ frammento fisiologico e mentale ’”⁶⁸.

Agli oggetti si associano così i valori di temporalità e durata, connessi ad una travolgente dilatazione spaziale: “L’immagine abbraccia lo spazio, si fa spazio. Si svolge nel tempo e diventa cinema. Si dilata su e con le pareti e diventa architettura. Invade le strade e i quartieri e si fa urbanistica”⁶⁹. In realtà la tendenza, pur cogliendo i contemporanei fermenti in merito a un’imminente trasformazione del sistema di produzione artistica e favorendo il passaggio allo spazio esterno e agli interventi di Land Art, nasce come arte ‘da interno’. Per la maggior parte, gli artisti realizzano delle installazioni che riportano stralci di realtà e natura all’interno delle sedi espositive, in cui si posizionano senza eccessivi traumi; non si tratta di opere ‘site-specific’ (fin dalla prima esposizione del gruppo passano infatti da una mostra all’altra, soltanto l’opera di Prini è

⁶⁶ G. Celant, *Arte Povera*, in *La povertà dell’arte*, “Quaderni De’ Foscherari”, n. 1, Bologna 1968, s.p..

⁶⁷ Cfr. *Arte Povera in collezione*, a cura di I. Giannelli, cdm Castello di Rivoli, Torino 2000-2001.

⁶⁸ G. Celant, *Arte Povera*, in *La Povertà dell’Arte*, “Quaderni De’ Foscherari”, n. 1, 1968, s.p..

⁶⁹ G. Celant, presentazione della sezione *Im Spazio*, cdm Galleria La Bertesca, Genova 1967.

pensata per occupare il ‘perimetro d’aria’, visivo e sonoro, di una sala della Bertesca), bensì assemblage ‘ri-adattabili’ allo spazio in quanto sostanzialmente ricreabili⁷⁰. Si potrebbe forse affermare che è proprio grazie al loro inserimento in interni che si ricrea un rinnovato rapporto con i materiali naturali, passato cioè attraverso la condivisione di una natura artificiale. Così i *Bachi da setola* di Pino Pascali (presentati all’Attico nel marzo 1968), che per le immagini del catalogo vengono disposti e fotografati all’esterno in un ideale ritorno alla natura, o ancora i *Tappeti-natura* in gommapiuma di Gilardi, suggeriscono un’associazione formale dell’artefatto al suo corrispondente reale.

In questa direzione si possono collocare anche le ricreazioni artificiali di ambienti naturali di Gino Marotta (*Naturale-Artificiale* 1967) e le installazioni sul passare del tempo e le variazioni di luce dall’alba al tramonto di Luca Patella (*Sfere naturali*, Roma, Galleria L’Attico, maggio-giugno 1969).

Ben diverso il caso di Kounellis, che introduce negli spazi espositivi elementi non soltanto naturali e vegetali, ma addirittura viventi: anticipato dalla personale di Richard Serra alla Salita, *Animal Habitats. Live and Stuffed...* (maggio-giugno 1966), l’artista propone all’Attico uccellini in gabbia (*Il giardino/i giochi*, marzo-aprile 1967), un pappagallo (novembre 1967) e dodici cavalli da tiro, questi ultimi ‘contenuti’ nella nuova sede della galleria, l’ampio garage di via Beccaria (gennaio 1969). L’iniziativa desta non poco scalpore sia, come è

⁷⁰ “Germano Celant a un certo punto, nel 1972, ha pensato che l’Arte Povera fosse finita come forza propositiva, ma riconosceva agli artisti la possibilità del nomadismo. L’idea del nomadismo significa giungere in un luogo e fare l’opera partendo dalla realtà. Questo nomadismo è stato anche una necessità, proprio come la nostra analisi della realtà, perché noi partecipavamo a mostre alle quali eravamo invitati, ma senza che ci fosse pagato nemmeno il trasporto. Non avevamo mai opere con noi, poiché non c’erano i soldi per pagare il trasporto e, d’altronde, ci venivano sempre dati gli spazi peggiori, i meno interessanti. La scommessa era di riuscire comunque a lavorare e fare qualcosa che avesse una reale necessità nello spazio dato: nel senso che quando lo spettatore arrivava e vedeva l’opera, doveva avere la sensazione che non era fatta per un grande spazio e che era possibile solo nel piccolo. Questo dava la sensazione di una necessità dell’opera che eliminava il problema del potere, della forza e del mercato. Questa situazione è durata sino alla fine degli anni settanta”, G. Penone, in *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista...*, cit., p. 112.

ovvio, per l'“oggetto” della mostra, sia per la nuova veste di un noto spazio espositivo privato, completamente trasfigurato e trasformato in una sorta di scuderia.

L'introduzione di animali esalta, con maggiore intensità rispetto all'utilizzo di materiali vegetali (che possono parzialmente essere riutilizzati), la ricerca di una drammaticità (pur inconsapevole) delle parti, di una carica energetica e originaria degli elementi, di una loro ‘autenticità’ ad ogni costo⁷¹; ma ne evidenzia anche la loro temporalità e limitatezza: riportati nell'habitat di provenienza, gli elementi viventi cessano di essere opera d'arte per aderire nuovamente alla loro condizione naturale, assumendo quindi, per così dire, uno status di opera d'arte ‘temporanea’ relativamente all'ambiente ospitante.

Si ricordano a questo proposito, in ambito internazionale, le azioni ‘spettacolari’ di Walter De Maria, *50 m3 Level Dirt* del 1968, che riempie i tre locali della galleria Heiner Friedrich di Monaco con 50 m3 di terra per un'altezza di 60 cm (28 settembre-10 ottobre 1968)⁷², l'esposizione di acqua, rami ed erba da parte di Jan Dibbets all'interno della galleria Konrad Fischer di Düsseldorf (1968) o ancora lo *Splash Piece* di Richard Serra, che lancia 210 kg di piombo fuso sulla parete di una sala della mostra *When Attitudes became form* di Berna (22 marzo-27 aprile 1969). Alla fine del decennio si registra un utilizzo assai diffuso di questo tipo di operazioni, confermato anche dal ruolo da protagonista che le

⁷¹ Il pappagallo “è l'animale principe del Settecento. Ma se dietro ha un ferro dipinto di grigio esibisce una drammaticità. Il dramma e lo spazio è ciò da cui sono attratto fin dagli esordi. La mancanza di positività non porta a una positività. Il dramma porta sempre all'alternativa, offre un'epicità, dà peso all'artista”, J. Kounellis, in P. Vagheggi, *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, Milano 2006, p. 140.

⁷² T. Kellein, *Walter De Maria, 50 m3 Level Dirt, Munich 1968*, in *L'Art de l'exposition...*, cit., pp. 321-331. Anche la galleria Dwan di New York nell'ottobre 1968 dedica l'esposizione *Earth Works* all'utilizzo della terra, esposta nei locali espositivi (Morris), e alla documentazione fotografica di interventi realizzati direttamente nella natura; sull'impiego di materiali grezzi come mezzo d'espressione e risorsa ‘primordiale’ si veda anche l'articolo di Robert Smithson, *A sedimentation of the mind: earth projects* (in “Artforum”, n. 1, settembre 1968, pp. 44-50), riportato in G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Firenze 1966, pp. 91-101.

installazioni ambientali rivestono nelle edizioni del 1968 di due esposizioni internazionali come la Biennale di Venezia e Documenta di Kassel. All'impiego di materiali naturali, assemblati in installazioni e associati alla performance, si rivolgono anche, tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70, i linguaggi concettuali; in ambito nazionale, ne danno prova due mostre organizzate all'Attico nel 1970: *Lo Zodiaco* di Gino De Dominicis (aprile), propone un tableau vivant dei simboli zodiacali, reali al punto da essere (quasi sempre) viventi; la collettiva *Fine dell'alchimia* (dicembre) presenta opere di De Dominicis (*Pericoloso morire*, lo scheletro di un uomo e di un cane al guinzaglio), Kounellis (*Motivo africano*, una donna incinta incappucciata con alcune mosche posate sulla pancia) e Pisani (*Io non amo la natura*, tartarughe 'opresse' da alcuni pesi).

L'utilizzo di materiali naturali presuppone quindi, da un lato, un'uscita conseguente e necessaria dallo spazio espositivo (ne è immagine perfetta il gesto proiettato all'esterno e al futuro di Penone, *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, Alpi Marittime 1968); dall'altro, la consapevolezza di una 'durata' limitata dell'opera e della sua esposizione (con conseguenti problemi di manutenzione, documentazione, ecc.):

“Se, dunque, molta arte recente si muove [...] nella direzione dell'*evento* (*land art, earth art*), della *situazione* (arte povera), del comportamento (*body art*), del movimento (arte cinetica), del concetto (*conceptual art, art & language*, poesia visuale), questo altro non significa che l'arte d'oggi è quasi costantemente simbolica d'un elemento temporale. Non più, o non solo attraverso una traslazione figurativa e una componente iconologica, ma sostanzialmente, attraverso la sostanza stessa del suo linguaggio”⁷³.

⁷³ G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, Torino 1973, p. 63.

III.2 Il Teatro delle mostre

“Définition révolutionnaire de la vie en 1960: la vie en 1960 était un happening planétaire mis en scène par 2 milliards et demi de Rauschenbergs, sonorisé par 2 milliards et demi de Cages et joué par 2 milliards et demi de Kaprows”¹.

Dalla seconda metà degli anni '50 (e fino ai primi anni Sessanta), sono numerose le soluzioni adottate - in relazione alla presentazione/esposizione delle opere - che si dimostrano sensibili a pratiche d'‘azione’, in genere ospitate dalle stesse sedi espositive e ascrivibili, più che a operazioni proto-comportamentali, a esperienze di carattere o ascendenza teatrale. La conoscenza delle ricerche condotte in area statunitense, giunte ad una elaborazione del concetto di happening già alla fine degli anni '50, e la loro diffusione in Italia e in Europa, imprimono successivamente una certa accelerazione a questo processo conducendo alla maturazione di una totale autonomia dei linguaggi performativi nel quadro delle discipline artistiche (la body art, la performance, l'azionismo viennese).

Non mancano, nel corso del decennio, punti di convergenza tra l'ambito delle nuove avanguardie e quello del teatro². Si assiste infatti, da un lato, al radicale

¹ P. Restany, *Le livre rouge de la révolution picturale*, Edizioni Apollinaire, Milano 1968 (capitolo 5: *La métamorphose du quotidien. Trois hommages US*), p. 54.

² Cfr. G. Lista, *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX siècle: Ballet, Danse, Happening, Opéra, Performance, Scénographie, Théâtre, Théâtre d'artiste*, Paris 1977; si vedano in particolare i paragrafi XV (*Du happening à la performance*), XX (*L'objet des sculpteurs*), XXI (*Le théâtre d'artiste*). Sul rinnovamento del linguaggio teatrale e lo sperimentalismo delle nuove correnti di vedano inoltre: M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano 1987; J. Gray, *Action art: bibliography of artists performance from futurism to fluxus and beyond*, Westport-London 1993.

rinnovamento dei linguaggi teatrali nelle proposte di alcuni raggruppamenti che si accostano in modi più o meno marcati alle proposte sperimentali proprie delle arti visive: l'equazione arte-vita sostenuta dal Living Theatre (attivo dal 1948 negli Stati Uniti, la compagnia è 'nomade' in Europa dal 1963 al 1970) scardina i principi classici della rappresentazione e culmina con la fuoriuscita dal teatro stesso³; l'attività di Tadeusz Kantor, dal Teatro Indipendente di Cracovia alla fondazione del gruppo "Cricot 2" nel 1955 (composto da giovani attori, pittori e poeti d'avanguardia), mostra assidue interferenze delle coeve ricerche informali nella rappresentazione scenografica; le azioni del gruppo Fluxus (dal 1961) promuovono l'interdisciplinarietà attraverso la commistione di ambiti d'espressione diversi (la musica, la danza, la poesia, la pittura) e lo sconfinamento nella dimensione del quotidiano e del vissuto⁴; la sintesi delle discipline creative e l'interazione col pubblico nel 'teatro povero' di Grotowski (attivo tra il 1959 e il 1969), suscita una discussione sui fondamenti e gli strumenti della pratica teatrale a favore della capacità espressiva del 'nudo' corpo dell'attore (che costituirà un'importante fonte di ispirazione per lo Zoo di Pistoletto, oltre ad essere, come è noto, all'origine della definizione di Arte Povera)⁵. La trasformazione del 'contenitore' teatrale in relazione all'autonomia dei linguaggi scenici e la rinnovata connessione tra palcoscenico e pubblico può a ragione essere accostata all'evoluzione degli spazi espositivi, privati e pubblici, in seguito all'affermazione delle nuove avanguardie⁶.

³ P. Biner, *Living Theatre: histoire sans légende*, Lausanne 1968 (tr. it. di I. Pizzetti, Bari, De Donato 1968); J. Beck, J. Malina, *Il lavoro del Living theatre: materiali 1952-1969*, a cura di F. Quadri, Milano 2000.

⁴ *Ubi fluxus ibi motus: 1990-1962*, a cura di A. Bonito Oliva, cdm Antichi Granai della Serenissima, XLIV Biennale di Venezia, Venezia 1990; C. Gualco, *Fluxus in Italia : testi, documenti, immagini*, Genova 2012

⁵ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma 1970 (prima edizione: *Towards a poor theatre*, New-York 1968).

⁶ "Allora l'inquietudine e l'opposizione al 'contenitore' sono storicamente riconducibili all'illusione di distruggere e di calpestare la forma architettonicamente stabilita dalla società, a partire dalla rottura dell'insediamento dello spazio scenico, sull'ipotesi naturalistica di

D'altro lato, si diffonde l'applicazione diretta delle ricerche artistiche alla messinscena teatrale: le opere cinetiche di Schöffer vengono impiegate nel balletto *C. Y. S. P.* di Pierre Schaeffer, replicato anche a Marsiglia nel 1956 in occasione del Festival de l'Art d'Avant-garde; per l'*Eloge de la folie*, balletto di Jean Cau del 1966, sipario e scene sono opera di Raysse e Tinguely, mentre i costumi di Niki de Saint-Phalle; in ambito informale sono numerosi i contributi volti all'applicazione scenografica di soluzioni pittoriche e materiche, dalle plastiche-fondali di Burri (*Tristano e Isotta*, Teatro Regio, Torino 1975-76)⁷ ai 'praticabili' di Dubuffet (*Coucou Bazar*, Teatro Stabile, Torino 1976), dalle superfici sovrascritte di Gastone Novelli (*Oh papà, povero papà, la mamma ti ha appeso nell'armadio e io mi sento così triste*, Teatro La Cometa, Roma 1964) alla pittura gestuale di Emilio Vedova (*Intolleranza 60*, Teatro La Fenice, Venezia 1961)⁸; risultato dell'apertura sperimentale del Teatro Stabile di Torino alle arti visive contemporanee, che ha coinvolto la programmazione del 1968, le scenografie del *Riccardo III* di Shakespeare (regia di Luca Ronconi) sono realizzate da Mario Ceroli e da Jannis Kounellis quelle de *I testimoni* di Tadeusz Rozewicz (regia di Carlo Quartucci)⁹.

In altri casi poi, sono gli stessi artisti a creare degli spettacoli in cui, al posto degli attori, 'recitano' le componenti dell'opera: a partire dal 1959 Otto Piene del Gruppo Zero realizza delle installazioni mobili, i *Lichtballette*, coreografie

ricerca teatrale, ossia dalla fine del secolo fino ad oggi", G. Bartolucci, *Per un nuovo senso dello spettacolo*, in "Quindici", n. 11, 15 giugno 1968.

⁷ "Superfici e orizzonti, di 'fondalità' (come predicato e categoria), desolati filtri che velano superfici di assenza, là dove nasce la rissa sintomatica tra derivate contrastanti, dalle direzioni ambigue. Lo scenario si fa approfondito e lacerato stereotipo: fondale-oggetto: ob-iettato, fatto di intonaco, di crepa, di lacero, di cucito, in inverosimile cieca girandola torrenziale e mulinello di cellule vuote di severe nozioni cellulari di trame e orditi", E. Villa, *Teatri e scenografie di Alberto Burri* (1981), in Id., *Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, Firenze 2005 [I ed. 1996], p. 32.

⁸ Cfr. L. Scarlini, *Scene d'artista, presenze a teatro dall'informale agli anni '70*, in *Informale. Jean Dubuffet e l'arte europea 1945-1970*, a cura di L. M. Barbero, cdm Foro Boario, Modena 2005-2006, pp. 156-169.

⁹ Cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Milano 2005.

luminose che utilizzano proiezioni di luce nello spazio, con eventuale accompagnamento sonoro sincronizzato¹⁰; nel maggio 1961 va in scena al Teatro Eliseo di Roma *Collage* di Achille Perilli, con musiche di Aldo Clementi, azione musicale di cui sono protagoniste immagini e luci¹¹; anche Paolo Scheggi è implicato in ambito teatrale con interventi plastico-visuali (Piccolo Teatro di Milano, 1968), mentre le già citate *Proiezioni di luce e ombra* del gruppo N invitano il pubblico ad assistere (e partecipare) ad una rappresentazione ‘epifanica’.

Negli esempi sopra citati emerge chiaramente la tensione verso una commistione dei linguaggi, che condurrà alla definizione di *intermedia* quale stato ‘fluido’ e policomprendivo, propizio all’ibridazione tra discipline diverse¹². Questo fenomeno riguarda in prima istanza le soluzioni adottate dagli “artisti plastici in termini di una spettacolarità temporalmente e spazialmente articolata entro lo statuto della tradizione teatrale, beninteso da intendersi fino alle sue ultime conseguenze di rottura degli stessi suoi tradizionali confini”:

“Nelle cosiddette ‘neoavanguardie’ artistiche dello scorcio degli anni Cinquanta e Sessanta si afferma una dimensione di teatralità sempre più totalizzante, come intenzione di uscire definitivamente da una dimensione di campo ideale dell’operatività artistica, e per una sua immissione in una dimensione invece di spazio-temporalità e di quotidianità empiriche, della vita insomma. [...] Il concetto di azione, e di implicazione materica è esaltato dagli artisti del ‘Gutai’ nel senso di realizzare una vera e propria

¹⁰ Piene aveva sviluppato tra il 1959 e il 1966 tre tipologie di “balletti di luce”: la forma “arcaica” è costituita da fari elettrici schermati da scatole di cartone perforato che proiettano luci e ombre sulla parete; in quella “meccanica” lo spettatore può azionare attraverso manovelle il gioco di luci e regolarne la velocità; la forma “automatica” è basata su dinamo elettriche autoalimentate. Cfr. *Otto Piene, Lichtballett und Künstler der Gruppe Zero*, cdm Galerie Heseler, München 1972; *Zero 1958-1968: tra Germania e Italia*, a cura di M. Meneguzzo, S. von Wiese, cdm Palazzo delle Papesse, Siena 2004.

¹¹ S. Lux, D. Tortora, *Collage 1961: un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Roma 2005.

¹² Cfr. U. Kultermann, *Vita e arte: la funzione degli intermedia*, Milano 1972.

dimensione agita, di accadimento, dell'opera. Ed è appunto la linea dello 'happening'. La linea cioè di una teatralizzazione nella dimensione operazionale. La quale peraltro finisce [...] per intrecciarsi con l'altro aspetto di teatralizzazione in certo modo scenica praticato dalle 'neoavanguardie', e cioè la conversione dell'opera a dimensione ambiente, insomma quasi la sua risoluzione – se non dissoluzione – ambientale”¹³.

Tra le prime esperienze di 'teatralizzazione' si potrebbero forse annoverare – tenuto conto della diversa origine - le azioni compiute dagli artisti in relazione alla presentazione di opere ed esposizioni. In questa direzione si collocano le *Anthropométries de l'Époque bleue* di Yves Klein, presentate per la prima volta alla Galerie Internationale d'Art Contemporain di Maurice D'Arquian a Parigi (9 marzo 1960): sulle note monocrome e monotone del blu (l'operazione è accompagnata dalla *Symphonie monotone*), si svolge un vero spettacolo di cui l'artista è insieme regista e direttore d'orchestra, con tanto di pubblico e modelle-attrici che cosparsa di pittura lasciano la loro impronta su fogli bianchi; anche le *Peintures de feu* (1961) presuppongono una fruizione allargata e pubblica dell'esecuzione, in quanto vengono riprese in diretta, al Centre d'essais de Gaz de France, dalle telecamere televisive.

Allo stesso modo alcune azioni proto concettuali di Piero Manzoni sono appositamente allestite per la documentazione dei cortometraggi della Filmgiornale S.E.D.I. (*La lunga linea*, 1959, *Sfere di gomma*, 1960, *Uovo scultura*, 1960, *Sculture viventi*, 1961). Le *Uovo sculture*, uova sode “consacrate all'arte” attraverso l'impressione dell'impronta digitale dell'artista, diventano oggetto della mostra-performance *Nutrimenti d'arte di Piero Manzoni. Consumazione dell'arte dinamica del pubblico, divorare l'arte* (21 luglio 1960): la 'consumazione' avanza una significativa richiesta di fiducia nei confronti del pubblico, invitato ad assimilare l'opera, e quindi l'idea che l'artista intende

¹³ E. Crispolti, *Definire il "teatro d'artista"*, in "Teatro contemporaneo", n. 1, 1982, pp. 19-20, 32-33.

trasmettere; muta inoltre la componente temporale, sia dell'esecuzione degli oggetti (l'imprimitura del pollice sul guscio d'uovo), sia della loro presentazione nello spazio espositivo ("il pubblico ha potuto prendere contatto direttamente con queste opere inghiottendo un'intera esposizione in 70 minuti")¹⁴. L'inclinazione performativa messa in atto negli spazi di Azimut prosegue anche dopo la chiusura della sede milanese; nel 1961 l'artista realizza il progetto, risalente al 1959, di esporre esseri viventi come opera d'arte (le *Sculture viventi*) nella nota performance pubblica alla Galleria La Tartaruga di Roma. Attraverso la firma Manzoni trasforma in sculture modelle e persone del pubblico, cui viene rilasciato un "certificato di autenticità"; lo scambio di valori accomuna l'operazione di Manzoni a quella di Klein (la firma apposta sulle persone conferisce loro lo 'status' di opera, così come la presenza dell'artista francese bastava a 'sensibilizzare' lo spazio), anche nelle relative attestazioni di 'bontà' della transazione (i diversi gradi di autenticità delle sculture viventi, i venti grammi d'oro per una zona immateriale).

Il passaggio "dall'oggetto all'azione", ovvero dalla presentazione dell'opera materiale alla sua realizzazione *in fieri*, svolta nel tempo e nello spazio, è parte di un progressivo avvicinamento alla dimensione esistenziale che "conduce a considerare la temporalità del fare, nell'ottica del rapporto arte-teatro, arte-spettacolo, così da individuare le radici di questa situazione estetica nell'happening, negli eventi fluxus, nelle performance *ante litteram* di Gutai, e così da relazionarla - per affinità o contrapposizione - con le coeve esperienze processuali americane ed europee"¹⁵.

¹⁴ P. Manzoni, *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti*, in "L'evoluzione delle Lettere e delle Arti", n. 1, gennaio 1963.

¹⁵ "Il naturale punto d'arrivo di quel percorso che conduce l'arte alla vita è costituito dal passaggio dall'oggetto all'azione, in cui l'opera oltrepassa la propria dimensione oggettuale per dissolversi in una situazione in divenire nello spazio e nel tempo, in un evento effimero e transitorio, demercificato e de-estetizzato", L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti, 1966-1970*, Milano 2010, p. 46.

Il primo happening in senso compiuto realizzato in Europa è legato alla seconda manifestazione dell'*Anti-procès* alla Galleria Il Canale di Venezia (14 luglio 1960)¹⁶. Per la chiusura della mostra viene infatti messo in scena a Palazzo Contarini-Corfù l'*Enterrement de la Chose de Tinguely*: la 'cosa' da seppellire (o meglio inabissare) è una scultura di Tinguely, oggetto di una cerimonia in piena regola: vestiti a lutto, gli artisti (cui si aggiungono conoscenti e ospiti veneziani) ne celebrano il funerale leggendo passaggi di Huysmans e De Sade; il feretro è poi trasportato (sulle gondole di Peggy Guggenheim) nel bacino San Marco, dove viene lasciato scivolare nelle acque tra l'Hotel Danieli e l'isola di San Giorgio.

Ad una commemorazione funebre è ispirato anche l'happening che Pino Pascali realizza in occasione della *Mostra collettiva a soggetto. Corradino di Svevia 1252-1268*, organizzata dalla Galleria La Salita presso la Torre Astura di Nettuno (luglio-agosto 1965). Vi partecipano numerosi artisti (Ceroli, Festa, Innocente, Lombardo, Mambor, Mauri, Mondino, Schifano, Tacchi, Titone), invitati a confrontarsi su un tema preciso; Pascali presenta un monumento sepolcrale in tela su struttura lignea (*Requiescat in pace Conradinus*), davanti al quale, la sera dell'inaugurazione, interpreta un rito funebre in abiti medievali, accompagnato da torce, incensi e musiche ecclesiastiche.

L'opera e l'immagine assumono dunque una "temporalità" specifica legata alla loro esecuzione ("dove per esecuzione si intende non la realizzazione dell'idea in una sintesi stilistica secondo un linguaggio plastico costituito, ma piuttosto la qualificazione dell'opera dell'artista come attività invece che come produzione di un oggetto"); queste esperienze necessitano di una nuova tipologia di spazio: "Questo spazio, lo stesso dello spettatore, occupato spesso al livello del suolo,

¹⁶ *Anti-procès*, a cura di A. Jouffroy, J. J. Lebel, S. Rusconi, Galleria Il Canale, Venezia 1960. L'happening è riportato anche in A. Kaprow, *Assemblage, environments & happenings*, New York 1966, pp. 228-232. La cerimonia funebre può forse rappresentare un richiamo all'episodio del funerale nel film surrealista *Entr'acte* di René Clair (1924).

degli angoli delle stanze, a portata di mano, globale o frantumato ma agibile e non rappresentato, è uno dei caratteri teatrali delle nuove ricerche artistiche”¹⁷.

Di fronte all’orientamento dei linguaggi in senso performativo e teatrale, l’attività espositiva delle sedi private e, in minor misura, l’organizzazione di eventi istituzionali, mostrano di accogliere opportunamente le nuove istanze accentuando il carattere “spettacolare” delle esposizioni e favorendo il contatto e il coinvolgimento diretto del pubblico; la galleria diventa uno spazio fittizio, che richiede al visitatore un inedito grado di *immedesimazione*:

“Le gallerie d’arte sono state trasformate in tiri a segno, camere da letto, teatri per ‘balletti da camera’, piscine della dolce vita. L’arte contemporanea non viene semplicemente esposta; imbastisce uno spettacolo e sollecita la partecipazione del pubblico. I quadri d’azione invitavano lo spettatore a impegnarsi nell’atto creativo dell’artista. Negli happenings il pubblico che collabora deve essere divertito, torturato e mistificato”¹⁸.

In ambito francese un’iniziativa precoce in questo senso, connotata da stringente interdisciplinarietà, è rappresentata dai tre Festivals de l’Art d’Avant-garde diretti da Jacques Polieri (1956, 1957, 1960). Limitato nel tempo e collocato generalmente in spazi non espositivi (come la Cité Radieuse di Marsiglia e quella di Rezé-Lès-Nantes), il festival può accogliere le ricerche più sperimentali (sulla terrazza dell’Unité marsigliese compare una delle prime proposte monocrome di Yves Klein, accanto alle sculture cinetiche di Tinguely, Agam e Soto) e beneficiare della massima libertà espressiva concessa ad un ‘programma di spettacoli’. La vocazione scenica, che condurrà alla mostra *Décors pour un spectacle imaginaire* nell’edizione del 1960, si precisa nella

¹⁷ G. De Marchis, *Temporalità dell’immagine*, in “Quaderni De’ Foscherari”, n. 1 (*La povertà dell’arte*), 1968, s.p..

¹⁸ H. Rosenberg, *L’oggetto ansioso*, Milano 1967, p. 277.

ricerca di una sintesi tra linguaggi e discipline artistiche diverse nella cornice dello spettacolo, in cui confluisce l'utopia di "teatro totale": fin dalla metà degli anni '50 Polieri aveva infatti studiato le possibili applicazioni delle nuove tecnologie (luce, immagine, suono, movimento) alla scenografia, con soluzioni 'dinamiche' - scene mobili e spazi cinetici - vicine a quelle conseguite dalle nuove avanguardie; ne è esempio il "théâtre annulaire mobile" realizzato nel 1960 a Parigi (una piattaforma circolare in rotazione su cui si trova il pubblico, mentre lo spettacolo si svolge tutto attorno lungo le pareti circolari della sala)¹⁹. Anche i tre Festivals du Nouveau Réalisme (1961, 1963, 1970), organizzati rispettivamente a Nizza, Monaco e Milano, possiedono numerosi punti di contatto la rappresentazione teatrale, favoriti dalle stesse ricerche degli artisti per i quali le opere sono spesso risultato di un'azione aperta al pubblico. Così l'Abbazia nizzarda di Roseland (proprietà del gallerista parigino Jean Larcade), ospita il 13 e 14 luglio 1961 un vernissage funambolesco, con getti d'acqua della fontana-scultura di Tinguely, esecuzione di poemi fonetici di Rotella, torta-palizzata di Hains, presenza immateriale di Klein, fucilate a volontà di Niki de Saint-Phalle, tavole-trappole di Spoerri, distruzione di mobili Louis XIII in una 'collera' di Arman. Se la seconda edizione coincide addirittura con una festa carnevalesca, organizzata alla Neue Galerie Im Künstlerhaus nel febbraio 1963 (nell'invito si ricorda il "costume obligatoire"), la terza costituisce la chiusura ufficiale dell'avventura nouveau réaliste (sebbene il gruppo non si riunisca in una collettiva da ormai sette anni). Organizzata in collaborazione, anche finanziaria, con la municipalità di Milano e grazie alla mediazione di Guido Le Noci, la manifestazione offre uno spettacolo in grande stile, con le note (e forse, a questa data, superate) performance degli artisti disseminate nel contesto urbano milanese; il festival assume le connotazioni di un commiato pubblico, assecondato ironicamente dalle stesse partecipazioni degli artisti (Spoerri

¹⁹ G. Lista, *La scène moderne...*, cit., pp. 84-85.

organizza un ‘banquet funèbre’ al ristorante Biffi, dove offre una versione commestibile delle opere emblematiche di ciascun nouveau réaliste).

Maggiormente concentrato sulla performance è invece il Festival de la libre expression (1964-1967), costituito a Parigi per iniziativa di Jean-Jacques Lebel, cui partecipano numerosi esponenti dell’avanguardia internazionale ed in particolare poeti, musicisti e artisti della corrente Fluxus²⁰.

Accanto a manifestazioni ‘allargate’ come i festival, che nascono dall’idea di un ‘esperto’ (Polieri, Restany) e coinvolgono un alto numero di addetti ai lavori per la loro attuazione, anche le gallerie mostrano, in scala minore, una notevole efficienza e soprattutto un tempestivo sforzo nell’adattare la propria sede, il contenitore, ad esigenze sempre più elastiche e “vitali” del contenuto. È un impegno che precede l’uscita irrimediabile (o meglio inevitabile quanto temporanea, poiché il mercato non mancherà di incalzare un suo provvido rientro) dell’opera dallo spazio espositivo: in quest’ultimo è quindi oggetto di una metamorfosi, di un ‘cambio di scena’ in termini teatrali, per meglio accogliere i nuovi linguaggi, favorirne la carica rivoluzionaria e promuoverli nel modo più adeguato possibile.

Se l’architettura museale offre precoci esempi di innovazione spaziale, in relazione alle correnti d’avanguardia che vi venivano esposte (la spirale del Guggenheim Museum di New York di Frank Lloyd Wright risale al 1943), la storia dell’interior design procede in modo diverso, anzi si potrebbe dire inverso: mentre l’involucro esterno assume caratteri sempre più spettacolari (e spesso poco funzionali), gli interni e gli allestimenti espositivi, oggetto d’analisi di numerosi e non meno visionari architetti (a partire da Carlo Scarpa), convergono certamente verso una spazialità neutra, priva di elementi

²⁰ Cfr. J. J. Lebel, *Le happening*, Paris 1966; M. Androula, *Les happenings de Jean-Jacques Lebel ou l'insoumission radicale*, Parigi 2009.

caratterizzanti - pareti bianche, luci direzionabili, mobili minimo - antesignana del moderno concetto di White Cube²¹.

Nel corso del decennio tuttavia si registrano alcune eccezioni a questa tendenza generale, che coinvolgono in primo luogo le sedi private. L'attività di Iris Clert e degli artisti del suo entourage rappresenta in questo senso uno dei migliori esempi di 'trasfigurazione' dello spazio espositivo: esibendo i due estremi (il vuoto, l'assenza, lo spazio puro / il pieno, l'accumulo, lo spazio saturo), la galleria anticipa un'analisi moderna dello spazio e delle sue potenzialità, che verrà non a caso ripresa in seguito in numerose occasioni. In accordo con gli autori, le esposizioni vengono inoltre annunciate e presentate il giorno del vernissage come veri spettacoli: gli inviti del Pieno sono costituiti da scatolette di sardine riempite di spazzatura, piccolo anticipo del monumentale assembramento che occuperà impietosamente la galleria come la casa del "nuovo inquilino" (Ionesco); quelli del Vuoto, contrassegnati dal celebre timbro blu, convocano il pubblico a partecipare alla "quête picturale d'une émotion extatique et immédiatement communicable"; i *Méta-Matics* di Tinguely attirano la sera dell'inaugurazione oltre 5000 visitatori, richiamati dalla distribuzione di volantini e dal girovagare nel quartiere di due 'uomini-sandwich' che sponsorizzano l'evento. La serata di Klein, con la presenza delle due guardie repubblicane, dell'aperitivo blu e di una folla di 2000 curiosi, conferisce una veste ufficiale alla manifestazione che entrerà nella storia e che in fondo ruota

²¹ La storia dell'architettura e dell'allestimento museale è oggetto di ampi studi e riflessioni che sviluppano la relazione tra la forma del 'contenitore' e la funzione conservativa e comunicativa che gli è propria; pur esulando dalla presente analisi focalizzata sull'operato degli spazi privati, il tema è senza dubbio comparabile e cogente per una completa ricostruzione storica del periodo. Sull'evoluzione dell'esperienza museale tra custodia del patrimonio culturale e confronto con la creatività contemporanea, cfr. *Il museo verso una nuova identità* (Atti del convegno internazionale di studi, a cura di M. Cristofano, C. Palazzetti, progetto e coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Roma 2007-08), Roma 2011. Sull'impegno di Carlo Scarpa nell'ambito degli allestimenti espositivi, cfr. *Carlo Scarpa e la scultura del '900*, a cura di G. Beltramini, Venezia 2008; M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia 2008.

attorno a un'idea e a un piccolo locale tinteggiato di bianco. Iris Clert deve inoltre essere ricordata fra i più originali esempi di galleria “in movimento”, espediente utilizzato per dislocare la propria attività e dunque uscire fisicamente da se stessa. Se alla Biennale di Venezia del 1962 affitta per la sua *Piccola Biennale* le sale di Palazzo Papadopoli, nel 1964 la gallerista occupa una sede ‘galleggiante’: *La Biennale flottante d'Iris Clert* (con opere di Bro, Dechamps, Fontana, Stevenson...) inaugura infatti a bordo di un'imbarcazione, la “Bella Laura”, ancorata alla Salute (15-23 giugno); una seconda nave da crociera, la “S.M. Galaxy”, salpa invece il 19 giugno alla volta della Grecia in un itinerario alle ‘sorgenti dell'arte moderna’ (“L'art moderne retourne aux sources: Iris Clert vous invite à sa croisière fantastique à bord du, en compagnie des artistes et de leurs œuvres”)²². Venuto meno il progetto di organizzare, nel 1966, un “party” nella casa-museo di Peggy Guggenheim²³, la presenza di Iris Clert a Venezia è tuttavia ricorrente, soprattutto in occasione della Biennale. Anche il progetto di arte ‘trasportabile’ che la gallerista avvia alla fine del decennio con lo *Stradart* (un camion Berlier attrezzato per l'esposizione di opere, con le pareti trasparenti, che nel 1970 viaggia per settimane nel territorio francese) si inserisce nella ricerca di mobilità espositiva; la proposta di una sua ‘sosta’ alla Biennale del 1970 è tuttavia rifiutata, essendo giunta in ritardo secondo i tempi di organizzazione della manifestazione²⁴.

²² La vicenda della Biennale flottante attira l'attenzione della stampa anche per altri motivi: Iris Clert e Luigi Corazza, armatore chioggiotto proprietario del panfilo “Bella Laura”, sono infatti accusati di esposizione pubblica di immagini oscene (due pannelli dell'opera del pittore americano Harold Stevenson) ed entrambi assolti l'anno successivo nel processo di seconda istanza; *Assolta la realizzatrice della Biennale flottante*, in “Il Gazzettino”, 23 giugno 1965.

²³ Lettera di Peggy Guggenheim a Iris Clert, 2 aprile 1966: “I think your idea is splendid but I am sorry to say that I don't want anymore big parties here. Last time I had one the flower beds were all trampled on and now I have even more of them and therefore less room for crowds. I hate to refuse you but I am afraid that this is final”, Fonds Iris Clert BK, Correspondance adressée à Iris Clert, B 6.

²⁴ Lettera di Umbro Apollonio a Iris Clert, 26 marzo 1970: “Malheureusement l'exposition spéciale est déjà fixée dans tous ses détails. Il n'existe donc plus la possibilité que votre camion y soit inséré”, Fonds Iris Clert BK, Correspondance adressée à Iris Clert, B 2.

Tra le prime esperienze in ambito nazionale in materia di rinnovamento, trasformazione e sortita della sede espositiva, si segnala l'apertura temporanea della Drive-in Gallery, promossa da La Salita in occasione della rassegna spoletina *Sculture nella città* del 1962 (alla cui organizzazione partecipa lo stesso Liverani): il locale utilizzato è quello di un vero garage in via Duomo 6, dove vengono esposte opere di Accardi, Dorazio, Festa, Fontana, Lo Savio, Rotella, Sanfilippo e Scialoja (giugno-luglio 1962); l'iniziativa è significativa soprattutto se rapportata agli sviluppi che questa tipologia di spazio avrà negli anni successivi.

I già citati "12 giorni di clamorose offerte" (Galleria La Salita, 1964) e l'*American Supermarket* (Galleria Elefante e Il Segno, 1965) tramutano la sede espositiva in un centro commerciale con banchi d'esposizione e casse per la vendita dei prodotti, equiparando il costo delle merci - e quindi il loro consumo - al valore intangibile dell'opera d'arte. Si tratta di iniziative che piegano l'identità della sede ai contenuti proposti: la galleria non è più galleria ma supermercato, di cui finge l'aspetto e la funzione in una rappresentazione autenticamente teatrale co-interpretata dall'artista, dal gallerista e dal pubblico. È questo meccanismo di identificazione nell'opera che permette, ad esempio, la vendita di 'zone di sensibilità' o la consumazione di 'nutrimenti d'arte'; l'interesse rivolto dagli artisti al mondo del teatro non corrisponde soltanto ad un avvicinamento ai suoi mezzi d'espressione, bensì ad una più profonda affinità nelle problematiche strutturali inerenti la "rappresentazione"²⁵.

Nell'ambito dell'arte povera sono numerosi gli artisti (dai già citati Ceroli e Kounellis, a Paolini, Fabro e Pistoletto) che alla fine del decennio partecipano in

²⁵ "L'immagine come cosa, l'opera d'arte come evento, l'equivalenza di segno e oggetto si dilatano rapidamente nell'environment. Lo spazio fisico, vissuto, già implicito nelle esperienze informali e gestuali diviene spazio agibile e si sostituisce allo spazio proprio della pittura tradizionale, astratta o figurativa", G. De Marchis, *Ancora di un nuovo senso dello spettacolo*, in *La scrittura scenica* (atti del convegno *Di un nuovo senso dello spettacolo*, Pesaro, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, giugno 1968), a cura di G. Bartolucci, Roma 1968, pp. 284.

modi più o meno diretti all'elaborazione di soluzioni espositive scenografiche; l'utilizzo di materiali naturali, la cui resistenza biologica è chiaramente limitata, sottende infatti fin dalla sua origine la nozione di 'durata' e conduce ad operazioni che persistono per brevi periodi, giornalieri o al massimo coincidenti con il periodo di apertura di una mostra, "il tempo di un'alchimia" o di un processo chimico-fisico²⁶. Le implicazioni teatrali e il coinvolgimento nell'ambito più generale delle 'arti dello spettacolo' da parte dell'esperienza poverista sono connaturati alla ricerca dichiarata di una contaminazione con la sfera dell'esistenza ("fare arte allora si identifica con la vita")²⁷:

"L'appel à la réaction, au vivant, se joue donc sur une logique de l'éphémère que l'Arte Povera tend à systématiser. Le spectateur préexiste à toute création, il est acteur de l'oeuvre et demeure certainement l'élément clé de la plupart des productions artistiques des membres du groupe"²⁸.

La *spettacolarità* è anzitutto caratteristica di uno spazio agito, temporalmente determinato, aperto alla partecipazione del pubblico; alcune sedi più di altre hanno accolto e sostenuto questa direzione delle ricerche: in ambito torinese si distinguono quelle della galleria Sperone (in particolare dopo il trasferimento in corso San Maurizio), del Piper Club (che ospita performance e spettacoli teatrali, tra cui quelli dello Zoo di Pistoletto e del Living Theatre) e del Deposito d'Arte Presente (che per la stagione 1968-1969 mette a disposizione il suo

²⁶ "Nasce così un nuovo alfabeto per la materia. Se il linguaggio vive come le cellule, l'opera d'arte che lo materializza ha l'arco di vita che gli assegna l'artista, e infatti molte di esse durano una mostra, il tempo di un'alchimia. La materia evapora e diventa un'operazione, un rapporto: due idee espresse da due cose successive", T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in "Domus", n. 470, gennaio 1969, pp. 45-51.

²⁷ G. Celant, *Arte Povera*, Milano 1969, p. 227.

²⁸ B. Satre, "*Vers un théâtre d'artiste*": les incursions théâtrales des membres de l'Arte Povera, in "Histoire de l'art", n. 69, dicembre 2011. Sui rapporti con l'ambito teatrale si veda anche N. Surlapierre, *Le ciment et le noeud: les hypothèses et les attractions théâtrales de l'Arte Povera*, in "Coulisses", 26 maggio 2002.

ampio locale per la rappresentazione di alcuni spettacoli del Laboratorio del Teatro Stabile come *Orgia* di Pasolini e *Play* dello Zoo).

Sulla scena romana emergono le celebri iniziative delle gallerie La Tartaruga, L'Attico e La Salita; alle indiscusse protagoniste dell'azione privata nella capitale, si possono però accostare anche le numerose collettive organizzate negli stessi mesi da sedi forse meno note: ne è esempio *Il Percorso*, manifestazione allestita alla Galleria Arco d'Alibert di Mara Coccia, che si estende per una durata di tre giorni (22-24 marzo 1968). Vi partecipano i torinesi Pistoletto, Boetti, Paolini, Anselmo, Zorio, Mondino, Nespolo, Merz e Piacentino, che realizzano le opere direttamente nello spazio espositivo, alla presenza del pubblico, in una sorta di happening collettivo²⁹.

Una delle più acute celebrazioni dell'effimero, "sintomo esemplare di una situazione presente e attiva, che non è ma diventa", è senza dubbio il celebre "Teatro delle Mostre", svoltosi alla Galleria La Tartaruga di Roma (6-31 maggio 1968). De Martiis coglie prontamente le tendenze in direzione performativa avvertite a livello internazionale (nel 1967 alla Judson Gallery viene organizzata la manifestazione "Twelve Evenings of Manipulations", in cui si succedono dodici eventi per dodici sere); il Teatro diventa il libero spazio della sperimentazione, dell'installazione e dell'happening, che rappresenta il "culto della cosa che accade o succede" e "presuppone ed esibisce la coscienza del tempo come flusso": "l'opera, in quanto esperienza, porta insito in se stessa il tempo della propria processualità"³⁰. Ogni artista viene associato al ritmo 'biologico' di un'opera-mostra al giorno, confermando la coincidenza tra durata limitata e invasione spettacolare dello spazio ("giacché nell'happening come

²⁹ L. Paolozzi, *Un happening di tre giorni per la mostra più strana del mondo*, in "Panorama", n. 105, aprile 1968, p. 49; A. Boatto, *9 per un percorso*, in "Cartabianca", n. 2, maggio 1968. Su *Il Percorso* veda inoltre L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti, 1966-1970*, Milano 2010, pp. 47-49.

³⁰ M. Calvesi, *Arte e tempo*, in *Teatro delle mostre*, cdm Galleria La Tartaruga, Roma 1968, s.p..

nella pop art ad un tempo minimo di percezione, immediato, contratto, intensivo, bruciato come una rondine colpita da una fucilata, fa riscontro uno spazio massimo, dilatato, dispersivo, esuberante, sperperato”³¹.

Coevo alle contestazioni giovanili che investono Roma come altri centri della penisola, “il festival della disobbedienza” (Parise) trasforma la galleria in un laboratorio-atelier aperto ad ogni visita e collaborazione esterna; il programma degli eventi si svolge con ritmo incalzante e pressoché autonomo, tanto da sfuggire al controllo dello stesso direttore:

“Plinio De Martiis ha anticipato i tempi e indicato una via al decondizionamento proprio sul terreno del primo atto sociale dell’arte, l’incontro con un pubblico attraverso la galleria. Ideando e dirigendo questa sequenza di mostre serotine, De Martiis ha coinvolto i modi oggettivi di fare e di fruire l’opera più che le disponibilità soggettive dei vari ruoli, l’artista, il gallerista, il pubblico. All’ora di cena si sono verificate cose folli. Incalzante e puntuale, la Tartaruga ha messo in mostra allestimenti talvolta complessi che hanno vissuto una sola sera; talvolta il gallerista non ha conosciuto i progetti che poche ore prima dell’apertura, senza possibilità di scampo”³².

Tuttavia in ambito romano, a meritare il titolo di galleria sperimentale e ‘metamorfica’ al pari di Iris Clert è senza dubbio l’Attico di Fabio Sargentini, che subentra al padre Bruno nel 1966. La prima mostra, dedicata quasi profeticamente al *Mare* di Pino Pascali (nel segno dell’acqua si iscriverà l’inizio e la fine dell’attività dell’Attico), è un forte segnale del cambio di rotta e allo stesso tempo fornisce l’occasione per riflettere sulle potenzialità e sui limiti del contenitore-galleria:

“la mostra di Pascali, la prima che io gestivo da solo, fu decisiva per il cambio di immagine della galleria che avevo in mente. Ora non ricordo

³¹ Ibid.

³² T. Trini, *Le notti della Tartaruga*, in “Domus”, n. 465, 1968, p. 42.

quale fosse l'estensione del mare di Pascali [24 m²], fatto di onde costruite con tela stesa su centine di legno che invadevano lo spazio della galleria di piazza di Spagna. Ma un dato balzava agli occhi: quel mare espelleva praticamente il visitatore dallo spazio stesso. Da qui trassi l'intuizione che la galleria di piazza di Spagna come contenitore contemplativo era divenuto obsoleto³³.

L'opera solleva infatti problematiche rilevanti riguardo la presenza 'occupante' dell'opera-installazione in rapporto allo spazio espositivo e a quello del pubblico:

“Questo mare obbligava il visitatore a camminare con le spalle lungo il perimetro del muro, a circumnavigarlo: era come dilagato, era rimasto ben poco spazio per lo spettatore. Capii che lo spazio fino a quel momento condiviso con mio padre era destinato a diventare ben presto obsoleto, e che necessitavo di un altro luogo: Pascali mi ha suggerito con il mare un altro modello di spazio, e da allora sono stato fissato con lo spazio da interpretare, non solo da parte degli artisti ma anche da parte mia³⁴.

Le interpretazioni dello spazio, proposte dagli artisti e caldegiate dallo stesso gallerista, non tardano a venire: le installazioni di Kounellis (*Il giardino/i giochi*, marzo-aprile 1967) e l'importante collettiva *Fuoco, immagine, acqua, terra* (giugno 1967) delineano un programma aperto alla sperimentazione ad ampio spettro. La personale di Pistoletto del febbraio 1968 crea un precedente (colto e messo a frutto da De Martiis pochi mesi dopo) nel collegamento tra esposizione artistica e rappresentazione teatrale: i quadri specchianti dell'artista vengono infatti esposti in un ambiente scenografico, costruito attraverso i materiali del cinema (colonne di polistirolo, rocce di cartapesta, sedie di cinematografo); a

³³ *Intervista a Fabio Sargentini*, in *L'Attico, 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, a cura di F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Masina, cdm Chiesa di San Nicolò, Spoleto 1987, p. 13.

³⁴ *Tre domande a Fabio Sargentini*, a cura di F. Pola, 21 luglio 2010, in *L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, a cura di L. M. Barbero, F. Pola, cdm MACRO, Roma 2010, p. 195.

disposizione del pubblico, un guardaroba affittato a Cinecittà permette a chi ne avesse l'intenzione di travestirsi ed entrare quindi nella *quinta* dimensione dell'opera.

Nell'ottobre 1968, anno segnato dalla tragica scomparsa di Pino Pascali, l'Attico ospita *Ginnastica mentale*, "tentativo di trasformare il luogo 'galleria d'arte' in un altro luogo, nel caso specifico una palestra di ginnastica (invito al movimento)"³⁵. Il passaggio dall'esercizio mentale, stimolato da un normale approccio visivo alle opere, all'esercizio fisico come opera, determina uno slittamento di senso che coincide con la libertà espressiva di ricerche interdisciplinari ed extra-europee; in questi anni si rivela infatti determinante la conoscenza di Simone Forti, coreografa italo-americana di passaggio a Roma:

“Le sue idee sul corpo, sul movimento, sulla collaborazione di artisti di diverse discipline collimavano con la mia ricerca di uno spazio di galleria libero da pastoie, dinamico, vivo, imprevedibile, dove anche il visitatore abbandonasse il suo ruolo passivo e portasse il suo contributo di energia. Quando trovai il garage fui invaso da grande gioia. È quello che ci vuole – pensai – puzza ancora di benzina”³⁶.

Il garage di via Beccaria rappresenta il contenitore perfetto per le nuove istanze: ampio, grezzo, modificabile secondo le esigenze. La mostra con cui viene inaugurato presenta, con grande scalpore, dodici cavalli vivi che trasformano a tutti gli effetti la galleria in temporanea scuderia; un mese dopo Mattiacci vi entra alla guida di un rullo compressore che spiana un cumulo di sabbia bituminosa formando una scia scura. Le sede diventa a tal punto lo spazio dell'azione e della performance da proporre in modo autonomo forme di spettacolarizzazione che prescindono dalla presenza dell'opera: con *Lavori in corso* (15-30 settembre 1970) il pubblico non è invitato alla fruizione estetica di

³⁵ F. Sargentini, in *Ginnastica mentale*, cdm Galleria L'Attico, Roma 1968.

³⁶ *Intervista a Fabio Sargentini*, in *L'Attico, 1957-1987...*, cit., p. 15.

una mostra ma a partecipare ai lavori di ristrutturazione del garage e a contribuire alla sua tinteggiatura.

Nel 1974 l'orario di apertura è spostato alla fascia notturna (“annuncio del 5 novembre 1974: nuovo orario: da lunedì a venerdì dalle 22 all'una”), scelta anticonvenzionale di uno spazio che è ormai diventato punto di riferimento per molte realtà espositive in Italia e all'estero; nel gennaio 1975, ricordando il *Teatro delle mostre*, viene organizzata nella sede di via del Paradiso *24 ore su 24*, staffetta di eventi continui di tredici artisti per tre giorni.

L'*ultimo spettacolo* dell'Attico (Fagiolo) non delude le aspettative, prospettando un coerente proseguimento della sua avventura dallo spazio della galleria a quello della vita reale: in omaggio al *Mare* di Pascali e alla sue onde “immobilizzate”, geometriche, racchiuse in una stanza di palazzo, Sargentini conclude il suo “atto” riempiendo il garage di via Beccaria con 50.000 litri d'acqua (9 giugno 1976). Lo specchio mobile della superficie liquida, come il volume d'aria di Klein, sposta l'attenzione sulle dimensioni e la portata dello spazio, ovvero sulla struttura in sé, anticipando analoghe soluzioni d'uso di elementi naturali (Walter De Maria); in questo caso l'acqua preannuncia anche il viaggio del gallerista e dei suoi artisti verso ‘la conquista dell'esterno’:

“Fu così che decisi di muovermi sull'acqua fluente del Tevere, pensando a portare *L'Attico in viaggio*: una barca di artisti, poeti, simpatizzanti dell'arte nostra, che letteralmente e simbolicamente navigava partendo dall'isola Tiberina fino a sfociare in mare aperto; e poco dopo l'ho portata addirittura in India. La mia galleria conquistava l'esterno, e diventava maneggevole come un battello con me al timone”³⁷.

³⁷ *Tre domande a Fabio Sargentini*, in *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978...*, cit., p. 207. Il mezzo *flottante* rimanda, oltre all'operazione veneziana di Iris Clert, a precedenti in ambito locale che si avvalgono di barconi sul Tevere: ne è esempio la mostra *Arte attuale. Sette pittori sul Tevere a Ponte Sant'Angelo*, a cura di Emilio Villa - che presenta fra gli altri le *affiches lacérées* di Rotella (aprile-maggio 1955), e la più recente *Disegni e caramelle* di Aldo Mondino (13 dicembre 1968).

È evidente negli esempi riportati la volontà da parte del gallerista di avere un ruolo da protagonista: non più figura anonima di direttore che sceglie i suoi personaggi restando nell'ombra, ma autore egli stesso, capace di infondere un carattere particolare alla sede espositiva; assai lontano dalle figure di gallerista-mercante, Sargentini accetta e alimenta il rischio delle nuove avanguardie fino a condurre lo spazio al limite del contenibile.

Rifiuta insomma “un ruolo subalterno alla creatività degli artisti”:

“Questa, diciamo, aspirazione ad essere artisti con la galleria, col proprio contenitore, era allora alla metà degli anni '60, e nel momento in cui sono entrato in azione in prima persona, lo stacco che sentivo tra gallerie che innalzavano questa bandiera e lo stuolo delle altre. A Roma solo due, La Tartaruga di Plinio De Martiis e La Salita di Gian Tomaso Liverani, potevano appartenere al primo genere”³⁸.

Non è secondario ricordare la carriera teatrale che Sargentini ha successivamente seguito: lo spazio della galleria costituisce una vera e propria scena, la rappresentazione di un grande spettacolo in cui mettere alla prova gli attori-artisti e se stesso (“Siccome io non ho fatto l'artista, l'ho fatto con la galleria. Costruisco con essa basi di lancio per missili”)³⁹.

La fruizione da parte dello spettatore è quindi duplice: da un lato, l'oggetto artistico è inteso nel senso più ampio; dall'altro, la galleria passa dalla condizione di semplice contenitore a quella di spazio creativo. Alcuni casi possono rimarcare questa ambivalenza: la ricostruzione della vetrina di Iris Clert, che esibisce al suo interno l'affastellato *Pieno* di Arman, è conservata al Musée de l'Objet di Blois; “Le magazin de Ben” a Nizza, chiuso nel 1972, viene acquistato con tutto il suo contenuto e ricreato al Musée d'Art Moderne et Contemporain della città; ancora Ben ricrea al Walker Art Center di

³⁸ R. Siligato, *Intervista a Fabio Sargentini*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 1990, p. 370.

³⁹ Ibid.

Minneapolis, in occasione della mostra *In the Spirit of Fluxus* (1993), l'installazione realizzata alla Gallery One di Londra per il Festival of Misfit (1962), in cui espone se stesso nella vetrina della galleria e si offre in vendita a 250 sterline, circondato da oggetti e scritte (il titolo originale è *Living sculpture*, nella replica *Ben's Window*). Sono gli spazi stessi ad essere considerati nel loro complesso 'oggetto artistico', bloccati in un momento particolare come il fotogramma di un percorso, degni di essere scelti per il significato storico e formale avuto e ricreati (eternizzati) per l'esposizione museale.

Se il trasformismo della galleria, che interpreta ruoli ad essa estranei (dalla discarica al ristorante, dal supermercato alla scuderia), può essere considerata una caratteristica del sistema dell'arte degli anni '60, altrettanto peculiare è la tendenza diffusa e progressiva dall'inizio alla fine del decennio verso un ampliamento della sua superficie in relazione al contenimento dei nuovi linguaggi. In occasione della prima manifestazione del gruppo in Germania (1961), i nouveaux réalistes realizzano *La valise*, valigia di duchampiana memoria contenente opere di piccolo formato di Arman, Deschamps, Dufrière, Hains, Raysse, Saint-Phalle, Spoerri, Rauschemberg, Tinguely, Villeglé⁴⁰. Secondo il principio della mobilità assoluta delle opere, lo spazio necessario alla loro esposizione è quello di un bagaglio; ancora più contenute le dimensioni della "galleria legittima" di Filliou, 'fondata' nel 1962: la galleria corrisponde in questo caso al copricapo dell'artista, che si riempie di piccoli oggetti e fotografie, prestandosi comodamente a mostre itineranti. Ma in questo senso va ricordato anche che l'estensione di una delle sedi più importanti nella storia delle esposizioni, la Galerie Iris Clert, non supera inizialmente i 20 m² (3 rue des Beaux-Arts, 1956-1961).

⁴⁰ L'opera collettiva (*Der Koffer*) è presentata nel giugno 1961 a Colonia, presso l'appartamento privato dell'architetto Peter Neuffert, dove viene organizzata l'esposizione *Der Geist der Zeit* (lo spirito del tempo).

Radicalmente diversa appare la situazione alla fine del decennio:

“la galleria deve essere un laboratorio dove si prova e si riprova, dove si bucano i muri, dove si appendono le cose, dove si dorme, al limite si mangia, dove si sta là, ci si esprime per tentativi, lo stesso spazio si trova e si inventa, deve essere modificabile, deve essere elastico, deve diventare nostro, non deve possedere caratteristiche condizionate”⁴¹.

Così Sargentini commenta l'idea di spazio espositivo derivatagli dalla 'settimana newyorkese', dove a impressionarlo è soprattutto l'incrocio delle discipline (pittura, musica scultura danza...); l'interdisciplinarietà, la possibilità di contenere più voci ed espressioni nello stesso tempo, sarà una delle prerogative della sede di via Beccaria (“Il garage si rivelò il contenitore perfetto per la nuova forma dell'arte degli anni '70”⁴²).

Al pari di un teatro, la cui scena più è grande (o finge di esserlo) più si avvicina alla realtà, la galleria va incontro ad una progressiva espansione spaziale e le dimensioni variabili dell'oggetto diventano variabili anche per il suo contenitore: da piccoli *studio* si arriva a spazi enormi e ad una conformazione più simile a quella del magazzino, del garage, della palastra, ed è anzi questa tipologia di spazio ad essere ricercata, occupata e riconvertita dalle sedi espositive. Non a caso al “deposito” si ispirano negli stessi anni due realtà, il Deposito di Genova (ex deposito di carbone nel borgo dei pescatori genovesi, un locale di 4 x 6 x 5 metri) e il Deposito d'Arte Presente di Torino (ex autorimessa di 450 mq in via San Fermo 3). Tra i principali animatori del Deposito torinese, Sperone parla di una 'sconsacrazione' dei luoghi tradizionalmente deputati alla contemplazione dell'arte: “Nel 1967 avevamo risorse sufficienti per disporre, oltre alla galleria, di un ex garage gigantesco in cui si mostravano in

⁴¹ F. Sargentini, *Impressioni registrate di una settimana newyorkese*, 1969, in “Cartabianca”, n. 5, maggio 1969, p. 34.

⁴² R. Siligato, *Intervista a Fabio Sargentini*, in *Roma anni '60...*, p. 372. Si rinvia inoltre alla testimonianza di Fabio Sargentini, *Fuoco, immagine, acqua, terra 1967*, in “Lezioni di Arte Contemporanea”, Rai Radio3, 21-22 luglio 2012.

permanenza interi cicli di opere di quegli artisti (ben prima che altrove e specialmente a New York si ‘sconsacrassero’ le belle gallerie con vetrine, su strada, sino a allora i soli luoghi deputati alle mostre d’arte)”⁴³.

Tuttavia questa è una fase temporanea: le istanze sperimentali che avevano condotto all’ingrandimento dei locali espositivi e alla perdita delle loro principali caratteristiche si esauriscono ben presto verso la metà del decennio successivo. Già nel ’72 Sargentini apre una seconda sede dell’Attico in via del Paradiso 41, uno spazio molto diverso che presagisce con notevole perspicacia le nuove esigenze dei linguaggi artistici: un appartamento antico al primo piano, composto da undici ambienti, scelto “anche grazie all’incontro con il lavoro di Giulio Paolini (come per il garage era stato con Pascali) e con la sua dimensione di citazione e relazione con gli stili del passato: qui, attraverso i soffitti affrescati e le porte stuccate, era evidente un aggancio con la storia dell’arte, mentre il garage era stata una tabula rasa assoluta, come ricominciare da zero”⁴⁴. La chiusura del garage di via Beccaria nel 1976 rappresenta quindi un passaggio importante, un gesto consapevole da parte di chi accetta il cambiamento dei tempi per continuare a vivere nel presente:

“Oggi che l’arte non è più appropriazione violenta e ribelle del mondo ma paziente analisi di se stessa, Sargentini ha avvertito la non significanza di quello spazio: perché è giusto da una parte tornare alle sale della galleria e dall’altra scegliere spazi più ampi di un sia pure gigantesco underground”⁴⁵.

Il tentativo di contenimento e inclusione, che ha caratterizzato l’espansione degli spazi espositivi nel corso del decennio, è bene interpretato da una mostra

⁴³ M. Apa, *Intervista a Gian Enzo Sperone*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 374. Sul Deposito torinese, cfr. inoltre L. Conte, *Materia, corpo, azione...*, cit., pp. 104-107.

⁴⁴ *Tre domande a Fabio Sargentini*, in *L’Attico di Fabio Sargentini 1966-1978...*, cit., p. 201.

⁴⁵ M. Fagiolo, *Ultimo spettacolo*, in “Il Messaggero”, 8 giugno 1976.

articolata e interdisciplinare come *Contemporanea* (novembre 1973-febbraio 1974): promossa e organizzata da Graziella Lonardi Buontempo e dagli Incontri Internazionali d'Arte (in accordo con la Società Condotta d'Acqua), ideale seguito di *Vitalità del negativo* (Palazzo delle Esposizioni, 1970)⁴⁶, l'iniziativa occupa il parcheggio di villa Borghese progettato da Luigi Moretti e appena completato. Fabio Sargentini, che di un garage aveva fatto il suo spazio d'elezione, cura le sezioni Musica e Danza; vi sono comprese inoltre le sezioni Arte (curata da Bonito Oliva, considera la produzione di 90 artisti dell'ultimo ventennio - 45 europei e 45 americani), Cinema, Teatro, Architettura e Design, Fotografia, Libri e dischi d'artista, Poesia visiva e concreta, Informazione alternativa. Il parcheggio costituisce un perfetto esempio di spazio "orizzontale", con un'estensione di oltre 10.000 metri quadrati, adatto all'intercomunicazione fra i linguaggi (le sezioni sono separate da griglie metalliche, che lasciano trasparire l'interno):

“Cet espace complètement horizontal se prêtait bien à la présentation simultanée de formes d'expression différentes, et qui n'avaient en commun que leur visée artistique”⁴⁷.

L'ingrandimento della sede non mira quindi a contenere il fuori-scala (che costituirà un problema negli anni successivi), ma a restituire piuttosto la complessità di relazioni ed espressioni del mondo reale. La “pinacoteca drive-in”⁴⁸ proposta da *Contemporanea* rappresenta un momento culminante

⁴⁶ Organizzata da Graziella Lonardi Buontempo e Achille Bonito Oliva, *Vitalità del negativo* inaugura l'attività espositiva degli Incontri Internazionali d'Arte; la documentazione fotografica spetta a Ugo Mulas. *Vitalità del negativo*, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 1970.

⁴⁷ *Contemporanea*, cdm Parcheggio di Villa Borghese, Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1973-1974; si veda inoltre la testimonianza di Achille Bonito Oliva, *Contemporanea, Roma 1973-1974*, in *L'Art de l'exposition...*, cit., p. 406.

⁴⁸ “[...] ci voleva un parcheggio sotterraneo per metterlo in luce. L'arte era fatta per i musei, ci accorgiamo ora, e non per i parcheggi. *Contemporanea* è riuscita a mettere insieme il più tipico e scandaloso monumento della cultura occidentale ufficiale, il parcheggio sotterraneo, e le più arroganti manifestazioni artistiche di quella cultura nella forma della sua arte contemporanea”, G. Battock, *Mostra a Roma: Contemporanea Pinacoteca Drive-in e*

nell'evoluzione degli spazi espositivi: la tipologia del garage, selezionata principalmente per ragioni strutturali (l'ampia metratura e l'ambiente unitario), è non a caso protagonista di numerose situazioni in ambito nazionale. Il riutilizzo in chiave estetico-contemplativa di uno spazio funzionale, di cui sono mantenute (se non esaltate) le caratteristiche formali – pavimenti lasciati al grezzo, pareti spoglie e austere – consente di conferire alle operazioni artistiche che vi sono contenute un valore aggiunto, ovvero la coincidenza tra lo sperimentalismo delle neoavanguardie e quello dei locali ospitanti. Se poi ad essere presentate dagli artisti sono davvero automobili (è il caso di Merz, che nel febbraio 1969 'parcheggia' all'Attico la Simca con cui è arrivato a Roma da Torino), il parallelismo diviene ancora più pregnante: la galleria assume i connotati del garage (e il garage quelli della galleria), ciò che vi è 'posteggiato' è al tempo stesso libero di uscire, in una accentuata intercomunicazione tra interno ed esterno.

La trasformazione, l'espansione e l'adeguamento degli spazi espositivi di fronte ai nuovi *oggetti* artistici è un fenomeno limitato nel tempo, destinato ad arrestarsi per ovvie necessità pratiche; le macchine da corsa di Salvatore Scarpitta, in sosta nella più che pedonale Piazza San Marco (giugno 1972), o la *sculpture automobile* di Nicolas Schöffer che scorrazza sulle strade di Milano (*SCAM 1*, 1974), sembrano indicare il passo successivo: imboccare la strada dell'uscita.

Sotterranea, in "Domus", n. 531, febbraio 1974. Cfr. anche L. Trucchi, *Arte al parcheggio*, in "Momento-Sera", 14-15 dicembre 1973.

III. 3 La crisi dello spazio espositivo: la partecipazione dello spettatore e il coinvolgimento del ‘campo urbano’

Prière de toucher

Si può forse affermare che una delle prime occasioni di apertura verso l'esterno e di uscita dalla sede espositiva è data dall'invito ad entrare, toccare, annusare, assaggiare e manipolare le opere, ovvero dalle forme di collaborazione con “attori” esterni alla scena diretta dall'artista. Duchamp ne aveva presagito l'importanza e aveva gettato le basi per una rivalutazione generale del ruolo e dell'intervento dello spettatore nell'atto creativo: la sua celebre ‘*Prière de toucher*’ (*Exposition Internationale du Surréalisme*, Parigi, Galerie Maeght, 1947), contraria ad ogni convenzione espositiva, era stata non a caso ripresa come bandiera di *Le Mouvement* (Parigi, Galerie Denise René, 1955), tra i primi esempi di mostra cinetica e ‘interattiva’. La stessa interpretazione dello spettatore viene considerata contributo fondamentale al significato dell'opera in quanto essa è tramite con il mondo esterno: “l'artiste n'est pas le seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif”¹. Con la serie delle “Valises” (dalla seconda metà degli anni '30), Duchamp aveva inoltre dato avvio ad una trasformazione del concetto di unicum a favore di una possibile ripetibilità dell'opera d'arte ‘originale’, ipotesi ampiamente confermata nei decenni successivi.

¹ M. Duchamp, *Le Processus Créatif, Intervention lors d'une réunion de la Fédération Américaine des Arts à Houston* (3-6 aprile 1957), in “Art News”, n. 4, estate 1957.

Alla fine degli anni Sessanta, Pierre Restany constata infatti nel suo “anti-libro” (*Livre blanc, objet blanc*) che la contemporanea condizione dell’espressione artistica è quella di ‘un’arte per tutti’:

“dans une période de transition qui risque d’être longue, le critique d’art doit tirer pour lui-même les conclusions de ce phénomène d’évidence: art de grande série ou art de synthèse faisant appel à de multiples dimensions expressives qui pulvérisent les cimaises traditionnelles, l’art qui s’élabore aujourd’hui est un art pour tous”².

Uno dei fenomeni più noti della ‘democratizzazione’ dell’arte è rappresentato dalla diffusione di multipli: la produzione di opere in serie (dalla grafica agli oggetti tridimensionali), avviata all’inizio del secolo, coinvolge quasi tutte le correnti degli anni ’60 (dal Nouveau Réalisme all’Arte programmata, dalla Pop Art a Fluxus), complice il rinnovato contesto sociale e il vasto incremento dell’attività industriale³. Il successo dell’arte moltiplicata, che a differenza di altri fenomeni arriva a interessare larghe fasce di pubblico, riflette chiaramente il carattere e le utopie di una società in crescita, dove il benessere economico è veicolo per un aggiornamento del ‘gusto’ comune e un avvicinamento alla produzione artistica contemporanea:

“L’arte specchio della società. Lo si è ripetuto e lo si ripete di continuo: ma di solito se ne avvedono solo i mercanti, gli artisti e i pochi acquirenti illuminati [...]. Ma questa volta se n’accorgerà anche il pubblico minuto, quello che può raggranellare qualche migliaio (e non centinaio di migliaio o milione) di lire e con queste poche migliaia comprare: un – non quadro, non pittura, non scultura – ma un *multiplo*. Perché il multiplo – questa nuova ‘entità’ estetica consistente in una replica seriale d’un prototipo creato apposta per l’iterazione – in realtà è qualcosa di meno ma anche di

² P. Restany, *Livre blanc, objet blanc*, Milano (edizioni Apollinaire) 1969, pp. 30-31.

³ Cfr. *The Small Utopia. Ars Multiplicata*, a cura di G. Celant, cdm Fondazione Prada (Ca’ Corner della Regina), Venezia 2012.

molto più d'una 'copia' d'un esemplare unico; di quell'unicum tanto accarezzato dalle avidi mani del collezionista, del mecenate, del direttore di museo"⁴.

“Première étape de la socialisation de l'art”⁵, la produzione di multipli è spesso sostenuta in prima istanza dalle stesse gallerie, costituendo un acquisto più sostenibile per amatori e clienti e di conseguenza un guadagno più facile per le sedi espositive, soprattutto in tempi di difficile comprensione dei linguaggi artistici⁶.

Tra i primi artisti impegnati in questa direzione, si segnala il nouveau réaliste Daniel Spoerri, che nel 1959 fonda le Edizioni Mat (Multiplication Art Transformable): la prima serie riproduce 100 opere d'arte originali, firmate e a prezzo unico, di artisti di diversa generazione (Agam, Bury, Duchamp, Munari, Roth, Soto, Tinguely, Vasarely); le successive mostrano nell'estensione dei modelli un adeguamento alle nuove tendenze pop e op (oltre ai nouveaux réalistes Arman, Christo, Spoerri e Villeglé, vengono riprodotte opere di Baj, Lichtenstein, Mack, Le Parc, Morellet e il celebre *Indestructible Object* di Man Ray). Nel 1961 – parallelamente quindi a *The Store* di Oldenburg – Spoerri allestisce presso la Galerie Köpke di Copenaghen *L'Épicerie*, un negozio a tutti gli effetti dove si vendono, a prezzo di mercato, prodotti alimentari inscatolati con l'etichetta “Attention Œuvre d'Art”; in seguito l'esercizio si arricchisce del contributo di ricerche 'affini' (*Collection d'épices*, 1963) e sugli scaffali della drogheria comparirà anche una ben nota scatoletta di Piero Manzoni (anch'essa parte di una serie di 90 pezzi). Sul concetto di autenticità dell'opera Spoerri

⁴ G. Dorfles, *L'arte moltiplicata*, in “Quindici”, n. 9, marzo-aprile 1968.

⁵ P. Restany, *Le livre rouge de la révolution picturale*, Milano (edizioni Apollinaire) 1968 (cap. 4: *Les multiples*).

⁶ Si veda a questo proposito la risposta di Plinio De Martiis alla domanda “Come risponde alle esigenze del mercato d'arte moderna una galleria d'arte?” (*Tavola rotonda* in “Qui Arte Contemporanea”, n. 1, luglio 1966, pp. 5-6): “è necessario adeguarsi ai tempi della società di consumo e vendere a molta gente a prezzi bassi, o, al contrario, impreziosire sempre di più il quadro come pezzo unico irripetibile”.

elabora inoltre il “Brevet de garantie”, licenza rilasciata per la creazione di opere d’arte, di cui l’artista si limita a contrassegnare il retro; il brevetto, evidente provocazione contro il sistema autoriale dell’arte, non manca di suscitare polemiche che arrivano a tempi recenti (il tableau-piège *Mon petit déjeuner*, eseguito nel 1972 da un bambino di 11 anni munito di brevetto, è oggetto di processo conclusosi nel 2006 in quanto venduto all’asta come ‘originale’)⁷.

Anche César accoglie, dopo alcuni episodi di distribuzione diretta al pubblico di frammenti di espansioni, la possibilità di un loro lancio sul mercato: le “boîte de conserve-expansion”, prodotte dalle Edizioni Claude Givaudan e presentate al grande pubblico nel 1969 in collaborazione con Raysse (“Dans la série Alimentation de la vision ce produit vous est recommandé par Martial Raysse”), non costituiscono l’opera finita ma un kit “self-made” per creare una colata di poliuretano personalizzata; l’acquirente ne diventa così co-autore, ampliando ulteriormente le valenze della fruizione alla pratica controllata della loro realizzazione.

Nel caso della pop art l’edizione dei multipli è, per così dire, connaturata alla ricerca sull’immagine massmediale e la produzione industriale, di cui replica gli articoli e le modalità di promozione ponendo l’attenzione sulla mercificazione dell’oggetto e del suo significato. La vendita di opere moltiplicate in serie limitate, che a loro volta riproducono reali oggetti di consumo distribuiti su larga scala, sebbene possa risultare paradossale è in realtà intimamente connessa ai meccanismi del mercato in cui la tendenza si identifica. Non mancano gli interventi critici, pur esitanti di fronte ad una vera e propria moda che investe gli ambienti artistici; ne sono esempio le iniziative di Gian Tomaso Liverani, che

⁷ Il ricorso in Corte di Cassazione annulla la vendita in quanto il tableau-piège non viene considerato opera originale; E. Launet, *Spoerri, un ‘Petit Déjeuner’ mal digéré*, in “Liberation”, 30 dicembre 2006.

pur dichiarandosi sfavorevole alla corrente⁸ e organizzando collettive che intendono suscitare una discussione in merito (*Oggetto utile*, dicembre 1962, la “Grande vendita”, dicembre 1964), ospita mostre-vendita di multipli e grafica come *7 Objects in a Box* e *11 Pop Artists* (luglio-ottobre 1967)⁹.

Una posizione significativa nell’ambito della produzione seriale è rivestita dalle correnti di arte programmata, che all’opposto della pop contestano il sistema e il mercato dell’arte impegnandosi nella moltiplicazione a basso costo delle opere attraverso tecnologie, mezzi e materiali di matrice industriale (nell’intento quindi di generare un crollo dei valori economici). Sebbene il progetto di un’arte ‘collettiva’ e di un raggiungimento del grande pubblico si riveli ben presto utopico (è lo stesso mercato a reclamare e restaurare la ‘firma’ dell’artista e la condizione di ‘originale’ dell’opera), negli anni sessanta sono numerose le sedi espositive che ospitano le proposte di raggruppamenti attivi in questa direzione, dando loro a volte un peso preponderante: è il caso di Azimut e dello Studio N di Padova (dove viene prospettato anche un proficuo collegamento con le ricerche condotte al confine del design, come quelle di Mari e Munari). La galleria del Deposito a Genova, diretta dal Gruppo Cooperativo di Boccadasse, sostiene le ricerche cinetico-visuali sia attraverso il programma espositivo, sia attraverso la produzione seriale di grafica e multipli (venduti anche per corrispondenza). È questo tipo di attività che permette allo spazio di autofinanziarsi e di guadagnare una certa notorietà a livello internazionale: nel 1967 il Cooperativo invia a Berna, in occasione dell’inaugurazione del “reparto multipli” dei Magazzini Loeb, una serie di 17 oggetti moltiplicati (progetti di

⁸ “Un disastro, la Pop è stata un tracollo per me, non avrei mai pensato che si potesse arrivare a tanto, però l’ho dovuta subire”, M. Di Capua, *Intervista a Gian Tommaso Liverani*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 353.

⁹ L’operazione comprende: *7 Objects in a Box* (casce contenenti sette oggetti numerati e firmati dagli artisti Wesselmann, Lichtenstein, Oldenburg, Segal, Dine, D’Arcangelo, Warhol, prodotti da Knickerbocker Machine & Foundry Inc.) e *11 Pop Artists* (3 volumi pubblicati da Original Editions contenenti ciascuno 11 litografie e serigrafie di Laing, Lichtenstein, Wesselmann, Dine, Wesley, Rosenquist, Warhol, Phillips, D’Arcangelo, Jones, Ramos).

Alviani, Bill, Castellani, Colombo, Del Pezzo...), mentre l'anno successivo è invitato a partecipare alla mostra *Ars Multiplicata* presso la Kunsthalle di Colonia¹⁰.

L'idea di una fruizione allargata e sociale dell'opera, che il multiplo sottende ancora in termini contemplativi, in altri casi può originare slittamenti di senso: la sostanza dei *Nutrimenti d'arte* di Piero Manzoni, la cui 'tiratura' è data dall'impressione diretta dell'impronta digitale dell'artista, raggiunge il pubblico (e potenzialmente chiunque accetti di partecipare alla consumazione) scambiando la riflessione estetica con l'assimilazione 'metabolica' dell'oggetto stesso. L'operazione richiama il rito eucaristico, iniziatico per il pubblico, beatificante per l'artista:

“Attraverso questo evento Manzoni porta a fine un processo di ‘beatificazione di sé e degli altri, è un eroe che si sacrifica, per offrire linfa pura alla consapevolezza altrui. Mediante il sacrificio si salda l’alto con il basso, la portata dell’immagine diventa materia di sopravvivenza. L’arte nutre, ha conseguenze sui sensi e stipa i corpi”¹¹.

Se il *divorare l'arte* richiede una presa di posizione da parte dello spettatore (la volontà di prestarsi alla 'somministrazione' delle uovo-sculpture), le portate offerte da Spoerri ai clienti del suo 'ristorante' non sono già opere d'arte ma ne costituiscono la base materiale: il pubblico è dunque invitato a partecipare al processo creativo e contribuire al risultato finale dei tableaux-pièges, impegnandosi a banchettare nella maniera che più gli conviene.

La degustazione (e in generale la stimolazione percettiva) è uno dei canali alternativi alla pura visione attraverso i quali lo spettatore viene coinvolto più direttamente nell'opera. Quest'ultima tende infatti a generare un effetto

¹⁰ *Moltiplicazione/Multiplication*, "Galleria del Deposito", n. 1-2, marzo-aprile 1968.

¹¹ G. Celant, *Il corpo infinito*, in *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Ginevra-Milano 2004, p. XXXVIII.

(suscitando ad esempio ricordi sensoriali) che ricade in modo più o meno evidente sulla percezione del pubblico e ne determina la reazione. La già citata installazione di carattere pop realizzata dal gruppo 2 alla mostra *This is Tomorrow* ne costituisce un esempio precoce; negli anni '60 gli environment interattivi saranno oggetto di ricerca di correnti diverse, caratterizzate da una fondamentale componente ludica, dal Nouveau Réalisme ai raggruppamenti dell'arte cinetica alla Scuola di Piazza del Popolo.

È forse la mostra *Dylaby* (*Dynamisch labyrinth*), organizzata allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1962, a rappresentare uno dei massimi raggiungimenti in questa direzione¹². Diretto fin dal 1945 da Willem Sandberg, lo Stedelijk aveva ospitato due anni prima l'ampia esposizione tematica sul 'movimento emozionante' (*Bewogen Beweging* 1960), che riprendeva l'impostazione di *Le Mouvement* alla Galerie Denisé René; la collaborazione con Pontus Hulten, Spoerri e Tinguely, apporta un contributo rilevante e i due artisti saranno coinvolti in prima linea anche nell'organizzazione di *Dylaby*. Il percorso espositivo del 'labirinto dinamico' è articolato in sette sale e invita lo spettatore a partecipare attivamente all'esperienza sensoriale che viene proposta: Ultvedt costruisce una passerella sopraelevata che attraversa una sala occupata da un macchinario azionabile per mezzo di tornelli; Rauschenberg crea degli assemblage con materiali vari (gabbie, orologi, pneumatici, una strada asfaltata); Raysse allestisce la riproduzione in plastica di una spiaggia, con tanto di juke-box, salvagente e piscina piena d'acqua (*Raysse Beach*); oltre a installare una roboante scultura cinetica, Tinguely riempie una sala di palloncini gonfiabili che vi rimbalzano senza sosta, spinti dalla corrente d'aria proveniente dalla parete traforata; Niki de Saint-Phalle realizza un parco di mostri preistorici che fungono anche da *stand de tir*; Spoerri appresta una sala "ribaltata" di 90 gradi (con manichini in ceramica, oggetti di arredamento, dipinti appartenenti alla

¹² *Dylaby*, cdm Stedelijk Museum, Amsterdam 1962; A. Petersen, *Dylaby, un Labyrinthe Dynamique au Stedelijk Museum 1962*, in *L'Art de l'exposition...*, cit., pp. 279-293.

collezione del museo, fissati al soffitto e al pavimento) e un labirinto “sensoriale” (in cui si susseguono superfici calde, fredde, umide e odori diversi, in una quasi totale assenza di luce).

Anche la gigantesca *Hon*, “nana” gestante di 28 metri di lunghezza, invita il pubblico a compiere un percorso al suo interno: realizzata da Niki de Saint-Phalle, Tinguely e Ultvedt nel 1966 al Moderna Museet di Stoccolma per iniziativa di Pontus Hulten, la *Hon* (cui si accede attraverso la vagina) presenta cavità articolate e comprendenti spazi espositivi (una galleria di falsi dipinti di maestri storici), sale cinematografiche (nel braccio sinistro viene proiettato il primo film di Greta Garbo), zone relax e ristorazione (nel seno destro è attivo un milk bar e una macchina per distruggere bottiglie, nel sinistro un piccolo planetario); in un ginocchio un vecchio divano munito di microfoni (*La panchina degli innamorati*) registra le conversazioni dei visitatori e le trasmette in altre parti del corpo della variopinta gigantessa)¹³.

L’idea del labirinto è ampiamente sfruttata anche dal Groupe de Recherche d’Art Visuel, che alla III Biennale di Parigi (1963) presenta per la prima volta *L’instabilité - Le labyrinthe*, percorso interattivo in venti tappe con duplice finalità: da un lato “l’activation visuelle”, ovvero la stimolazione della percezione in rapporto a opere fisse che cambiano a seconda degli spostamenti dello spettatore e a opere autonomamente in movimento; dall’altro, la partecipazione attiva del pubblico (involontaria nei casi di intervento determinato dal semplice passaggio, volontaria nei casi di attivazione diretta di congegni e meccanismi di funzionamento dell’opera)¹⁴. Momento culminante di

¹³ Cfr. *Niki de Saint-Phalle*, a cura di P. Hulten, cdm Kunst-und-Austellungshalle, Bonn 1992; *Jean Tinguely. Una magia più forte della morte*, a cura di P. Hulten, cdm Palazzo Grassi, Venezia 1987.

¹⁴ *Troisième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, cdm Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1963, pp. 164-168 (section *Travaux d’équipe*: n. 218 *L’instabilité - Le labyrinthe*: Groupe de recherche d’art visuel élabore un parcours en 20 étapes pour l’activation visuelle et la participation active volontaire du spectateur). Sulla soluzione di percorsi interattivi e di una marcata componente ludica delle installazioni il GRAV ritorna a più riprese anche negli anni successivi: una nuova versione

una ricerca focalizzata sui meccanismi della visione e sull'interrelazione tra oggetto e spettatore, trasformato in "elemento di animazione", *L'instabilité* (ottica, dinamica, sensoriale) può essere considerata vera impresa collettiva: "Le opere dei singoli sono ancora riconoscibili, è vero, ma in un insieme unitario, tendente non a sommare singole situazioni, ma a dar vita ad uno strumento polidimensionale di incentivazione percettiva, psicologica, motoria, creativa, estetica"¹⁵. Alcuni dispositivi presenti nell'installazione parigina erano stati in precedenza esposti presso lo Studio N di Padova nel maggio 1962; proprio in occasione della collettiva padovana il GRAV distribuisce al pubblico il noto questionario sulla conoscenza e il gradimento delle opere proposte, dimostrando l'attenzione e l'interessamento riservati alla partecipazione dello spettatore:

"Il Gruppo di Ricerca d'Arte Visuale desidera stabilire un contatto diretto tra i suoi lavori ed il pubblico. Le chiede quindi di illuminarlo sul significato che lei dà ai suoi problemi, rispondendo alle seguenti domande:

1- Come considera i lavori presentati in questa esposizione: opere d'arte? opere d'avanguardia? scherzi? attività gratuite?...

2- Qual è, secondo lei, la destinazione ideale di questi lavori: i musei? le gallerie d'arte? le collezioni private? Brasilia?..."¹⁶.

Anche le strutture primarie del minimalismo offrono, in alcuni casi, la possibilità di interagire con l'opera, permettendo quindi una più diretta e

del *Labyrinthe* è presentata nella mostra *Nouvelles tendances* (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, 1964), mentre in occasione della Biennale parigina del 1965 viene proposta la *sala giochi* come 'luogo di attivazione'.

¹⁵ L. Caramel, *Il "groupe de recherche d'art visuel"*, in *Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968*, a cura di L. Caramel, cdm Lago di Como 1975, p. 12. Si veda anche E. Maurizi, *Il GRAV. Storia e utopia*, a cura di A. C. Toni, Roma 1991 *GRAV groupe de recherche d'art visuel, 1960-1968. Stratégies de participation*, cdm Centre National d'Art contemporain, Grenoble 1998.

¹⁶ Cfr. *Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata*, a cura di H. von Volker W. Feierabend, Fondazione VAF, Frankfurt am Main 2009.

concreta fruizione della sua presenza: i celebri *Labyrinths* di Robert Morris, sviluppando le prime esperienze condotte nell'ambito dei rapporti spaziali tra opera e spettatore (come *Passageway* e *Column*, 1961), rappresentano dei tragitti verso il centro, l'interiorità e l'essenza stessa della forma (da cui si è costretti ad uscire ripercorrendo a ritroso il percorso di andata)¹⁷. Un'analogha valenza strutturale è manifestata anche dai *Metalplates* di Carl Andre (dal 1967), evoluzione orizzontale dei moduli geometrici qui ridotti a sottili lastre di metallo quadrate (o, in modo analogo, dai *Rilievi a riflessione con incidenza ortogonale, praticabili* di Alviani, 1967-70); poggiando sul pavimento e uniformandosi ad esso, l'opera non è solo inserita nell'ambiente ma ne diventa parte 'calpestabile' e vivibile, suggerendo quindi un originale punto di vista sull'oggetto e un nuovo modo di guardare-interpretare lo spazio¹⁸.

Le installazioni realizzate nella cornice effimera del *Teatro delle mostre* (Galleria La Tartaruga, maggio 1968)¹⁹, pur nella diversità dei linguaggi e delle proposte, offrono un ampio spettro di possibili scambi e interazioni tra opera e pubblico: il percorso in legno grezzo di Ceroli (*Dal caldo al freddo*) propone una sequenza intricata di porte e ostacoli che lo spettatore deve attraversare fino a giungere non all'uscita (che è laterale), ma ad una parete di chiusura costituita da blocchi di ghiaccio sovrapposti; Marotta immagina *Una foresta di menta* facendo pendere dal soffitto una fitta serie di filamenti in materiale plastico verde, che invita ad addentrarsi e perdersi in una natura artificiale (memore, forse, dei *pénétrables* di Soto); ribassando il soffitto della galleria (*Oppressione*), Angeli genera un'alterazione della percezione spaziale della stessa struttura architettonica. Di diversa matrice appare invece l'ambiente di

¹⁷ M. Berger, *Labyrinths: Robert Morris, minimalisms, and the 1960s*, New York 1989.

¹⁸ Cfr. A. Rider, *Carl Andre: things in their elements*, London 2011; G. Celant, *Tornado americano. Arte al potere 1949-2008*, Ginevra-Milano 2008, pp. 177-181.

¹⁹ *Teatro delle mostre*, cdm Galleria La Tartaruga, Roma 1968 (presentazione di M. Calvesi).

Boetti (*Un cielo*), costituito da un telaio a soffitto retroilluminato che il pubblico può forare a piacimento, creando così una costellazione “personale”.

In quest’ultimo caso l’opera non è soltanto oggetto di visione e tramite per l’interazione col pubblico ma, capovolgendo i ruoli, riflette ed è modificata dall’intervento dello spettatore che ne diviene una sorta di secondo autore. Nello stesso anno Sergio Lombardo presenta alla Galleria La Salita i *Super-componibili*, elementi minimali di grandi dimensioni che possono essere liberamente dislocati nello spazio; Eliseo Mattiacci mette a disposizione del pubblico nei locali dell’Attico una serie di oggetti realizzati con materiali industriali, tra cui i *Cilindri praticabili* a ‘grandezza d’uomo’, mentre Luciano Fabro utilizza le misure del proprio corpo per *In Cubo*, struttura cubica di tela a cinque facce, in cui lo spettatore può entrare liberamente venendo così incorporato nell’opera (*Lo spazio dell’immagine*, Foligno 1967).

Si tratta di operazioni che mostrano una significativa apertura ad ‘agenti’ esterni nonché la propensione a sconfessare in chiave ludica il ruolo dell’artista; non a caso i nouveaux réalistes, impegnati a confondere l’arte con la vita, si erano soffermati a lungo sul coinvolgimento attivo dello spettatore nei meccanismi di produzione dell’opera. I *Méta-Matics* di Tinguely, presentati alla Galerie Iris Clert nel luglio 1959, possono essere azionati dal pubblico (inserendovi dei gettoni che danno diritto a ‘tre minuti di creazione’) e regolati nella velocità; la produzione così ottenuta è oggetto di un concorso che premia con 50.000 franchi il miglior ‘disegno automatico’. Ancor più dipendenti dal contributo di partecipanti esterni, i *Cyclo-graveurs* producono pittura attraverso l’energia meccanica dei pedali di una bicicletta.

Apparentemente in senso opposto a finalità creative, agli *Stands de tir* di Niki de Saint-Phalle il pubblico è chiamato a imbracciare il fucile per fare *feu à volonté*: tele e sculture, imbottite di sacchetti di colore e ricoperte di gesso bianco, così ‘ferite’ iniziano a grondare e striarsi di tinte vivaci, assumendo quindi il loro

aspetto finale soltanto grazie al contributo di chi accetta di sparare e potenzialmente distruggere le opere. Anche la *Scultura da prendere a calci* di Gabriele De Vecchi (1959) sembra ricercare una simile azione demolitrice: parallelepipedi di spugna connessi da un elastico e ancorati a terra vengono offerti alle percosse più insistenti, che ne modificano la disposizione spaziale e l'aspetto generale fino all'usura.

Le soluzioni elaborate in ambito cinetico e programmato, come i già citati ambienti interattivi, mostrano – soprattutto dopo il 1962 - una maggiore cautela nella libertà di intervento concessa allo spettatore, sorvegliato e indirizzato da una attenta pianificazione:

“Se pur lo spettatore è lasciato arbitro di intervenire nell'avvenimento percettivo così da modificare il ritmo oppure da ricevere stimolazioni psicologiche – che, ovviamente, non possono non avere effetti diversi, relativi alla reattività individuale – non vi ha margine per una immaginazione a capriccio. La strutturazione viene manovrata così da essere guida a un evento che può colpire tutti gli uomini per mezzo di una stilizzazione cinetica dello spazio, dove le cose comuni – volumi, piani, luci, movimento, relazioni e così via – acquistano alacre significanza per la riserva che contengono di segni ineffabili, nel senso che qualsiasi fatto naturale, pur essendo esterno, orienta verso una precisa presa di coscienza del mondo”²⁰.

Nel quadro dei linguaggi sperimentali, una partecipazione se possibile ancora più diretta, in quanto basata sull'interpretazione personale di un 'copione' – è richiesta dagli happenings, che si distinguono dalla performance proprio per l'elaborazione accurata di un progetto esecutivo (replicabile anche in assenza

²⁰ U. Apollonio, *Gruppo T (1966)*, in *Occasioni del tempo. Riflessioni – Ipotesi*, Torino 1979, p. 253.

dell'autore), la presenza di un pubblico e l'ampio utilizzo di materiali per la costruzione delle ambientazioni²¹.

Individuando una consequenzialità ideologica tra assemblage e installazione, alla fine anni '50 Kaprow realizza ambienti spaziali con materiali di scarto (*action collages*), che arricchisce in seguito con interventi luminoso-sonori (New York, Nansa Gallery, marzo 1958)²². È proprio dall'evoluzione della nozione di "environment" che ha origine il primo happening pubblico, *18 happenings in 6 parts*, tenutosi alla Reuben Gallery di New York nell'ottobre 1959: l'azione si svolge contemporaneamente in tre sale diverse, coinvolgendo il pubblico nei passaggi della rappresentazione attraverso indicazioni da seguire (ad esempio, il momento in cui cambiare stanza)²³.

Gli spettatori diventano così attori preparati allo spettacolo:

“Io volevo soprattutto che il pubblico, più che assistere, partecipasse al mio lavoro, e dovetti trovare un modo pratico per realizzare il mio intento. Elaborai quindi un sistema di situazioni e immagini molto semplici, con meccanismi e implicazioni elementari. Tutte queste azioni, descritte in una lettera che precedeva il mio arrivo, potevano essere imparate da chiunque. Chi desiderava partecipare allo happening poteva decidere da solo. In tal modo, arrivando poco prima dello spettacolo, potevo già

²¹ La performance è invece un evento unico di cui è protagonista assoluto il performer, svolta alla presenza di un numero ristretto di testimoni e in spazi poco frequentati; ha un'impostazione più concettuale e utilizza pochi materiali, per questo si rende necessaria la documentazione video e fotografica (negli anni '70 anche la performance diventa più 'spettacolare' e aperta a una fruizione allargata); si veda V. Valentini, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*, Milano 2007.

²² A. Kaprow, *The Demi-Urge: something to take place: a happening*, in "Anthologist", n. 4, primavera 1959.

²³ Kaprow, *Assemblage, environments & happenings*, New York 1966; M. Kirby, *Happenings, an illustrated anthology*, New York 1965, pp. 44-83. Sullo sviluppo dell'installazione, in particolare in ambito americano, si veda inoltre J. H. Reiss, *From margin to center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge 2001.

disporre di un gruppo preparato e discutere i significati più sottili dello happening insieme ai particolari dell'esecuzione"²⁴.

Gli importanti happening realizzati in ambito pop da Jim Dine (*The car crash, The House*)²⁵ e Claes Oldenburg (*Injun, World's Fair II, Gayety, Autobodys*)²⁶, sviluppano l'oggettistica *popular* in chiave ambientale, assegnando agli oggetti un ruolo da protagonisti accanto al coinvolgimento dello spettatore nel già citato atelier-negozio "Ray Gun MfC."

Stringendo un legame diretto tra la dimensione dell'opera e quella del mondo reale, l'happening può avvalersi della massima libertà espressiva concessa ad un linguaggio artistico; come nota Jean-Jacques Lebel, tra i maggiori esponenti europei della tendenza, esso "établit un nouveau type de rapport entre 'l'auteur' et le 'spectateur' d'une part, d'autre part entre 'l'oeuvre' et le 'monde'. Pour ce faire, tous les moyens sont bons"²⁷. Il coinvolgimento del pubblico tuttavia non è scontato e l'invito al dialogo può sollevare non poche difficoltà; la sua opposizione equivale al fallimento dell'opera stessa:

"Avec l'expérience de 'la porte ouverte ou fermée', violente s'il en fut (1964), nous avons appris que rien ne suscite autant d'hostilité et de négation que l'invitation au dialogue. L'envie d'attaquer, de saboter, de détruire est provoquée autant (sinon davantage) par le désir honteux et refoulé de grimper sur les planches, en zone interdite, que par l'action qui s'y déroule"²⁸.

²⁴ A. Kaprow, *Una dichiarazione*, in M. Kirby, *Happening*, Bari 1968 (I 1965). Dell'artista si ricorda inoltre l'environment *Words* (Smolin Gallery, New York 1962), ambiente arricchito da interventi luminosi e sonori le cui pareti sono completamente coperte di fogli e scritte; lo spettatore è invitato a partecipare (è prevista una sala con materiali di cancelleria) lasciando il proprio messaggio.

²⁵ Cfr. A. Solomon, *Jim Dine and the Psychology of the New Art*, in "Art International", ottobre 1964; M. Kirby, *Happenings...*, cit., pp. 184-199.

²⁶ M. Kirby, *Happenings...*, cit., pp. 200-286.

²⁷ J. J. Lebel, *Le happening*, Paris 1966, p. 36.

²⁸ Ivi, p. 58.

In ambito nazionale, sul fronte di una cooperazione con gli spettatori e nell'intento di "portare l'arte ai bordi della vita", si impegna anche Michelangelo Pistoletto, sia con la produzione dei noti *quadri specchianti*, sia nell'attività teatrale dello Zoo (dal 1968), comunità di attori e artisti di provenienza diversa che estendono la rappresentazione al campo urbano e richiedono fin dagli esordi la partecipazione attiva del pubblico. Il primo spettacolo dell'artista, dal titolo *La fine di Pistoletto*, è realizzato in una sede alternativa (il Piper Club di Torino, 6 marzo 1967)²⁹ e sostituisce l'azione individuale dell'attore protagonista con quella collettiva: una trentina di persone, col volto coperto da una maschera che riproduce i tratti di Pistoletto, tiene davanti a sé una lastra di acciaio specchiante (altri quadri specchianti sono affissi alle pareti del locale), suggerendo così una moltiplicazione infinita della figura e del ruolo dell'autore; le iniziative dello Zoo amplificano queste posizioni e ne *La compagnia degli spettatori*, messa in scena al Teatro Gobetti di Torino nel 1968, regia di Colnaghi e Pistoletto, sono questi ultimi a ricoprire la parte dei protagonisti³⁰. Invitato con una sala personale alla Biennale del 1968 (partecipazione che non avrà luogo a causa della contestazione studentesca), l'artista redige un manifesto nel quale dichiara la sua disponibilità ad accogliere forme di collaborazione esterna e invita le persone interessate a partecipare all'atto creativo in un rapporto umano "di intesa sensibile e percettiva"³¹. Al pari

²⁹ Il titolo della rappresentazione riprende uno degli slogan del locale, "Piper la fine del mondo".

³⁰ "Portare l'arte ai bordi della vita per verificare l'intero sistema in cui entrambe si muovevano, è stato lo scopo e il risultato dei miei quadri specchianti. Dopo questo non rimane che fare la scelta: o tornare nel sistema dello sdoppiamento e dei conflitti con una mostruosa involuzione, oppure uscire dal sistema con una rivoluzione; o riportare la vita all'arte, come ha fatto Pollock, o portare l'arte alla vita...", M. Pistoletto, *Le ultime parole famose*, Torino 1967. Sull'attività dello Zoo, cfr. M. Pistoletto, *L'uomo nero, il lato insopportabile*, Salerno 1970; M. Pistoletto, *Un artista in meno*, Torino 1989.

³¹ "Con questo manifesto invito le persone che lo desiderano a collaborare con me alla XXXIV Biennale di Venezia. Io per collaborazione intendo un rapporto umano non competitivo ma di intesa sensibile e percettiva. Cedere una parte di me stesso a chi desidera

dei *tableaux-pièges* di Spoerri, i quadri specchianti catturano lo spettatore e il suo spazio d'azione all'interno della cornice espositiva; tuttavia, a differenza dei primi, in essi permane la mobilità e l'effimero dell'istante: nella presentazione della personale all'Attico (febbraio 1968), Argan sottolinea che Pistoletto “monta trappole per il pubblico [...] per far vedere che si vive in almeno due spazi, forse in più, e che, dovunque si stia o si creda di stare, si è sempre sulla soglia, né di qua né di là”. La superficie dello specchio, su cui si stagliano figure a grandezza naturale, invita lo spettatore a confrontarsi con la dimensione del quadro e a varcare il limite che li separa; sono *porte* e non finestre, passaggi a misura d'uomo che offrono la possibilità di essere attraversati³².

La loro esistenza dipende dalla presenza del pubblico: “I quadri specchianti non potevano vivere senza pubblico. Si creavano e ricreavano a seconda del movimento e degli interventi che riproducevano. Il passo dai quadri specchianti al teatro - tutto è teatro - mi sembra semplicemente naturale”³³.

Lo spettatore diviene allora attore e protagonista assoluto di una rappresentazione al confine con la dimensione esistenziale: la sua presenza è il soggetto del quadro, ciò che la cornice contiene. Le operazioni concettuali di Manzoni avevano del resto già suggerito questa associazione, trasformando in scultura vivente chi saliva sulla *Base magica* (così come chi veniva firmato) ed estendendo la conversione a livello planetario con la *Base del mondo*.

cedere una parte di se stesso è l'opera che mi interessa”, Michelangelo Pistoletto, manifesto, 2 aprile 1968.

³² “In effetti, i quadri-specchio sono la porta e assolutamente non la finestra. È una cosa molto importante, che non è mai stata segnalata. [...] Quando il quadro concepito come una finestra diventa invece un'immagine del corpo, non è più una finestra da cui potremmo buttarci: diventa una porta che possiamo attraversare”, M. Pistoletto, in *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Milano 2011, pp. 53-54. Sui quadri specchianti, cfr. *Pistoletto*, cdm Palazzo Grassi, Venezia 1976.

³³ M. Pistoletto (intervista con G. Boursier), in *Dopo la scenografia. Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico*, a cura di G. Boursier, I. Moscati, M. Rusconi, in “Sipario”, n. 276, aprile 1969, p. 17.

Con gli *Spettatori* di Ceroli e soprattutto l'*Ipotesi per una mostra* di Paolini (1963, progetto non realizzato), entrando nello spazio espositivo il pubblico si trova davanti ad un secondo pubblico (in legno grezzo nel primo caso, reale nel secondo), in un gioco di rimandi tra chi guarda ed è guardato, tra opera d'arte e realtà.

Campo urbano

L'uscita dallo spazio espositivo della galleria rappresenta negli anni Sessanta una naturale evoluzione dei linguaggi sperimentali, nell'intento di un confronto e di un'adesione sempre più stringente alla realtà percepita come materia energica e vitale. I prelievi diretti dalla dimensione del quotidiano sono caratteristica fondante di correnti come il Nouveau Réalisme, che parte proprio dal presupposto di considerare il mondo come "la grande opera fondamentale" da cui ricavare frammenti dotati di "universale significanza"³⁴. Le *affiches lacérées* di Hains e Villeglé (fin dal primo assemblage *Ach Alma Manetro* del 1949) si configurano come un'appropriazione immediata del visuale, uno strappo e una spoliatura dei materiali urbani a favore del loro dislocamento nella sede espositiva; non a caso la carriera di Hains ha inizio nell'ambito della fotografia e del montaggio di immagini 'catturate' e deformate da un obiettivo scanalato, 'l'hypnagoscope' (la serie delle *Photographies Hypnagogiques* è presentata presso Colette Allendy nel 1948)³⁵. Nell'esposizione intitolata *Loi du 29 juillet 1881 ou le lyrisme à la savette* (Parigi, Galerie Colette Allendy, 1957), riferimento alla legge francese sulla libertà di stampa, Hains presenta la celebre

³⁴ "Les Nouveaux Réalistes considèrent le monde comme un Tableau, la Grande Oeuvre fondamentale dont il s'approprie des fragments dotés d'universelle signifiante", P. Restany, *A 40° au-dessus de Dada*, Galerie J, Parigi 1961.

³⁵ Cfr. l'intervista di Daniel Abadie a Jacques Villeglé, in *Raymond Hains* (pubblicato in occasione della mostra presso il Centre Georges Pompidou), Parigi 1976.

“invention de la palissade”, ricostruzione tridimensionale dello spazio che nelle città è tradizionalmente riservato alle affissioni. La palizzata, che il pubblico è invitato à *traverser* (e che avrà uno dei maggiori raggiungimenti nella *Palissade des emplacements réservés* realizzata alla prima Biennale di Parigi, 1959), diventa metonimia per la realtà nel suo complesso:

“La teoria dell’*invenzione* è di capitale importanza. L’*invenzione* è una forma del conoscere, una maniera di percepire e di comprendere le cose illimitatamente (o piuttosto fino a limiti che coincidono con il mondo). Il mito dell’*invenzione della palissade* simbolizza in Hains questa visione cosmica. Il mondo intero è un quadro e la palissade (aree riservate all’affissione) non è *un tipo* di pittura, ma *la pittura* a portata di mano. E’ chiara la distanza che separa Hains da Marcel Duchamp, per il quale l’orinatoio era *una* scultura e non *la* scultura”³⁶.

Anche Mimmo Rotella intraprende, parallelamente agli artisti francesi, la strada dell’*affiche lacérée* (e dei *dessous d’affiches*), esponendo i primi manifesti alla Galleria del Naviglio di Milano nel 1955³⁷. Strappate alla realtà, incollate sulla tela e nuovamente lacerate, le superfici esibiscono la componente materico-informale e la violenza di un saccheggio a piene mani; il ritorno all’immagine, alla fine degli anni ‘50 (*Cinecittà* 1958), considera l’ambiente urbano come repertorio cui attingere non soltanto frammenti di materia brutta ma forme significanti (avvicinandosi in questo senso alla coeva produzione pop)³⁸.

³⁶ P. Restany, *L’invenzione della palissade*, in Id., *Nuovo Realismo*, trad. it., Milano 1973 (I ed. Parigi 1968). Si veda anche *Murmures des rues. François Dufrene, Raymond Hains, Mimmo Rotella, Jacques Villeglé, Wolf Vostell*, Centre d’Histoire de l’art contemporain, Rennes 1994.

³⁷ Tra le prime iniziative in ambito privato a riunire il gruppo degli affichistes si segnala la collettiva organizzata presso la Galleria Schwarz di Milano (aprile –maggio 1963), con opere di Hains, Villeglé, Dufrene e Rotella e presentazione di Pierre Restany (*L’affiche lacerata, elemento base della realtà urbana*).

³⁸ Ma in generale l’operazione condotta dai pop artisti è piuttosto una riproduzione ‘imitativa’ della realtà e dei suoi aspetti che vengono chiaramente alterati (ingigantiti, ripetuti, frammentati).

Attraverso il *décollage* (e, successivamente, con l'adesione alla Mec-Art), l'artista esprime il desiderio di rappresentare, fissando in un utopico *frame*, la realtà nella sua interezza: “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”³⁹.

L'attitudine ‘predatoria’ che caratterizza il “*côté brocante*” del gruppo (in primis Arman, César, Spoerri)⁴⁰ conduce allo stesso modo ad una rappresentazione del reale non attraverso l'imitazione, bensì nel recupero e nell'esposizione diretta delle sue parti; accumulati, compressi, ordinati o affastellati, gli oggetti esistono nello spazio espositivo così come all'esterno, non vi è finzione ma autenticità. Le “ricostruzioni topografiche” di Spoerri ad esempio, similmente ai suoi *tableaux-pièges*, fissano in accurate descrizioni letterarie situazioni e ambienti il cui aspetto è determinato dall'intervento umano e dal caso (*Topographie Anecdote du Hasard*, 1962, *Reconstruction d'un acte criminel*, 1964)⁴¹.

Tra le prime fuoriuscite dallo spazio espositivo devono essere segnalati i casi di ‘spostamento’ dipendente da necessità pratiche: è esemplare quello dei *métamatics* di Tinguely, sculture cinetiche con motore a benzina che producono fumi di scappamento e che quindi non possono essere azionati in locali chiusi, sebbene vengano associati a un vaporizzatore al profumo di mughetto. La gallerista Iris Clert descrive in termini appassionati la grande macchina che l'artista realizza per la prima Biennale di Parigi:

“Cette machine sera épostouflante! Grande et majestueuse, elle se déplacera en se dandinant, elle dessinera à la chaîne et lancera les dessins

³⁹ Testimonianza dell'artista riportata in M. Fagiolo Dell'Arco, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Roma 1966, p. 143. Cfr. inoltre M. Rotella, *Autorotella, autobiografia di un artista*, Milano 1972.

⁴⁰ Arman (intervista n. 1 di F. Leclerc), in *L'Ecole de Nice. Paroles d'artistes*, a cura di R. Hutchings, Parigi 2010, p. 56.

⁴¹ Le ricostruzioni topografiche vengono applicate anche a copioni teatrali, come nel caso di *Oui, Maman, on va faire ça*, spectacle-piège rappresentato al teatro di Ulm nel 1963.

à la tête des spectateurs. Actionné par un moteur de mobylette, elle dégagera des odeurs tout en pétaradant. Les gaz d'échappement monteront par un tuyau et seront récupérés par un immense ballon. Lorsque celui-ci sera gonflé à bloc, il éclatera à la face du public”⁴².

Inizialmente l'opera viene collocata in una sala del Musée d'Art Moderne, la stessa in cui è esposto un dipinto di Klein; *le peintre monochrome* tuttavia non reagisce positivamente alla notizia di una simile condivisione (“Jean avec sa machine va bousiller mon tableau!”)⁴³ e richiama l'attenzione degli ispettori della sicurezza: l'opera viene considerata poco sicura per il pubblico e dichiarata “interdite de séjour”. La sola soluzione che sembra soddisfare le esigenze delle tre parti e mediare le volontà degli artisti e quelle degli organizzatori, è spostare la scultura all'esterno, davanti all'entrata principale del museo, e ritirarla il giorno successivo all'inaugurazione. L'entusiasmo suscitato dallo spettacolo meccanizzato tuttavia determina un cambiamento dei piani e la *Méta-matic* rimane in attività per l'intera durata dell'esposizione (addirittura a pagamento)⁴⁴; Cogniat teme, a ragione, di creare un “precedente”, ma Iris Clert sottolinea l'eccezionalità di una scelta simile, poiché nessun artista “vorrebbe esporre fuori dal museo”:

“Pensez-vous! Quel est l'artiste qui voudrait exposer dehors, loin des autres? Croyez-moi, il n'y a que Tinguely pour accepter une chose pareille”⁴⁵.

La prima macchina autodistruttrice di Tinguely, il noto *Hommage à New York*, mette in scena il proprio ‘suicidio’ incendiandosi ed esplodendo nel giardino delle sculture del MoMA (17 marzo 1960); “cynique, à la fois luciférien et

⁴² I. Clert, *Iris-Time (l'Artventure)*, Paris 1978, p. 200.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Richiamato dall'organizzazione della Biennale, Tinguely accetta di lasciare l'opera in esposizione in cambio 10.000 franchi al giorno, I. Clert, *Iris-Time...*, cit., p. 202.

⁴⁵ Ivi, p. 201. Si veda anche A. Tronche, *L'art des années 1960. Chroniques d'une scène parisienne*, Vanves 2012, p. 325.

fantômatique”⁴⁶, lo spettacolo celebra per una durata di trenta minuti il trionfo del caos, del transitorio e del caduco in un confronto ravvicinato con l’edificio museale, emblema stesso della conservazione. L’espedito è ripreso anche in occasione del terzo Festival del Nouveau Réalisme (Milano 1970) con la *Vittoria*, gigantesco ‘monumento effimero di 29 minuti’; la forma fallica (dorata e decorata con grappoli d’uva) e la sua deflagrazione dinanzi al Duomo di Milano, accompagnata da fuochi d’artificio, susciterà ben più accese polemiche.

Gli interventi degli artisti al di fuori degli spazi deputati possono anche essere connessi a un’esposizione in corso, per la quale svolgono funzione di promozione, supporto o di naturale sviluppo. La personale di Yves Klein, *Propositions monochromes* (condivisa dalle gallerie Colette Allendy e Iris Clert nel maggio 1957), è accompagnata dal lancio in place Saint-Germain-des Prés di 1000 palloncini, prime ‘sculture aerostatiche’ naturalmente blu e riempite d’elio, che si propagano nel cielo suggerendo un’estensione ‘orbitale’ del messaggio dell’artista. Al blu è dedicato anche il progetto (non realizzato) di rivestimento dell’Obelisco della Concordia, in occasione della mostra sul Vuoto (1958), che avrebbe ‘sensibilizzato’ lo spazio urbano grazie all’irradiazione della monocromia luminosa.

Nel marzo 1959, con un’azione di sapore futurista, Tinguely ‘bombarda’ la città di Düsseldorf – dove è in corso una sua personale presso la galleria Schmela - con 15.000 manifesti “Für Statik” (“per una statica del momento presente”).

Si tratta dunque di operazioni d’appoggio e ‘sponsorizzazione’ (e quindi dal carattere marcatamente spettacolare ed eccezionale per richiamare l’attenzione del grande pubblico), che non prescindono dalla volontà di esposizione nella sede espositiva. In altri casi è l’esposizione stessa a prevedere un’espansione esterna del percorso dell’opera: il *Mur de tonneaux (Rideau de fer)* di Christo,

⁴⁶ J. Tinguely in A. Jouffroy, *Jean Tinguely*, in “L’œil”, n. 136, aprile 1966.

utilizzando 89 barili di olio e benzina, crea uno sbarramento di oltre quattro metri d'altezza in rue Visconti, che taglia in due il quartiere della Rive Gauche per otto ore (27 giugno 1962)⁴⁷. L'installazione viene in seguito replicata all'interno della Galerie J, ma qui perde la sua forza per le minori dimensioni e per il fatto che non rappresenta più un reale impedimento nello spazio urbano. Con l'evoluzione degli *empaquetages* su grande scala, l'opera diventa involucro stesso dello spazio urbano e non più presenza che vi è contenuta. In occasione della personale alla Galleria La Salita di Roma nell'ottobre 1963, Christo realizza il primo *empaquetage* pubblico in Italia (una statua nel giardino di Villa Borghese; ad una mostra è legato anche l'imponente impacchettamento di un tratto delle Mura Aureliane (*Contemporanea*, parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973-febbraio 1974).

Concedendo la massima libertà di intervento a “Works, concepts, processes, situations, information”, *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle di Berna, 22 marzo-27 aprile 1969)⁴⁸ accoglie il carattere processuale dei nuovi linguaggi (concettuale, land art, minimal, antiformal, arte povera) e trasforma la Kunsthalle, secondo le volontà del suo curatore, in vero “cantiere aperto”. Con la coeva rassegna *Op Losse Schereeven*, organizzata allo Stedelijk Museum di Amsterdam, l'esposizione offre un quadro d'insieme dei linguaggi nati nella seconda metà del decennio e delle problematiche inerenti al rapporto con lo spazio espositivo:

“L'insieme dei lavori fa esplodere completamente la tradizione espositiva: cumuli di terra si assommano a cartelli e fotografie, i materiali come fuoco, pietre, fango, piombo e vetri vengono esposti casualmente in forma

⁴⁷ *Le Rideau de fer*, evocazione del muro di Berlino, è costruito con l'aiuto di Lourdes Castro e René Bertholo, giovani artisti portoghesi con cui Christo aveva fondato la rivista “KWY”.

⁴⁸ *Live in your head. When attitudes become form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, a cura di H. Szeemann, cdm Kunsthalle Bern, Berna 1969. H. Szeemann, *When Attitudes Become Form (Quand les attitudes deviennent forme)*, Berne 1969, in *L'Art de l'exposition...*, cit., pp. 369-382.

di opere d'arte. La tendenza alla componente effimera è data da opere invisibili ed impalpabili, come il gas disperso sul tetto da Barry, mentre i lavori concettuali sono pubblicati sul catalogo. Le due mostre dimostrano l'energia espansiva di queste operazioni. La loro invadenza spaziale e potenzialità concettuale si espande in ogni spazio, legato al museo"⁴⁹.

Nell'esposizione bernese alcuni interventi valicano la soglia museale e usciti dallo spazio 'legittimo' della sperimentazione provocano un'immediata reazione: se l'azione di Michael Heizer, che sfonda con una palla di cemento il pavimento d'asfalto davanti al museo (*Berne depression*), viene infine perdonata come 'eccesso creativo', quella di Buren è considerata illegale (l'*affichage sauvage* nei quartieri di Berna di poster a strisce, ampiamente praticata a Parigi) e l'artista sarà arrestato per affissione abusiva.

Lo sconfinamento nello spazio urbano è sovente causa di diverbi e polemiche, soprattutto se l'azione creativa risponde al libero proposito dell'artista: la pur innocua azione di Renato Mambor, *Segnali fantastici*, che dispone undici scope azzurre in via Roma a Genova come indicazione di un percorso, causa il sequestro delle 'opere' da parte dei vigili e una multa per il loro autore (29 luglio 1968). Il trattamento è diverso se l'invito ad 'eccedere' proviene dalla stessa sede espositiva, che in un certo senso ne legittima la condotta. L'esposizione collettiva *Con temp l'azione*, curata da Daniela Palazzoli, oltre a costituire un importante momento di passaggio per la genesi dell'arte povera, presenta un'originale struttura organizzativa, con l'apertura simultanea della mostra in tre sedi diverse (4 dicembre 1967)⁵⁰: tra le gallerie Sperone, Il Punto e Christian Stein si crea infatti una sorta di ideale itinerario di collegamento che attraversa lo spazio urbano, evidenziato dalle operazioni degli artisti (la *Palla di*

⁴⁹ G. Celant, in *Precronistoria 1966-69*, Firenze 1976, p. 110.

⁵⁰ *Per un'ipotesi di Con temp l'azione*, a cura di D. Palazzoli, cdm Gallerie Sperone, Il Punto, Christian Stein, dicembre 1967. All'esposizione partecipano Alviani, Anselmo, Boetti, Fabro, Merz, Mondino, Nespolo, Piacentino, Pistoletto, Scheggi, Simonetti e Zorio.

giornali di Pistoletto rotola tra le sedi coinvolte così come il filo rosso di Mondino, sospeso a 160 cm da terra, percorre la città).

Se l'azione di Eliseo Mattiacci e allievi (*Lavori in corso al Circo Massimo*) è realizzata in uno spazio esterno anche a causa della temporanea chiusura della Galleria L'Attico (23 novembre 1968), che proprio in quelle settimane stava traslocando da piazza di Spagna al garage di via Beccaria, più coscientemente rivolte al territorio appaiono le azioni dei gruppi cinetici e programmati.

Già all'inizio del decennio il Gruppo Zero aveva realizzato a Düsseldorf, in collaborazione con la galleria Schmela, il primo happening luminocinetico urbano con giochi di luce, fuochi d'artificio e numerosi interventi degli artisti tra cui quello di Uecker che dipinge di bianco un'intera strada (*ZERO. Edition, Exposition, Demonstration*, 1961). A Torino il Gruppo Sperimentale d'Arte (1963-66), al quale subentra nel 1968 l'Operativo Sigla Torino Zero (Ti.Zero), promuove interventi estetico-strutturali sul territorio. Anche il Gruppo T si impegna in installazioni collocate su suolo pubblico: la *Dilatazione spazio-temporale di un percorso* di Grazia Varisco (Como 1969) altera la percezione dello spazio urbano attraverso un 'percorso di sbarramento' che prevede il posizionamento di una serie di scatoloni lungo una via cittadina⁵¹. Il gruppo enne65, invitato dagli artisti del gruppo Nul, si spinge a progettare per le spiagge di Scheveningen sul mare del Nord alcune strutture a grande scala (*Onda rossa*, fascia rossa di 8x500 metri ottenuta attraverso il galleggiamento di palline rosse trattenute da bande laterali in plexiglass, *Mare che sale*, filare di docce di altezza discendente verso il mare da 20 a 2 metri, *Orizzonte cinetico*, complessi lamellari a elica che girano per effetto del vento), non realizzate a causa dei costi eccessivi.

Il venezuelano Jesus Rafael Soto invita lo spettatore a varcare la soglia dell'opera e attraversare i suoi *Pénétrables*: esposti in spazi chiusi (Galerie

⁵¹ L. Meloni, *Gli ambienti del Gruppo T. Arte immersiva e interattiva*, Milano 2004.

Denise René, 1967), i sottili tubi pendenti creano un'intricata foresta in cui inoltrarsi, coniugando la vibrazione ottica alla sensazione tattile del loro attraversamento; collocato all'esterno, come avviene nel 1969 (cortile del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), il mobile viluppo filiforme assume la connotazione di struttura "architettonica", a sua volta contenitrice di spazio.

Fin dalla sua costituzione nel 1961, il Groupe de Recherche d'Art Visuel si propone la contestazione del sistema dell'arte e lo svecchiamento dei suoi canali d'esposizione, operando quindi a più riprese nel contesto urbano e favorendo la partecipazione dello spettatore. Il collettivo si appoggia alla Galerie Denise René, che ospita collettive e personali dei suoi membri (anche in sedi diverse, come accade nel caso dell'esposizione di Julio Le Parc nel Padiglione argentino della Biennale di Venezia del 1966) e ne sostiene la produzione moltiplicata; come prevedibile, l'instabile relazione tra la galleria e gli artisti che ne contestano il ruolo nella società termina bruscamente ("Quand ils se sont sentis suffisamment forts, ils ont décidé que notre rôle était fini, que nous devions sortir du circuit")⁵². *Une journée dans la rue* (19 aprile 1966)⁵³, organizzata con la collaborazione di Denise René ma al di fuori della sede espositiva, ipotizza un diverso impegno della creatività artistica nello spazio urbano. Gli autori (Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral) occupano strade, piazze, edifici parigini con installazioni che coinvolgono pubblico e passanti: gli Champs-Élysées, l'Opéra (all'entrata della metro una piccola torre mobile invita ad entrare e guardare la città attraverso una cortina di nylon), il Jardin des Tuileries, la Brasserie La Coupole a Montparnasse (sul marciapiede antistante delle lastre mobili costringono i passanti a cercare un nuovo equilibrio), il Boulevard Saint-

⁵² C. Millet, *Conversations avec Denise René*, Parigi 1991, pp. 91-92. Il gruppo si scioglie nel 1968 (prima di portare a compimento un'altra *journée dans la rue* prevista per il maggio 1968); a determinarne l'epilogo contribuiscono anche le contraddizioni interne legate all'idea di lavoro collettivo e alla permanenza dei membri all'interno del circuito di mercato che si proponevano di abbattere. A. Tronche, *L'art des années 1960. Chroniques d'une scène parisienne*, Vanves 2012, p. 470.

⁵³ A. Tronche, *L'art des années 1960...*, cit., p. 466-471.

Germain; nelle vicinanze della Galleria Denise René si concentrano installazioni di carattere ludico (sedili destabilizzanti, occhiali caleidoscopici, scarpe “a molla”, tappeti mobili, flash ripetuti). L’obiettivo evidente delle operazioni è sperimentare, attraverso azioni effimere che si svolgono in noti luoghi di passaggio, un modo nuovo di vivere lo spazio, rompendo le abitudini visive e creando un disorientamento positivo.

Anche le installazioni-happening del tedesco Wolf Vostell si estendono al campo urbano: vicino ai nouveaux réalistes per la produzione décollagiste, realizzata anche all’aperto e in pubblico (*Cityrama I*, Colonia 1961), propone esperimenti percettivi come il *PC Petite Ceinture* (3 luglio 1962), che utilizza un autobus di linea del circuito periferico parigino come mezzo fisico per circoscrivere l’opera-città e cambiare così il punto di vista su di essa (“Faites attention aux circonstances acoustiques et optiques simultanées”).

Diverso è il caso rappresentato da iniziative articolate come i festival e da esposizioni che occupano con precisi intenti sedi e spazi non espositivi, ritrovando in essi maggiore libertà e possibilità di manovra rispetto a strutture appartenenti al sistema dell’arte e più ligie quindi alle sue regole. I già citati Festivals de l’art d’avant-garde e del Nouveau Réalisme ne rappresentano esempi calzanti; vi si può rapportare, per estensione e significato, l’importante manifestazione *Arte povera + Azioni povere* che ha luogo ad Amalfi nell’ottobre 1968⁵⁴.

Curata da Germano Celant, la mostra può contare sul contributo fondamentale e sull’appoggio organizzativo del giovane Marcello Rumma, collezionista e editore salentino (la Rumma Editore inaugura proprio con la pubblicazione del catalogo *Arte Povera più Azioni Povere*), che nel 1966 aveva avviato le

⁵⁴ *Arte povera più azioni povere. III Rassegna di Arti Figurative*, a cura di G. Celant, cdm Arsenali dell’Antica Repubblica e città di Amalfi, Amalfi 1969; A. Trimarco, *Amalfi “Arte Povera più Azioni Povere”*, in *Arte Povera 2011*, a cura di G. Celant, cdm Castello di Rivoli, Torino, GNAM – MAXXI, Roma, MADRE, Napoli, MAMbo, Bologna, Teatro Margherita, Bari, Triennale di Milano, Milano, 2011, pp. 204-211.

‘rassegne di pittura di Amalfi’ per la documentazione dell’arte contemporanea⁵⁵. Aiutato anche da Filiberto Menna, che insegna Storia dell’arte all’Istituto Universitario di Magistero di Salerno e lavora come critico d’arte per il quotidiano napoletano “Il Mattino”, Rumma organizza nel ‘66 l’esposizione *Aspetti del ‘ritorno alle cose stesse’*, curata da Renato Barilli, che presenta un ampio panorama relativo alla figurazione narrativa in ambito nazionale, dall’informale surrealista alla pop art; la seconda rassegna, *L’impatto percettivo* del 1967, curata da Menna e Alberto Boatto, è preceduto dall’importante convegno *Lo spazio nelle ricerche d’oggi* (organizzato da Barilli) e si rivolge ad un panorama internazionale con celebri presenze statunitensi (Warhol, Stella, Noland...). Rumma gestisce inoltre, quale eredità di famiglia, la scuola-collegio Colautti alla quale affianca il Centro Culturale Colautti; il Centro è attivo nell’organizzazione di mostre, per le quali collabora con critici d’arte e sedi espositive private come lo Spazio Einaudi 691 di Salerno: vi è qui tenuta la personale di Zorio, presentato da Boatto, nel maggio 1968; *Ricognizione Cinque*, importante rassegna organizzata in collaborazione con le gallerie del Naviglio, Sperone e Stein nel 1968 è ospitata contemporaneamente dallo Spazio Einaidi (Bonalumi, Gandini, Ruffi, Zorio) e dal New Design (Mondino)⁵⁶.

Estendendo il raggio d’intervento al centro urbano e ai dintorni di Amalfi, *Arte Povera più Azioni Povere* rappresenta un passaggio fondamentale per l’evoluzione dei linguaggi processuali e poveristi, qui alla loro prima presentazione pubblica. La mostra *Arte Povera* è ospitata presso l’antico Arsenale della città e presenta opere di Anselmo (*Struttura che beve, Direzione*), Fabro (*Mezzo specchiato e mezzo trasparente, Tutto trasparente, Felce,*

⁵⁵ G. Lista, *Amalfi, ottobre 1968: una testimonianza*, in *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Milano 2011, pp. 133-148. Alla memoria di Marcello Rumma, suicidatosi nel maggio 1970, viene dedicato il catalogo della mostra *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, a cura di Germano Celant, Galleria Civica d’Arte Moderna, Torino 1970.

⁵⁶ *Ricognizione Cinque*, a cura di A. Trimarco, cdm Spazio Einaudi 691 e Galleria New Design, Salerno 1968 (testi in catalogo di A. Trimarco, A. Bonito Oliva, M. Fagiolo, G. Celant, R. Barilli, A. Boatto).

L'Italia), Kounellis (*Lana nera*), Merz (*Cono, Sit-in, Lance*), Pascali (*Vedova blu*), Paolini (*Titolo*), Piacentino (*Specchiera, Oggetto marmorizzato*), Pistoletto (*Sarcofago e stracci*), Zorio (*Spugna fluorescente*); Prini e Calzolari partecipano senza opere, Mattiacci declina l'invito mentre Kounellis rifiuta di partecipare all'inaugurazione. Alle *Azioni Povere* partecipano invece Annemarie Sauzeau Boetti, Riccardo Camoni, Jan Dibbets, Paolo Icaro, Pietro Lista, Richard Long, Gino Marotta, Plinio Martelli e Ger van Elk, mentre i Guitti dello Zoo di Pistoletto portano nelle piazze della città lo spettacolo *L'uomo ammaestrato*. Le 'azioni' sono tutte disseminate all'esterno, nelle strade urbane e nei terreni circostanti, e coinvolgono critici, fotografi e pubblico (Marotta costruisce con delle balle di paglia un 'giardino all'italiana', Annemarie Boetti abbandona in mare una zattera di polistirolo, Martelli fa esplodere dei fuochi d'artificio); le operazioni degli artisti stranieri in particolare, la cui presenza testimonia la consapevolezza di una necessaria comunicazione tra i protagonisti dell'avanguardia internazionale, si collocano a pieno titolo nell'ambito della Land Art (ne sono esempio le linee bianche che marciano la collina sovrastante Amalfi e la costa, proseguendo nel mare, rispettivamente opera di Long e Dibbets). Lo sconfinamento (dall'Arsenale allo spazio urbano alla natura) marca la volontà e la progressiva ricerca da parte degli artisti di zone d'intervento libere da vincoli nonché scevre da interessi economici. L'insofferenza nei confronti dello spazio espositivo tradizionale (e della finzione rappresentativa che vi è contemplata) è qui risolta tanto attraverso l'accentuazione della componente teatrale e performativa delle proposte, quanto nel loro inserimento attivo nell'ambiente e nel territorio, che apre la strada alle operazioni su grande scala della Land Art⁵⁷.

⁵⁷ Sulla rassegna amalfitana si veda anche L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti, 1966-1970*, Milano 2010, pp. 51-61 (p. 59): "Con la rassegna amalfitana si giunge dunque a uno snodo: o l'arte sarebbe uscita dal sistema, oppure, smaltito il turbine del Sessantotto, essa avrebbe ridefinito la propria posizione all'interno del sistema dell'arte. Se Gilardi abbandona la 'metafora dell'arte' per la militanza

La mostra *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana* (21 settembre 1969)⁵⁸, a cura di Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari, bene interpreta queste istanze mettendo in scena sullo sfondo della città di Como una serie di azioni artistiche mirate al confronto diretto con la dimensione collettiva. Ai numerosi aderenti (tra cui si ricordano Baj, Boriani, Chiari, Colombo, Dadamaino, De Vecchi, Fabro, Munari, Paolini, Scheggi, Simonetti, Varisco) è concessa la massima autonomia progettuale, senza indicazioni pregresse (“per non privar di significato ogni cosa, non erano stati posti limiti pregiudiziali che potessero ostacolare la libertà dei partecipanti di agire in piena libertà e quindi con la maggiore potenzialità operativa”)⁵⁹. Gli interventi realizzati appartengono a matrici diverse (decorativi o strutturali, effimeri o permanenti, concettuali) e utilizzano svariate componenti tecniche e materiali: dalla realizzazione di una *segnaletica orizzontale* (parte dell’azione *Colpo di Stato*, opera di Baj, Besozzi e Molli) alla *visualizzazione dell’aria di piazza Duomo* (Munari), dalla già citata *dilatazione spazio-temporale di un percorso* (Grazia Varisco) all’*illuminazione fosforescente* delle acque del lago (Dadamaino), dai *suoni della città* (Chiari, Sacchi) alle superfici speculari che riflettono insieme architetture e abitanti (Di Salvo, Ferrario), dalla *proiezione a luce polarizzata su schermi plastici semoventi* (Munari) alla trasformazione di spazi originari per cambiare le condizioni di comportamento (“copro una strada ne faccio un’altra”, La Pietra).

Ciò che li unifica, pur nell’evidente specificità di ogni proposta, è l’intento di stravolgere la percezione – visiva, sonora - che la collettività possiede dello

politica, la maggior parte degli artisti coinvolti nella mostra sposterà la propria riflessione sull’arte, attingendo una dimensione di lavoro personale, al di là di una logica di gruppo, ed esplorando, come osserva Fabro, in nuova direzione le proposizioni binarie del momento: ‘arte-vita, arte-natura, materiali-povertà’”.

⁵⁸ *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, cdm Como 1970.

⁵⁹ L. Caramel, in Ivi, s.p..

spazio urbano; l'alterazione di alcuni elementi noti come la piazza, le strade, i monumenti, il lago (punti saldi di un 'riconoscimento' spaziale che stabilisce un'equivalenza tra l'ambiente urbano e quello domestico e familiare) ha causato un 'imprevisto visivo' con la conseguenza, pur temporanea, di rendere necessario un diverso approccio, un nuovo 'modo di vedere' la città.

I quesiti sollevati dall'iniziativa ("quello dei confini della loro possibilità di risposta alle necessità della collettività; quello delle scelte utili ad una presenza non marginale o solo decorativa nella società; quello dell'opportunità di soluzioni effimere o permanenti, radicali o parziali, eversive o riformistiche")⁶⁰, si concentrano quindi attorno al rapporto tra artista e sfera sociale, accendendo di fatto la polemica nei confronti della "tendenza ad accettare l'effimero come prevalente dimensione operativa".

Pur estesa in uno spazio diffuso e privo di strutture di contenimento, del tutto svincolata dalle tradizionali sedi espositive, la manifestazione si scontra con i limiti imposti da regole e convenzioni sociali fino alla constatazione dell'effettiva impotenza dell'azione artistica nello spazio reale e collettivo. Se 'l'apertura di una finestra' proposta dal Gruppo Art Terminal (di cui fanno parte anche Livio Marzot, Gianni Emilio Simonetti e Tommaso Trini) è commutata nella più fattibile 'sostituzione di un cancello', la *domanda di cessione di terreno nel territorio comunale* avanzata da Luciano Fabro (che propone di utilizzare la somma preventivata per la sua partecipazione per l'acquisto di un corrispondente appezzamento di terreno), necessaria condizione "per un libero e creativo operare", non è presa in considerazione dalle autorità comunali; l'errore, dichiara lo stesso artista, è stato quello "di aver messo alla prova il realismo delle mie richieste avendo ingenuamente ceduto alla provocazione in atto verso atteggiamenti ed aspirazioni radicali senza aver inteso che nessuna

⁶⁰ L. Caramel, in Ivi, s.p..

autorità era competente ad ampliarmi quello spazio che in questi ultimi anni, di consuetudine, si situa entro i confini dell'esercitazione ideologica"⁶¹.

Il coinvolgimento dello spazio pubblico rappresenta, negli sviluppi della poetica poverista, una valvola di sfogo per produzioni che necessitano di un impegno, per destinazione e committenza, superiore a quello privato⁶². Nondimeno, al di là delle occorrenze pratiche, il campo urbano e quello naturale costituiranno l'opportunità di una 'liberazione' dell'opera, sempre più contigua alla dimensione reale e vissuta, dalle costrizioni espositive. In questa direzione si inseriscono i progetti non realizzati, concepiti alla fine del decennio, di superfici creativo-espositive naturali (diverse dai casi, anche recentemente diffusi, di 'parchi di scultura' o di raccolte d'arte 'all'aperto'), in cui gli artisti sono liberi di interagire direttamente con l'ambiente: il "parco magico" dell'arte povera avrebbe occupato un'intera collina di Ivrea, sulla quale gli interventi si sarebbero dovuti rivolgere proprio alle caratteristiche del territorio per sfruttarne le potenzialità (ad esempio, Zorio avrebbe "utilizzato la potenza del vento per tingere di una polvere di colore tutta Ivrea"). La ricerca di una collocazione 'naturale' per elementi ed espedienti espressivi tratti dalla natura traduce l'insofferenza ormai diffusa nei confronti dello spazio 'artificiale' della galleria: "perché fossero veri [i nostri lavori], dovevamo stare in un posto vero e non nelle gallerie, dove diventavano più degli stands, che delle mostre"⁶³.

⁶¹ L. Fabro (Milano, 15 ottobre 1970), in Ivi, s.p..

⁶² "Quando parlo delle mie opere, parlo naturalmente di uno spazio pubblico, perché è molto difficile immaginare che qualcuno prenda un quintale di carbone e lo metta in camera sua. Personalmente, preferisco lo spazio pubblico, dove posso creare gradualmente una drammaturgia che poi il pubblico globalizza per quello che è", J. Kounellis, in *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, cit., p. 94.

⁶³ "Si trattava di una collina a Ivrea, vicino a Torino, che ci mettevano a disposizione e dove avremmo fatto il parco magico con lavori di Paolini, Pascali, Fabro, Merz, ecc.: perché fossero veri, dovevamo stare in un posto vero e non nelle gallerie, dove diventavano più degli stands, che delle mostre", A. Boetti, in M. Bandini, *Torino 1960/1973*, in "NAC" (inserto), n. 3, marzo 1973, p. 5.

Similmente, l'“Opération Vésuve” ideata da Pierre Restany nel 1972, intendeva trasformare la cima del vulcano campano in un parco internazionale, aperto al contributo di artisti di tutto il mondo e di qualsivoglia corrente, determinati a “s’exprimer à travers une intervention directe sur la nature”⁶⁴. In seguito alla loro realizzazione, gli interventi avrebbero dovuto riportare i luoghi allo stato originario e, opportunamente documentati (attraverso plastici, disegni, fotografie...), confluire in una composita ‘memoria’ dell’attività del parco da donare alla città di Napoli; sebbene numerose difficoltà istituzionali conducano in breve tempo all’esaurimento dell’iniziativa, il “Parc culturel international” riunisce ben 220 progetti di intervento (che nel 1972-73 vengono esposti alla galleria Il Centro di Napoli).

Anticipata da operazioni novorealiste e neodada che hanno ipotizzato strutture artificiali su scala planetaria (dai progetti architettonici di *Climatisation de l’espace*, 1951, e *Architecture de l’air*, 1958, di Yves Klein al *Placentarium* di Piero Manzoni), abbracciato e rivestito porzioni di territorio e atmosfera (gli *empaquetages* di Christo, tra cui l’aereo *42390 Cubic Feet Empaquetage*, 1966), esaltato il globo intero come opera d’arte (le *Socle du monde* di Manzoni, 1961) o, al contrario, inscenato la sua distruzione (Jean Tinguely, *Etude pour un fin du monde n.1*, 1961), la corrente della Land Art interpreta le esigenze di autonomia dei linguaggi rispetto al sistema dell’arte, tanto in relazione al problema dimensionale (il “monumentalismo naturalistico” è proporzionale alla destinazione delle opere)⁶⁵, quanto in relazione al mercato e agli aspetti

⁶⁴ “J’avais donc limité la zone de ce futur parc et j’entendais réserver ce parc, en priorité, à tous les artistes du monde entier qui avaient envie de s’exprimer à travers une intervention directe sur la nature. Cette zone aurait été dénommée “Parc culturel international” du Vésuve et chaque artiste qui aurait voulu intervenir sur cette zone aurait pu venir, et ensuite débarrasser les lieux, les restituer dans l’état et donner à la ville la documentation sur son action qui aurait pu être des maquettes, des projets, etc.”, P. Restany, in *Pierre Restany, Une vie dans l’art. Entretiens avec Jean-François Bory*, Neuchâtel 1983, pp. 90-91.

⁶⁵ “Ai land artists va il riconoscimento di aver sollevato il problema del monumentalismo naturalistico. Le loro opere ‘si giudicano’ spesso in tonnellate di terra e roccia rimosse e si valutano in termini di caterpillars, trucks e camions utilizzati. Ogni loro segno magico e

economico-produttivi cui l'operato artistico era stato fino a questo momento sottoposto.

La natura diviene allora il solo spazio, illimitato e sconfinato, che può accogliere “la misura delle dismisure” (Restany), dare voce e mezzi adatti all'azione artistica, soddisfare infine l'agognata evasione dal *cultural confinement*: “Nature is never finished”⁶⁶.

macroscopico è quasi l'impronta artistica e l'immagine di uomini che vogliono testimoniare la cultura quantitativa e usano apporti supertecnologici che la megalopoli offre, per dare maggiore significato ad un rito: l'arte, rappresentativo di una civiltà massiva ed industriale”, G. Celant, in *Precronistoria 1966-69*, Firenze 1976, p. 121.

⁶⁶ R. Smithson, *Cultural confinement*, in “Flash Art”, nn. 32-34, maggio-luglio 1972: “Cultural confinement takes place when a curator imposes limits on an art exhibitions, rather than asking an artist to set his own limits”.

Conclusioni

I fenomeni che si è tentato di ripercorrere nei capitoli precedenti (da un lato, la peculiare attitudine alla ‘metamorfosi’ delle sedi espositive private e, dall’altro, la progressiva dilatazione spaziale dei linguaggi, estesi al campo urbano e naturale) costituiscono un tratto distintivo del decennio analizzato, in cui confluiscono eredità storiche imprescindibili a partire dallo sperimentalismo delle avanguardie d’inizio secolo, ora accordate - se non amplificate - al rinnovato contesto sociale ed economico. L’azione delle gallerie ‘sperimentali’ è in questo senso fondamentale, prestandosi con maggiore libertà, indipendenza e tempismo rispetto alle sedi istituzionali ad accogliere le nuove proposte, stabilire collegamenti tra città diverse nonché fruttuose collaborazioni con paesi stranieri. La figura di gallerista che si è qui scelto di delineare (tralasciando le attività esclusivamente legate al mercato, a produzioni storiche ormai affermate e a contesti strettamente locali) è contraddistinta dalla sintonia con gli artisti d’avanguardia e dalla conseguente disponibilità alla sperimentazione e alla ricerca. Nell’ambito dell’attività delle sedi private, Pierre Restany distingueva nettamente le figure dei “marchands-hommes d’affaires” dai più audaci e rivoluzionari “aventuriers-poètes”:

“Ces galeries, véritables laboratoires expérimentaux de l’art vivant, sont le siège de manifestations extrémistes qui alimentent d’abord la chronique des faits divers artistiques avant d’entrer dans l’histoire. Foyer d’échanges et de rencontres, ces cellules actives alimentent la polémique et la controverse, bouleversent les habitudes de jugement et troublent le confort intellectuel du public. Elles introduisent un élément permanent de

renouveau qui assure la remise en question des valeurs établies et servent ainsi de catalyseurs dynamiques au milieu”¹.

Sebbene assai diversa a seconda delle situazioni (dal gallerista benestante a quello assillato dai debiti, dai casi di gallerista-artista e gallerista-critico a figure più o meno colte e preparate, dai compagni e sodali degli artisti a posizioni più obiettive e distaccate), la professione del gallerista dipende sostanzialmente dalla capacità personale e dall'intuito nella scelta e nella valutazione delle opere. Pur mancando una 'scuola' (o un "esame d'ammissione per aspiranti galleristi", come suggeriva Arturo Schwarz), il suo compito è riconosciuto e le sue possibilità d'azione nel sistema dell'arte sono rilevanti:

“Gallerista ed editore hanno lo stesso ruolo: scoprire nuovi talenti e/o riscattare dall'oblio talenti dimenticati o trascurati. È ovvio che, se non altro per la legge del maggior numero e maggior mobilità, il gallerista (come l'editore) può fare infinitamente di più e con maggior tempestività e audacia di qualsiasi istituzione pubblica”².

Anche Luciano Pistoï sottolinea l'importanza del gallerista nell'individuare e sostenere gli artisti talentuosi, azione che sul piano privato può essere svolta in modo più puntuale e capillare rispetto al museo (“che invece è una macchina lenta e complessa”)³. Tranne alcune eccezioni, le sedi istituzionali mostrano un certo ritardo nella presentazione dei linguaggi delle nuove avanguardie (nonostante i rinnovati rapporti con la scena statunitense, la Galleria Nazionale è restia ad accogliere la produzione pop, proposta direttamente dai celebri

¹ P. Restany, P. Cabanne, *L'Avant-garde au XX siècle*, Parigi 1969, p. 267 (*galeries expérimentales*). Sull'attività espositiva delle sedi private in relazione al mercato si veda inoltre F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Roma-Bari 1999 (ed in particolare il già citato paragrafo dedicato a *I mercanti innovatori*, pp. 67-74); A. Dal Lago, S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna 2006.

² A. Schwarz, *Esame d'ammissione per aspiranti galleristi*, in “Il Corriere della Sera”, 22 giugno 1975.

³ F. Fanelli, *Il mercante d'arte è il consigliere del principe* [intervista con Luciano Pistoï], Torino 2005, p. 34.

mercanti Castelli e Sonnabend; la Biennale di Venezia del 1966 e quella di San Marino del 1967 sanciscono di fatto una situazione in ambito programmato avviata già alla fine degli anni '50; l'incubazione dell'arte povera è interamente gestita dalle gallerie private impegnate su questo fronte tra Roma e Torino). Non è diversa la situazione in Francia, e a Parigi in particolare, dove scarseggiano paradossalmente gli spazi per l'esposizione dei linguaggi sperimentali: le originali iniziative proposte dal Musée des Arts Décoratifs (ruolo che passerà in seguito al Centre Pompidou) occupano una posizione particolare e di assoluto rilievo, di fronte ad ampie rassegne dove invece trovano posto soluzioni eterogenee e indirizzi disparati (da Comparaison al Salon de Mai, alle edizioni della Biennale de Paris). Denise René ricorda il ruolo fondamentale svolto dalle gallerie cittadine per vivacizzare l'ambiente artistico e preparare il terreno per la nascita di un museo, e non di un mausoleo, d'arte contemporanea:

“sans le travail et la vitalité des galeries parisiennes, le Musée nationale d'art moderne n'aurait sans doute jamais vue le jour. Avant la création du Centre Georges-Pompidou, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris était la seule institution culturelle d'envergure. Le taux de fréquentation était ridiculement bas pour un musée implanté au coeur d'une capitale. [...] L'institution paraissait endormie, transformé en véritable mausolée. Les galeries ont dynamisé la scène artistique parisienne. Leur rôle a été très bénéfique de ce point de vue”⁴.

A differenza di quella italiana, la scena parigina appare maggiormente instabile e le sue capacità più limitate: convogliate nel raggio d'azione della capitale, le proposte delle nuove avanguardie vengono pesantemente penalizzate dal persistere dell'Ecole de Paris, tradizione che – va ricordato - non è superata ma concomitante, essendo ancora viventi e pienamente attivi i suoi rappresentanti più insigni. Lo stesso Restany, come si è visto, incontra non poche difficoltà nel

⁴ F. Fulchéri (propos recueillis par), *L'actualité vue par Denise René Galeriste*, in “Le Journal des Arts”, n. 126, aprile-maggio 2001.

proporre il Nouveau Réalisme: nella ricerca di ambiti espositivi meno compromessi dai precedenti storici e dal peso del mercato, si rivolgerà infatti a Milano, dove ha inizio e fine l'avventura del gruppo grazie all'appoggio incondizionato dall'amico gallerista Guido Le Noci, mentre a Parigi assumerà la direzione della Galerie J, spazio esclusivo e pressoché incontrastato per la sua attività di critico militante.

Al pari delle gallerie, gli spazi museali attraversano nel corso del decennio un momento critico, dovendo adeguarsi alle nuove correnti e di conseguenza rinnovare i propri strumenti interpretativi ed espositivi; è proprio il carattere effimero della produzione artistica contemporanea (che in ambito privato aveva stimolato le sedi a trasformazioni e metamorfosi imprevedibili) a sollevare un acceso dibattito sul ruolo del museo quale contenitore di storia e memoria, per il quale si ipotizza per la prima volta una funzione vitale e produttiva nel sostegno dei linguaggi artistici:

“In un momento storico in cui il criterio di valore non coincide più con il criterio di durata, il museo non può essere un deposito perpetuo di oggetti nati per essere effimeri. Dovrebbe anzitutto diventare un centro di esposizioni estremamente selezionate e composte con criteri educativi; e dovrebbe disporre di perfetti apparati per la documentazione delle opere di cui fosse impossibile o inutile la conservazione in originale [...]. Se, insomma, si vuole che il museo agisca come mezzo di comunicazione di massa o di informazione a livello di valore estetico, è necessario rinunciare alla concezione “monumentale” del museo, fondata sul principio del valore assoluto ed eterno dell'opera d'arte. Bisogna soprattutto rinunciare al pregiudizio che il museo sia il luogo di conservazione dei valori (anche se di fatto li conserverà a scopo documentario) e accettare l'idea che il museo è il luogo dove la

trasmutazione dei valori avviene secondo modi di selezione diversi da quelli della produzione e del commercio”⁵.

L'intervento di Palma Bucarelli porta lucidamente l'attenzione sull'intrinseca contraddizione di una conservazione 'perpetua' di interventi nati per essere transitori, e sulla conseguente necessità di una loro documentazione; coglie soprattutto la necessità di un passaggio, dalla funzione prettamente conservativa a quella attiva, che predilige l'azione e la sperimentazione e intende il museo come luogo della “trasmutazione dei valori”. L'ondata della contestazione giovanile che nel sessantotto investe i ‘simboli’ della cultura borghese e istituzionale, non manca di indirizzare la propria azione di protesta alle strutture espositive, dalla Biennale di Venezia (‘picchettata’ durante i giorni dell'inaugurazione)⁶ al Musée National d'Art Moderne di Parigi (occupato e chiuso, nel pieno del maggio francese, da Pierre Restany e da un gruppo di critici e artisti “pour cause d'inutilité publique”); sebbene la contestazione colpisca in modo spesso indiscriminato nella sua carica rivoluzionaria, è indubbia la difficoltà di ricezione e di adeguamento ai linguaggi contemporanei da parte delle sedi istituzionali, che in un momento di acceso fermento come il 1968 rivelano chiaramente i propri limiti e contraddizioni.

⁵ P. Bucarelli, *La funzione del museo moderno* (1966), Atti del Congresso Internazionale dell'AICA, Praga 1966, pubblicato in *Nuove tecniche d'immagine. Sesta Biennale di San Marino*, cdm Palazzo dei Congressi, San Marino 1967, p. 155. Quali risposte ad un dibattito che coinvolgeva in modo ravvicinato le istituzioni, si vedano negli stessi anni gli interventi di Franco Russoli in “Qui Arte Contemporanea”, n. 1, luglio 1966 (*Tavola rotonda: Quale dovrebbe essere la funzione di un museo di arte contemporanea?*, pp. 6-7), di Palma Bucarelli in “Marcatrè”, nn. 34-35-36, dicembre 1967 (*Il museo e la comunicazione di massa*, p. 11) e di Giulio Carlo Argan in “Metro”, n. 14, giugno 1968 (*Il museo d'arte moderna*, pp. 5-11); si vedano inoltre gli atti del convegno *Giulio Carlo Argan, intellettuale e storico dell'arte* (Roma 2010), a cura di C. Gamba, Milano 2012.

⁶ I quotidiani nazionali ripercorrono puntualmente la vicenda: P. Rizzi, *Alla Biennale si teme un'occupazione violenta*, in “Il Gazzettino”, 5 giugno 1968; D. Buzzati, *Da oggi Biennale col brivido*, in “Corriere della sera”, 18 giugno 1968; M. Passi, *La protesta dei giovani fa fallire la vernice alla Biennale-poliziotta*, in “L'Unità”, 19 giugno 1968; L. Trucchi, *Biennale senza quadri*, in “Momento Sera”, 19-20 giugno 1968; P. Rizzi, *Si ritirano quasi tutti gli espositori italiani*, in “Il Gazzettino”, 21 giugno 1968.

È esemplare in questo senso la vicenda del *Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea*, che Battisti aveva concepito anzitutto nella sua funzione didattica, rivolta in particolare ai giovani, per la conoscenza e lo studio dell'arte contemporanea e per supplire alla sua deplorabile mancanza nelle collezioni museali italiane⁷. Risultato di una raccolta dinamica, frutto di doni, conoscenze e relazioni che hanno intrecciato per qualche anno l'ambito universitario, trasformato in una palestra per giovani critici (tra cui Germano Celant), e il mondo degli artisti, della critica d'arte e delle gallerie, il museo è curiosamente privo di una sede fisica. Ospitato temporaneamente da due teatri genovesi nel 1964 (il Teatro Stabile e il Teatro del Falcone), viene donato alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel dicembre 1965, dove inaugura nell'aprile 1967; la nuova vita del Museo sembra tuttavia travisare le intenzioni del suo iniziatore, trasferitosi nel frattempo negli Stati Uniti: in occasione della mostra retrospettiva del progetto (allestita presso il Castello di Rivoli nel 1985), Battisti rimarca la perdita della componente sperimentale insieme alla sua precarietà, mostrandosi perplesso di fronte ad una celebrazione che ne cristallizza gli intenti trasformando il museo "da strumento" in "documento"⁸.

Del resto lo stesso Celant, autore della definizione e del *battage* del gruppo dell'arte povera, ne considera conclusa l'esperienza comune già alla fine del decennio, quando l'organizzazione di mostre istituzionali (a partire dall'importante esposizione *Conceptual art, arte povera, land art* alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel 1970) lascia presagire l'esaurimento della carica vitale dei linguaggi poveristi a favore della loro storicizzazione⁹. Il

⁷ E. Battisti, in *Prima mostra antologica del museo d'arte contemporanea*, cdm Teatro Stabile, Genova 1964, s. p..

⁸ E. Battisti, in *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, a cura di M. Bandini e R. Maggio Serra, cdm Castello di Rivoli, Torino 1985-1986, p. 23.

⁹ M. V. Marini Clarelli, *La musealizzazione/museificazione dell'Arte Povera*, in *Arte Povera 2011*, a cura di G. Celant, cdm Castello di Rivoli, Torino, GNAM – MAXXI, Roma, MADRE, Napoli, MAMbo, Bologna, Teatro Margherita, Bari, Triennale di Milano, Milano,

rapporto con la natura e i materiali naturali, che viene inizialmente stabilito ‘a distanza’ ovvero mantenendo la loro collocazione all’interno degli spazi espositivi tradizionali, solleva numerose problematiche in merito alla conservazione delle opere: le foglie di lattuga e il pezzo di carne stretti tra una lastra e un pilastro di granito, per citare due noti interventi di Giovanni Anselmo (*Senza titolo – Scultura che mangia*, 1968), richiedono una continua manutenzione legata al disfacimento organico degli elementi. Il processo naturale e ordinario della decomposizione si trasforma così nella necessità, quasi quotidiana, di una manutenzione straordinaria: l’opera deperisce, si trasforma e si rinnova, nel processo di un’esistenza ‘biologica’ cui partecipano attivamente gli interventi conservativi¹⁰.

Pur rientrando nella missione istituzionale del museo, lo sforzo di salvaguardare l’opera e l’idea che l’ha originata sembra in molti casi destinato a travisare le effettive condizioni di partenza; né mancano interventi ironici da parte degli artisti sulla sua funzione di ‘valorizzatore’ culturale (dal *Mouse Museum* di Oldenburg, collezione di oggetti disparati disposti in un supporto a forma di Mickey Mouse, al *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, di Marcel Broodthaers, museo concettuale allestito nella sua casa di Bruxelles, di cui l’artista è direttore, curatore e responsabile unico della comunicazione - entrambi i progetti sono esposti da Szeemann a *Documenta* nel 1972)¹¹. La natura stessa del museo, in quanto ‘protettrice’ ed inclusiva, stenta a cogliere il carattere effimero delle nuove correnti e la loro tensione verso un’estensione (e

2011, p. 442: “L’Arte Povera non attacca ‘politicamente’ il museo ma lo sfida su due fronti sui quali esso sembra entrare in contraddizione con se stesso: la pretesa di far durare l’effimero e l’illusione di poter riportare nella flagranza della vita le cose che il processo di musealizzazione ha segregato”.

¹⁰ In modo analogo la superficie del *Pavimento-Tautologia* di Luciano Fabro “deve essere tenuta pulita e lucidata e costantemente coperta con carte e giornali. Del resto ogni esperienza che riguardi questo manufatto è limitata alla manutenzione”, in *Luciano Fabro*, cdm Galleria Notizie, Torino 1967.

¹¹ *Harald Szeemann, Individual Methodology*, a cura di F. Derieux, Grenoble-Zurigo 2007, p. 109.

un'adesione, simbolica e fisica) alla realtà. In Italia, alcune iniziative che incontrano l'appoggio istituzionale (è il caso, per citare qualche esempio, della rassegna *Arte povera+Azioni povere* di Amalfi, di *Campo Urbano* a Como e ancora del festival milanese del Nouveau Réalisme), mostrano di sostenere e rispettare l'identità specifica delle nuove avanguardie, tentando di far collimare spazio d'azione e intervento artistico. Anche alcune esposizioni del decennio successivo - che tuttavia hanno già il sapore di 'retrospettive' - riprendono gli intenti delle correnti sperimentali: è il caso della mostra del Groupe de Recherche Art Visuel curata da Luciano Caramel nel 1975, che sceglie come sede espositiva un'imbarcazione sul Lago di Como che tocca, tra il 20 e il 30 settembre, le località di Menaggio, Lecco, Bellano, Colico, Bellagio, Gravedona, Argegno e Como. Vi partecipano i principali componenti del gruppo (Garcia Rossi, Le Parc, Sobrino, Stein, Yvaral) che presentano le consuete opere e installazioni interattive. Sull'esempio di ben noti precedenti - a partire dalle azioni creative della gallerista Iris Clert - l'iniziativa propone quindi una collocazione alternativa e mobile, estranea agli spazi tradizionali, che si accorda al carattere e al raggio d'azione 'flessibile' del gruppo¹². Anche in Francia l'idea di arte urbana proposta dal GRAV, ma anche, ad esempio, dagli interventi di *affichage sauvage* di Buren, darà origine a programmi istituzionali come quello di "Art'Metro" (*Exposition sur l'environnement esthétique et culturel du métro de Paris*), organizzata dalla RATP (Regie Autonome des Transports Parisiens), che propone mostre e performance nelle stazioni della metro parigina (settembre-novembre 1975).

La comprensione delle nuove istanze aveva condotto da un lato a progetti estesi al territorio (che giungono, per la prima volta in ambito francese nel 1971, alla

¹² *Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968*, a cura di L. Caramel, cdm Lago di Como 1975; il catalogo della mostra riproduce integralmente il bilancio dell'attività del gruppo tra il 1960 e 1968, curato dagli stessi artisti e inizialmente affidato alle Edizioni Denise René (la cui pubblicazione tuttavia non è portata a termine a causa dell'interruzione della collaborazione con la galleria parigina). La preziosa testimonianza del professor Caramel è stata importante per ricostruire le intenzioni e la genesi dell'esposizione comasca.

definizione dell'*ecomusée*, che ingloba idealmente una porzione di ambiente e di popolazione, trasformandola in 'superficie' museale), dall'altro ad una radicale trasformazione dello spazio museale e dei suoi strumenti espositivi; giacché, pur contestando l'idea di 'bene culturale' l'artista abbandona in un breve giro d'anni la condizione di esule per rientrare finalmente nel museo, e quindi nel sistema espositivo¹³. Le fondamentali esposizioni del 1969, *When attitudes become form* (Berna, Kunsthalle) e *Op Losse Schroeven* (Amsterdam, Stedelijk Museum) marcano una svolta nella storia delle esposizioni non soltanto per la selezione dei protagonisti e delle opere, ma anche per l'utilizzo degli spazi trasformati in laboratorio permanente per la libera espressione degli artisti. Si giunge così ad una interpretazione dello spazio museale non soltanto in chiave espositiva, ma creativa ed attiva: caratteristica che nel corso del decennio e fino a questo momento è prerogativa degli spazi privati, maggiormente autonomi e dinamici in quanto svincolati dall'apparato istituzionale e burocratico. Come le scelte critiche dei galleristi avevano spesso anticipato quelle delle istituzioni, così l'inquietudine degli spazi privati precorre quella dei "contenitori" pubblici. Il tentativo di coinvolgere lo spazio urbano, che aveva ispirato (e portato all'esaurimento) parte degli sforzi delle gallerie, sembra convogliare nello sviluppo dimensionale dei musei contemporanei, cui spesso si associa una volontaria spettacolarizzazione architettonica all'esterno e una promiscuità delle funzioni all'interno (l'espressione di "ipermusei" è in questo senso formulata per sottolineare il "consumo dell'opera" all'interno di macchine giganti, molto più simili a centri commerciali che a luoghi di contemplazione¹⁴). Sebbene la capacità di contenere il "fuori scala" si riveli comunque inadeguata e poco

¹³ G. Celant, *Arte Povera*, Milano 1969, p. 226: l'artista "esce dagli spazi chiusi delle gallerie e dei musei (a volte, nonostante tutto, rientra), scene nelle piazze, attraversa foreste, campi di neve per stimolare un intervento partecipativo. Distrugge la sua 'funzione sociale' perché non crede più nei beni culturali".

¹⁴ *I musei dell'iperconsumo*, a cura di P. Ciorra, S. Suma (atti del convegno internazionale a cura di F. Purini, Accademia Nazionale di San Luca, Triennale di Milano, 22 ottobre 2002), Roma 2002.

funzionale alla prassi espositiva, è proprio lo spazio museale a raccogliere l'eredità 'sperimentale' delle gallerie degli anni '60 e ad ospitare e dare voce alle nuove pratiche artistiche: negli anni '70 e soprattutto '80, superata l'impasse concettuale che ne aveva messo a dura prova la sopravvivenza, il mercato rientra infatti nei circuiti deputati e ritrova nelle gallerie (e nelle case d'asta) i suoi canali preferenziali. L'uscita dal circolo produzione-acquisto dell'oggetto, pur preservando la creazione artistica dalla speculazione commerciale, la sottrae anche al sistema – cavalcato, disprezzato, contestato - che ne aveva originato le prime mosse. Inoltre, è necessario ricordare che il mercato dell'arte nel decennio del boom ha condizioni del tutto peculiari: il ruolo del gallerista e del mercante d'arte, paragonata da Pistoì alla figura del “consigliere del principe cinquecentesco”, è determinante nell'individuazione e nel sostegno di artisti, spesso giovanissimi e poco conosciuti, per i quali era preclusa la maggior parte degli spazi espositivi istituzionali e non solo; l'acquisto di un'opera è implicitamente “il primo atto di critica”¹⁵ compiuto dal gallerista, sovente animato - al pari del collezionista - dalla volontà di costruire una raccolta personale piuttosto che dalla previsione di un profitto derivante dalla sua rivendita.

Gli esiti sperimentali, 'incontenibili' e immateriali raggiunti dalle correnti di neoavanguardia nel corso del decennio causano una vistosa frattura tra produzione artistica contemporanea e mercato dell'arte; in un momento storico caratterizzato da radicali proteste e rivolgimenti sociali, sono paradossalmente proprio le sedi private ad accogliere linguaggi ed operazioni ai margini del sistema economico (da cui pure dipende la loro sopravvivenza) e ad assumere progressivamente la fisionomia di uno spazio “dove è possibile fare

¹⁵ *Il mercante d'arte...*, cit., p. 34: Io penso che il mercante oggi possa essere paragonato al consigliere del principe cinquecentesco. Credo anche che il mercante venga prima di ogni altra figura nel sistema dell'arte, anche prima del critico, perché il primo atto di critica è l'acquisto di un'opera. Se io, mercante, compro un quadro da un artista, do implicitamente un giudizio sull'opera”.

avventure”¹⁶. Non è un caso che proprio in questi anni nascano associazioni autofinanziate come il Deposito d’arte presente di Torino, che svolge un’attività espositiva al pari di altri spazi sottraendosi però alla vendita diretta al pubblico. Alcuni galleristi arrivano persino ad appoggiare, seppure a proprio svantaggio, le fila dei contestatori del mercato e delle sue strutture (si ricorda a questo proposito la vicenda di Denise René che pubblica i pamphlets *anti-galerie* dei giovani del GRAV).

Queste operazioni, tanto infruttuose dal punto di vista economico quanto rilevanti da quello storico e critico, celano nel loro slancio ed entusiasmo l’impossibilità di un reale capovolgimento dei valori: “Ogni azione contro il sistema a un livello energetico diverso dal suo, ottiene momentanei successi ‘locali’ ma non ne scalfisce la struttura”¹⁷. Piero Gilardi (che non a caso sceglierà, dal ’68 alla fine del decennio successivo, l’impegno sociale e politico a quello artistico) sottolinea come la stessa corrente poverista, superati gli esordi eversivi, sia soggetta ad una inevitabile integrazione:

“L’arte povera, nonostante le reazioni ricevute nell’ambito della cultura figurativa nazionale, riusciva a istituzionalizzarsi e assumeva il volto di un fenomeno nazionale; soprattutto all’inizio, scartava il rapporto con gli altri nuovi artisti europei per poi mirare direttamente, tramite la struttura organizzativa e commerciale della galleria Sperone di Torino, all’integrazione con il circuito del potere culturale, guidato dalla struttura newyorkese; naturalmente gli artisti più attenti si distaccarono e continuarono a lavorare isolati, in posizione critica nei confronti dei leader dell’arte povera. In linea generale le esperienze artistiche degli

¹⁶ Si riporta un’espressione di Germano Celant, invitato a dare una testimonianza sugli anni Sessanta e l’Arte Povera in un incontro con gli studenti dell’Università Ca’ Foscari (*L’arte povera: storia e attualità*, a cura di N. Stringa, 20-21 maggio 2010, Venezia, Palazzo Malcanton-Marcorà).

¹⁷ P. Gilardi, *Morte dell’arte come mercato*, in “Quindici”, n. 15, gennaio 1969 (ripubblicato in *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, a cura di N. Balestrini, Milano 2008, p. 380).

ultimi due anni, benché pregne di presupposti eversivi, si sono progressivamente integrate, man mano che assumevano una struttura simbolica e venivano istituzionalizzate dall'interno o dall'esterno; ad eccezione di un certo numero di artisti indipendenti o relati in 'gruppi aperti' o gruppi politicizzati, si è ripetuta la solita involuzione di tutte le avanguardie del Novecento"¹⁸.

Ad un simile epilogo andrà incontro lo stesso GRAV, il cui esaurimento è provocato proprio dal compromesso iniziale su cui si fonda il suo operato, ovvero contestare il sistema dall'interno (ad esempio, sostenendo l'idea di lavoro collettivo) appoggiandosi però alle sue strutture, la galleria e il mercato¹⁹. Nonostante i progetti di 'uscita' dal sistema tradizionale di produzione-esposizione dell'opera si rivelino, per loro stessa natura, utopici e per la maggior parte irrealizzabili, è opportuno ricordarne l'esistenza e l'elaborazione in rapporto alla storia degli spazi privati: il loro contributo determina infatti un'apertura inedita nella selezione degli interventi e una notevole evoluzione nell'ambito della presentazione delle mostre (dalla pratica dei vernissage 'spettacolari' ai rinnovati criteri espositivi). Con le dovute precisazioni, è indubbio che la galleria detenga un ruolo da protagonista nel decennio analizzato, essendo la prima a cogliere il cambiamento dei linguaggi in chiave performativa ed esistenziale e a ricevere e accogliere il 'rischio' legato alla loro percezione-fruizione. La presenza delle opere infatti interagisce in modo diretto e spesso conflittuale con lo spettatore, la cui condizione è ora ben diversa: estromesso dallo spazio espositivo (dalla *Mostra chiusa* del Gruppo N a *Le Plein* di Arman), aggredito e rincorso da sculture cinetiche (*Char*, che Tinguely

¹⁸ Ivi, p. 378.

¹⁹ "Non superabile rimane, volere o no, il problema dell'autosufficienza economica; e non secondario, per chi voglia incidere sulla realtà, è il gridare nel deserto: la necessità, cioè, di dare diffusione alle proprie idee e al proprio lavoro, che implicava il ricorrere a quegli stessi canali che venivano messi in discussione", L. Caramel, *Il "groupe de recherche d'art visuel"*, in *Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968*, a cura di L. Caramel, cdm Lago di Como 1975, p. 14.

espone nel 1964 al Musée des Arts decoratifs di Parigi, misura 2,20 m di altezza e 5 m di lunghezza ed è lasciata libera di imperversare in una grande sala, dove si sposta convulsamente e cambia direzione urtando le pareti)²⁰, introdotto in percorsi labirintici e sottoposto ad alterazioni percettive (le opere e installazioni del GRAV e dei raggruppamenti programmati), coinvolto in azioni e happening al fianco degli artisti-attori. Non dovrebbe destare sorpresa se recentemente alcune opere di Gianni Colombo sono state presentate in associazione ad una liberatoria, che assicurava l'organizzazione da eventuali danni personali legati alla visita della mostra²¹: i linguaggi artistici non mutano soltanto i propri strumenti espressivi ma richiedono una partecipazione esistenziale, non risparmiano trappole e pericoli (basti pensare al 'letto di spine' di Walter De Maria esposto a *Prospect 68* o la pietra attraversata da elettricità che Anselmo presenta a *When attitudes*), dimostrano una vitalità autentica da esperire e non soltanto contemplare²². L'arte è ora vivente al pari delle creature che vengono 'prelevate' dalla realtà e inconsapevolmente trasformate in opera: il pappagallo e i cavalli di Kounellis possono attaccare, beccare, scalciare e - almeno in parte - la loro posizione all'interno del locale espositivo non è controllabile, la loro reazione imprevedibile. Anche la commestibilità delle opere (dalle uova di Manzoni ai *tableaux-pièges* di Spoerri alla *palissade* di Hains) comporta un atto di fiducia straordinaria da parte dello spettatore invitato ad assimilare fisicamente il contenuto e il messaggio dell'artista, la cui figura sconfin

²⁰ La collettiva presenta sculture di Tinguely, César, Roël D'Haese, Parigi, Musée des Arts decoratifs, giugno-settembre 1965.

²¹ Una delle opere oggetto della liberatoria è *Bariestesia* (1974-75). *Gianni Colombo*, mostra a cura di C. Christov-Bakargiev, M. Scotini, Castello di Rivoli, Rivoli 2009-2010 (in occasione della mostra è pubblicata la monografia *Gianni Colombo*, a cura di M. Beccaria, Milano 2009).

²² Non è casuale la crescita degli infortuni legati alle nuove pratiche artistiche e ai loro allestimenti: dall'installazione *Bodyspacemotionthings* di Robert Morris, presentata alla Tate Gallery di Londra nel 1971 e chiusa per i numerosi incidenti occorsi tra il pubblico, alla recente *Shibboleth* di Doris Salcedo, realizzata nella Turbine Halle (Tate Modern) nel 2007, ampia fessura nel pavimento di 167 metri in cui cadono ben 15 visitatori nell'arco di quattro settimane, nonostante la presenza del personale di guardia e dei segnali di avvertimento.

dall'ambito visuale e comunicativo a quello medico e alchimista, sciamanico e sacrale. Lo stesso utilizzo di particolari materiali, e persino di elementi primari come il fuoco, genera alcune difficoltà di esposizione: se in occasione della personale di Hains "Seita e Saffa" alla galleria Iris Clert nell'ottobre 1965, la presenza dei pompieri è giustificata dal fatto che l'opera è possibilmente "infiammabile" (provvedimento che naturalmente contribuisce alla spettacolarità del vernissage), la *Margherita di fuoco* di Kounellis – già esposta all'Attico nel giugno dello stesso anno alla collettiva *Fuoco, immagine, acqua, terra* – è ritenuta eccessivamente pericolosa e i pompieri ne vietano l'accensione alla Biennale di Parigi del 1967²³.

Il carattere transitorio, "biodegradabile" e rinnovabile di molti interventi comporta non solo un'ovvia modificazione della durata dell'opera ma anche lo slittamento del suo valore dall'oggetto fisico all'idea, all'azione, alla sua 'pratica' e messa in scena; in molte occasioni, l'opera assume i connotati di uno spettacolo e la galleria quelli di una scena teatrale: tra i momenti più audaci, quanto paradossali, cui giunge la complicità tra sedi private e nuove avanguardie, vi è proprio la celebrazione e la vendita dell'effimero e dell'immateriale. L'incredibile lancio sul mercato delle *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* di Yves Klein, che nel 1959 Iris Clert propone a 10.000 franchi al pezzo (poi cedute in cambio di foglia d'oro, con tanto di ricevuta d'acquisto), così come la redazione, frutto dell'accordo tra i componenti di Azimuth, Zero e Nul, del "Manifesto contro niente per l'esposizione internazionale di niente" (edito a Basilea nel 1960 e certo memore del *Vide* kleiniano), sono esempi eclatanti e chiaramente estremi di un processo di progressiva sparizione dell'oggetto, che si avvicinano alla nozione di *dépense*

²³ 5. *Biennale de Paris. Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cdm a cura di R.-J. Moulin, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Parigi 1967. Selezionata da Giorgio De Marchiis, che dal '64 affianca Palma Bucarelli alla Galleria Nazionale di Roma, la rappresentanza italiana è notevole: vengono infatti esposte opere di Ceroli, Festa, Kounellis, Mari, Mattiacci, Pascali, Pistoletto, Schifano e Patella.

improduttiva (Bataille): forse il rischio più alto corso dagli spazi espositivi privati, ‘contenitori’ soggetti, al pari dei linguaggi artistici, ad una trasformazione della loro fisionomia a livello fisico, funzionale e ideale, è proprio il non avere più alcun contenuto da esporre. La “sottrazione del consumo alla sua fase commerciale”, la sua “sublimazione” come Calvesi definisce il processo messo in atto con il *Teatro delle Mostre* alla Galleria La Tartaruga (1968), trova posto, espressione e possibilità di libera sperimentazione proprio in strutture saldamente inserite nel sistema economico.

Si tratta tuttavia di una fase di breve durata, che muta sia per cambiamenti di tendenza delle singole sedi (talvolta necessari per la loro sopravvivenza), sia in relazione al contesto storico generale. Deve infatti essere considerata, in quanto caratterizzata da spinte assai diverse, la mutata situazione del decennio: alla fine degli anni ‘50 e nella prima parte degli anni ‘60 infatti le gallerie disposte ad esporre (e ad esporsi) sostenendo i nuovi protagonisti della scena artistica sono assai poche e le loro scelte appaiono dettate dalla precisa volontà di partecipare all’operazione creativa (basti ricordare le coraggiose operazioni della piccola Galerie Iris Clert); nella seconda metà del decennio invece, comprendendo anche il successivo e soprattutto in seguito all’affermarsi dei linguaggi poveristi, concettuali e performativi, le sedi espositive si adeguano alle nuove pratiche del fare ed esporre l’arte. Conformarsi a quel presente e ai suoi orientamenti allora non era più decisione singolare e controcorrente quanto una sorta di necessario adeguamento di fronte alla diffusione di una condotta alternativa che diventava ‘moda’.

Tra i primi ad interpretare e comprendere l’importanza del ruolo del gallerista quale co-autore delle mostre e gerente di uno spazio che diventa opera esso stesso, Guido Le Noci ne aveva colto anche i limiti e le debolezze, in un frangente storico che stava privando la galleria della materia prima del suo sostentamento. Risulta pertanto assai significativa, oltre che inedita, la soluzione concertata dal gallerista e dall’artista Elio Marchegiani per presentare la galleria

Apollinaire e il suo direttore in occasione della *Prima rassegna biennale delle gallerie di tendenza italiane* (1969):

“Ieri è stato qui Marchigiani e chiacchierando e divertendoci è venuta fuori l’idea ghigliottina per Modena. Sono sicuro che ti piacerà e ti diventerà molto. Si tratta della ‘Morte del Gallerista’. La mia sala dunque sarebbe una camera ardente con la bara in mezzo, sul catafalco, con i 4 ceri attorno. Alla sede della mostra, il giorno e all’ora dell’inaugurazione, arriverà il corteo funebre – si capisce senza prete e senza crucifero – con corone ecc. i particolari li studieremo dopo. Durante la mostra di Modena (dove come sai ci sarà una rassegna delle gallerie italiane più importanti) sulla porta chiusa della galleria di Milano ci sarà una grande scritta: ‘Chiusa per lutto’”²⁴.

Il progetto della “Morte del Gallerista” (o “delle Gallerie”) sembra prefigurare l’esaurimento di un’esperienza sperimentale che aveva visto come centro propulsivo, dagli esordi alla sua affermazione, proprio gli spazi privati. Del resto lo stesso Sargentini, forse ineguagliabile in ambito italiano per l’anima camaleontica e continuamente sorprendente conferita al suo Attico, aveva presentato il mutare dei tempi: se il garage di via Beccaria chiude i battenti con il noto allagamento del 1976, la sua attività è affiancata fin dal ’72 dalla sede di via del Paradiso, uno spazio molto più convenzionale e raffinato, senza dubbio meglio adattabile alle esigenze del nuovo decennio e in particolare alle

²⁴ Lettera di Guido Le Noci a Pierre Restany, 6 giugno 1969, ACA, PREST. X SF 04; sullo stesso argomento si veda anche la lettera a Restany del 22 maggio 1969 (ACA, PREST. X SF 04). Nell’archivio Marchegiani di Bologna è inoltre conservata un’ulteriore corrispondenza relativa al progetto, in particolare: lettera di Elio Marchegiani a Guido Le Noci, agosto 1969 (in cui l’artista lancia l’idea, maturata con Panseca, di una “Camera di decomposizione per un cadavere di Gallerista”); lettera di Le Noci a Elio Marchegiani, 16 agosto 1969 (in cui viene precisato che spetta a Marchegiani la paternità del titolo, che tuttavia verrà cambiato in “Morte delle Gallerie”). Ringrazio l’artista Elio Marchegiani per la sua testimonianza e per aver messo a disposizione i materiali del suo archivio. Nel catalogo della mostra modenese (*I Rassegna biennale delle gallerie di tendenza italiane*, Galleria della Sala Comunale di Cultura, Modena 1969) non viene fatto cenno dell’iniziativa.

rivisitazioni storiche operate dalle tendenze concettuali, rispetto a quel garage che “puzzava ancora di benzina”²⁵.

Il decennio degli anni Sessanta potrebbe in definitiva essere considerato una breve quanto eccezionale stagione di passaggio in cui le gallerie hanno compreso e accompagnato, con caratteristiche uniche e forse non più ripetibili, la trasformazione e lo sconfinamento dell’oggetto artistico nello spazio espositivo, la sua teatralizzazione, la relazione diretta con il pubblico, la sua conquista del ‘campo urbano’. Alcuni fenomeni che seguono questo circoscritto periodo storico - la diffusione dei linguaggi concettuali e l’apertura totale verso l’esterno, professata da correnti come la land art e la public art – rendono gli artisti sostanzialmente indipendenti dallo spazio espositivo tradizionale e le opere apparentemente prive di valore monetario in quanto quest’ultimo è spesso incalcolabile e intangibile per il mercato²⁶. L’incubazione e il collaudo di queste esperienze potrebbero a ragione essere individuati nella microstoria espositiva, nell’inventività delle soluzioni, nell’elasticità e negli azzardi degli “aventuriers-poètes”:

“Choisir dans cet inconnu virtuel un élément parmi d’autres et l’imposer à la reconnaissance sociale, telle est l’aventure du marchand. Si elle est réussie, il pourra en vivre toute son existence. Parfois aussi, bien qu’ayant vu juste, il ne pourra *durer* assez longtemps pour en profiter; il aura travailler pour d’autres. Car bien évidemment l’avant-garde cesse avec l’absence de risque”²⁷.

²⁵ “Qui, attraverso i soffitti affrescati e le porte stuccate, era evidente un aggancio con la storia dell’arte, mentre il garage era stata una tabula rasa assoluta, come ricominciare da zero”, *Tre domande a Fabio Sargentini*, a cura di F. Pola, 21 luglio 2010, in *L’Attico di Fabio Sargentini 1966-1978...*, cit., p. 201.

²⁶ L’attenzione del mercato passerà in questi casi dall’opera in sé alla documentazione dei processi di realizzazione e dei risultati, attraverso mezzi fotografici e riprese video.

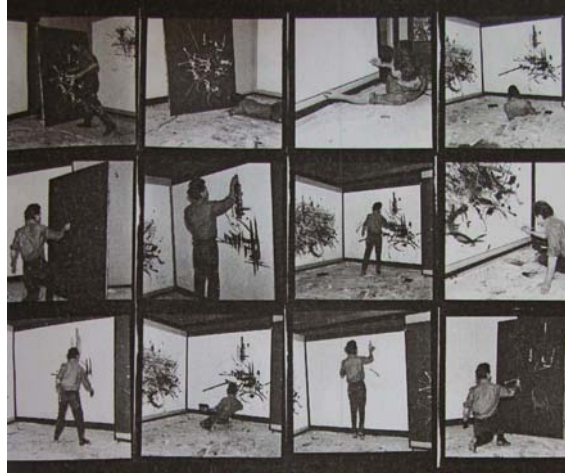
²⁷ P. Restany, P. Cabanne, *L’Avant-garde au XX siècle...*, cit., p. 267; cfr. inoltre J. Verlainne, *Le critique et la galerie: Pierre Restany et la scène parisienne de l’art contemporain (1954-1969)*, in *Le demi-siècle de Pierre Restany*, a cura di R. Leeman, Inha, Parigi 2009, p. 358-359.

APPARATI

DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA

La seguente documentazione fotografica è relativa a opere ed esposizioni di artisti realizzate nel corso del decennio in Italia e all'estero, con particolare attenzione alle iniziative che per la loro organizzazione hanno coinvolto gli spazi privati; l'ordine delle immagini (e la loro ripartizione) rispecchia lo svolgimento del III Capitolo del presente elaborato.

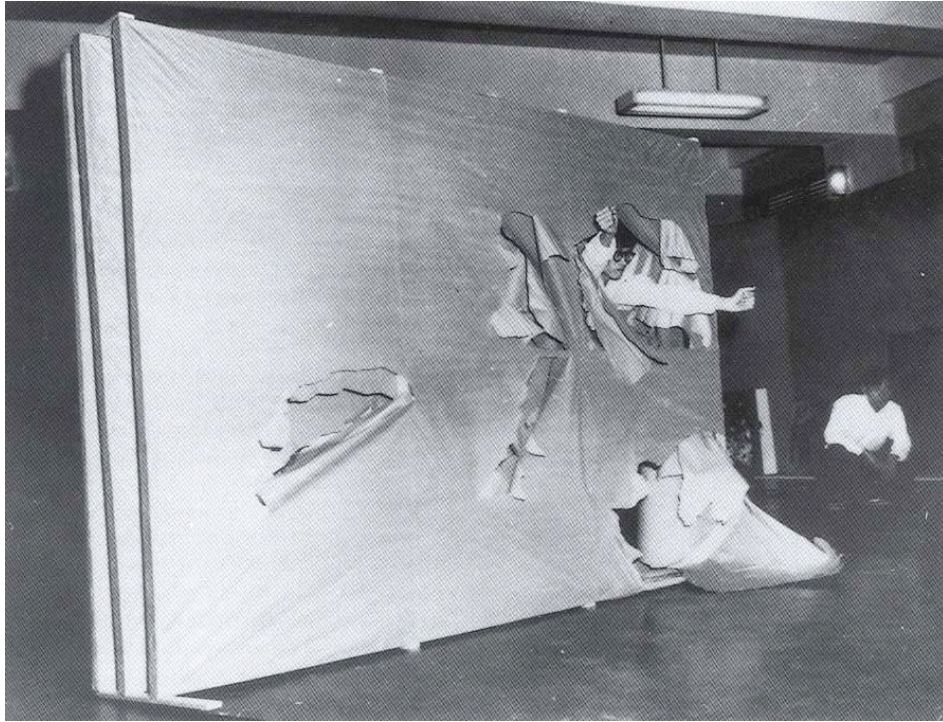
Dimensioni: *variabili*



George Mathieu realizza i pannelli della *Battaglia di Lepanto*,
Venezia, Galleria del Cavallino, settembre 1959
(Archivio Galleria del Cavallino)



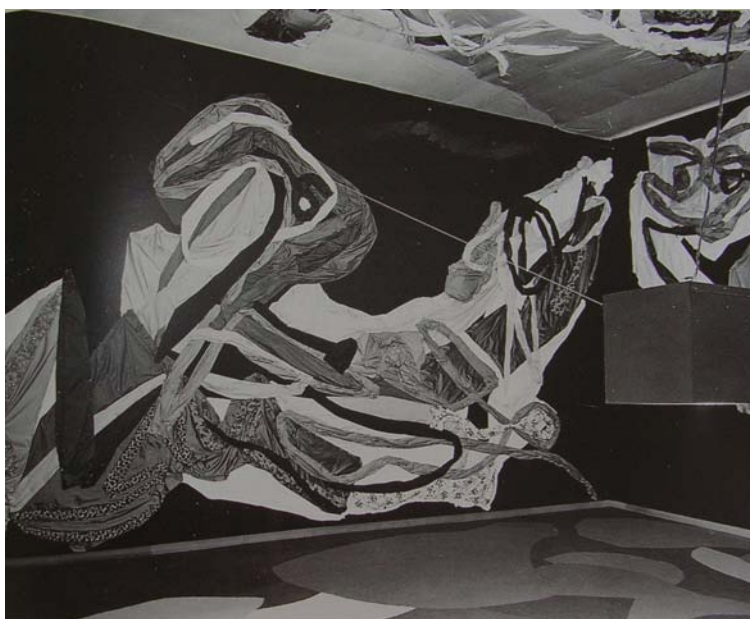
3 progressioni. Cuniberti, De Vita, Pozzati, Bologna, Galleria De' Foscherari, giugno 1963: in alto, Pozzati e Cuniberti; in basso, De Vita (Archivio Galleria De' Foscherari)



Azioni del Gruppo Gutai: in alto Saburo Murakami,
Making six holes in one moment, Tokyo, 19 ottobre 1955; in basso
Akira Kanayama, *impronte*, Ashiya, 1956 (courtesy Sinichiro Osaki,
Hyogo Prefectural Museum of Modern Art, Kobe)



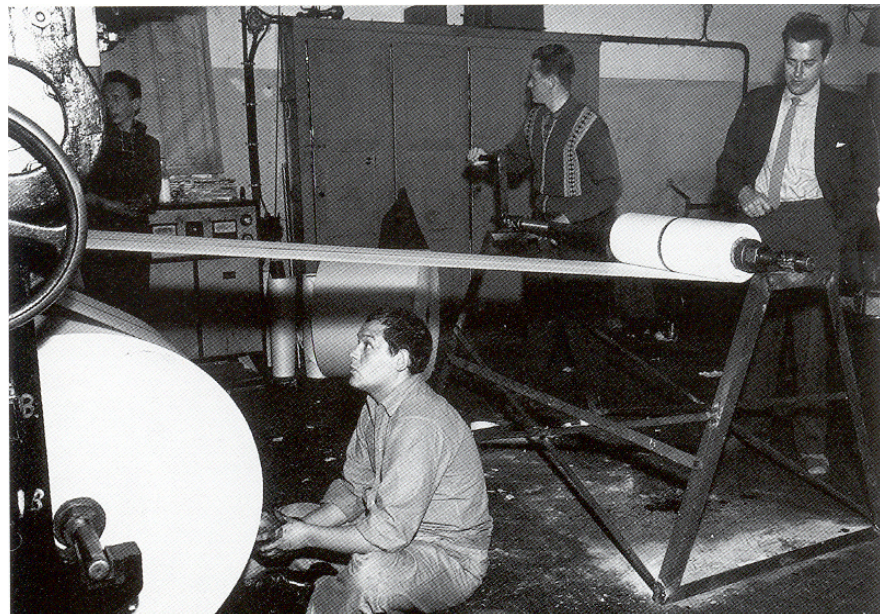
Emilio Vedova, *Absurdes Berliner Tagebuch*, 1964 (Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro);
in basso, Carla Accardi, *Triplice tenda*, 1969-1971



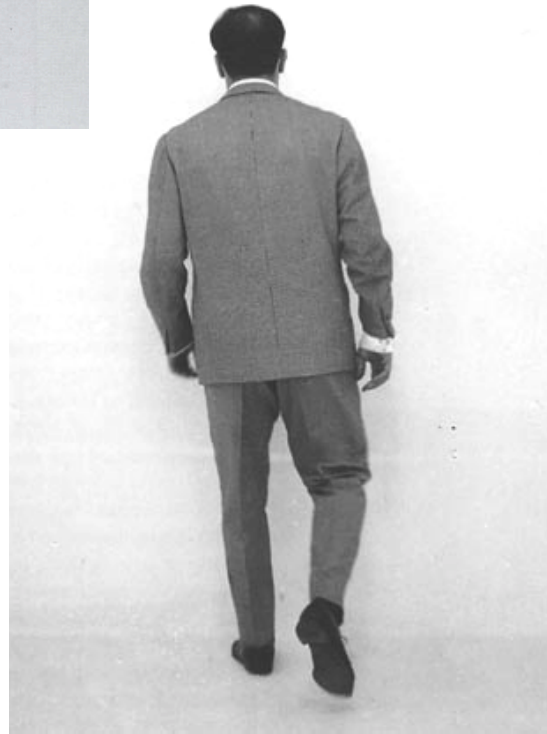
Lucio Fontana, *Esaltazione di una forma*, sala realizzata in occasione della mostra *Dalla natura all'arte*, Venezia, Palazzo Grassi, luglio-ottobre 1960; in basso, Karel Appel, la sala 'dipinta con i tessuti' realizzata in occasione della mostra *Vitalità nell'arte*, Venezia, Palazzo Grassi, luglio-ottobre 1959 (foto Cameraphoto)



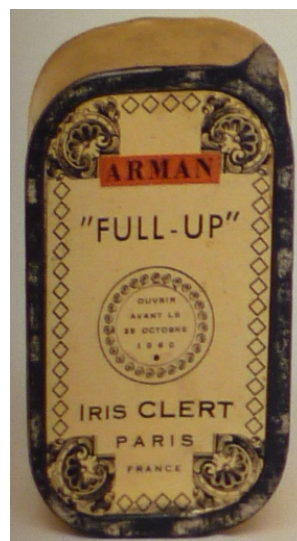
Pinot Gallizio, *Senza titolo* (rotolo di pittura industriale), 1958; in
basso, Pinot Gallizio, *Caverna dell'antimateria*,
Parigi, Galerie René Drouin, maggio 1959 (Archivio Gallizio)



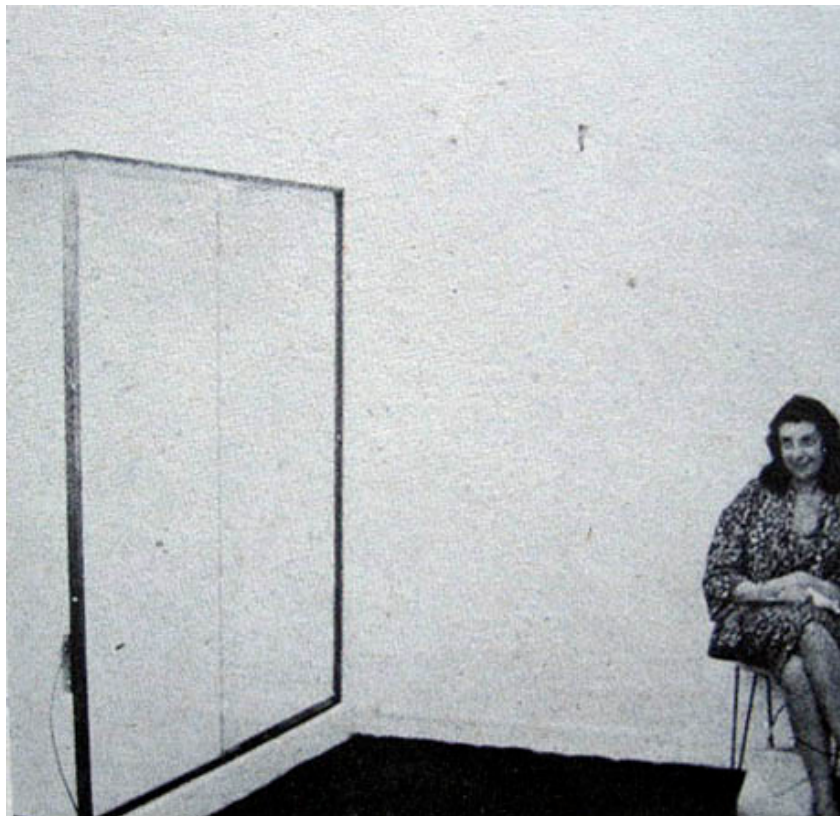
Piero Manzoni, *Linea di lunghezza infinita*, 1960; l'artista mentre realizza la linea di 7200 metri a Herning, Danimarca, 1960 (foto Ole Bagger)



Yves Klein, *Le Vide*, Parigi, Galerie Iris Clert, 28 aprile 1958
(Yves Klein Archives)




Arman, *Le Plein*, Parigi, Galerie Iris Clert, ottobre 1960: in alto, l'artista impegnato nella raccolta del materiale; in basso, l'esterno della galleria e l'invito alla mostra (foto Harry Shunk)



Iris Clert nei locali della galleria di rue des Beaux-Arts, in occasione delle mostre del Vuoto e del Pieno (foto Harry Shunk)





RESTAURANT
 GALERIE J.
 8, Rue de Montfaucon
 PARIS (6^e) DAN. 30-63

A l'occasion de l'Exposition de Daniel SPOERRI
" 723 USTENSILES DE CUISINE "

la Galerie J. annonce l'ouverture d'un Service de Restaurant
du 2 au 13 Mars 1963
8. RUE DE MONTFAUCON — PARIS (6^e)

Le Café ferme ses portes sur l'Exposition chaque jour à 19 heures,
 le Restaurant ouvre à 20 heures (fermeture hebdomadaire le Dimanche).

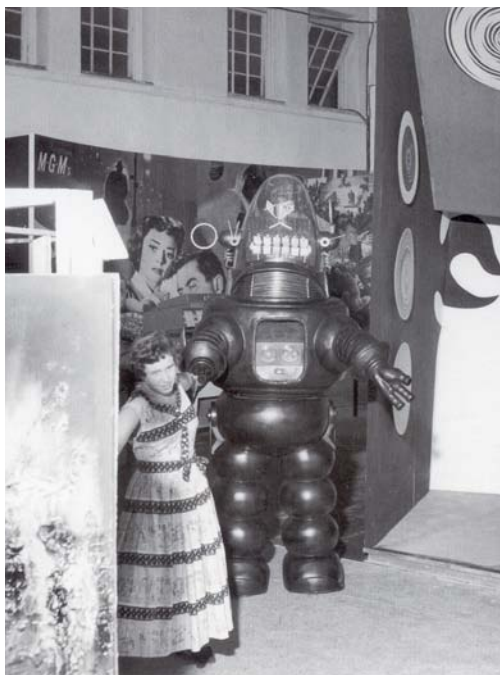
Aux Fourneaux le Chef SPOERRI " DANIEL "
Les Critiques d'Art assurent le Service

Attention ! le nombre des couverts étant limité à 10 par soirée sauf le buffet exotique qui sera de 20 couverts, les amateurs éventuels sont priés d'indiquer le menu de leur choix, soit en téléphonant à DANIEL 30-63, soit en faisant parvenir le bon ci-joint sans délai au Service Restaurant de la Galerie J, le cachet de la poste faisant foi pour les priorités. Les places retenues et non occupées demeureront à la charge de la personne ayant fait la réservation.

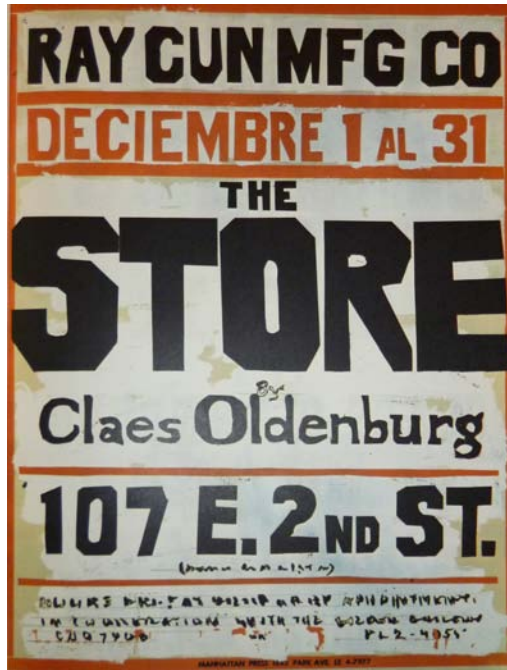
L'activité gastronomique du Chef SPOERRI " DANIEL " entraînant d'immédiates conséquences esthétiques dans la plus pure orthodoxie du Nouveau Réalisme, le public est prié de venir juger sur pièces, le lendemain du jour de clôture du Restaurant, le 14 Mars à partir de 17 h.

VERNISSAGE DES MENUS-PIÈGES
 COCKTAIL

Daniel Spoerri, serate del ristorante aperto alla Galerie J in occasione della mostra *723 ustensiles de cuisine*, 2-13 marzo 1963



This is Tomorrow, Londra, Whitechapel Art Gallery di Londra, agosto-settembre 1956 (gruppo 2)



Claes Oldenburg, *The Store*, New York, 107 East 2nd Street, dicembre 1961-gennaio 1962



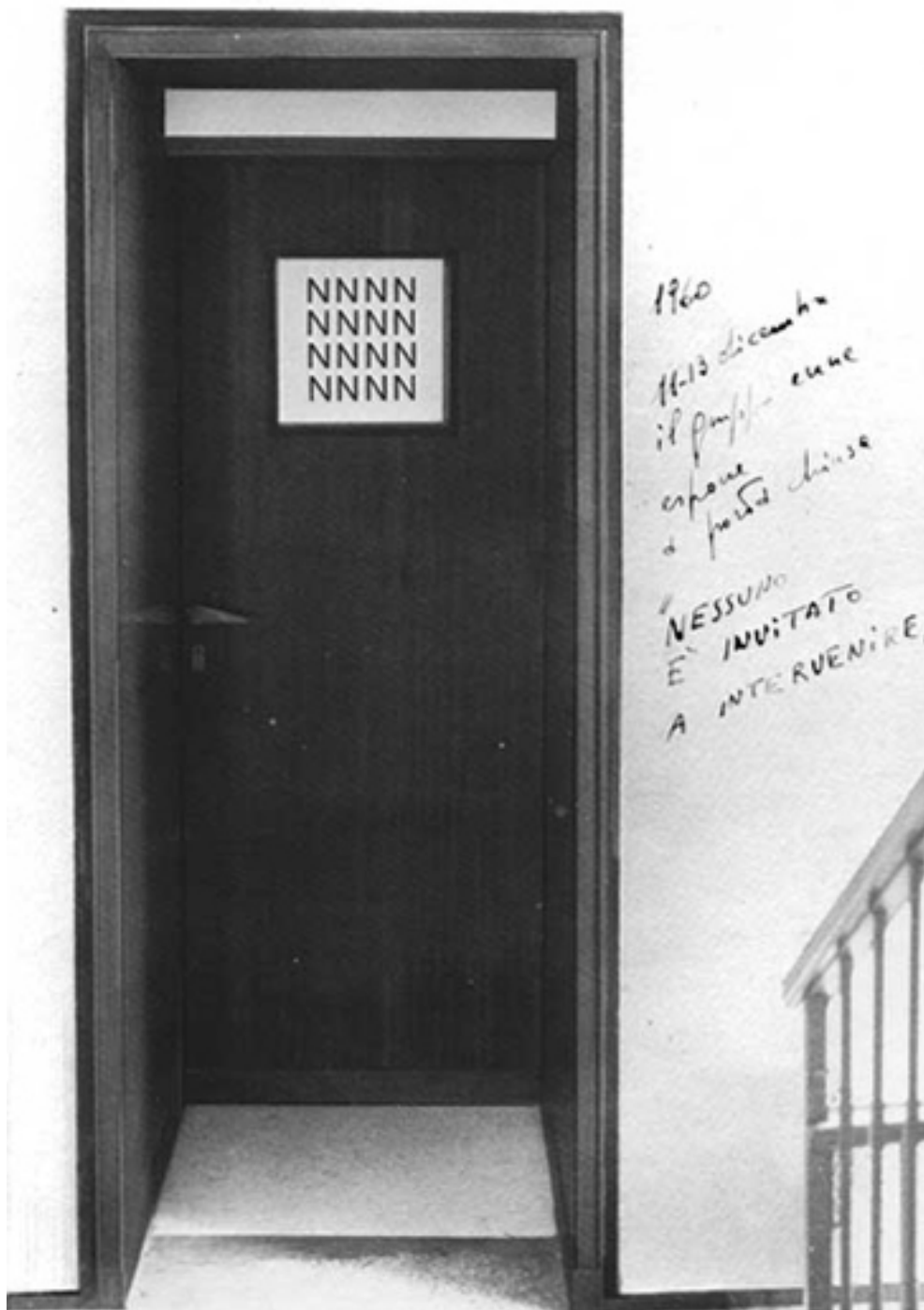
American Supermarket, New York, Paul Bianchini Gallery, 1964 (l'installazione viene riprodotta nello stesso anno presso le gallerie Elefante di Mestre e Il Segno di Roma); in basso, "12 giorni di clamorose offerte", depliant informativo della mostra-mercato alla Galleria La Salita, Roma, 19 dicembre 1964-5 gennaio 1965



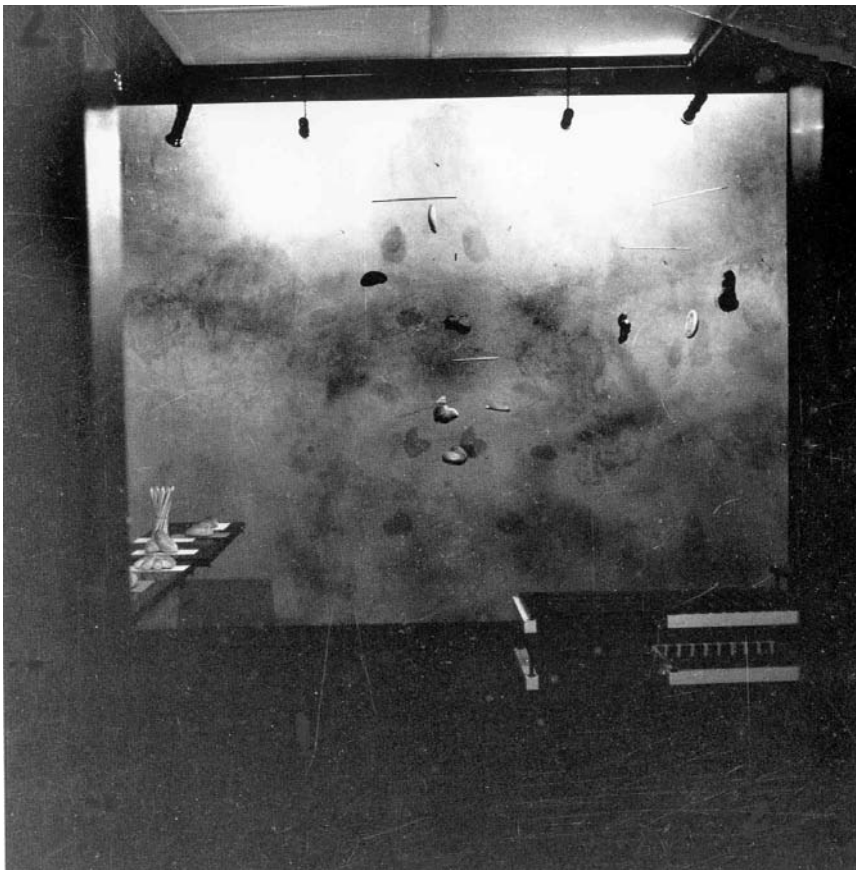
Le Mouvement, Parigi, Galerie Denise René, 1955 (opere di Jacobsen, Agam, Tinguely; in basso, Vasarely, Bury, Jacobsen, Soto, Tinguely)



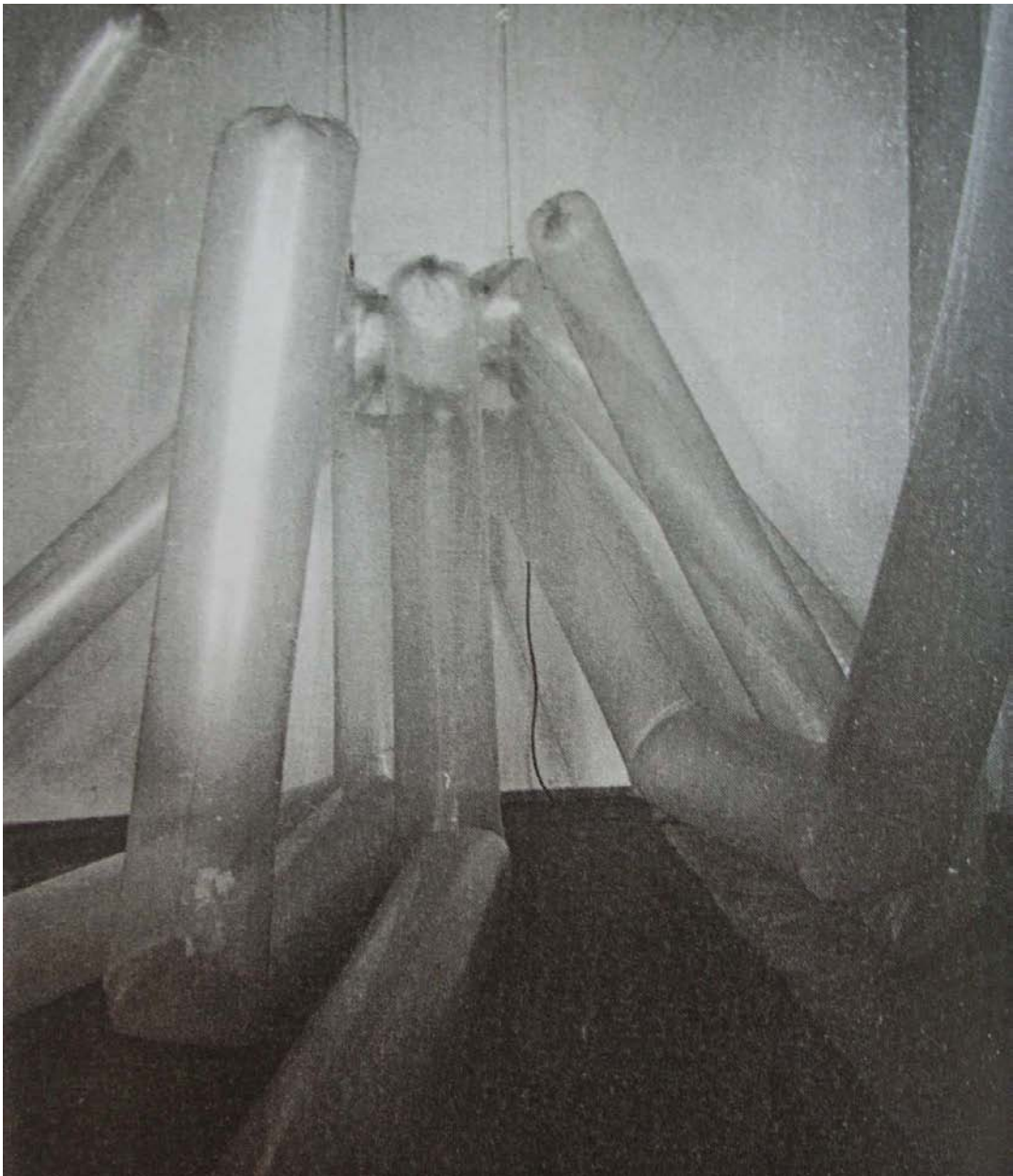
La vetrina della Galerie Denise René in occasione della mostra personale di Soto (maggio-giugno 1967) e la gallerista accanto ad un'opera dell'artista (1968)



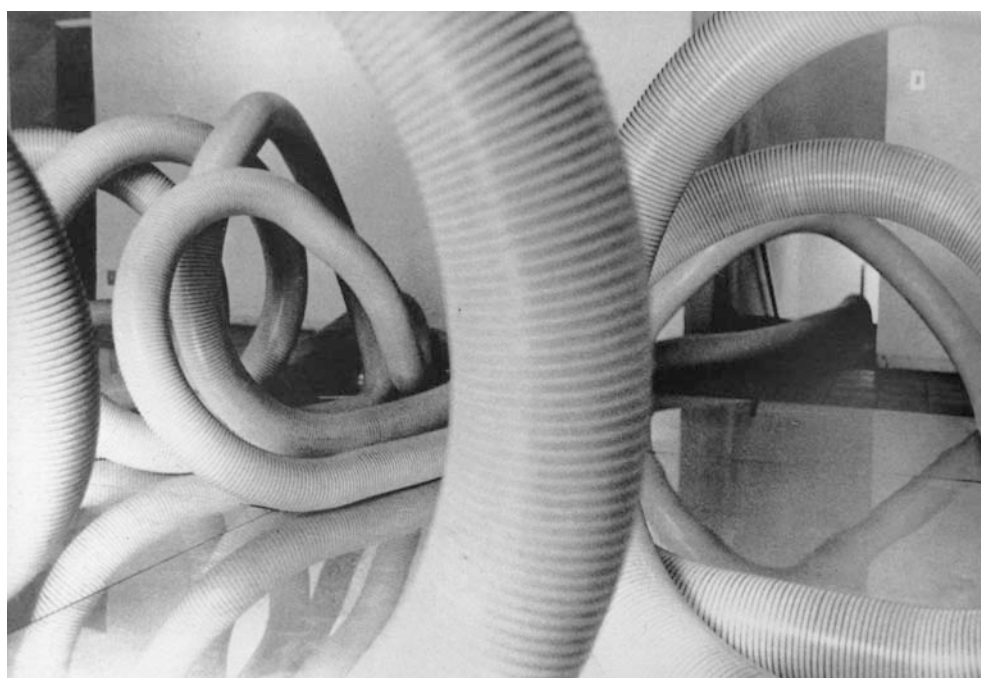
Gruppo N, *Mostra chiusa* (Nessuno è invitato a intervenire), Padova, Studio N, dicembre 1960



Gruppo N, *Mostra del pane*, Padova, Studio N, 18 marzo 1961



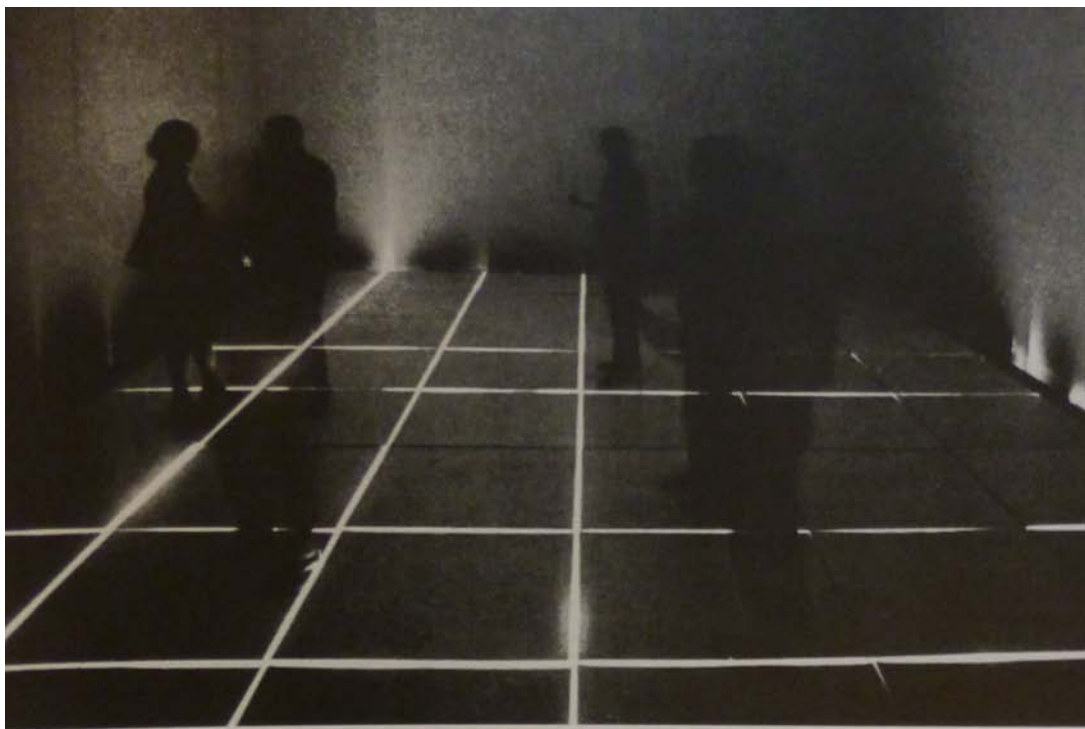
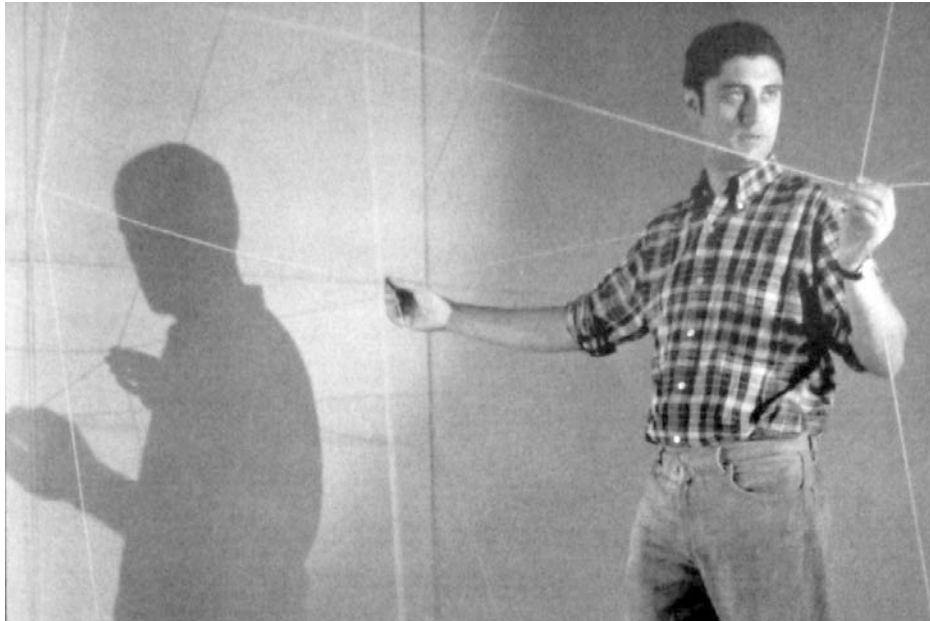
Gruppo T, *Grande oggetto pneumatico (Ambiente a volume variabile)*,
nella mostra *Miriorama 12*, Venezia, Galleria del Cavallino, aprile 1962
(presentato per la prima volta alla Galleria Pater di Milano nel 1959)
(Archivio Galleria del Cavallino)



*Lo spazio dell'immagine, Foligno, luglio-ottobre 1967: in alto, Getulio Alviani, *Interrelazione cromospeculare*; in basso, *Tubo* di Eliseo Mattiacci*



Gruppo N, *Proiezione di luce e ombra*, 1961; in basso, Gianni Colombo, *After Structures*, Roma, Galleria L'Obelisco, 1966



Gianni Colombo, *Spazio elastico* (presentato per la prima volta alla mostra *Trigon*, Graz 1967); in basso, *Campo praticabile*, Milano, Studio Marconi, ottobre 1970



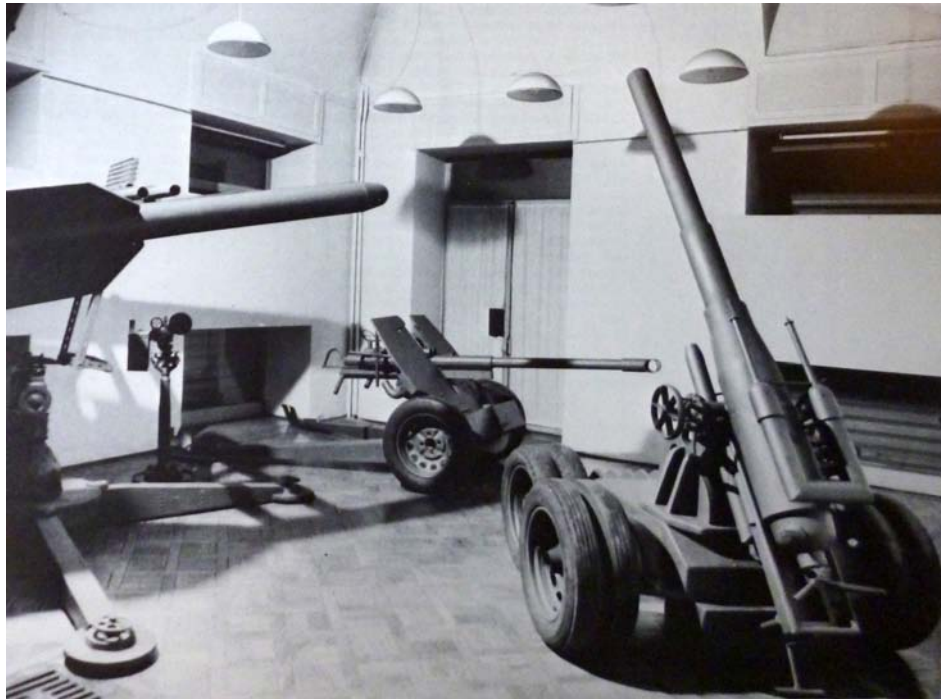
Riziero Giunti, *Azione povera*, Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, 1971; in basso, *BMPT* (Buren Mosset Parmentier Toroni), Parigi, 18. *Salon de la Jeune Peinture*, 3 gennaio 1967



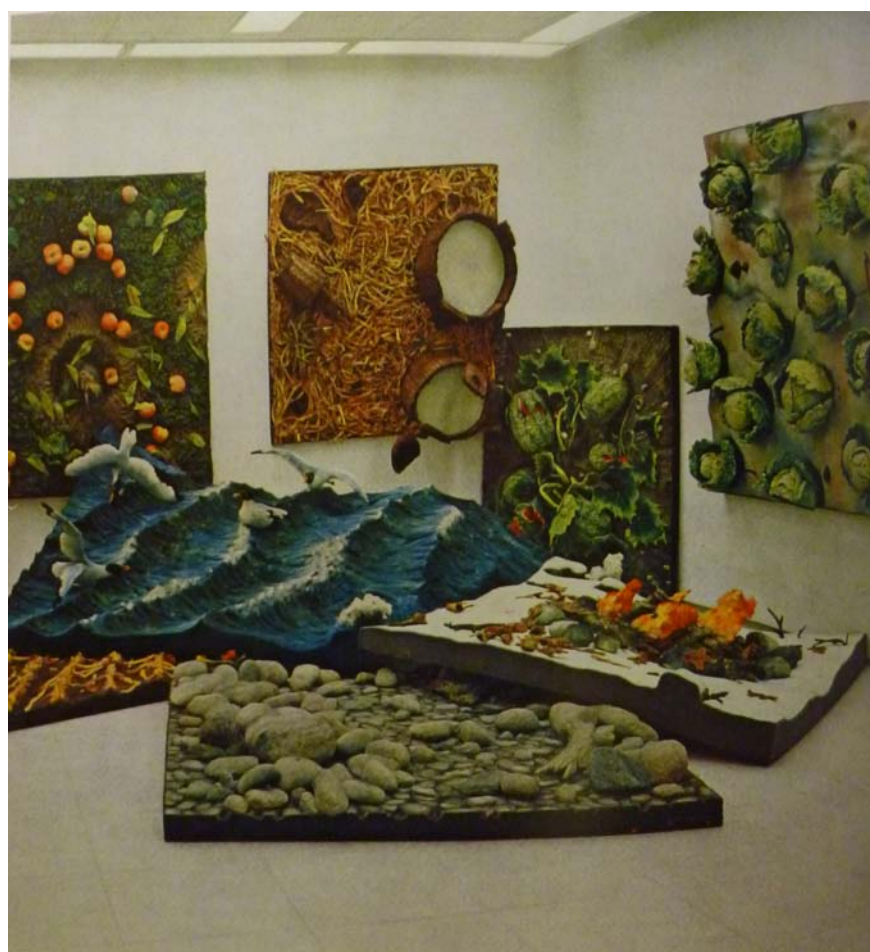
Mario Ceroli, *Cassa-Sistina* (opera premiata alla Biennale di Venezia del 1966) e *La scala*, 1965



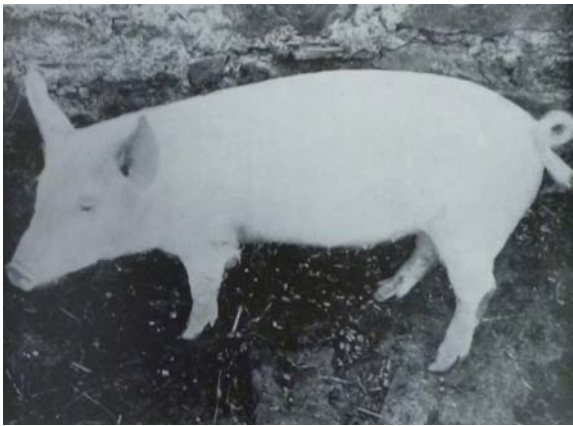
Pino Pascali, *Il mare*, presentato nella personale *Pascali. Nuove sculture*, Roma, Galleria L'Attico, 29 ottobre-dicembre 1966; *Bachi da setola ed altri lavori in corso*, Roma, Galleria l'Attico, marzo 1968 (copertina del catalogo dell'esposizione)



Pino Pascali, *La colomba della pace* (1965) e la personale dedicata alla serie delle "Armi" presso la Galleria Sperone di Torino, gennaio 1966 (foto Claudio Abate)



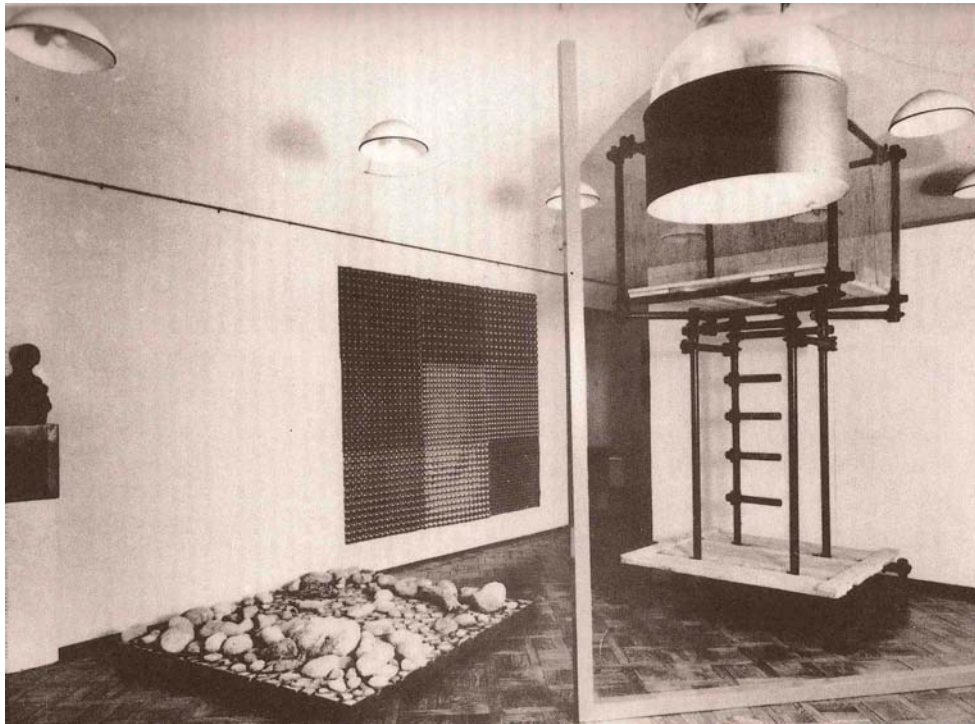
In alto, Pino Pascali, *Vedova blu*, 1968 (foto Claudio Abate); in basso, Piero Gilardi, *Tapis-nature*, Parigi, Galerie Sonnabend, gennaio 1967



Richard Serra, *Bird cage I* e *Live pig cage I* (a sinistra),
Zoo cage II (a destra), nella mostra *Animal Habitats. Live and Stuffed...*, Roma, Galleria La Salita, maggio-giugno 1966



Jannis Kounellis, *Il giardino/i giochi*, Roma, Galleria L'Attico, marzo-aprile 1967; Cactus, cotoniera e pappagallo, esposti nella personale alla Galleria dell'Attico, novembre 1967
(courtesy Archivio Attico)



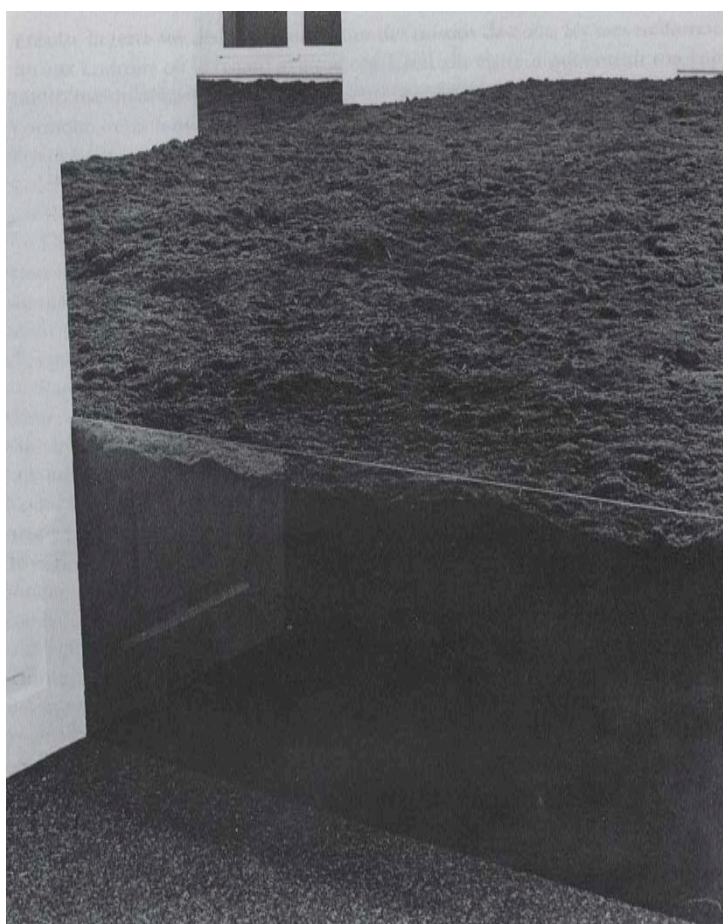
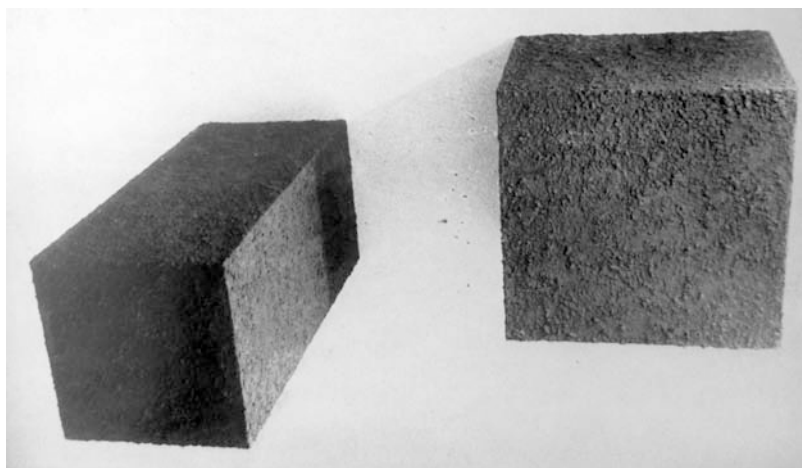
Arte abitabile (Piacentino Piretti Gilardi), Torino, Galleria Sperone, giugno-luglio 1966; in basso, Mario Merz, personale alla Galleria L'Attico, febbraio 1969



Jannis Kounellis, *12 cavalli vivi*, Roma, Galleria L'Attico, gennaio 1969
(courtesy Archivio Attico)



Eliseo Mattiacci, azione con rullo compressore, Roma, Galleria L'Attico, 1 marzo 1969; in basso, Gino De Dominicis, *Lo Zodiaco*, Roma, Galleria L'Attico, aprile 1970 (foto Claudio Abate)

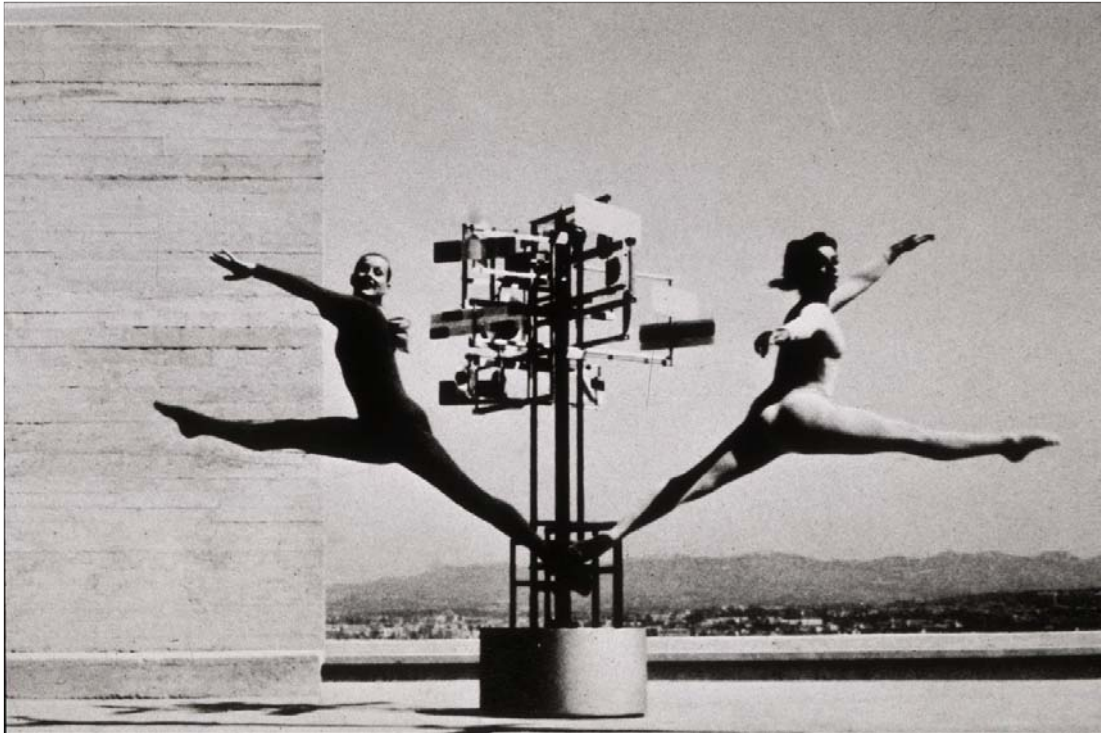


Pino Pascali, *1m2 di terra - 2 m2 di terra* (opera esposta nella mostra *Fuoco, immagine, acqua, terra*, Roma, Galleria L'Attico, giugno 1967) (courtesy Archivio Attico); in basso, Walter De Maria, *50 m3 Level Dirt*, Monaco, Galerie Heiner Friedrich, settembre-ottobre 1968

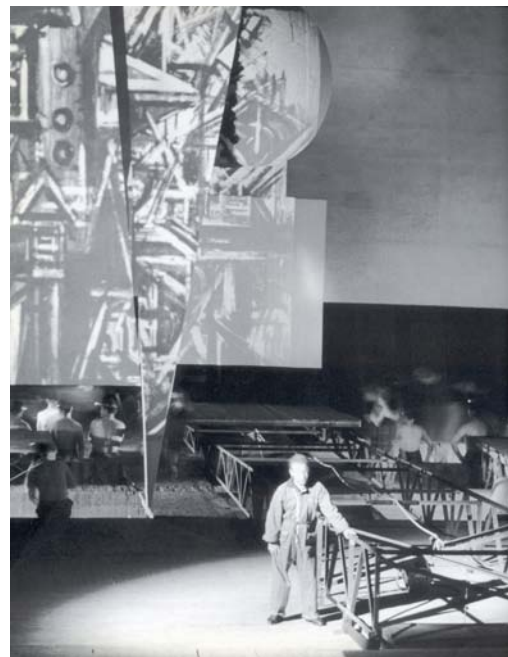
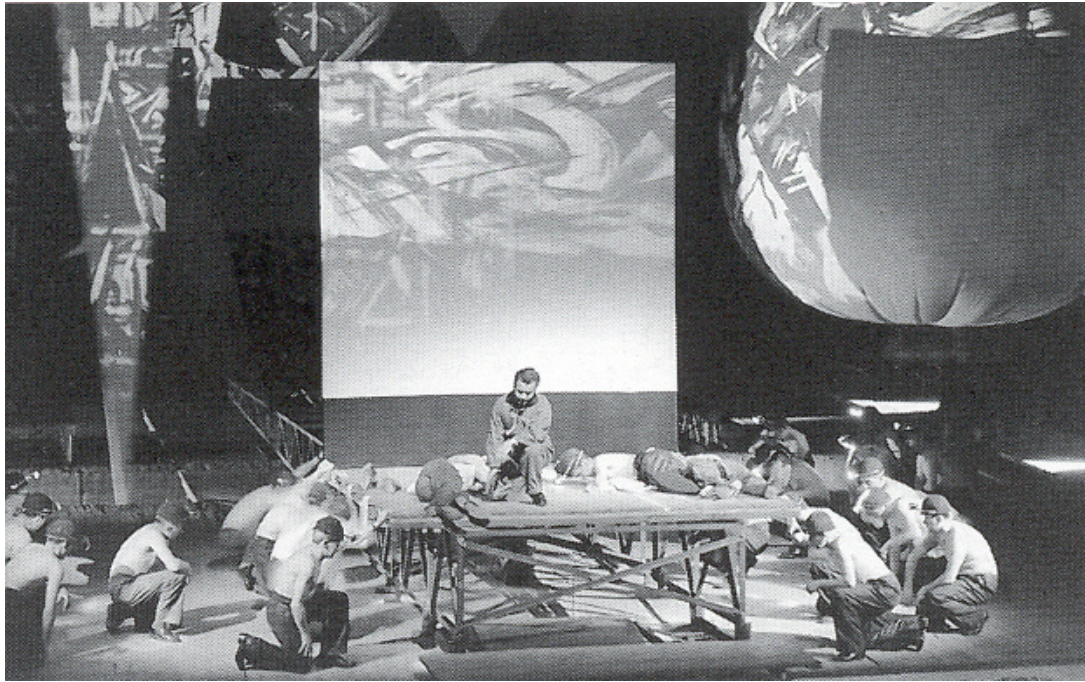


Giuseppe Penone, *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*,
Alpi marittime, 1968

Il Teatro delle mostre



Sculture cinetiche di Nicolas Schöffer impiegate nel balletto *C. Y. S. P.* di Pierre Schaeffer, in occasione del *I Festival de l'Art d'Avant-Garde*, Marsiglia, Cité Radieuse, 1956



Intolleranza '60, opera di Luigi Nono, scenografie di Emilio Vedova,
Venezia, Teatro La Fenice, 1961



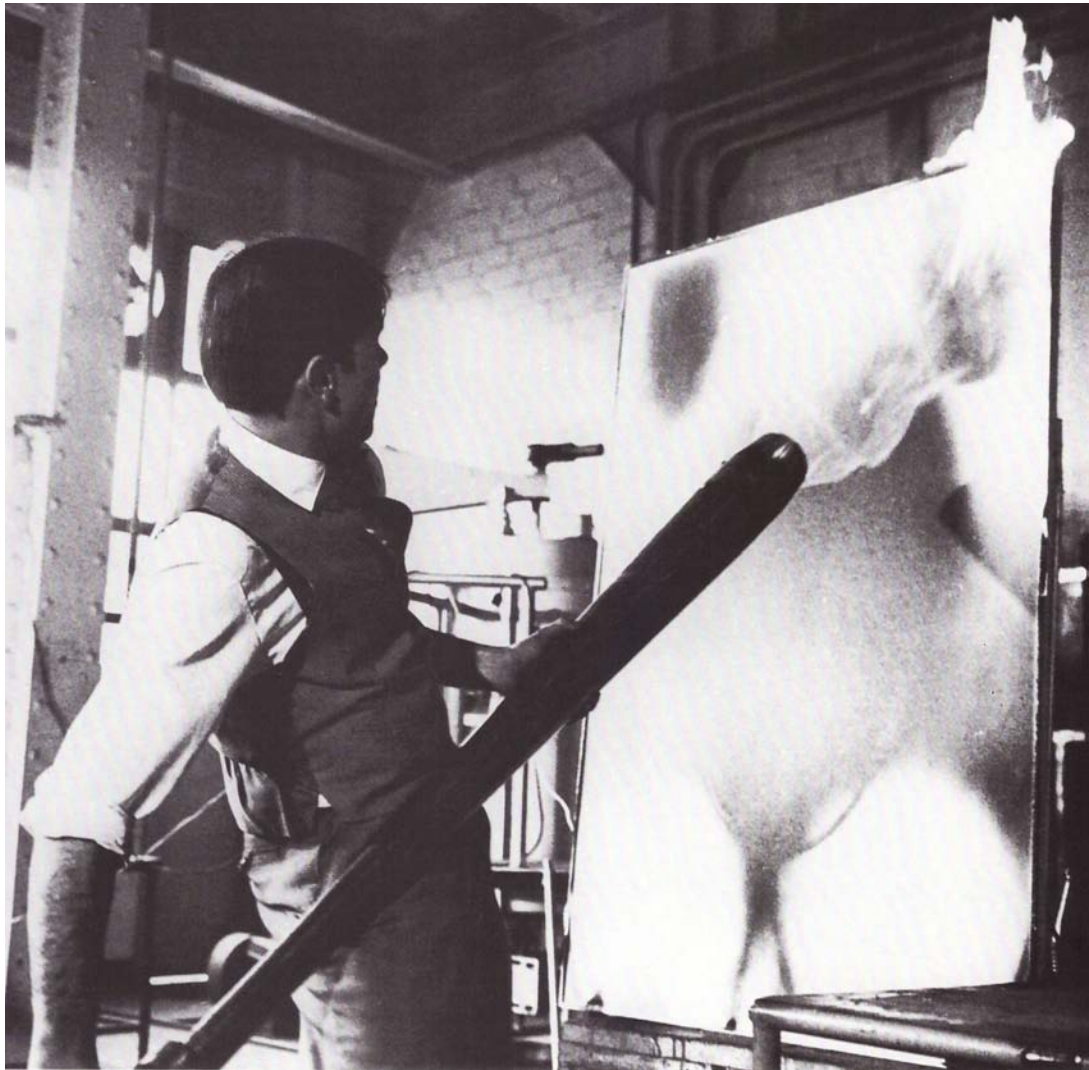
Riccardo III, regia di Luca Ronconi, scenografie di Mario Ceroli, Torino, Teatro Stabile, 1968; in basso, *Tristano e Isotta*, scenografie di Alberto Burri, Torino, Teatro Regio, 1981



Otto Piene (Gruppo Zero), *Archaisch Lichtballette*, Düsseldorf,
Galerie Schmela, 1959



Yves Klein, *Anthropométries de l'Époque bleue*, Parigi, Galerie Internationale d'Art Contemporain, 9 marzo 1960 (nel corso della performance l'orchestra esegue la *Symphonie monotone*)
(Yves Klein Archives)



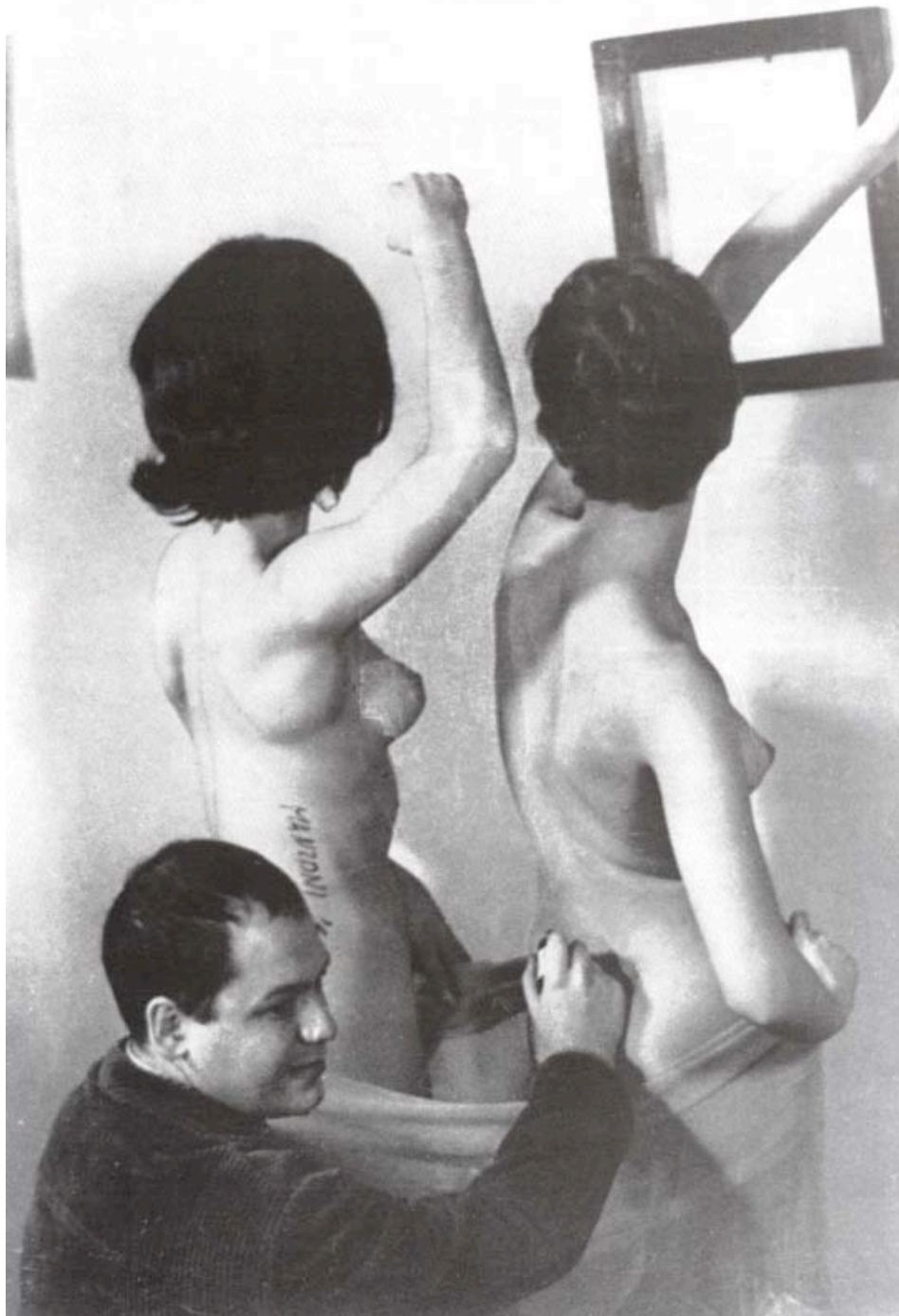
Yves Klein, *Peinture de feu*, La Plaine St. Denis, Centre d'Essais du
Gaz de France, marzo 1961
(Yves Klein Archives)



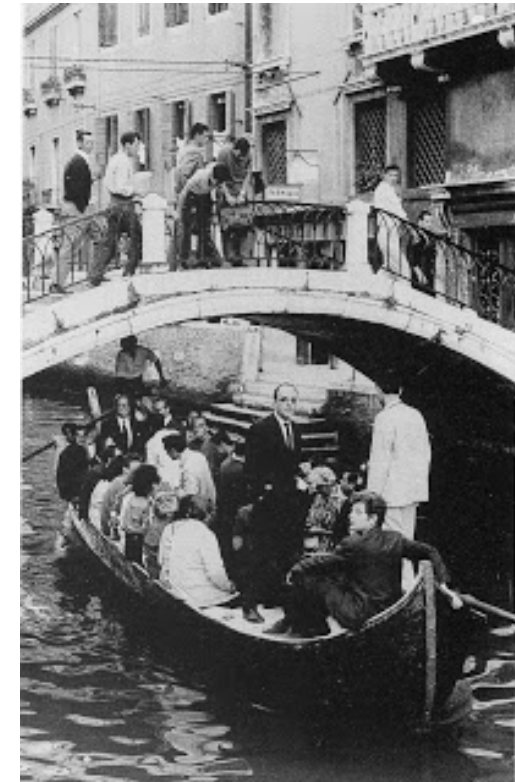
In alto, César realizza un'*expansion* alla Tate Gallery di Londra nel 1968; in basso, l'artista prepara i materiali per l'azione presso il laboratorio di scenografia del Teatro Stabile a Genova, Fiera del Mare (3 febbraio 1969)



Piero Manzoni, *Nutrimenti d'arte di Piero Manzoni*.
Consumazione dell'arte dinamica del pubblico,
divorare l'arte, Milano, Galleria Azimut, 21 luglio 1960
(foto Giuseppe Bellone)



Piero Manzoni, *Sculture viventi*, 1961 (l'operazione viene realizzata in pubblico in occasione della mostra *Castellani & Manzoni*, Roma, Galleria La Tartaruga, aprile-maggio 1961)



Jean-Jacques Lebel, *Enterrement de la chose de Tinguely*, Venezia, 14 luglio 1960 (happening realizzato a Palazzo Contarini Corfù a chiusura della mostra *Anti-Procés*, Galleria Il Canale, giugno-luglio 1960)



Happening Fluxus alla stazione ferroviaria di Nizza, giugno 1964



Raymond Hains mostra la riproduzione della 'palissade alla crema' sull'enciclopedia Clartés e ne distribuisce alcune porzioni durante il *I Festival del Nouveau Réalisme*, Nizza, Abbaye de Roseland, 13 luglio 1961



*II Festival del Nouveau Réalisme, Monaco,
Neue Galerie Im Künstlerhaus, febbraio 1963*



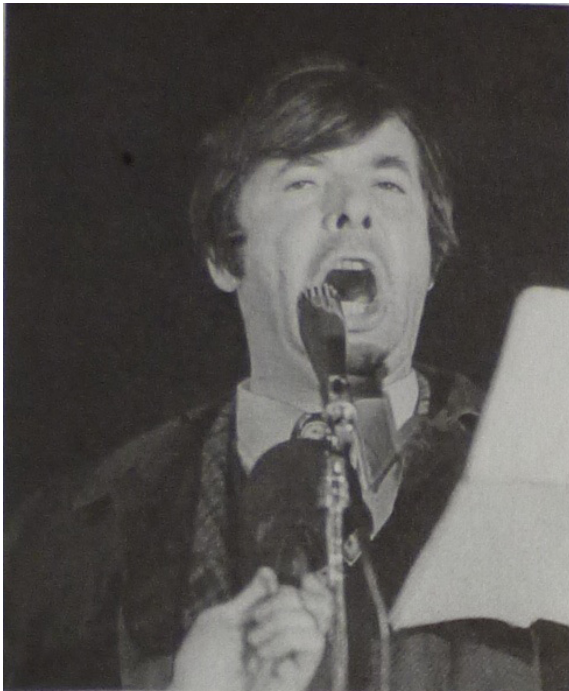
III Festival del Nouveau Réalisme, Milano 1970: Christo riveste il monumento a Vittorio Emanuele II in Piazza del Duomo (l'empaquetage sarà in seguito trasferito, a causa delle proteste, a quello di Leonardo Da Vinci in Piazza della Scala)



III Festival del Nouveau Réalisme, Milano 1970: la Vittoria di Jean Tinguely si autodistrugge nella piazza del Duomo



III Festival del Nouveau Réalisme, Milano 1970: Pierre Restany e Guido Le Noci davanti alle peintures de feu (omaggio a Yves Klein); in basso, proiezioni luminose di Raysse



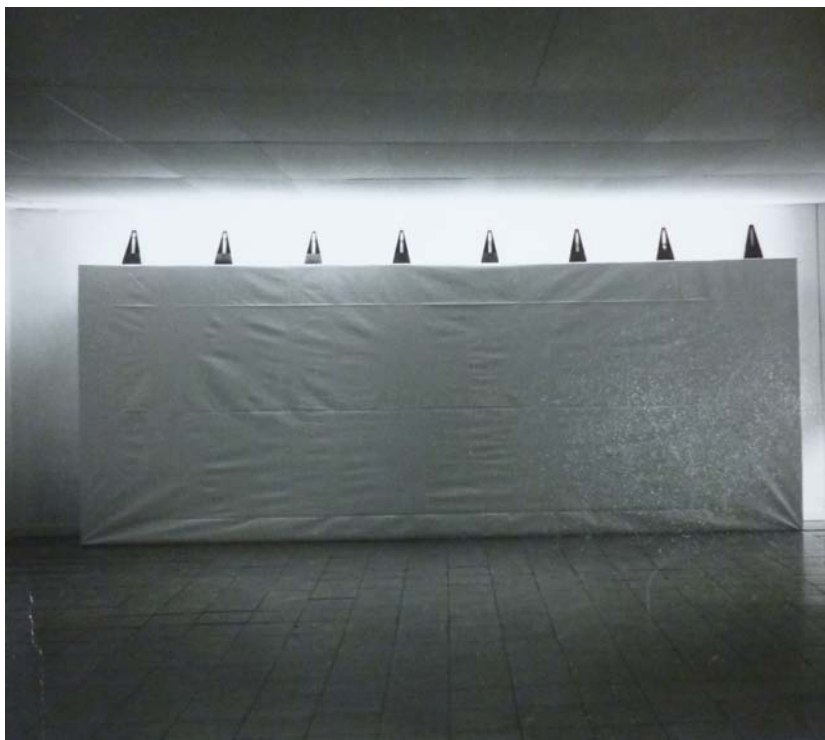
*III Festival del Nouveau Réalisme, Milano 1970: Dufrêne esegue il poema sonoro *Le Tombeau de Pierre Larousse*; Niki de Saint-Phalle realizza uno *Stand de tir* su un altare-rilevo nella Galleria Vittorio Emanuele*



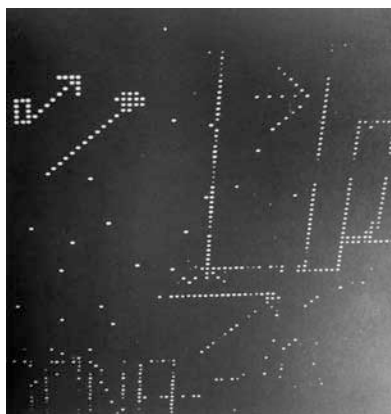
III Festival del Nouveau Réalisme, Milano 1970: César realizza una triplice espansione (rossa, gialla e blu) all'interno della Galleria Vittorio Emanuele e ne distribuisce i frammenti al pubblico



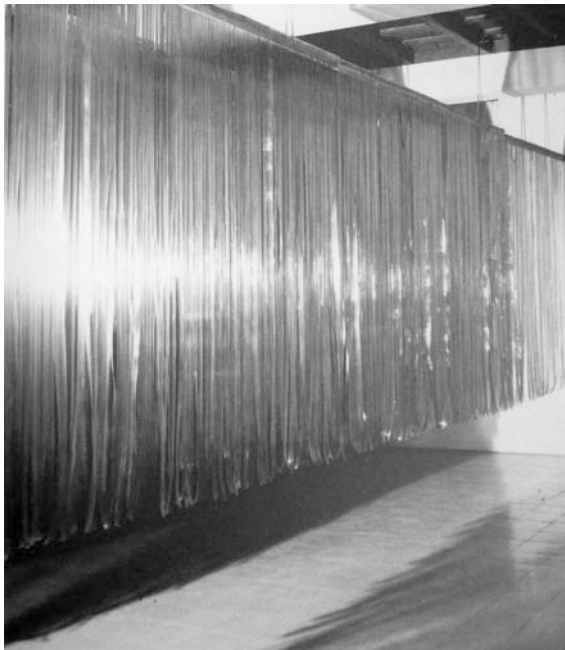
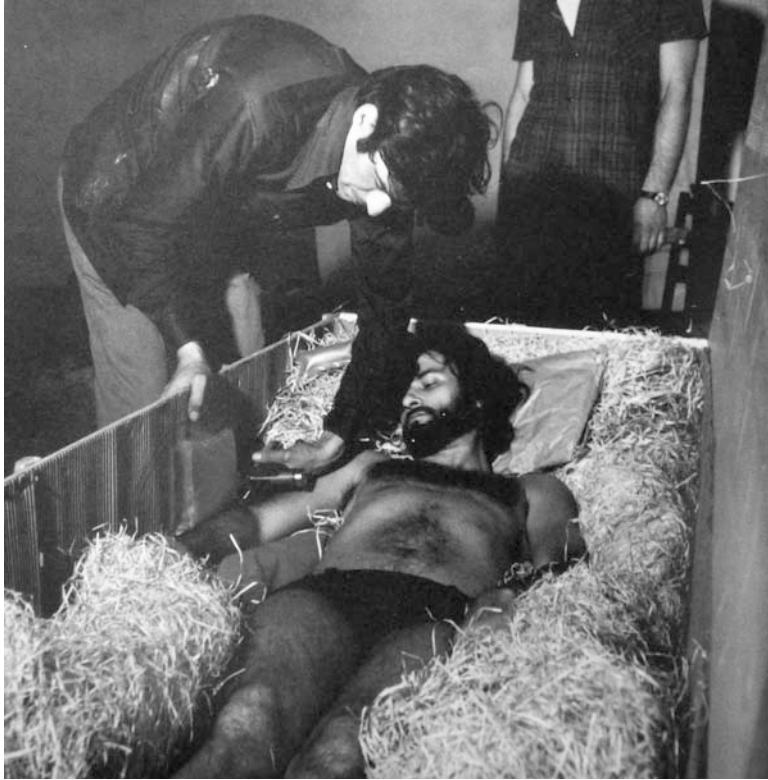
Teatro delle mostre, Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1968:
Franco Angeli, *Opprimente*; in basso, Giosetta Fioroni, *Spia ottica*
(Archivio Galleria La Tartaruga)



Teatro delle mostre, Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1968:
Mario Ceroli, *Dal caldo al freddo*; in basso, Enrico Castellani, *Il muro del tempo* (Archivio Galleria La Tartaruga)



Teatro delle mostre, Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1968:
Alighiero Boetti, *Un cielo* (Archivio Galleria La Tartaruga)



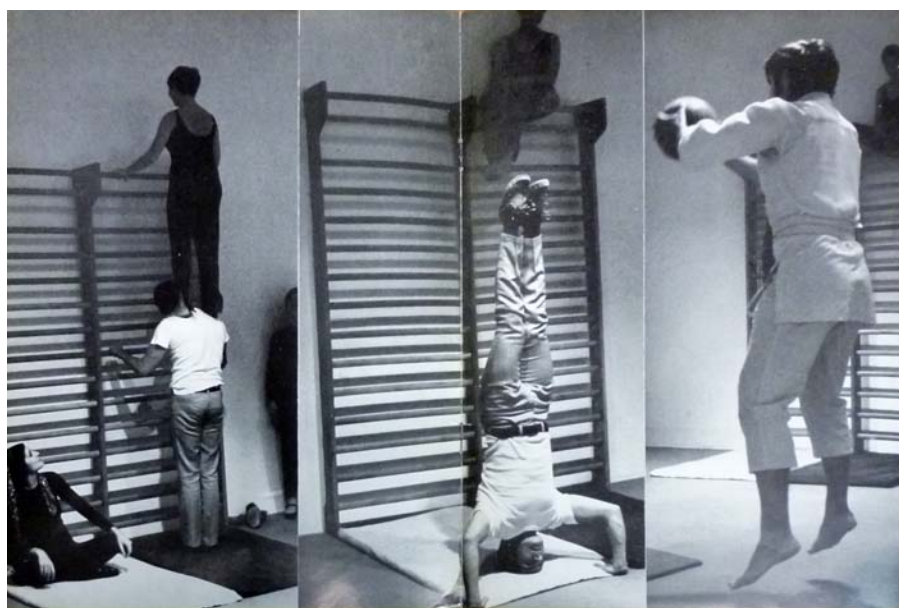
*Teatro delle mostre, Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1968:
Renato Mambor, *Dovendo imballare un uomo*; Gino Marotta, *Foresta
di menta* (Archivio Galleria La Tartaruga)*



*Teatro delle mostre, Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1968:
Cesare Tacchi, Cancellazione d'artista
(Archivio Galleria La Tartaruga)*



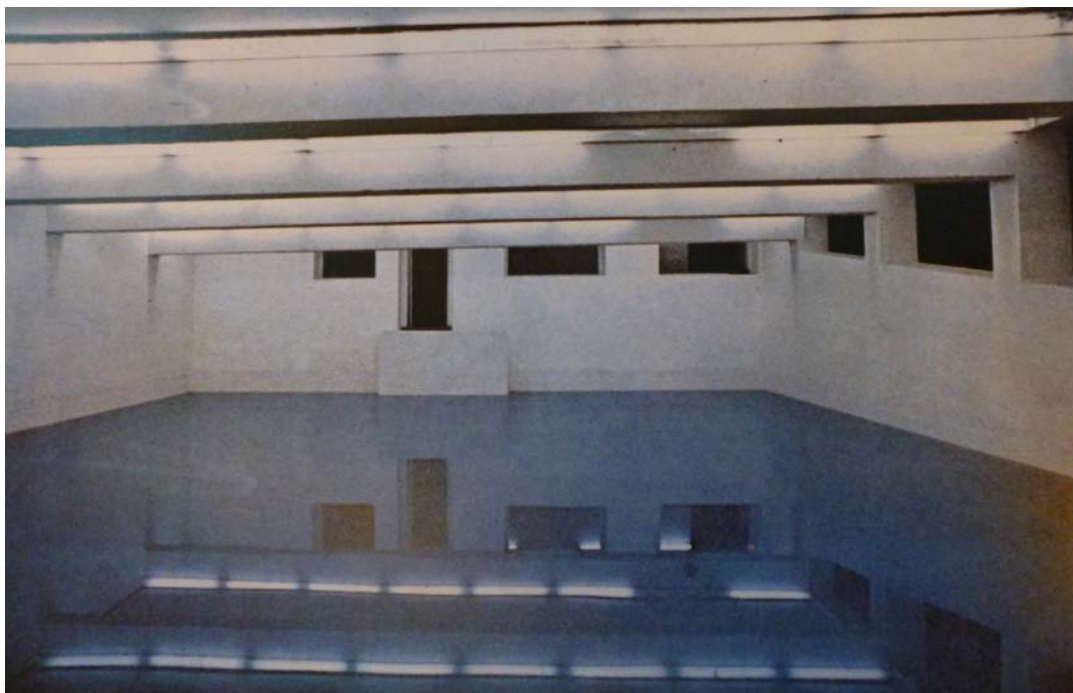
Teatro delle mostre, Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1968:
Fabio Mauri, *Luna* (Archivio Galleria La Tartaruga)



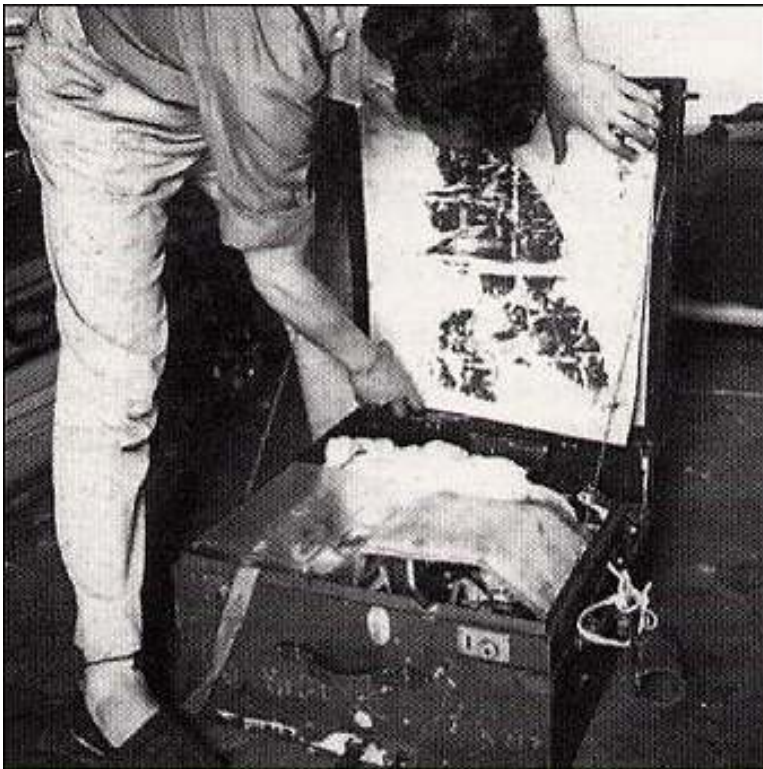
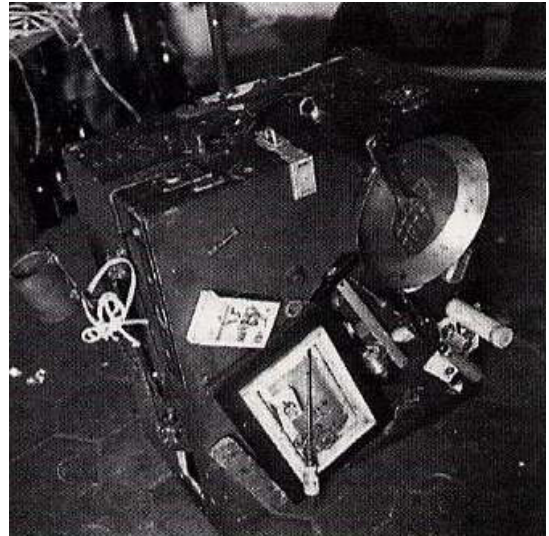
Ginnastica mentale, Roma, Galleria L'Attico, ottobre 1968; in basso, Simone Forti, *Danze costruzioni*, Roma, Galleria L'Attico, 30-31 ottobre 1968



Studio Marconi: ring allestito per l'inaugurazione della personale di Valerio Adami (novembre 1969), durante la quale si tiene un incontro (categoria dilettanti) organizzato dalla Federazione italiana pugilato



Allagamento del garage di via Beccaria, Roma,
Galleria L'Attico, 9 giugno 1976



Nouveau Réalisme, *Der Koffer*, presentata nel giugno 1961 presso l'appartamento privato dell'architetto Peter Neuffert a Colonia

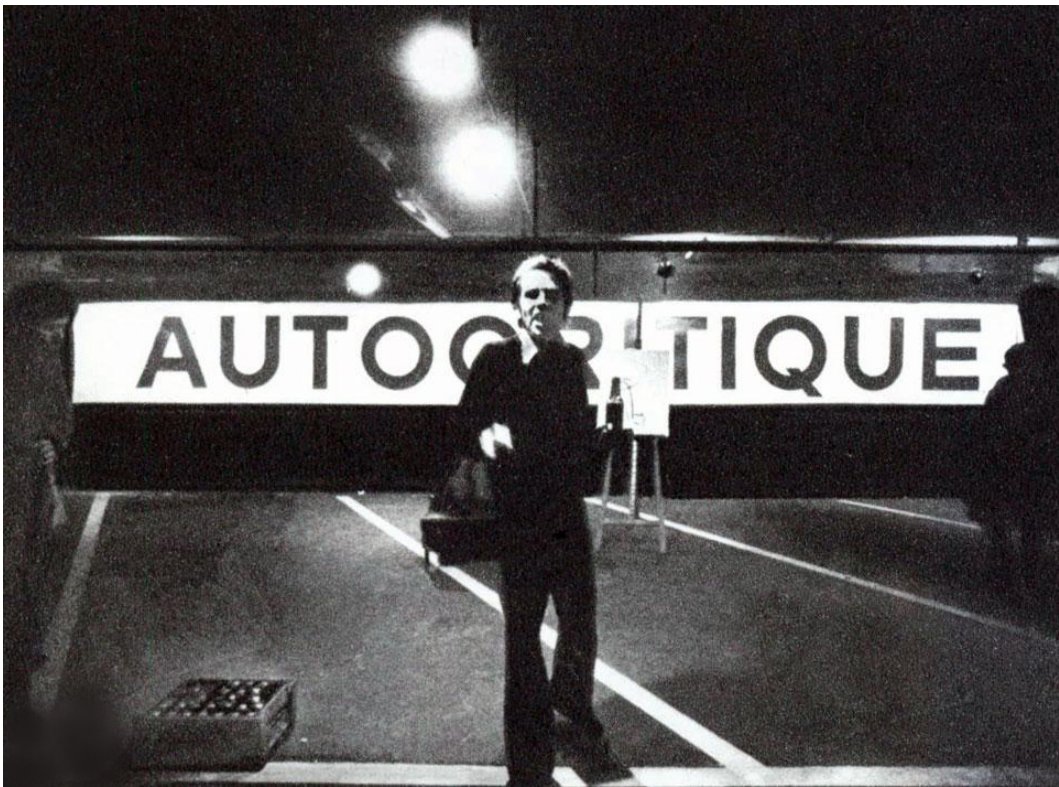
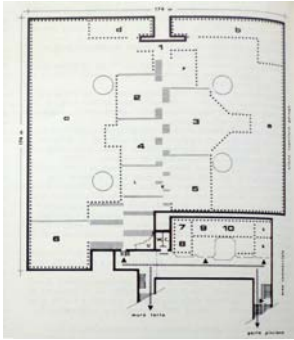


I soci fondatori del Gruppo Cooperativo di Boccadasse:
*Bruno Alfieri, Kurt Blum, Eugenio Carini, Flucio Costantini, Germano Facetti,
Carlo Fedeli, Emanuele Lazzati, Achille Perilli, Kiby Vico Vico*
hanno il piacere di invitarLa all'inaugurazione della
“Galleria del Deposito,”
sabato 23 novembre 1963, alle ore 17,
a Genova-Boccadasse, piazza Nettuno 3 rosso.

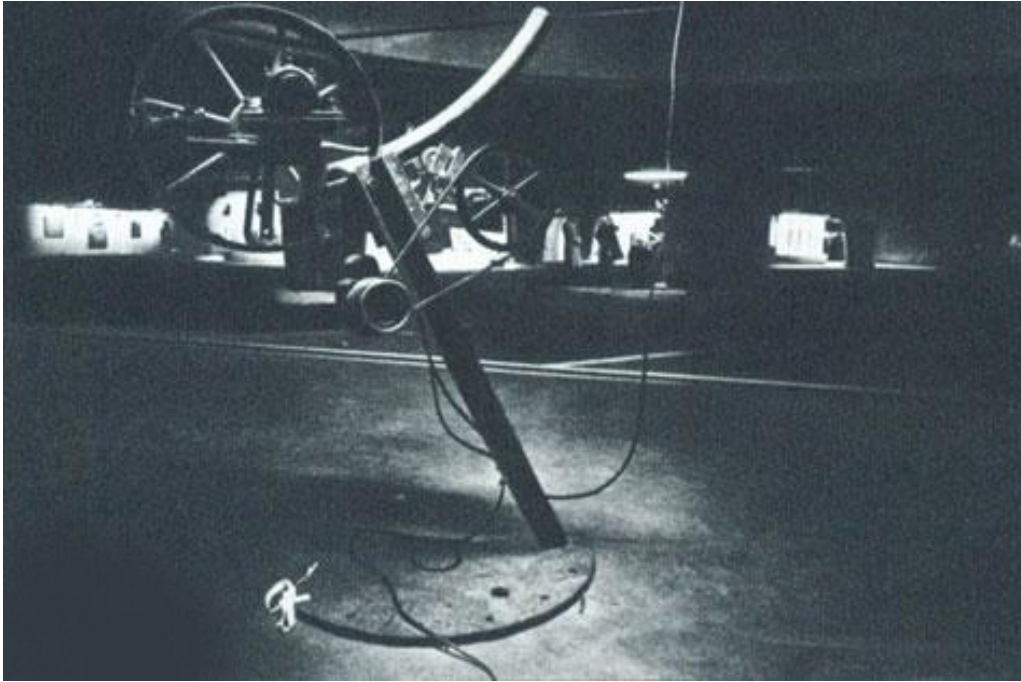
La prima mostra: sedici quadri blu.
opere di Max Bill, Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Enrico Castellani, Marc Chagall, Piero Dorazio,
René Duvillier, Lucio Fontana, Sam Francis, Getulio, Gottfried Honzger, Achille Perilli, Paul Raelé,
Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Victor Vasarely.



In alto, il borgo di Boccadasse a Genova dove inaugura la Galleria del Deposito (23 novembre 1963); in basso, il Deposito d'Arte Presente di Torino, 1967-1968



Contemporanea, Roma, parcheggio di Villa Borghese, 1973-74 (in alto, planimetria della mostra e veduta del parcheggio sotterraneo; in basso, l'intervento di Ben)



Contemporanea, Roma, parcheggio di Villa Borghese, 1973-74 (gli interventi di Jean Tinguely, in alto, e Jannis Kounellis, in basso)



In alto: l'automobile con cui Mario Merz arriva a Roma da Torino, esposta nella personale alla Galleria L'Attico di Roma, febbraio 1969; in basso, Renato Mambor, *Scaricare* (esposta alla mostra *Vitalità del negativo*, Roma, Palazzo delle Esposizioni 1970; foto Ugo Mulas)

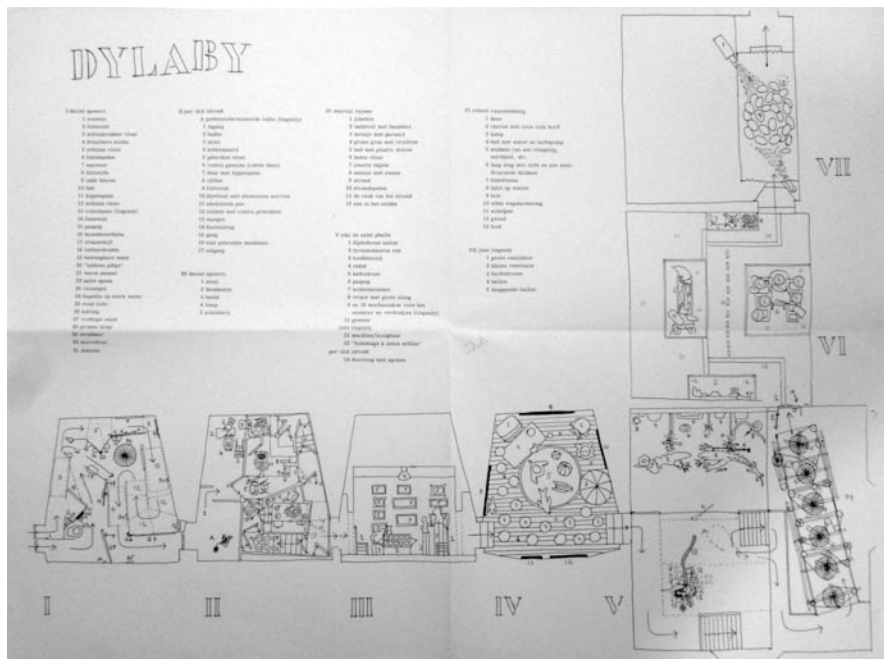


In alto, le automobili da corsa di Salvatore Scarpitta in Piazza San Marco (in occasione della mostra alla Galleria Venezia, giugno 1972; Archivio Camuffo); in basso, Nicolas Schoeffer, *SCAM 1* (*Sculpture automobile n. 1*), Milano 1974

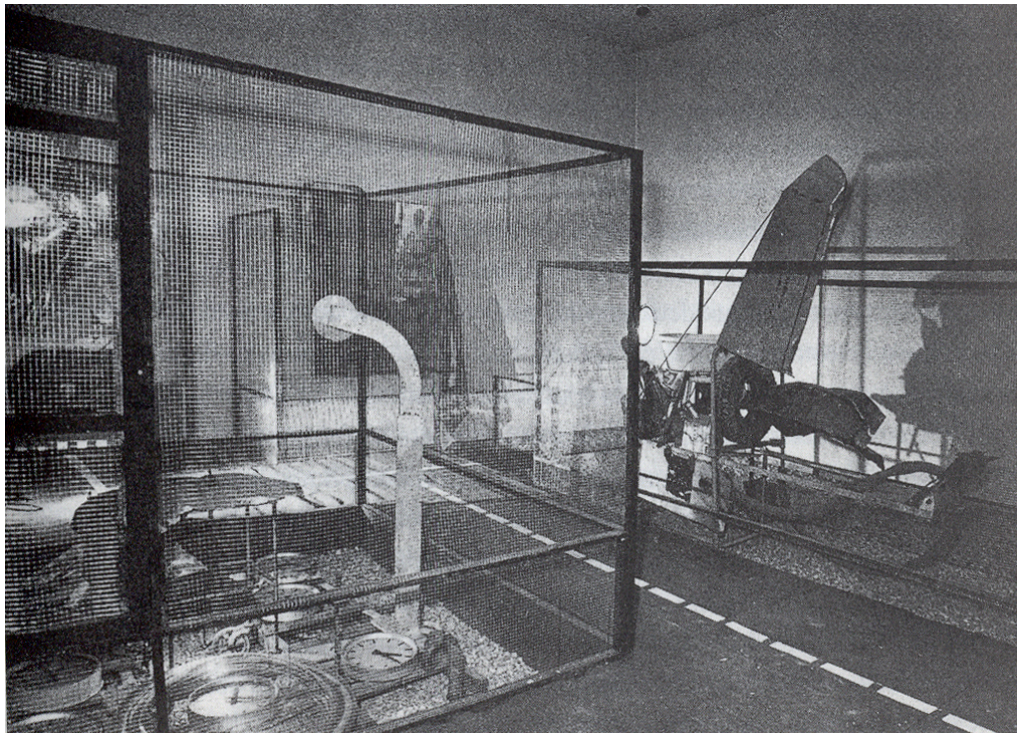
Prière de toucher



In alto a sinistra, César e Martial Raysse, *Conserve expansion* (Editions Claude Givaudan, Parigi), 1969, a destra Daniel Spoerri, *Attention oeuvre d'art* (Edition Vice-Versand), 1968; in basso, Piero Manzoni, *Uovo scultura*, 1960



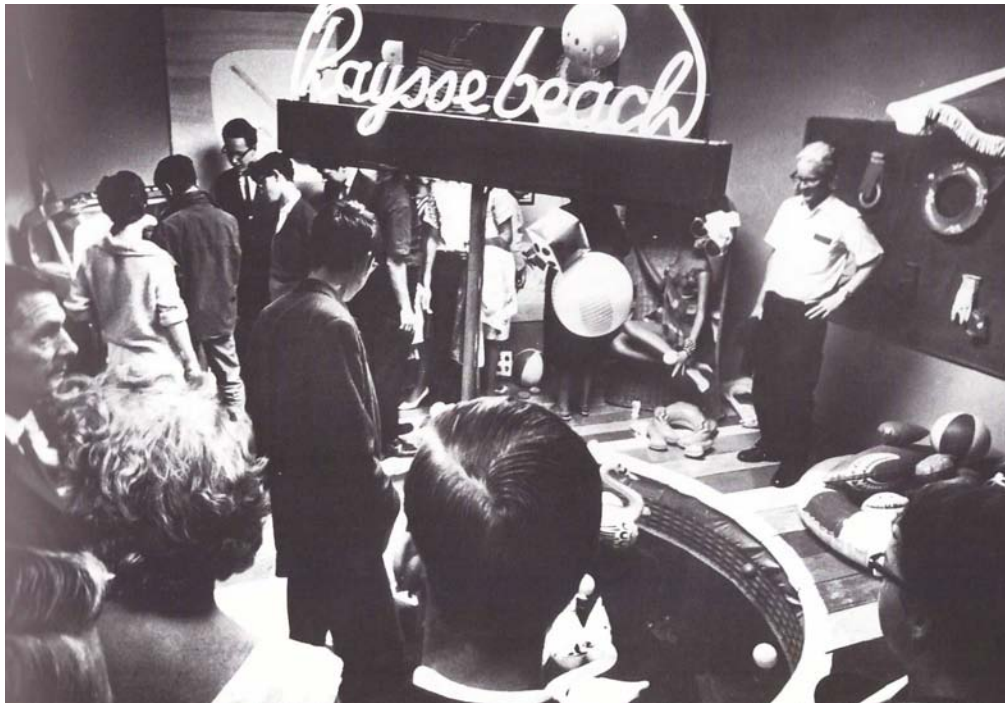
Partecipazioni e percorso della mostra *Dylaby*, organizzata presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1962; in basso, la macchina-scultura di Jean Tinguely nella sala di Niki de Saint-Phalle (V)



Dylaby, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1962: l'installazione di Robert Rauschenberg (sala VI) e la stanza dei palloncini di Jean Tinguely (sala VII)



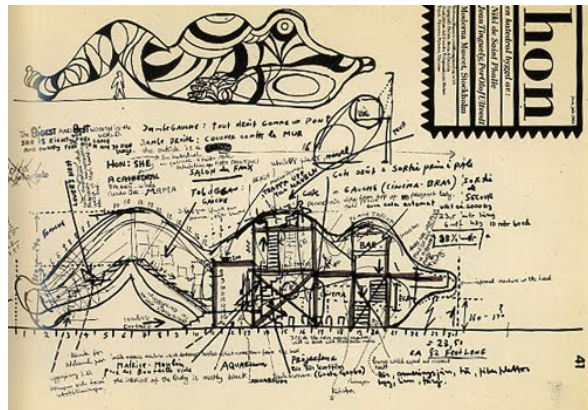
Dylaby, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1962: il parco di creature preistoriche di Niki de Saint-Phalle con lo Stand de tir e il progetto di allestimento (sala V)



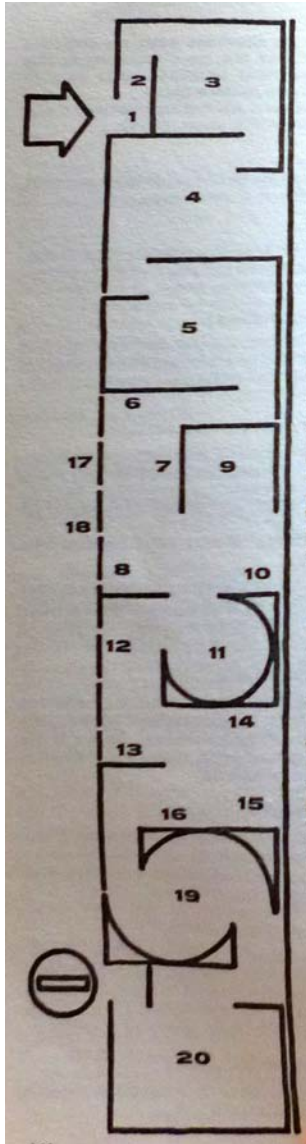
Dylaby, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1962:
Martial Raysse, *Raysse Beach* (sala IV)



Dylaby, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1962: la sala 'capovolta' di Daniel Spoerri (sala III)



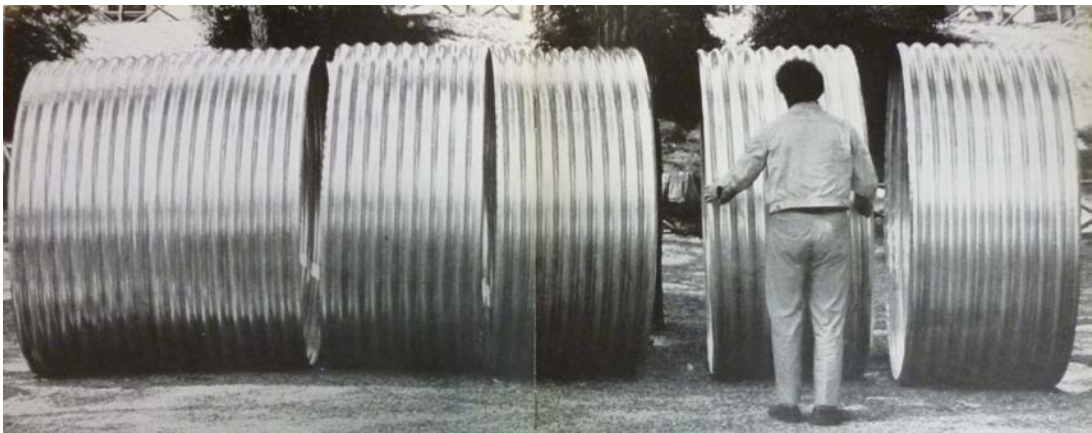
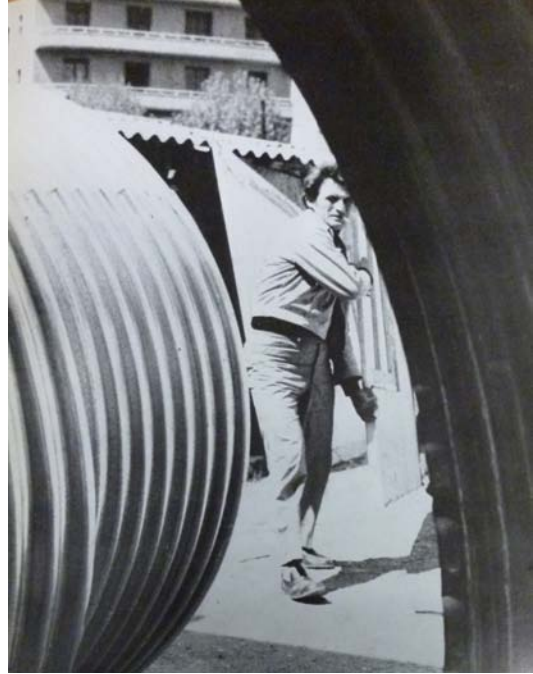
Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Olof Ultved, *Hon*,
Stoccolma, Moderna Museet, 1966



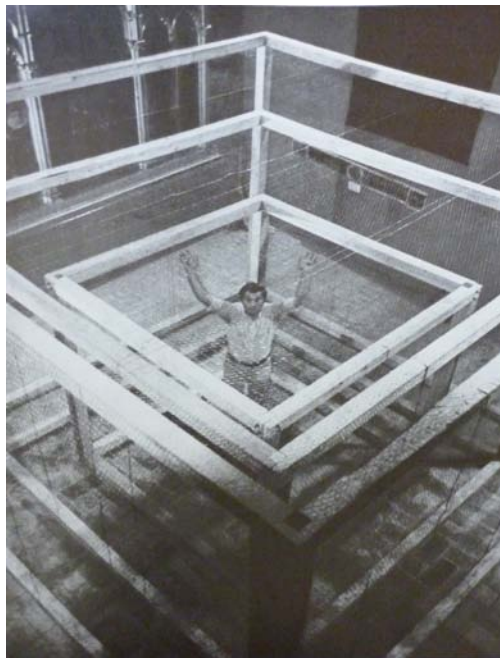
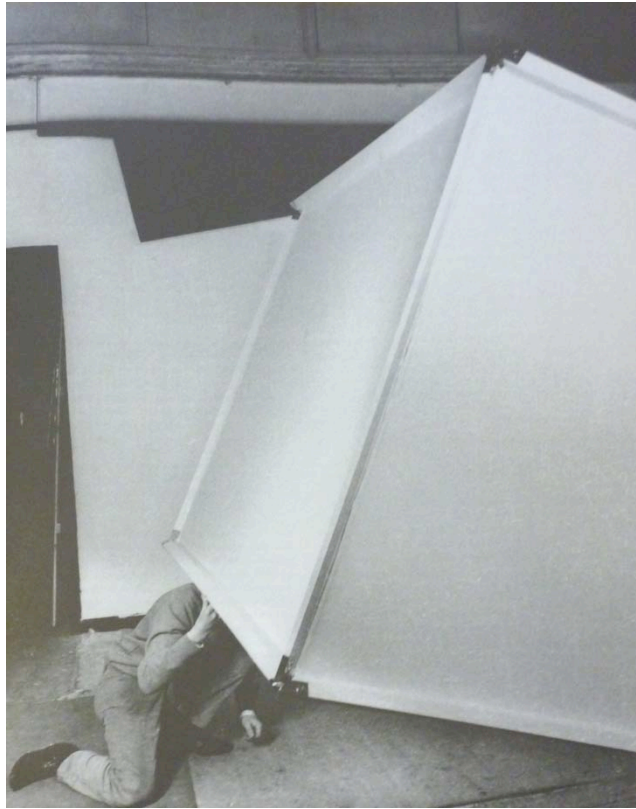
Groupe de Recherche d'Art Visuel: a sinistra, il percorso dell'installazione *L'instabilité - Le labyrinthe* presentata alla III Biennale di Parigi (1963); a destra, la ricostruzione di un *labirinto* dello stesso anno conservata presso il Musée d'Art et d'Histoire di Cholet



Getulio Alviani, *Rilievo a riflessione con incidenza ortogonale, praticabile*, 1967-70 (esposto alla mostra *Vitalità del negativo*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1970)
(foto Ugo Mulas)



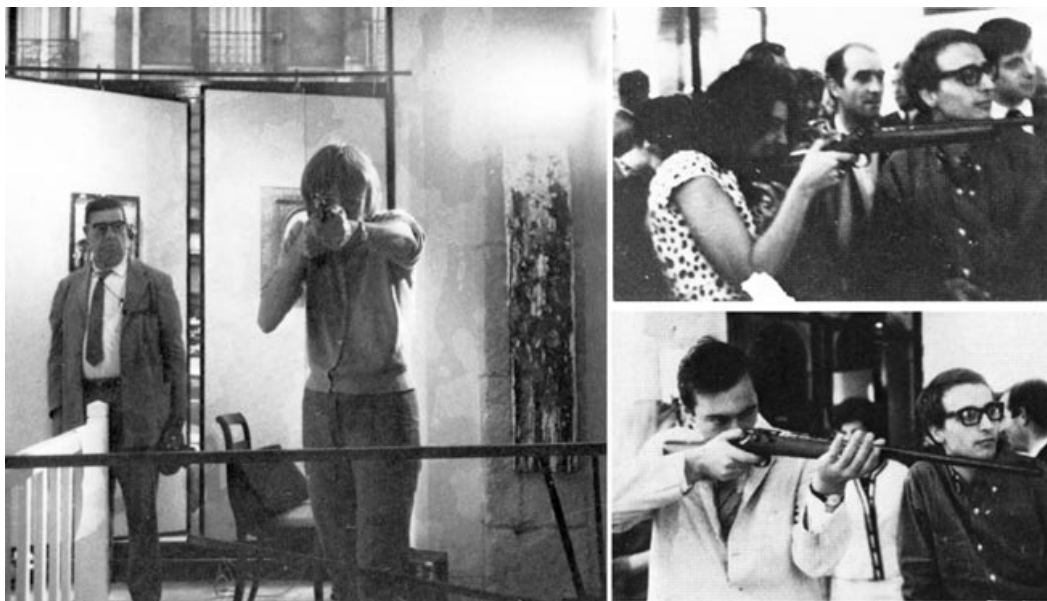
Eliseo Mattiacci, *Cilindri praticabili*, Roma, Galleria L'Attico, 1968



In cubo di Luciano Fabro e *Gabbia* di Mario Ceroli, esposte nella mostra *Lo spazio dell'immagine* (Foligno 1967)



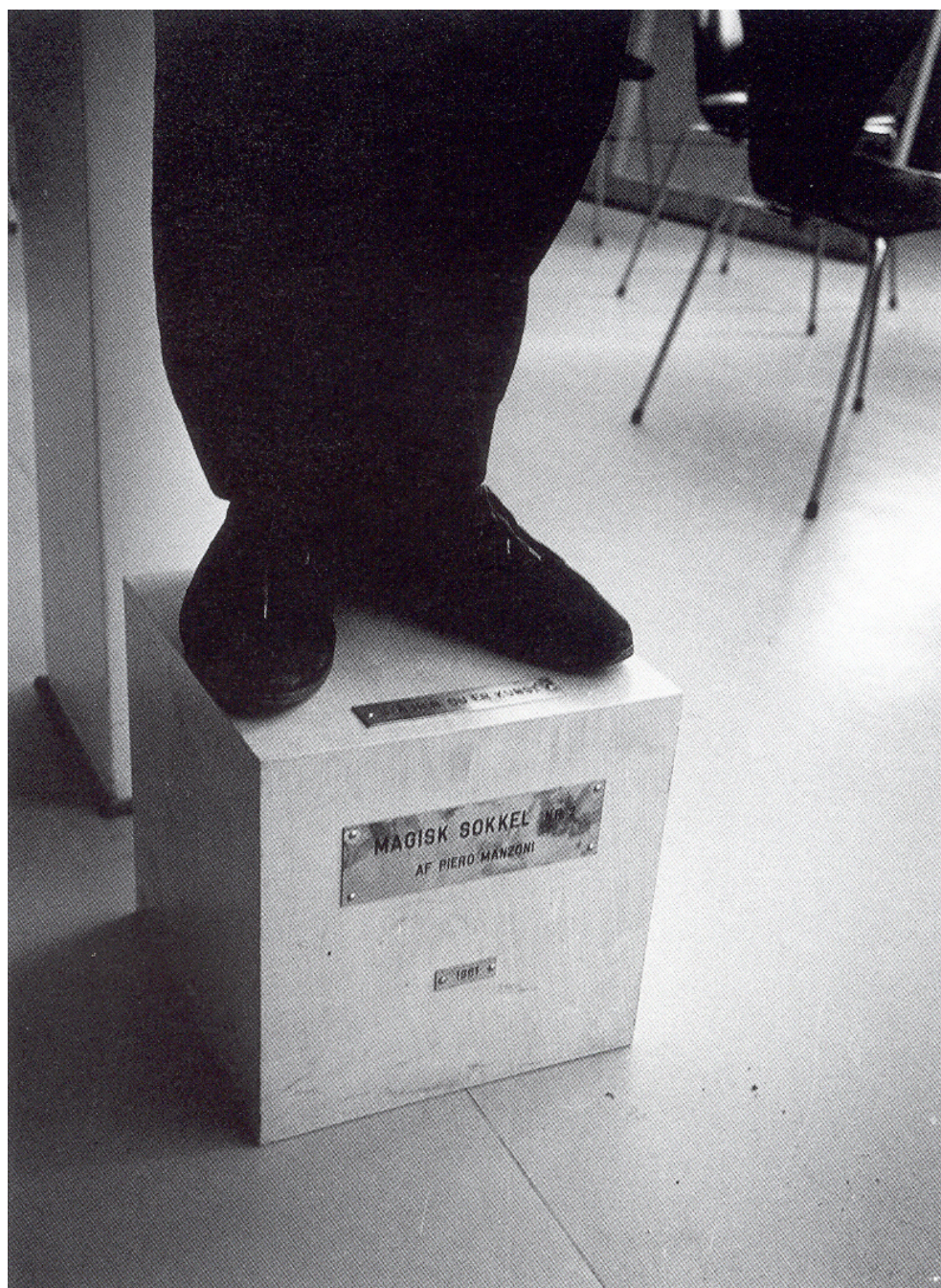
Jean Tinguely, il *cyclo-graveur* a disposizione degli spettatori nell'esposizione *Le mouvement dans l'art* (Stoccolma, Moderna Museet, maggio-settembre 1961)



Niki de Saint-Phalle lavora ai *Tir*, Parigi, Impasse Ronsin, 1962 (foto André Morain); in basso, *Feu à volonté*, Parigi, Galerie J, giugno 1961



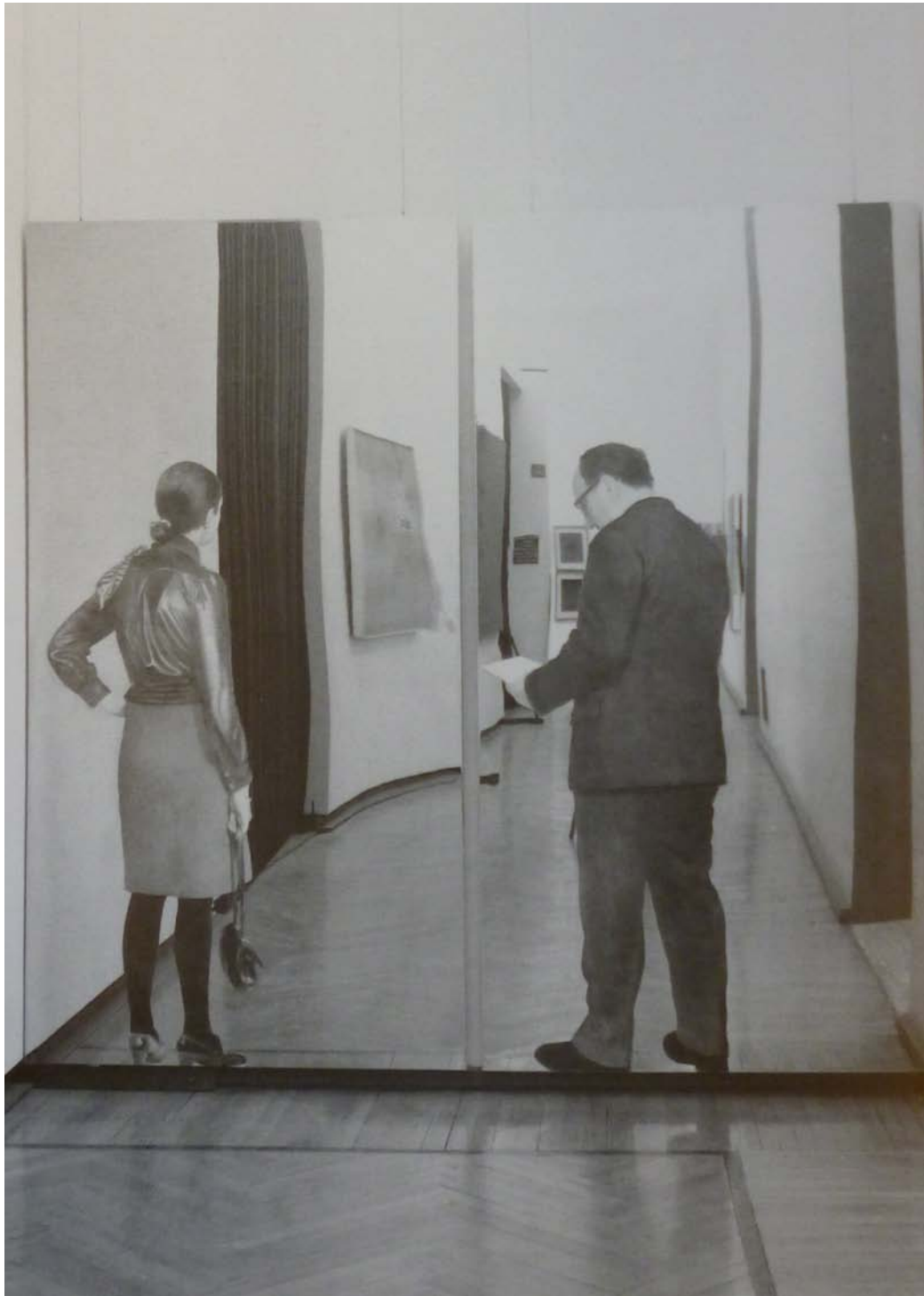
Gabriele De Vecchi (Gruppo T), *Scultura da prendere a calci*, 1959



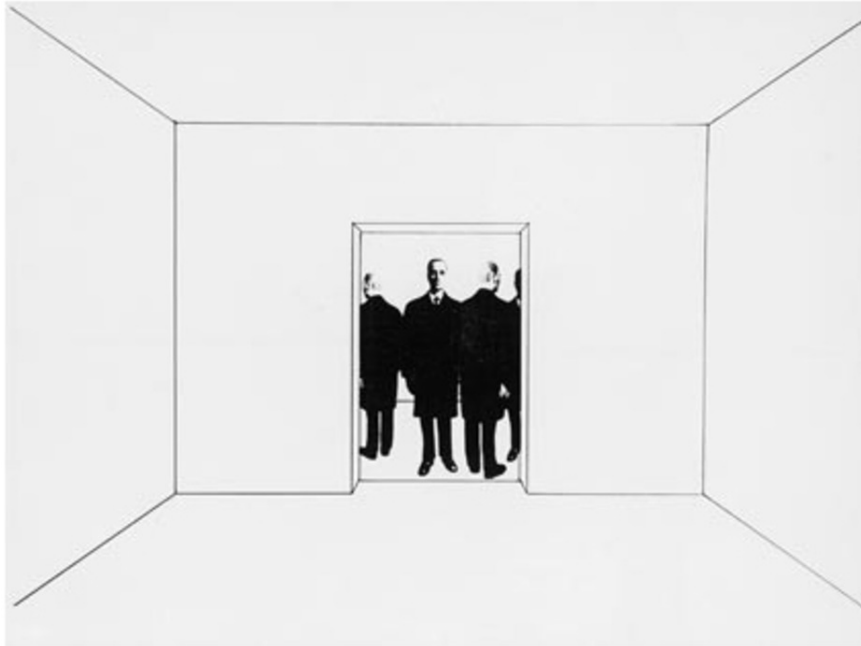
Piero Manzoni, *Base magica*, 1961
(foto Ole Bagger)



Michelangelo Pistoletto (in alto), Pino Pascali e Efi Kounellis (in basso) travestiti in occasione della mostra-happening di Pistoletto alla Galleria L'Attico di Roma, febbraio 1968



Michelangelo Pistoletto, *I visitatori*, 1968



Giulio Paolini, *Ipotesi per una mostra*, 1963; in basso, Mario Ceroli, *Due spettatori* (1966), esposta nella mostra *Fuoco immagine acqua terra*, Roma, Galleria L'Attico, giugno 1967

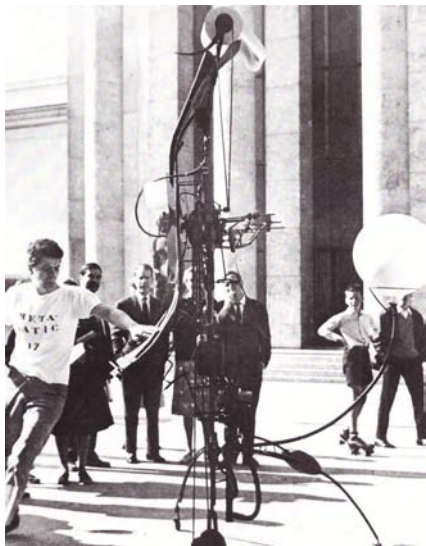
Campo urbano



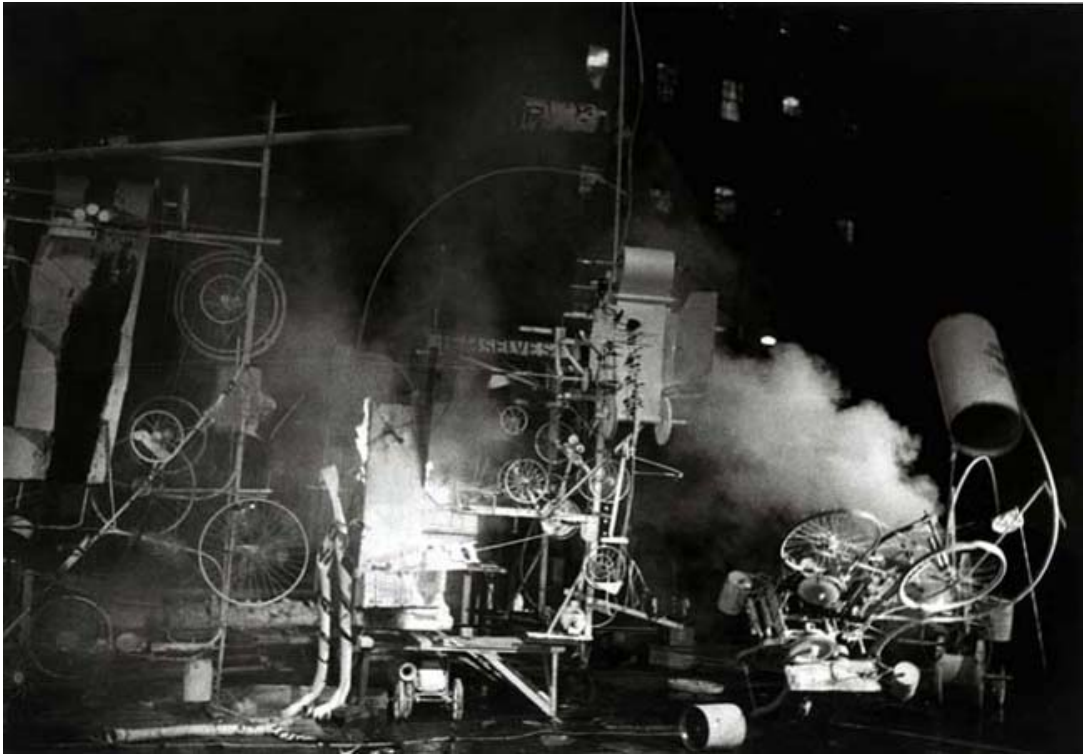
Villeglé raccoglie le *affiches* nei quartieri parigini (in alto, a Montparnasse, 14 febbraio 1961; in basso, rue de La Perle, 1970)
(foto André Morain)



Raymonde Hains, *Palissade des emplacements réservés*, Parigi,
Première Biennale de Paris, 1959



Jean Tinguely, la scultura *Méta-matic n. 17* all'esterno del Musée d'Art Moderne, Première Biennale de Paris, 2 ottobre 1959



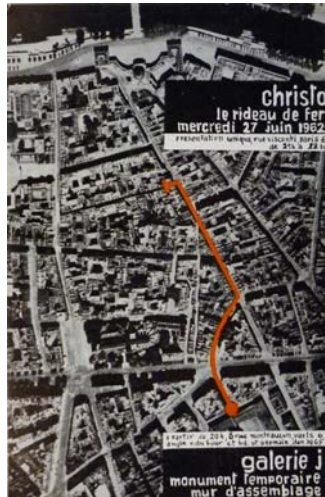
Jean Tinguely, *Hommage à New York*, New York, Museum of Modern Art, 17 marzo 1960
(in basso, ciò che resta dell'opera il giorno successivo)



Yves Klein, scultura 'aerostatica', Parigi, place Saint-Germain-des-Prés, 10 maggio 1957 (realizzata per l'inaugurazione della personale dell'artista *Propositions monochromes*, gallerie Colette Allendy e Iris Clert)



Gli 'hommes-sandwichs' sponsorizzano nei quartieri parigini il vernissage della personale di Jean Tinguely presso la Galerie Iris Clert, luglio 1959



Christo, *Le rideau de fer*, Parigi, rue Visconti, 27 giugno 1962



Christo realizza l'empaquetage di una statua di Villa Borghese in occasione della sua personale alla Galleria La Salita, 29 ottobre 1963



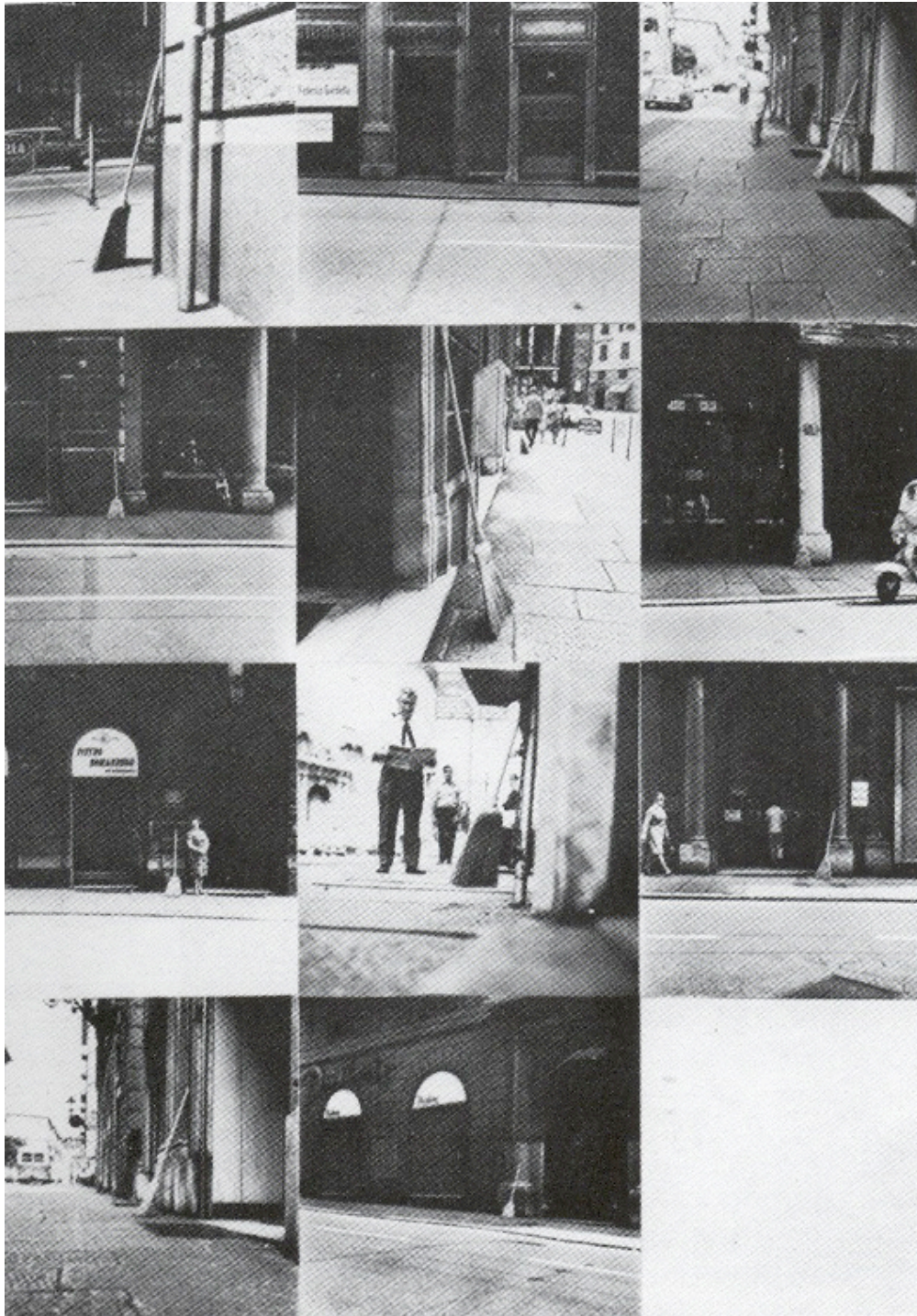
Christo, empaquetage delle Mura Aureliane, Roma, gennaio 1974 (in occasione della mostra *Contemporanea*, parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973-febbraio 1974)



La palla di giornali di Michelangelo Pistoletto fatta rotolare tra le gallerie Sperone, Il Punto e Christian Stein in occasione della mostra *Con temp l'azione*, Torino, 4 dicembre 1967



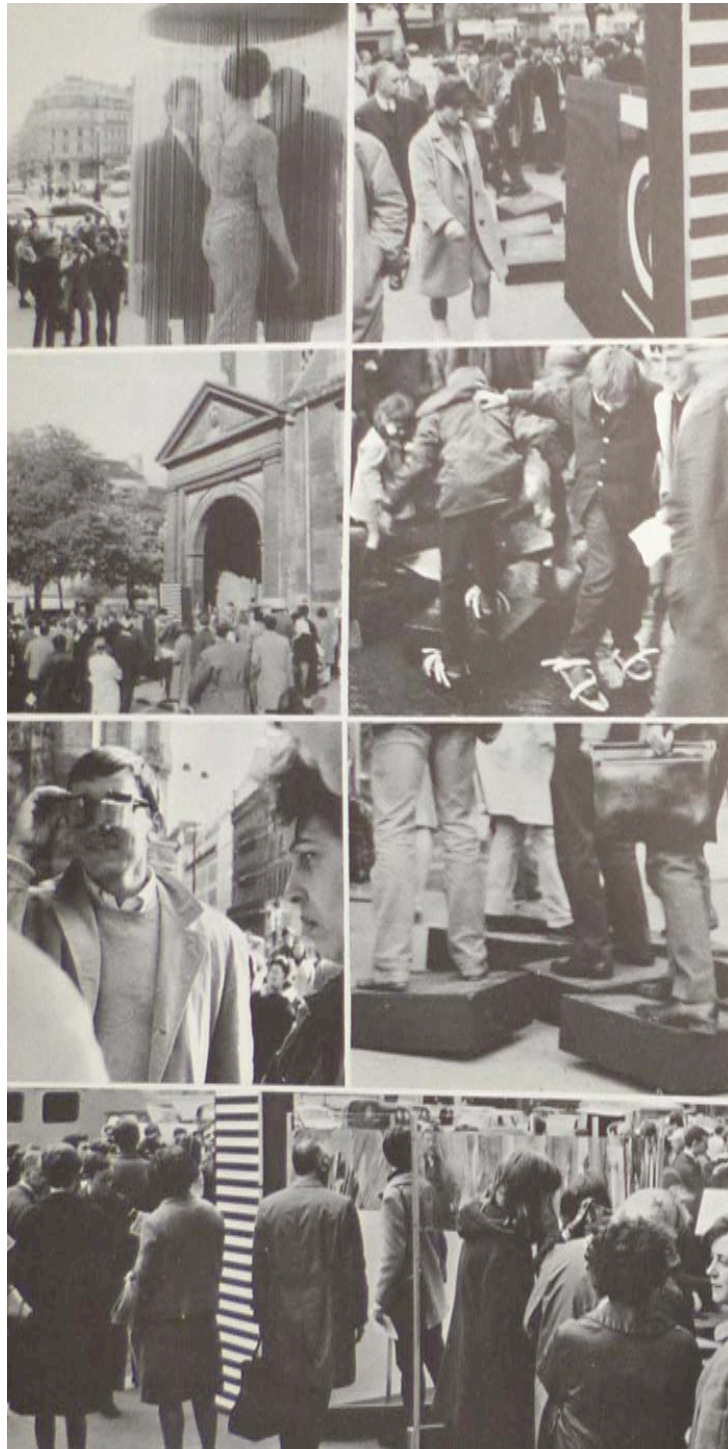
When Attitudes Become Form, Berna, marzo 1969: in alto, Michael Heizer, *Berne depression*, esterno della Kunsthalle; in basso, l'*affichage sauvage* di Daniel Buren



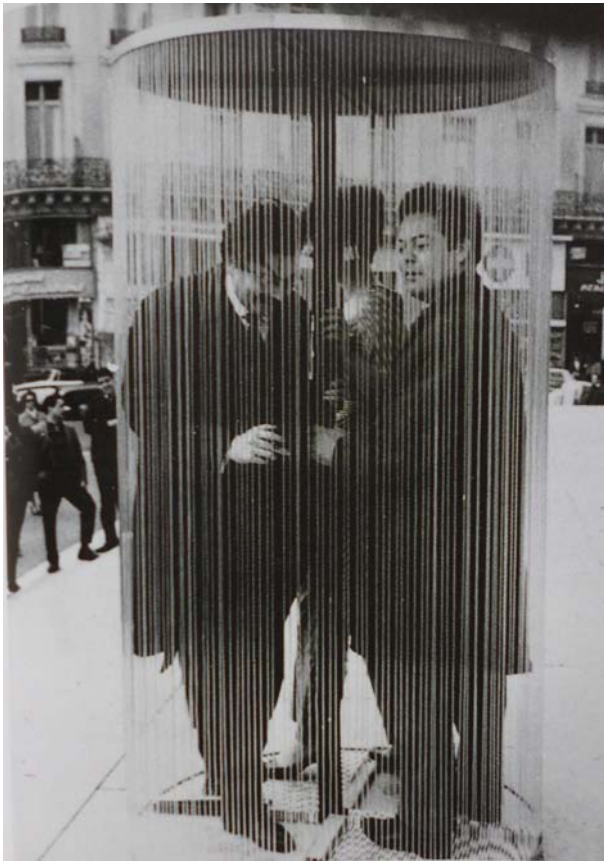
Renato Mambor, *Segnali fantastici*, Genova, via Roma, 29 luglio 1968



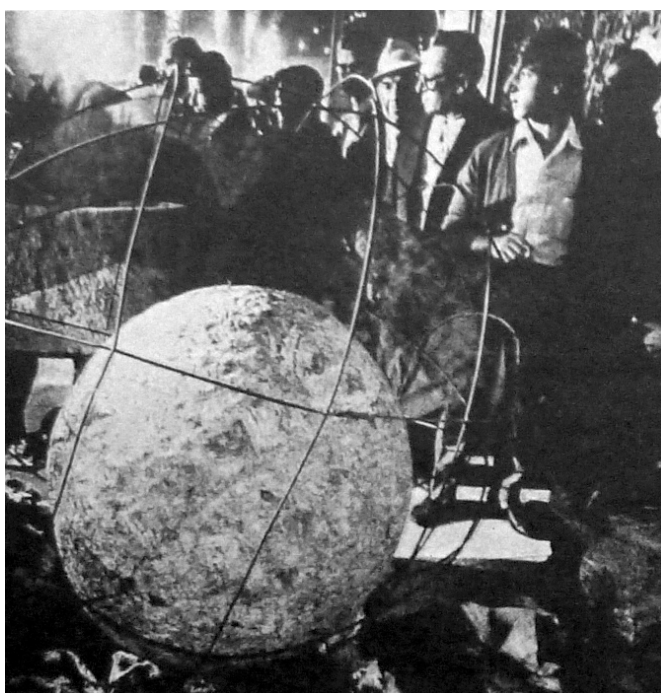
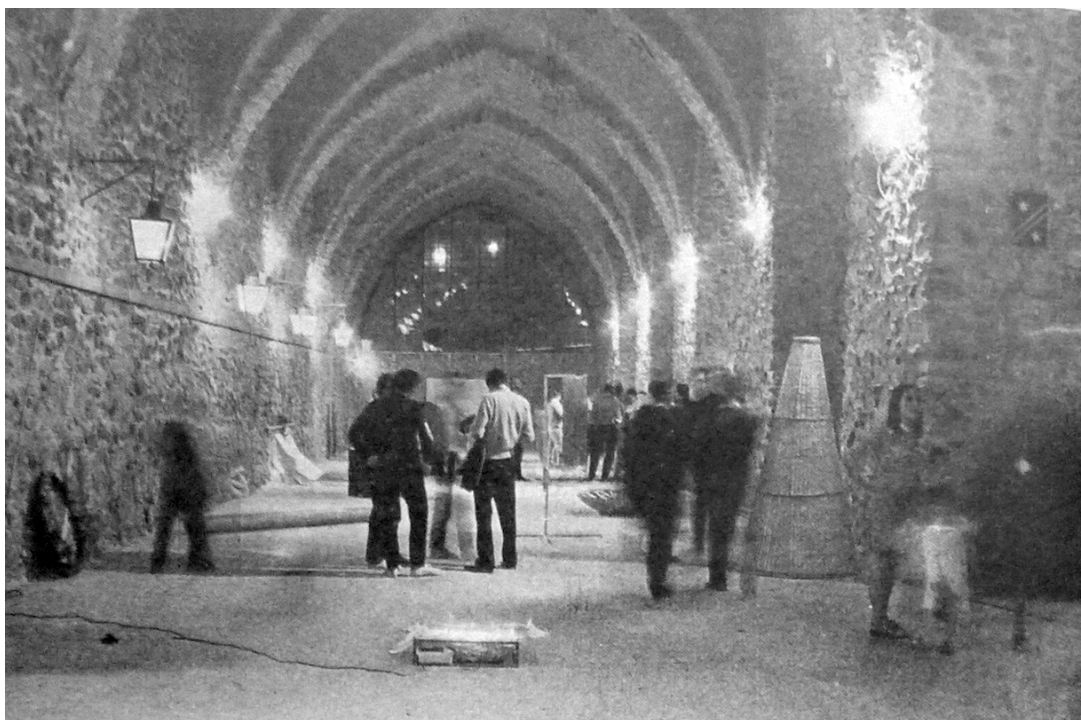
Eliseo Mattiacci, *Lavori in corso*, azione eseguita dall'artista e dai suoi allievi al Circo Massimo, Roma, novembre 1968



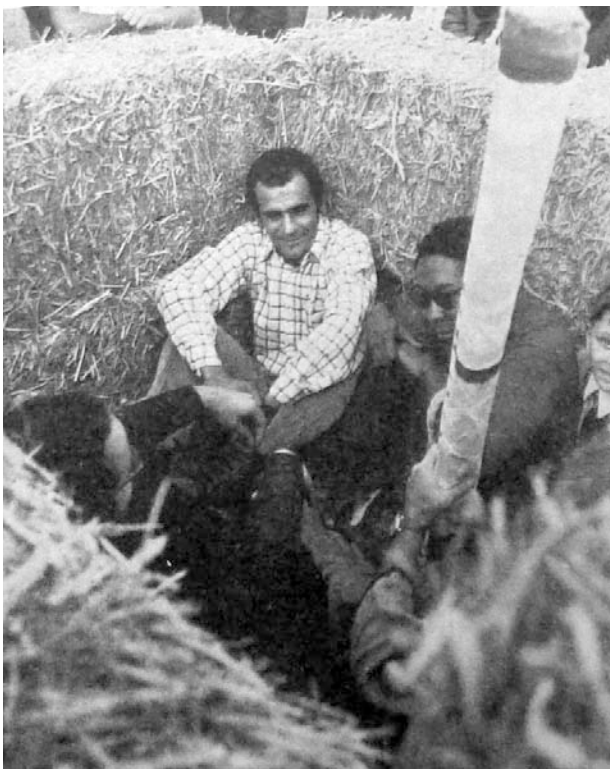
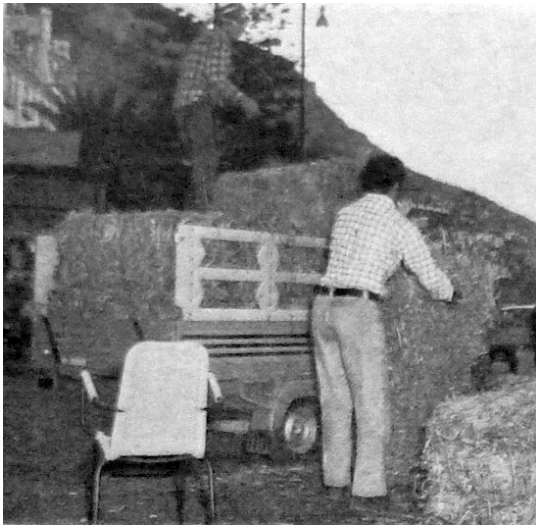
GRAV, *Une journée dans la rue*, Parigi, 19 aprile 1966



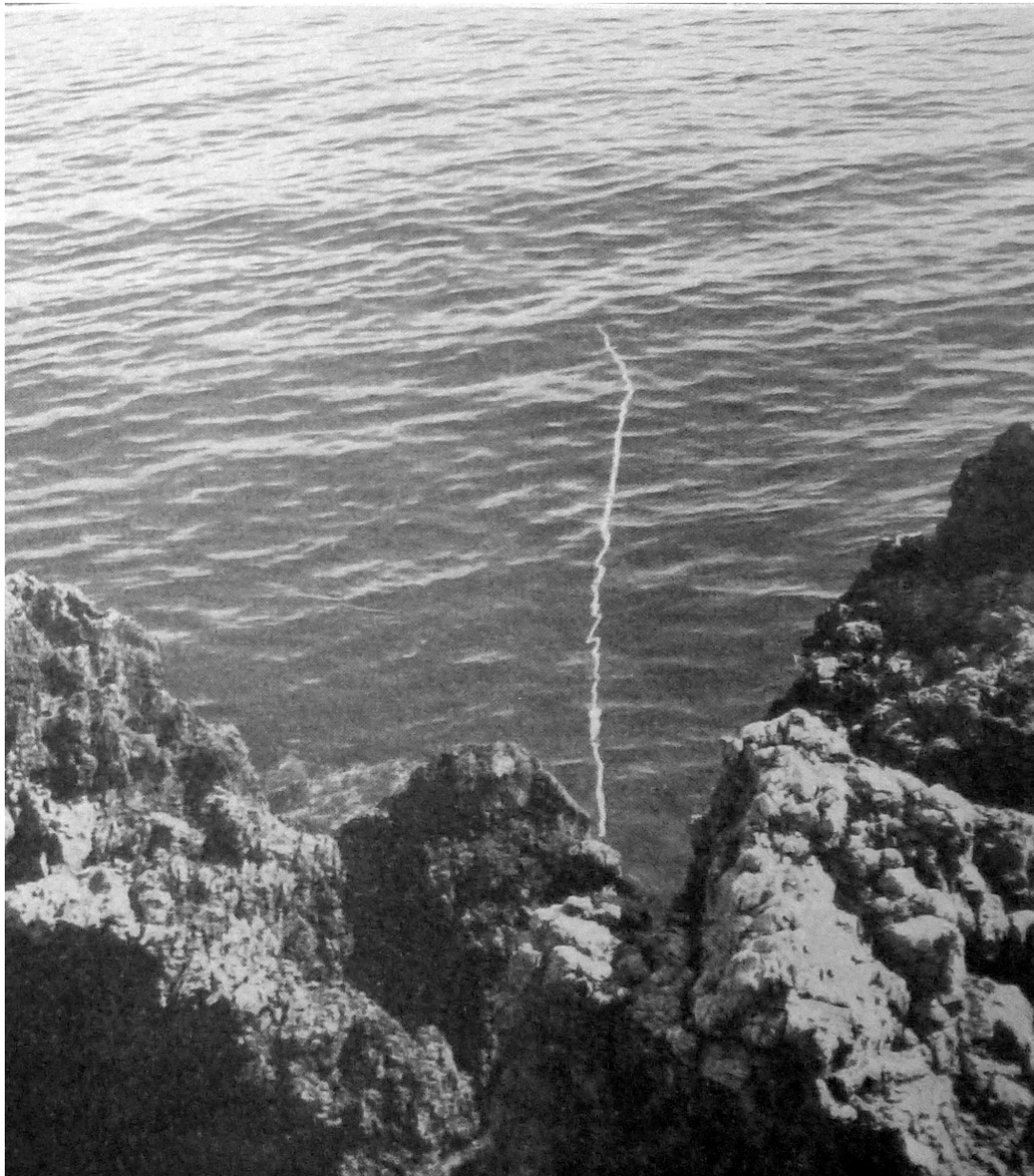
GRAV, *Une journée dans la rue*, Parigi, 19 aprile 1966 (in basso, Pierre Restany e Otto Hahn nella *Structure instable* di Yvaral)



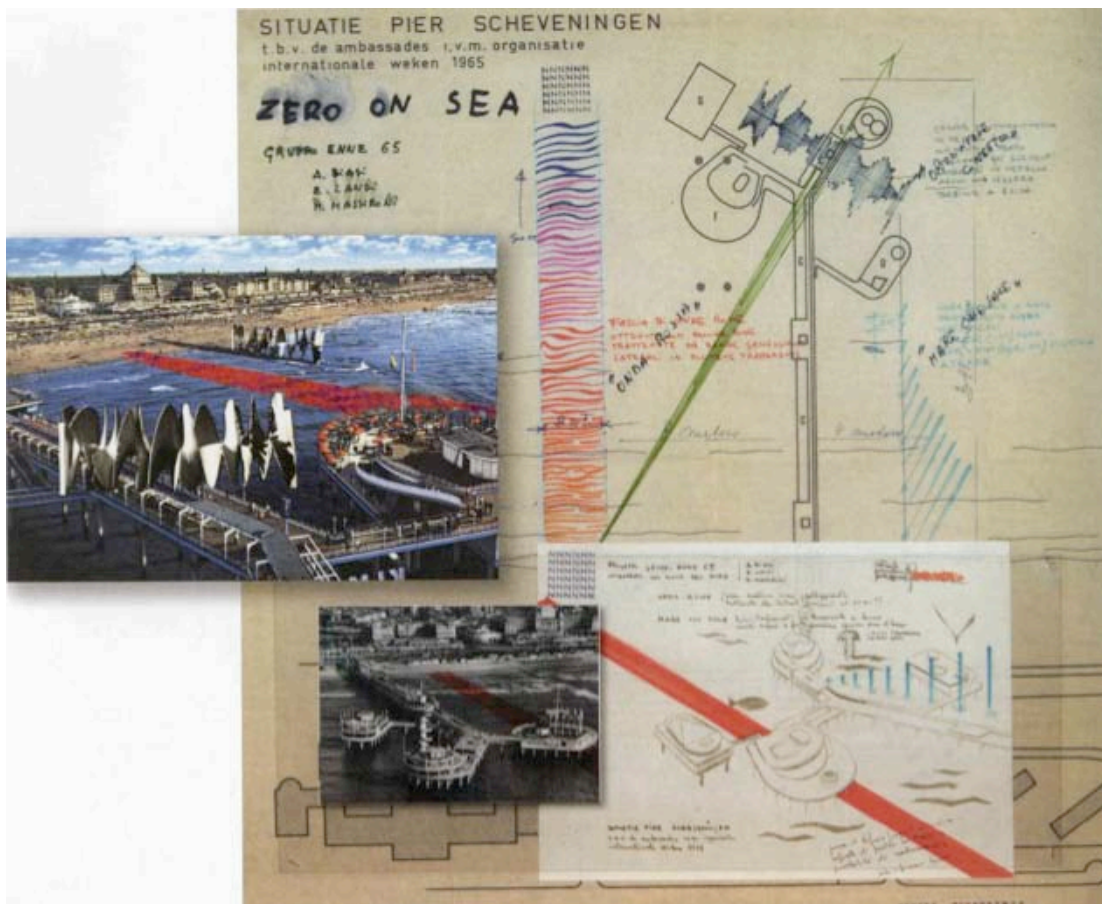
Arte povera + Azioni povere, Amalfi, Arsenali dell'Antica Repubblica, ottobre 1968; in basso, l'opera di Michelangelo Pistoletto, La Terra e la Luna (courtesy Lia Rumma)



Gino Marotta costruisce un 'giardino all'italiana' nella piazza di Amalfi in occasione della manifestazione *Arte povera + Azioni povere*, Amalfi, ottobre 1968 (courtesy Lia Rumma)



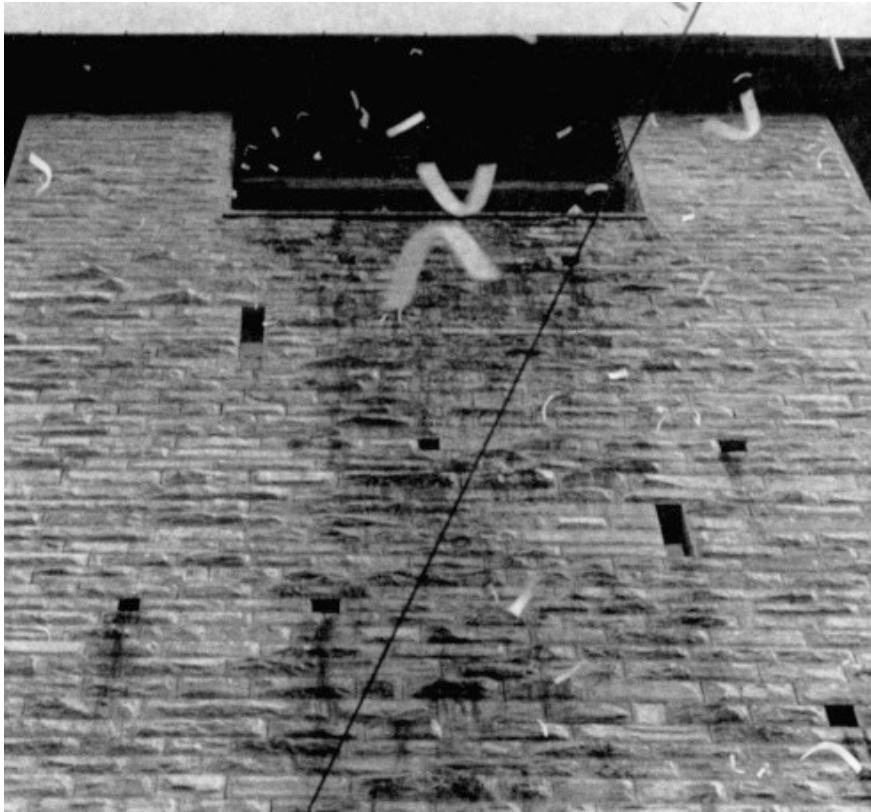
Jan Dibbets snoda nell'acqua una linea bianca di dieci metri in occasione della manifestazione *Arte povera + Azioni povere*, Amalfi, ottobre 1968 (courtesy Lia Rumma)



Progetto dell'installazione ambientale *Onda rossa*, ideato dal gruppo enne65 per le spiagge di Scheveningen sul mare del Nord, 1968



Robert Smithson, *Asphalt run down*, Roma, 15 ottobre 1969 (in collaborazione con la Galleria L'Attico)



Campo Urbano, Como, 21 settembre 1969: in alto, Bruno Munari, Visualizzazione dell'aria di Piazza Duomo; in basso, Gianni Pettena, Laundry



Campo Urbano, Como, 21 settembre 1969: in alto a sinistra, Grazia Varisco, Dilatazione spazio-temporale di un percorso, a destra Segnalazione di un percorso (opera di Baj, Besozzi, Bonstrat, Molli); in basso, Ugo La Pietra, Copro una strada ne faccio un'altra



Interno del Piper Club, Roma, 1964 (sullo sfondo il pannello murale di Claudio Cintoli, *Giardino per Ursula*, oggi perduto); in basso, Zoo, *La fine di Pistoletto*, 1967, Piper Pluriclub, Torino, 6 marzo 1967

CRONOLOGIA

1960-1970

La seguente cronologia presenta una selezione delle mostre personali e collettive delle correnti di neoavanguardia, organizzate in sedi private e pubbliche e divisa per anno e città; accanto ai centri italiani sono citate le principali iniziative che hanno avuto luogo nel territorio francese, legate in particolare agli esponenti del Nouveau Réalisme.

1960	Venezia	Roma	Genova	Torino	Milano	Altre città italiane	Francia
gennaio	- <i>Nino Calos</i> , Venezia, Galleria del Cavallino, 30 gennaio-8 febbraio 1960	- <i>Francesco Lo Savio</i> , Roma, Galleria Selecta, 16-29 gennaio 1960 • <i>Modern American Painting 1933-1958</i> , Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 gennaio-febbraio 1960 - <i>Franco Angeli</i> , Roma, Galleria La Salita, gennaio 1960		- <i>Il Laboratorio Sperimentale di Alba</i> , Torino, Galleria Notizie, gennaio 1960	- <i>La nuova concezione artistica</i> , Milano, Galleria Azimut, 15 gennaio-1 febbraio 1960 - <i>Mirrorama 1</i> , Milano, Galleria Pater, 15-17 gennaio 1960 - <i>Mirrorama 2</i> , Milano, Galleria Pater, 19-27 gennaio 1960 - <i>Mirrorama 3</i> , Milano, Galleria Pater, 29 gennaio 1960		• <i>Antagonismes</i> , Parigi, Musée des Arts Décoratifs, 29 gennaio-21 marzo 1960
febbraio					- <i>Enrico Castellani</i> , Milano, Galleria Azimut, 5-22 febbraio 1960 - <i>Opere d'arte animate e moltiplicate</i> , Milano, Galleria Danese, 6 febbraio-marzo 1960 - <i>Mirrorama 4</i> , Milano, Galleria Pater, 9 febbraio 1960 - <i>Mirrorama 5</i> , Milano, Galleria Pater, 20 febbraio 1960 - <i>Manfredo Massironi, Ira Moldow, Herbert Hoehm, Gunter Uecker</i> , Milano, Galleria Azimut, 23 febbraio-10 marzo 1960		
marzo				• <i>Mostra collettiva per l'inaugurazione del centro</i> , Torino, International Center of Aesthetic Research, 3 marzo 1960 - <i>Michelangelo Pistoletto</i> , Torino, Galleria Galatea, 30 marzo-15 aprile 1960	- <i>Mack, rilievi luminosi e pitture</i> , Milano, Galleria Azimut, 11-28 marzo 1960		- Yves Klein, <i>Anthropométries de l'époque bleue</i> , Parigi, Galerie Internationale d'Art Contemporain, 9 marzo 1960 - <i>Arman. Allures d'objets</i> , Parigi, Galerie Saint-Germain, 16 marzo-9 aprile 1960 • <i>Comparaison. Peinture, Sculpture</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 12 marzo-3 aprile 1960
aprile		- <i>Opere recenti di Claudio Cintoli e Alessandro Trotti</i> , Roma, Galleria La Medusa, aprile 1960 - <i>Cy Twombly</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, 26 aprile-maggio 1960 • <i>Mark Rothko</i> , Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 aprile-27 maggio 1960	- <i>Gruppo Numero</i> , Genova, Società di Cultura, 28 aprile-12 maggio 1960 - <i>Mirrorama 7</i> , Genova, Galleria San Matteo, aprile 1960	- <i>Sam Francis</i> , Torino, Galleria Notizie, 29 aprile-maggio 1960 - <i>Aspetti dell'arte torinese</i> , Torino, Galleria Narciso, 30 aprile-15 maggio 1960	- <i>Mavignier, affiches + pitture</i> , Milano, Galleria Azimut, 5-15 aprile - <i>Motus</i> , Milano, Galleria Azimut, 15 aprile-2 maggio 1960 - <i>Undici americani</i> , Milano, Galleria L'Ariete, 27 aprile-maggio 1960 - <i>Les Nouveaux Réalistes</i> , Milano, Galerie Apollinaire, aprile 1960	- <i>La nuova concezione artistica</i> (Biasi, Castellani, Mack, Massironi, Manzoni), Padova, Circolo del Pozzetto, aprile 1960 - <i>Cinque pittori romani</i> , Bologna, Galleria Il Cancellò, aprile 1960	- <i>Anti-Procès</i> , Parigi, Galerie des Quatre-Saisons, 29 aprile-4 maggio 1960
maggio		- <i>Possibilità di Relazione</i> , Roma, Galleria L'Attico, 25 maggio-giugno 1960		• <i>Esposizione Nazionale 1960</i> , Torino, Società Promotrice di Belle Arti, 26 maggio-30 giugno 1960	- <i>Corpi d'aria di Piero Manzoni</i> , Milano, Galleria Azimut, 3-9 maggio 1960 - <i>Alberti, Sordini, Verga. Pitture segni missili</i> , Milano, Galleria	- <i>Motus</i> , Padova, Galleria Le Stagioni, maggio 1960	• <i>XVI Salon de Mai</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 8-29 maggio 1960 - <i>L'art fonctionnel de Tinguely</i> , Parigi, Galerie des Quatre-

					Azimut, 11-24 maggio 1960 - <i>Biasi, Bonalumi, Breier, Castellani, Maino, Ganci, Landi, Mack, Manzoni, Massironi, Mavignier, Moldow, Pisani, Santini</i> , Milano, Galleria Azimut, 25 maggio-giugno 1960 - <i>Arman, Hains, Dufrêne, Yves le Monochrome, Villeglé, Tinguely</i> , Milano, Galleria Apollinaire, maggio 1960		Saisons, 13-23 maggio 1960 - <i>Hommage à Colette Allendy</i> , Parigi, Galerie Colette Allendy, 18 maggio-18 giugno 1960
giugno	- <i>Anti-procès 2</i> , Venezia, Galleria Il Canale, 18 giugno-8 luglio 1960 (14 luglio 1960, Palazzo Contarini-Corfù: happening <i>Enterrement de la Chose de Tinguely</i>) • <i>XXX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte</i> , Venezia, 18 giugno-7 ottobre 1960	- <i>Jannis Kounellis</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, giugno 1960		• <i>Ensemble 1960</i> , Torino, ICAR, giugno 1960 - <i>La "Gibigianna" di Pinot Gallizio</i> , Torino, Galleria Notizie, 28 giugno-luglio 1960	- <i>Biasi, Breier, Castellani, Landi, Mack, Maino, Manzoni, Massironi, Mavignier, Motus, Pisani, Santini</i> , Milano, Galleria Azimut, 24 giugno-luglio 1960	• <i>Mostra Internazionale di Arte Astratta</i> , Prato, Palazzo Pretorio, 11-30 giugno 1960	• <i>Morris, Action à Paris</i> , Parigi, Musée de Poche, giugno 1960 - <i>Le nouveau réalisme à Paris et à New York</i> , Parigi, Galerie Rive Droite, giugno 1960
luglio	• <i>Dalla natura all'arte</i> , Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, luglio-ottobre 1960	• <i>Arte italiana del XX secolo da collezioni americane</i> , Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 16 luglio-18 settembre 1960			- <i>Nutrimenti d'arte di Piero Manzoni. Consumazione dell'arte dinamica del pubblico, divorare l'arte</i> , Milano, Galleria Azimut, 21 luglio 1960		
agosto	- <i>Crack</i> , Venezia, Galleria Il Canale, 6-19 agosto 1960						
settembre	- <i>Georges Mathieu</i> , Venezia, Galleria del Cavallino, 24 settembre-7 ottobre 1960						
ottobre		- <i>Burri Consagra De Kooning Matta Rothko</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, ottobre 1960 - <i>Sculture da viaggio (Biasi, Bonalumi, Dada Maino, Manzoni, Massironi, Santini)</i> , Roma, Galleria Trastevere, ottobre 1960		- <i>Ensemble</i> (Accardi, Fontana, Gallizio, Sanfilippo, Somaini), Torino, ICAR, ottobre 1960 - <i>Gruppo Ton Fan</i> , Torino, Galleria La Bussola, ottobre 1960			- <i>Yves Klein le Monochrome</i> , Parigi, Galerie Rive Droite, 11 ottobre-13 novembre 1960 - <i>Arman, Le Plein</i> , Parigi, Galerie Iris Clert, 25 ottobre-(15 novembre) 1960
novembre		- <i>5 pittori-Roma 60 (Angeli Festa Lo Savio, Schifano, Uncini)</i> , Roma, Galleria La Salita, novembre 1960 • <i>From Space to Perception</i> , Roma, Rome-New York Foundation, novembre 1960			- <i>Morris Louis</i> , Milano, Galleria l'Ariete, 23 novembre-dicembre 1960 - <i>Kenneth Noland</i> , Milano, Galleria l'Ariete, novembre 1960	- Collettiva (Balla, Bonalumi, Burri, Flarer, Fontana, Hartung, Mirò, Pollock, Wols), Padova, Studio N, 23-30 novembre 1960	
dicembre					- <i>Oggetti Miriorama. Miriorama 8</i> , Milano, Galleria Danese, dicembre 1960	- <i>Antonio Calderara</i> , Padova, Studio N, dicembre 1960 - <i>Mostra chiusa. Nessuno è invitato a intervenire</i> , Padova, Studio N, 11-13 dicembre 1960	• <i>Festival d'Art d'Avant-Garde (II)</i> , Parigi, Parc des Expositions de la Porte de Versailles, 18 novembre-15 dicembre 1960

1961	Venezia	Roma	Genova	Torino	Milano	Altre città italiane	Francia
gennaio		- <i>Alberto Burri</i> , Roma, Galleria La Medusa, gennaio 1961		• <i>Contributo a un linguaggio mediante proiezioni e registrazioni</i> , Torino, ICAR, gennaio 1961		- <i>Sul grattacielo Galfa di Milano</i> , Padova, Studio N, gennaio 1961	- <i>Groupe de Recherche d'Art Visuel</i> , Parigi, Galerie Denise René, gennaio 1961
febbraio	- <i>Jean Jacques Lebel</i> , Venezia, Galleria del Cavallino, 25 febbraio-6 marzo 1961	- <i>Carla Accardi</i> , Roma, Galleria La Salita, febbraio 1961 - <i>Continuità</i> (Bemporad, Consagra, Dorazio, Novelli, Fontana, Perilli, A. e G. Pomodoro, Turcato), Roma, Galleria Odyssea, febbraio 1961				- <i>Bruno Munari</i> , Padova, Studio N, 11-28 febbraio 1961	- <i>Dufrène, Collage et décollage</i> , Parigi, Galerie Le Soleil dans la tête, 3-17 febbraio 1961 • <i>Comparaison. Peinture, Sculpture</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 6 febbraio-6 marzo 1961
marzo		- <i>Umberto Bignardi, Giosetta Fioroni</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, marzo 1961 - <i>Mario Schifano</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, 23 marzo-aprile 1961 - <i>Mimmo Rotella</i> , Roma, Galleria La Salita, 28 marzo-aprile 1961		• <i>La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane</i> , Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 4 marzo-9 aprile 1961 - <i>Opere scelte di artisti americani</i> , Torino, Galleria Notizie, marzo 1961 • <i>Continuité et Avant-Garde au Japon</i> , Torino, ICAR, marzo 1961	- <i>L'oggetto nella pittura</i> , Milano, Galleria Schwarz, 1-15 marzo 1961 - <i>Daniel Spoerri</i> , Milano, Galleria Schwarz, 16-30 marzo 1961 - <i>Cy Twombly</i> , Milano, Galleria del Naviglio, 29 marzo-aprile 1961 - <i>Tancredi</i> , Milano, Galleria l'Ariete, marzo 1961	- <i>Mostra del pane</i> , Padova, Studio N, 18 marzo 1961 - <i>Alberto Biasi con Gruppo N</i> , Padova, Studio N, marzo 1961	• <i>Yves Klein, Peintures de feu</i> , La Plaine-Saint-Denis, Centre d'essais de Gaz de France, marzo 1961
aprile		- <i>Miriorama 10</i> , Roma, Galleria La Salita, aprile 1961 - <i>Castellani & Manzoni</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, aprile-maggio 1961		- <i>Continuità</i> (Bemporad, Consagra, Dorazio, Novelli, Fontana, Perilli, A. e G. Pomodoro, Turcato), Torino, Galleria La Bussola, aprile 1961	- <i>Arman & Raysse</i> , Milano, Galleria Schwarz, 1-14 aprile 1961	- <i>Edoardo Landi e Ennio Chiggio</i> , Padova, Studio N, 12-23 aprile 1961 - <i>Musica sperimentale</i> , Padova, Studio N, 28-30 aprile 1961	
maggio		- <i>Festa</i> , Roma, Galleria La Salita, maggio 1961		- <i>Salone Internazionale di Pittura "I 4 Soli"</i> , Torino, Galleria Il Grifo, 20 maggio-20 giugno 1960 • <i>Esposizione Internazionale del Lavoro. L'uomo al lavoro. Cento anni di sviluppo tecnico e sociale: conquiste e prospettive</i> , Torino, Palazzo del Lavoro, maggio-ottobre 1961	- <i>Adolph Gottlieb</i> , Milano, Galleria l'Ariete, maggio 1961 - <i>Continuità</i> (Bemporad, Consagra, Dorazio, Novelli, Fontana, Perilli, A. e G. Pomodoro, Turcato), Milano, Galleria Pagani del Grattacielo, 20 maggio-10 giugno 1961 - <i>Gruppo Phases</i> , Milano, Galleria Schwarz, maggio 1961	- <i>Dada Maino</i> , Padova, Studio N, maggio 1961	• <i>XVII Salon de Mai</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 7-28 maggio 1961 - <i>A 40° au-dessus de Dada</i> , Parigi, Galerie J, 17 maggio-10 giugno 1961
giugno		- <i>Giuseppe Uncini</i> , Roma, Galleria L'Attico, giugno 1961 - <i>Mack + Klein + Piene + Uecker + Lo Savio = 0</i> , Roma, Galleria La Salita, giugno 1961 - <i>Yves Klein</i> , Roma, Galleria La Salita, giugno 1961		• <i>Italia '61. Mostra della Moda Stile Costume</i> , Torino, Palazzo delle Mostre, giugno 1961	- <i>Anti-procès 3</i> , Milano, Galleria Brera, 5-30 giugno 1961 - <i>Jean-Jaques Lebel</i> , Milano, Galleria Schwarz, 16-30 giugno 1961 - <i>Andrea Cascella</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, giugno 1961 - <i>Georges Mathieu</i> , Milano, Galleria del Naviglio, giugno 1961	- <i>Toni Costa e Manfredo Massironi</i> , Padova, Studio N, 8-11 giugno 1961	- <i>Raymond Hains. La France déchirée</i> , Parigi, Galerie J, 14-28 giugno 1961 • <i>Soirée al Théâtre de l'Ambassade des Etats-Unis</i> (opere di Johns, Niki de Saint-Phalle, Rauschenberg, Tinguely ; musica di J. Cage), Parigi, 20 giugno 1961 - <i>Niki de Saint Phalle, Feu à volonté</i> , Parigi, Galerie J, 30 giugno-12 luglio 1961
luglio	- <i>Ferruccio Bortoluzzi</i> , Venezia, Galleria del Cavallino, 27 luglio-7 agosto 1961						- <i>I Festival du Nouveau Réalisme</i> , Nizza, Galerie Muratore, Abbaye de Roseland,

	• <i>Arte e contemplazione</i> , Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, luglio-ottobre 1961						13 luglio-13 settembre 1961 - <i>Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York</i> , Parigi, Galerie Rive Droite, luglio-settembre 1961
agosto						- Manzoni, <i>Merda d'artista</i> , Albisola Marina, Galleria Pescetto, agosto 1961	
settembre	• <i>Intolleranza 60</i> , Venezia, Teatro La Fenice, settembre 1961			• <i>Pittori d'oggi. Francia-Italia</i> , Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 29 settembre-novembre 1961		• <i>Arte d'oggi</i> , Pistoia, Galleria Nazionale, settembre 1961 • <i>XII Premio Lissone</i> , Lissone, settembre 1961	• <i>Deuxième Biennale de Paris</i> , Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 29 settembre-5 novembre 1961
ottobre		- <i>Luca Patella</i> , Roma, Galleria Alibert, ottobre 1961		- <i>12 Dipinti di Gallizio</i> , Torino, Galleria Notizie, 21 ottobre-novembre 1961 - <i>Giovane pittura torinese</i> , Torino, Galleria Gissi, 21 ottobre-novembre 1961	- <i>Robert Rauschenberg</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, 24 ottobre-novembre 1961 - <i>Gino Marotta</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, ottobre 1961		
novembre		- <i>Kounellis, Schifano, Twombly</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, novembre 1961 - <i>Tano Festa, Francesco Lo Savio</i> , Roma, Galleria La Salita, 30 novembre-dicembre 1961			- <i>Yves Klein le Monochrome. Il nuovo realismo del colore</i> , Milano, Galleria Apollinaire, 20 novembre 1961-6 gennaio 1962		- <i>Tinguely</i> , Parigi, Galerie Rive Droite, 11 novembre-20 dicembre 1961 - <i>Lucio Fontana</i> , Parigi, Galerie Iris Clert, novembre 1961
dicembre		- Collettiva (Kounellis, Rauschenberg, Schifano, Tinguely, Twombly), Roma, Galleria La Tartaruga, dicembre 1961 - <i>Valerio Adami</i> , Roma, Galleria L'Attico, dicembre 1961			- <i>Mostra della critica</i> , Milano, Galleria d'Arte Moderna, dicembre 1961	- <i>Mostra di planimetrie, studi e fotografie riguardanti il piano regolatore di Amsterdam</i> , Padova, Studio N, dicembre 1961	- <i>Nouvelles aventures de l'objet</i> , Parigi, Galerie J, 12 dicembre 1961-20 gennaio 1962 - <i>Art abstrait constructif international</i> , Parigi, Galerie Denise René, dicembre 1961 - <i>Structures</i> , Parigi, Galerie Denise René, 15 dicembre 1961-10 febbraio 1962

1962	Venezia	Roma	Genova	Torino	Milano	Altre città italiane	Francia
gennaio		- <i>Claudio Cintoli</i> , Roma, Galleria Il Segno, gennaio 1962 - <i>Robert Motherwell</i> , Roma, Galleria Odyssea, gennaio-febbraio 1962		- <i>Sculture di Nevelson. Dipinti di Twombly</i> , Torino, Galleria Notizie, gennaio 1962			
febbraio		- Toti Scialoja, <i>Collages '57-'61</i> , Roma, Galleria La Salita, febbraio 1962	- Gastone Biggi, <i>I tempi</i> , Genova, Galleria San Matteo, 22 febbraio-marzo 1962	• <i>Lucio Fontana, opere 1949-1961</i> , Torino, ICAR, febbraio 1962		- <i>Gruppo T</i> , Padova, Studio N, 17 febbraio-1 marzo 1962	- <i>Spoerri</i> , Parigi, Galerie Lawrence, 9 febbraio-7 marzo 1962 - Mimmo Rotella, <i>Cinecittà ville ouverte</i> , Parigi, Galerie J, 28 febbraio-24 marzo 1962
marzo				- <i>Michelangelo Pistoletto</i> , Torino, La Promotrice, marzo 1962		- <i>Enzo Mari</i> , Padova, Studio N, 17-31 marzo 1962	• <i>Comparaison. Peinture, Sculpture</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 12 marzo-2 aprile 1962 • <i>Antagonismes 2. L'objet</i> , Parigi, Musée des Arts Décoratifs, marzo 1962
aprile	- <i>Miriorama 12</i> , Venezia, Galleria del Cavallino, 7-17 aprile 1962 - <i>Lucio Fontana</i> , Venezia, Galleria del Leone, 26 aprile-maggio 1962	- <i>Oggetto-pittura</i> (Arman, Baruchello, Colla, Deschamps, Niki de Saint-Phalle, Fabio Mauri, Rotella, Spoerri, Tinguely), Roma, Galleria La Salita, 28 aprile-maggio 1962 - <i>Musica e segno</i> , Roma, Galleria Numero, 4-10 aprile 1962		- <i>Dipinti di Merz</i> , Torino, Galleria Notizie, aprile 1962 - <i>L'Incontro di Torino. Pittori di America, Europa e Giappone</i> , Torino, Palazzo della Promotrice delle Belle Arti, 20 settembre-ottobre 1962	- <i>Takis</i> , Milano, Galleria Schwarz, 14 aprile-4 maggio 1962	- <i>Pinot Gallizio</i> , Firenze, Galleria Il Fiore, 18-30 aprile 1962	- <i>L'instabilità. Groupe de Recherche d'Art Visuel</i> , Parigi, Maison des Beaux-Arts (Galerie Denise René), aprile 1962 - <i>Nouvelle Tendance</i> (Grav), Parigi, Galerie Denise René, aprile 1962
maggio		- <i>La materia a Roma</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1962		- <i>Mario Negri</i> , Torino, Galleria Galatea, maggio 1962 - <i>Aldo Mondino</i> , Torino, Galleria L'Immagine, maggio 1962	- <i>Georges Mathieu</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, maggio 1962 - <i>César</i> , Milano, Galleria Apollinaire, maggio 1962 - <i>Arte programmata</i> , Milano, Centro Olivetti, maggio 1962	- <i>L'instabilità</i> (Gruppo di Ricerca d'Arte Visuale), Padova, Studio N, 12-26 maggio 1962	• <i>XVIII Salon de Mai</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 6-27 maggio 1962 - <i>Donner à voir n. 1</i> , Parigi, Galerie Creuze, 15 maggio-8 giugno 1962 - <i>Peinture vénitienne d'aujourd'hui</i> , Parigi, Galerie Pierre Domec, 16 maggio-9 giugno 1962 - <i>Arman</i> , Parigi, Galerie Lawrence, 29 maggio-23 giugno 1962 - <i>Options 1</i> , Parigi, Galerie Girardon, maggio 1962
giugno	- <i>Iris Clert: Piccola Biennale</i> , Venezia, Palazzo Papadopoli, 15 giugno-10 luglio 1962 • <i>XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte</i> , Venezia, 16 giugno-7 ottobre 1962 - <i>Tancredi</i> , Venezia, Galleria del Canale, 25 giugno-5 luglio 1962 • <i>1° Mostra internazionale della Cooperativa Artistica</i> , Venezia,			• <i>Strutture e stili</i> , Torino, Galleria civica d'arte moderna, 18 giugno-5 agosto 1962	- <i>Lucio Fontana, New York</i> , Milano, Galleria l'Ariete, giugno 1962 - <i>L'instabilità</i> (Grav), Milano, Galleria Danese, -20 giugno 1962	• <i>Nuove prospettive della pittura italiana</i> , Bologna, Palazzo di Re Enzo, giugno 1962 • <i>V Festival dei Due Mondi (Sculture nella città)</i> , Spoleto 21 giugno-22 luglio 1962 - <i>Accardi, Dorazio, Festa, Fontana, Lo Savio, Rotella, Sanfilippo, Scialoja</i> , Spoleto, Drive-in Gallery, 21 giugno-22	- <i>Niki de Saint-Phalle</i> , Parigi, Galerie Rive Droite, 18 giugno-14 luglio 1962 - <i>Christo</i> , Parigi, Galerie J, giugno-luglio 1962 (<i>Le Rideau de fer</i> , rue Visconti, 27 giugno 1962)

	Galleria Bevilacqua La Masa, 23 giugno-6 luglio 1962 - <i>Georges Mathieu</i> , Venezia, Galleria del Leone, 30 giugno-luglio 1962 - <i>Cy Twombly</i> , Venezia, Galleria del Leone, giugno 1962					luglio 1962	
luglio	- <i>Nobuya Abe</i> , Venezia, Galleria del Cavallino, 4-13 luglio 1962 - <i>Enrico Baj</i> , Venezia, Galleria del Leone, 28 luglio-agosto 1962 • <i>Arte Programmata</i> , Venezia, negozio Olivetti, luglio 1962					• <i>Alternative attuali. Rassegna internazionale di architettura, pittura, scultura d'avanguardia</i> , L'Aquila, Castello Cinquecentesco, luglio-agosto 1962	• <i>Premier Festival des Arts Plastiques de la Côte d'Azur</i> , Antibes, Bastion St. André, estate 1962
agosto							
settembre	- <i>Mimmo Rotella</i> , Venezia, Galleria del Leone, 29 settembre-ottobre 1962			• <i>L'incontro di Torino. Pittori di America, Europa, Giappone</i> , Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino, 20 settembre-20 ottobre 1962			
ottobre					- <i>Jim Dine</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, 27 ottobre-novembre 1962	- <i>École de Paris</i> (Appel, Atlan, Helman, Lansky, Music, Pignon, Poliakoff), Napoli, Galleria Il Centro, 31 ottobre-23 novembre 1962	- <i>Collages et Objets</i> , a cura di A. Jouffroy e Rober Lebel, Parigi, Galerie du Cercle, 24 ottobre-17 novembre 1962
novembre		- <i>Francesco Lo Savio</i> , Roma, Galleria La Salita, 30 novembre-dicembre 1962		- <i>Mario Merz</i> , Torino, Galleria Notizie, novembre 1962			- <i>Deschamps et le rose de la vie</i> , Parigi, Galerie J, 21 novembre-21 dicembre 1962 - Jean-Jacques Lebel, <i>La catastrophe</i> (happening), Parigi, Galerie Raymond Cordier, 27 novembre 1962
dicembre	- <i>Aldo Mondino</i> , Venezia, Galleria Alfa, dicembre 1962	- Burri, <i>Plastiche</i> , Roma, Malborough Gallery, dicembre 1962 - <i>Oggetto utile: sedia, piatto, letto, armadio, specchio...</i> , ecc., Roma, Galleria La Salita, 15 dicembre 1962-10 gennaio 1963			- <i>Hains</i> (disegni), Milano, Galleria Apollinaire, dicembre 1962 - <i>Mimmo Rotella</i> , Milano, Galleria Apollinaire, dicembre 1962 - <i>Mostra dei contrasti</i> , Milano, Galleria Cadario, dicembre 1962		

1963	Venezia	Roma	Genova	Torino	Milano	Altre città italiane	Francia
gennaio				- <i>Pittori stranieri contemporanei</i> , Torino, Galleria Gissi, 24 gennaio-febbraio 1963		- <i>Monocroma</i> , Firenze, Galleria Il Fiore, 16-29 gennaio 1963 - <i>Spagna oggi</i> , Padova, Studio N, gennaio 1963	- <i>La lettre et le signe dans la peinture contemporaine</i> , Parigi, Galerie Schmidt, 9 gennaio-5 febbraio 1963
febbraio		- <i>Fabio Mauri</i> , Roma, Galleria La Salita, 28 febbraio-marzo 1963 - <i>13 Pittori a Roma</i> (Angeli Bignardi Festa Fioroni Kounellis Mambor Mauri Novelli Perilli Rotella Saul Tacchi Twombly), Roma, Galleria La Tartaruga, febbraio 1963			- <i>Enrico Castellani</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, 26 febbraio-marzo 1963	- <i>Sei pittori romani</i> (Biggi, Carrino, Frascà, Pace, Santoro, Uncini), Firenze, Galleria Quadrante, 22 febbraio-15 marzo 1963	- <i>Les Archi-made</i> , Parigi, Galerie J, 6 febbraio-1 marzo 1963
marzo		- <i>Cy Twombly</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, marzo 1963	- <i>Gruppo 1</i> , Genova, Galleria Rotta, marzo 1963		- <i>La grande occasione della pittura americana</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, 20 marzo-aprile 1963	• <i>I Mostra Mercato Nazionale d'Arte Contemporanea</i> , Firenze, Palazzo Strozzi, marzo 1963	- <i>Spoerri, 723 ustensiles de cuisine</i> , Parigi, Galerie J, 2-13 marzo 1963 • <i>Comparaison. Peinture, Sculpture</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 4-24 marzo 1963
aprile	- <i>Mathieu, Fontana, Twombly</i> , Venezia, Galleria del Leone, aprile 1963	- <i>Umberto Bignardi</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, 24 aprile-maggio 1963 - <i>Mario Schifano, Tutto Schifano</i> , Roma, Galleria Odyssia, aprile 1963 - <i>Una mostra di tre giovani pittori romani</i> (Lombardo, Mambor, Tacchi), Roma, Galleria La Tartaruga, aprile 1963		- <i>Michelangelo Pistoletto</i> , Torino, Galleria Galatea, 27 aprile-14 maggio 1963 - <i>Gallizio</i> , Torino, ICAR, 27 aprile-maggio 1963 - <i>Undici pittori americani</i> , Torino, Galleria La Bussola, aprile 1963	- <i>Daniel Spoerri</i> , Milano, Galleria Schwarz, 10 aprile-3 maggio 1963 - <i>L'affiche lacerata</i> (Dufrène, Hains, Rotella, Villeglé), Milano, Galleria Schwarz, 10 aprile-3 maggio 1963 - <i>Oltre la pittura, oltre la scultura. Ricerche d'arte visiva</i> , Milano, Galleria Cadario, 26 aprile-17 maggio 1963	- <i>Monocroma</i> , Bologna, Galleria Il Cancellò, 13 aprile-3 maggio 1963	• <i>XIX Salon de Mai</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 28 aprile-19 maggio 1963 - <i>Yves Klein le Monochrome, Peintures de feu</i> , Parigi, Galerie Tarica, 30 aprile-20 maggio 1963
maggio		- <i>Gianfranco Baruchello</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, 20 maggio-giugno 1963 - <i>Tano Festa</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1963 - <i>Maselli</i> , Roma, Galleria La Salita, maggio 1963		- <i>Aldo Mondino</i> , Torino, Galleria Il Punto, 3-18 maggio 1963 - <i>Dipinti di Cy Twombly</i> , Torino, Galleria Notizie, 14 maggio-15 giugno 1963 - <i>Motivi d'arte contemporanea</i> , Torino, Galleria Narciso, 20 maggio-14 giugno 1963	- <i>Tano Festa</i> , Milano, Galleria Schwarz, 25 maggio-14 giugno 1963 - <i>Mimmo Rotella</i> , Milano, Galleria Apollinaire, maggio 1963 - <i>Oltre la pittura, oltre la scultura. Ricerche d'arte visiva</i> , Milano, Galleria Cadario, maggio 1963	- <i>Scelte e proposte</i> , L'Aquila, Auditorium, 25-26 maggio 1963	- <i>Arman</i> , Parigi, Galerie Lawrence, maggio 1963
giugno	• <i>Parole e immagini</i> , Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, giugno 1963	- <i>Gruppo '63</i> , Roma, Galleria Numero, 5-18 giugno 1963 - <i>Franco Angeli</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, giugno 1963		- <i>Oltre la pittura, oltre la scultura. Ricerche d'arte visiva</i> , Torino, Galleria La Bussola, giugno 1963	- <i>Christo</i> , Milano, Galleria Apollinaire, giugno 1963 - <i>Fontana, Le Ova</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, giugno 1963	• <i>La Nuova Figurazione. Mostra internazionale di pittura</i> , Firenze, Galleria La Strozziina, 11 giugno-6 luglio 1963 • <i>IV Biennale Internazionale d'Arte "Oltre l'informale"</i> , San Marino, Palazzo del Kursal, 20 giugno-20 settembre 1963 - <i>3 Progressioni. Cuniberti De Vita Pozzati</i> , Bologna, Galleria de' Foscherari, 27 giugno-20 luglio 1963	

luglio	- <i>N. R. (Yves Klein, Arman, Hains, Raysse, Rotella)</i> , Venezia, Galleria del Leone, 27 luglio-16 agosto 1963 • <i>Visione-colore. Mostra internazionale d'arte contemporanea</i> , Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, luglio-ottobre 1963					• <i>Aspetti dell'arte contemporanea</i> , L'Aquila, Castello Cinquecentesco, 28 luglio-6 ottobre 1963	- <i>Festival d'Art Total et du Comportement</i> , Nizza, Nouveau Casino, 25 luglio 1963
agosto	- <i>Tempo 3</i> , Venezia, Galleria XXII marzo, 22 agosto-4 settembre 1963 - <i>Martial Raysse</i> , Venezia, Galleria del Leone, 29 agosto-settembre 1963						
settembre							• <i>Troisième Biennale de Paris</i> , Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 28 settembre-3 novembre 1963
ottobre	- <i>Christo</i> , Venezia, Galleria del Leone, ottobre 1963	- <i>Christo</i> , Roma, Galleria La Salita, 29 ottobre-novembre 1963		- <i>Piero Gilardi. Macchine per il futuro</i> , Torino, Galleria L'Immagine, 16-26 ottobre 1963			- <i>Villeglé</i> , Parigi, Galerie J, 9-31 ottobre 1963
novembre		- <i>Franz Kline</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, novembre 1963	- <i>Piène</i> , Genova, Galleria La Polena, 9-26 novembre 1963 - <i>Sedici quadri blu</i> , Genova, Galleria del Deposito, 23 novembre-dicembre 1963	- <i>Uomini, Generali ecc.</i> , Torino, Galleria Il Punto, 11-25 novembre 1963	- <i>Arman</i> , Milano, Galleria Schwarz, 6-29 novembre 1963 - <i>Christo</i> , Milano, Galleria Apollinaire, 15-21 novembre 1963		
dicembre	• <i>Nuova tendenza 2</i> , Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 14 dicembre 1963-15 gennaio 1964	- <i>Gruppo 1</i> , Roma, Galleria La Medusa, 15-31 dicembre 1963 - <i>Vedova, Plurimi</i> , Roma, Malborough Gallery, dicembre 1963	- <i>Lucio Del Pezzo</i> , Genova, Galleria La Rotta, dicembre 1963	- <i>Festa, Kounellis, Schifano, Accardi, Castellani</i> , Torino, Galleria Notizie, dicembre 1963 - <i>Roy Lichtenstein</i> , Torino, Galleria Il Punto, 23 dicembre 1963-gennaio 1964	- <i>Miriorama Natale 1963</i> , Milano, Galleria del Naviglio, 19 dicembre 1963-10 gennaio 1964 - <i>Deschamps, Tableaux-chiffons et sculpture d'assemblage</i> , Milano, Galleria Apollinaire, dicembre 1963	- <i>Tecnologica</i> , Firenze, Galleria Quadrante, 19 dicembre 1963-8 gennaio 1964	- <i>Tano Festa</i> , Parigi, Galerie J, dicembre 1963

1964	Venezia	Roma	Genova	Torino	Milano	Altre città italiane	Francia
gennaio			- <i>Getulio. Linee in luce</i> , Genova, Galleria del Deposito, gennaio 1964 • <i>Quadri e sculture dell'Italsider</i> , Genova, Teatro Stabile di Genova, gennaio 1964 - <i>Castellani</i> , Genova, Galleria La Polena, 15 gennaio-4 febbraio 1964	- <i>Mario Schifano</i> , Torino, Galleria Il Punto, 23 gennaio-8 febbraio 1964	- <i>Franco Angeli</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, 23 gennaio-febbraio 1964		
febbraio	- <i>Nouveau Réalisme</i> (Arman, Baj, Christo, Raysse, Rotella), Venezia, Galleria del Leone, febbraio 1964	- <i>Nanda Vigo. Cronotopia</i> , Roma, Galleria La Salita, 21 febbraio-marzo 1964		- <i>Eugenio Carmi. Collages di latta litografata</i> , Torino, Galleria La Bussola, febbraio 1964	- <i>Piero Manzoni</i> , Milano, Galleria Schwarz, 1-7 febbraio 1964		• <i>Huit Américains de Paris</i> , Parigi, Centre Culturel Américain, 8 febbraio-4 marzo 1964
marzo	- <i>Fabrizio Plessi</i> , Venezia, Galleria Gritti, marzo 1964	- Collettiva (Angeli, Bignardi, Festa, Fioroni, Kounellis, Lombardo, Mambor, Tacchi), Roma, Galleria La Tartaruga, marzo 1964 - <i>Lucio Fontana</i> , Roma, Galleria Malborough, marzo 1964 - <i>Mondino</i> , Roma, Galleria La Salita, 27 marzo-aprile 1964	• <i>Prima mostra antologica del museo d'arte contemporanea</i> , Genova, Teatro Stabile, 24 marzo-12 aprile 1964	- <i>Castellani</i> , Torino, Galleria Notizie, 12 marzo-10 aprile 1964	- <i>Patamostra di artisti patafisici</i> (Arman, Baj, Cavaliere, Crippa, Dubuffet, Duchamp, Ernst, Farfa, Fontana, Jorn, Mirò, Picabia, Prévert, Man Ray, Spoerri), Milano, Galleria Schwarz, 3-13 marzo 1964		- <i>Michelangelo Pistoletto</i> , Parigi, Galerie Sonnabend, marzo 1964 • <i>Dix ans d'art actuel. Comparaison 1964</i> , Parigi, Musée Municipal d'Art Moderne, 9 marzo-5 aprile 1964
aprile	- <i>Seita et Saffa</i> , Venezia, Galleria del Leone, aprile 1964 - <i>Enrico Castellani</i> , Venezia, Galleria del Leone, 25 aprile-maggio 1964	- <i>Sperimentale p.</i> (Lia Drei, Francesco Guerrieri), Roma, Galleria Il Bilico, 3-20 aprile 1964 - <i>Jannis Kounellis</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, aprile 1964 - <i>Sergio Lombardo, Renato Mambor, Cesare Tacchi</i> , Roma, Libreria Al Ferro di Cavallo, aprile 1964	• <i>Museo di arte contemporanea di Genova</i> , Genova, Teatro del Falcone, aprile-maggio 1964	- <i>Louis Nevelson</i> , Torino, Galleria Galatea, 8 aprile-3 maggio 1964 - <i>Enrico Castellani</i> , Torino, Galleria Notizie, aprile 1964	- <i>Mario Schifano</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, aprile-maggio 1964 - <i>44 protagonisti della visualità strutturata</i> , Milano, Galleria Lorenzelli, aprile-maggio 1964		- <i>Dufrêne, Le Mot Nu Mental</i> , Parigi, Galerie J, 17-27 aprile 1964 • <i>Nouvelle tendance. Propositions visuelles du mouvement international</i> , Parigi, Musée des arts décoratifs, aprile-maggio 1964
maggio			- <i>Paolo Scheggi</i> , Genova, Galleria del Deposito, 26 maggio-giugno 1964 - <i>Mack</i> , Genova, Galleria La Polena, 30 maggio-18 giugno 1964	- <i>Lichtenstein, Pistoletto, Mondino, Rotella</i> , Torino, Galleria Sperone, maggio 1964 - <i>Christo (12 sculture)</i> , Torino, Galleria Sperone, 27 maggio-giugno 1964		- <i>Gruppo Atoma</i> (Bartoli, Spagnoli, Lacquaniti, Graziani), Firenze, Galleria Numero, 9-22 maggio 1964	- <i>Spoerri</i> (avec la collaboration de Filliou), <i>Pièges à mots (Platitudes en relief)</i> , Parigi, Galerie J, maggio 1964 • <i>XX Salon de Mai</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 16 maggio-7 giugno 1964
giugno	- <i>La Biennale flottante d'Iris Clert</i> , 14 giugno-5 luglio 1964, 15-23 giugno 1964 (esposizione a bordo della «Bella Laura» ancorata alla Salute) • <i>L'Hourloupe di Jean Dubuffet</i> , Venezia, Palazzo Grassi, 15 giugno-13 settembre 1964 • <i>Scuola di Parigi 1964</i> , Venezia, Sale Apollinee, Teatro La Fenice, 17 giugno-luglio 1964	- <i>Otto giovani pittori romani</i> (Ceroli, Kounellis, Festa, Fioroni, Rotella, Twombly, Angeli, Schifano), Roma, Galleria La Tartaruga, giugno 1964		- <i>Getulio Alviani</i> , Torino, Galleria La Bussola, giugno 1964 - <i>Rauschenberg</i> , Torino, Galleria Sperone, giugno 1964	- <i>Quattro americani. Jasper Johns, Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, giugno 1964 • <i>Pittura a Milano dal 1945 al 1964</i> , Milano, Palazzo Reale, giugno-luglio 1964		- <i>Daniel Cordier : 8 ans d'agitation. 1956-1965</i> , Parigi, Galerie Daniel Cordier, giugno 1964

	<ul style="list-style-type: none"> • <i>XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte</i>, Venezia, 20 giugno-18 ottobre 1964 - <i>Nouveau Réalisme</i>, Venezia, Galleria del Leone, giugno-luglio 1964 						
luglio							<ul style="list-style-type: none"> • <i>Mythologies quotidiennes</i>, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, luglio-ottobre 1964
agosto	- <i>Christo</i> , Venezia, Galleria del Leone, agosto 1964						<ul style="list-style-type: none"> • <i>XV Premio Avezano Strutture di visione, Omaggio a Veronesi</i>, Avezano, Palazzo Torlonia, agosto 1964
settembre	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Gerard Deschamps, Irisation</i>, Venezia, Galleria del Leone, 22 settembre-ottobre 1964 - <i>Michelangelo Pistoletto</i>, Venezia, Galleria del Leone, settembre 1964 			- <i>Dieci anni di giovane pittura in Piemonte</i> , Torino, Galleria Narciso, 23 settembre-6 ottobre 1964			
ottobre		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Premio La Tartaruga</i>, Roma, Galleria La Tartaruga, ottobre 1964 - <i>Giulio Paolini</i>, Roma, Galleria La Salita, 31 ottobre-novembre 1964 - <i>Piero Dorazio</i>, Roma, Galleria Malborough, ottobre 1964 		- <i>Michelangelo Pistoletto</i> , Torino, Galleria Sperone, ottobre 1964	- <i>Salvatore Scarpitta</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, 23 ottobre-novembre 1964		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Lettrisme et Hypergraphie</i>, Parigi, Galerie Stadler, ottobre-novembre 1964 • <i>Cinquante ans de "collages"</i>, <i>Papiers collés, Assemblages, Collages du cubisme à nos jours</i>, Parigi, Musée des Arts Décoratifs, ottobre-novembre 1964
novembre	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Tancredi</i>, Venezia Mestre, Galleria Elefante, novembre 1964 - <i>Omaggio a Cardazzo</i>, Venezia, Galleria del Cavallino, novembre 1964 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Mario Ceroli</i>, Roma, Galleria La Tartaruga, novembre 1964 - <i>Franco Angeli, Frammenti capitolini</i>, Roma, Galleria Arco d'Alibert, novembre 1964 - <i>Mario Schifano</i>, Roma, Galleria Odyssea, novembre 1964 - <i>Piero Dorazio</i>, Roma, Galleria Malborough, novembre-dicembre 1964 	- <i>Nuove realtà della pittura a Napoli</i> , Genova, Galleria La Carabaga, 14-24 novembre 1964	<ul style="list-style-type: none"> - <i>James Rosenquist</i>, Torino, Galleria Sperone, novembre 1964 - <i>Noland e Stella</i>, Torino, Galleria Notizie, 16 novembre 1964-20 dicembre 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Nobuya Abe</i>, Milano, Galleria del Naviglio, 27 novembre-15 dicembre 1964 - <i>Giuseppe Chiari</i>, Milano, Galleria Blu, novembre 1964 	- <i>Gruppo Tempo 3</i> , Firenze, Galleria Aquilone, novembre 1964	
dicembre	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Gruppo 1</i>, Venezia, Galleria del Cavallino, 4-18 dicembre 1964 - <i>Paolo Gioli</i>, Venezia, Galleria Elefante, dicembre 1964 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>12 giorni La Salita Grande Vendita</i>, Roma, Galleria La Salita, 19 dicembre-5 gennaio 1964 - <i>Opere grafiche e oggetti del "Deposito"</i>, Roma, Galleria Arco d'Alibert, dicembre 1964 			- <i>Omaggio a Carlo Cardazzo</i> , Milano, Galleria del Naviglio, 16-30 dicembre 1964	- <i>Proposte strutturali plastiche e sonore</i> , Firenze, Centro Proposte, 5 dicembre 1964-gennaio 1965	<ul style="list-style-type: none"> - <i>28 Peintres d'aujourd'hui à Paris</i>, Parigi, Galerie André Schoeller, dicembre 1964 - <i>Tinguely, Méta</i>, Parigi, Galerie Alexandre Iolas, 10 dicembre 1964-9 gennaio 1965 - <i>Mouvement 2</i>, Parigi, Galerie Denise René, 15 dicembre 1964-28 febbraio 1965

1965	Venezia	Roma	Genova	Torino	Milano	Altre città italiane	Francia
gennaio	- <i>Nanda Vigo</i> , Venezia, Galleria Elefante, gennaio 1965	- <i>Pino Pascali</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, gennaio 1965 - <i>Gioietta Fioroni</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, 30 gennaio-febbraio 1965	- <i>Mari</i> , Genova, Galleria La Polena, 30 gennaio-18 febbraio 1965	- <i>Aspetti di una nuova stagione della pittura italiana</i> , Torino, Galleria La Bussola, 30 gennaio-febbraio 1965 - <i>Concetto Pozzati</i> , Torino, Galleria Il Punto, gennaio 1965	- <i>Editions MAT</i> , Milano, Galleria Schwarz, 4 gennaio-8 febbraio 1965	- <i>Opere della Galleria d'Arte "La Salita"</i> , Napoli, Galleria Guida, 11-29 gennaio 1965 - <i>La critica e la giovane pittura italiana oggi</i> , Verona, Galleria Ferrari, gennaio 1965	
febbraio		- <i>Raysse, Yves Klein, Deschamps, Arman, van Hoeydonck, Christo, Hains, Saffa e Seita</i> , Roma, Galleria La Salita, 26 febbraio-marzo 1965	- <i>Proposte strutturali plastiche e sonore</i> , Genova, Galleria La Polena, 20 febbraio-11 marzo 1965	- <i>Festa</i> , Torino, Galleria Notizie, febbraio 1965 - <i>Andy Warhol</i> , Torino, Galleria Sperone, febbraio 1965	- <i>Agostino Bonalumi</i> , Milano, Galleria Schwarz, 17-28 febbraio 1965	- <i>enne 65</i> , Padova, Galleria La Chiocciola, febbraio 1965	
marzo		- <i>Fabio Mauri. Gli schermi</i> , Roma, Galleria Arco d'Alibert, 5-20 marzo 1965 - <i>Rauschenberg, L'inferno di Dante</i> , Roma, Galleria L'Obelisco, marzo 1965 - <i>Cesare Tacchi</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, 27 marzo-aprile 1965 • <i>Aspetti dell'arte contemporanea</i> , Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 marzo-aprile 1965	• <i>Tempo 3</i> , Genova, Teatro Politeama Genovese, 4-30 marzo 1965	• <i>Museo del Barocco di insieme</i> , Torino, ICAR, marzo 1965	- <i>Gioietta Fioroni</i> , Milano, Galleria del Naviglio, 31 marzo-aprile 1965	• <i>Comparaison. Peinture, Sculpture</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 8-28 marzo 1965	
aprile	- <i>Tano Festa</i> , Venezia, Galleria del Leone, aprile 1965	- <i>Realtà dell'Immagine</i> , Roma, Libreria Feltrinelli, aprile 1965 - <i>Perpetuum Mobile</i> , Roma, Galleria L'Obelisco, aprile 1965 - <i>Una generazione</i> , Roma, Galleria Odyssia, 10 aprile-5 maggio 1965 - <i>Renato Mambor</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, 21 aprile-maggio 1965	- <i>Alviani</i> , Genova, Galleria La Polena, 30 aprile-30 maggio 1965	- <i>Robert Rauschenberg</i> , Torino, Galleria Sperone, 22-30 aprile 1965 - <i>Proposte strutturali plastiche e sonore</i> , Torino, Galleria Il Punto, 29 aprile-18 maggio 1965	- <i>Zoltan Kemeny</i> , Milano, Galleria del Naviglio, 10-21 aprile 1965 - <i>Luciano Fabro, Della Falsità</i> , Milano, Galleria Vismara, 20 aprile-10 maggio 1965 - <i>Hains, La Biennale déchirée</i> , Milano, Galleria Apollinaire, aprile 1965	- <i>Strutture visive</i> , Napoli, Galleria Guida, aprile 1965 - <i>Strutture visive</i> , Firenze, Galleria Aquilone, 29 aprile-maggio 1965	- <i>Rotella, Vatican IV</i> , Parigi, Galerie J, aprile 1965 - <i>Yves Klein</i> , Parigi, Galerie Alexandre Iolas, aprile-maggio 1965
maggio	- <i>Dialettica delle tendenze</i> , Venezia, Galleria Numero, 3-15 maggio 1965 - <i>Zero Avantgarde</i> , Venezia, Galleria del Cavallino, 4-14 maggio 1965 - <i>American Supermarket</i> , Venezia, Galleria L'Elefante, maggio 1965	- <i>Strutture visive</i> , Roma, Galleria Il Bilico, maggio 1965 • <i>V Rassegna Arti Figurative di Roma e del Lazio</i> , Roma, Palazzo delle Esposizioni, maggio 1965	- <i>Victor Vasarely</i> , Genova, Galleria del Deposito, maggio 1965	- <i>Accardi Castellani Paolini Pistoletto Twombly</i> , Torino, Galleria Notizie, 28 maggio-giugno 1965 - <i>Carena, Castellani, Fontana, Gilardi, Pistoletto, Sottsass</i> , Torino, Galleria Sperone, maggio 1965	- <i>Gino Marotta, 10 sculture</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, maggio 1965	- <i>Gruppo 70, Terzo Festival</i> , Firenze, Galleria La Vigna Nuova e Galleria Numero, maggio-luglio 1965 - <i>Mitologia del nostro tempo</i> , Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, maggio-giugno 1965	• <i>XXI Salon de Mai</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 3-23 maggio 1965 - <i>Arman</i> , Parigi, Galerie Lawrence, 11 maggio-5 giugno 1965 - <i>Graphismes américains</i> , Nizza, Galerie A, maggio-giugno 1965
giugno	- <i>Nouveau Réalisme</i> (Arman, Christo, Dechamps, Hains, Klein, Raysse, Rotella, Spoerri), Venezia, Galleria del Leone, giugno 1965 - <i>Quattro per i Guardi</i> (Giorgi, Hollesch, Plessi, Zotti), Venezia, Galleria Gritti, giugno 1965	- Collettiva (Ceroli, Festa, Fioroni, Lombardo, Mambor, Kounellis, Schifano, Tacchi), Roma, Galleria La Tartaruga, giugno 1965 - Collettiva (Paolini, Mondino, Sordini, Titone), Roma, Galleria La Salita, 23 giugno-luglio 1965	- <i>Gruppo enne 65</i> , Genova, Galleria La Polena, 5-24 giugno 1965 - <i>Vigo</i> , Genova, Galleria La Polena, 25 giugno-15 luglio 1965	- <i>Pop</i> , Torino, Galleria Sperone, 11 giugno-luglio 1965 - <i>Zero Avantgarde 1965</i> , Torino, Galleria Il Punto, giugno 1965	- <i>Trappole per parole (espressioni e proverbi visualizzati) di Daniel Spoerri (in collaborazione con il poeta Filliou)</i> , Milano, Galleria Schwarz, 5-30 giugno 1965 - <i>Immagini stroboscopiche</i> , Milano, Galleria Danese, 23-26 giugno 1965		• <i>Trois sculpteurs : César, Rael D'Haese, Tinguely</i> , Parigi, Musée des Arts Décoratifs, 23 giugno-6 settembre 1965 - <i>Pop por, pop corn, corny</i> , Parigi, Galerie Jean Larcade, 29 giugno-14 agosto 1965

luglio	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Arman</i>, Venezia, Galleria del Leone, luglio 1965 - <i>Giosetta Fioroni</i>, Venezia, Galleria del Cavallino, luglio 1965 - <i>Hugo Pratt</i>, Venezia, Galleria Numero, luglio 1965 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sculture in vetro della Fucina degli Angeli</i>, Roma, Galleria L'Obelisco, 7-31 luglio 1965 				<ul style="list-style-type: none"> - <i>Mostra collettiva a soggetto. Corradino di Svevia 1252-1268</i>, Nettuno (Roma), Torre Astura, 22 luglio-agosto 1965 - <i>Arte Cinetica</i>, Trieste, Palazzo Costanzi, luglio-agosto 1965 • <i>V Biennale internazionale d'arte contemporanea</i>, Repubblica di S. Marino, Palazzo del Kursaal, 31 luglio-30 settembre 1965 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Table d'orientation provisoire pour une lecture de l'art d'aujourd'hui</i>, Parigi, Galerie Zunini, 14 luglio-5 agosto 1965
agosto						<ul style="list-style-type: none"> • <i>Premio Nettuno</i>, Nettuno, Castello Sangallo, agosto 1965 - <i>Alternative attuali 2. Rassegna internazionale di Pittura, scultura grafica</i>, L'Aquila, Castello Spagnolo, 7 agosto-30 settembre 1965 	
settembre				<ul style="list-style-type: none"> - <i>Anceschi, M. Apollonio, Biasi, Bonalumi, Boriani, Colombo, Costa, Dadamaino, De Vecchi, Getulio, Gruppo Mid, Landi, Morandini, Mari, Massironi, Scheggi, Varisco</i>, Torino, Galleria il Punto, 7-29 settembre 1965 - <i>Bonalumi</i>, Torino, Galleria Il Punto, 30 settembre-13 ottobre 1965 - <i>Forme programmate</i>, Torino, Castello del Valentino, settembre 1965 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Documenti dell'arte oggettiva in Europa, Revort 1. Settimana internazionale Nuova Musica</i>, Palermo, Galleria d'Arte Moderna, 2-16 settembre 1965 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Quatrième Biennale de Paris</i>, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 28 settembre-3 novembre 1965 - <i>Niki de Saint-Phalle</i>, Parigi, Galerie Jolas, 30 settembre-30 ottobre 1965 	
ottobre		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Nuove proposte</i>, Roma, Galleria Arco D'Alibert, ottobre 1965 • <i>IX Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma</i>, Roma, Palazzo delle Esposizioni, ottobre 1965-marzo 1966 - <i>Tano Festa</i>, Roma, Galleria La Tartaruga, 22 ottobre-novembre 1965 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Prima mostra nazionale di Poesia Visiva</i>, Genova, Club d'Arte la Carabaga, ottobre 1965 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Tancredi</i>, Torino, Galleria Il Punto, 14-27 ottobre 1965 - <i>Jim Dine</i>, Torino, Galleria Sperone, 23 ottobre-novembre 1965 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Calzolari, Scala</i>, Bologna, Studio Bentivoglio, ottobre 1965 • <i>Il presente contestato. Interventi della terza generazione</i>, Bologna, Museo Civico, 31 ottobre-28 novembre 1965 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Hommage à Nicéphore Niepce</i>, Parigi, Galerie J, ottobre 1965 - <i>Sigma 1. Arts et tendances contemporaines</i>, Bordeaux, 25-31 ottobre 1965 - <i>La figuration narrative dans l'art contemporain</i>, Parigi, Galerie Creuze, 1-29 ottobre 1965 - <i>Seita et Saffa</i>, Parigi, Galerie Iris Clert, ottobre 1965 	
novembre		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Enrico Castellani</i>, Roma, Galleria La Tartaruga, novembre 1965 - <i>Mario Schifano</i>, Roma, Galleria Odyssia, novembre-dicembre 1965 - <i>1960. Opere di Accardi, Colla, Festa, Lo Savio, Rotella, Sanfilippo, Schifano, Scialoja, Sordini</i>, Roma, Galleria La Salita, 30 novembre-dicembre 1965 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Marcello Morandini, Otto oggetti</i>, Genova, Galleria del Deposito, novembre 1965 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Giulio Paolini</i>, Torino, Galleria Notizie, novembre 1965 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Adami Del Pezzo Schifano Tadini</i>, Milano, Studio Marconi, novembre 1965 - <i>Gianfranco Baruchello</i>, Milano, Galleria Schwarz, 6 novembre-2 dicembre 1965 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Franco Angeli, Half Dollar</i>, Verona, Galleria Zero, 25 novembre-dicembre 1965 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Réhabilitation de l'objet</i>, Parigi, Galerie Breteau, novembre 1965

dicembre		<p>- <i>Mario Ceroli</i>, Roma, Galleria La Tartaruga, dicembre 1965</p> <p>- <i>Strutturazioni di Gianni Colombo</i>, Roma, Galleria La Salita, dicembre 1965</p> <p>- <i>Gruppo Cooperativo di Boccadasse</i>, Roma, Galleria Il Segno, dicembre 1965</p>		<p><i>Piero Dorazio</i>, Torino, Galleria Il Punto, 9 dicembre-5 gennaio 1966</p> <p>- <i>Arman Deschamps Raysse</i>, Torino, Galleria Sperone, 14 dicembre 1965-gennaio 1966</p>	<p>- <i>Mario Schifano</i>, Milano, Studio Marconi, dicembre 1965</p> <p>- <i>Getulio Alviani</i>, Milano, Galleria del Naviglio, 1-19 dicembre 1965</p>		<p>- <i>La figuration narrative dans l'art contemporain</i>, Parigi, Galerie Creuze, dicembre 1965</p> <p>- <i>Hommage à Nicephore Niepce</i>, Parigi, Galerie J, dicembre 1965</p> <p>• <i>L'Art actuel en Italie</i> (organizzata dalla GNAM), Cannes, Casino Municipal, 19 dicembre 1965-2 gennaio 1966</p> <p>- <i>Les Objecteurs</i>, Parigi, Galeries Larcade (Raynaud), Jacqueline Ranson (Pommereulle), J (Arman, Kudo, Spoerri), dicembre 1965-gennaio 1966</p>
----------	--	---	--	---	--	--	--

1966	Venezia	Roma	Genova	Torino	Milano	Altre città italiane	Francia
gennaio	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dialettica delle tendenze</i>, Venezia, Ca' Giustinian, gennaio 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Umberto Bignardi</i>, Roma, Galleria L'Attico, 22 gennaio-febbraio 1966 - <i>Franco Angeli, Half Dollar</i>, Roma, Galleria Arco d'Alibert, 28 gennaio-febbraio 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Set di Numero</i>, Genova, La Carabaga Club d'Arte, 15-30 gennaio 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Schifano</i>, Torino, Galleria Il Punto, 5-19 gennaio 1966 - <i>Pino Pascali</i>, Torino, Galleria Sperone, 26 gennaio-febbraio 1966 - <i>Enrico Castellani</i>, Torino, Galleria Notizie, gennaio 1966 		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Mambor - Pascali</i>, Napoli, Galleria Guida, 14-24 gennaio 1966 - <i>Tendenze confrontate: figurazione oggettuale, arte visuale</i>, Napoli, Gallerie Il Centro e Quadrante, 22 gennaio-18 febbraio 1966 	
febbraio		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Bianco + Bianco</i>, Roma, Galleria L'Obelisco, febbraio 1966 - <i>Lombardo</i>, Roma, Galleria La Tartaruga, febbraio 1966 - <i>Immagini degli anni '60: poesia e verità</i>, Roma, Galleria Due Mondi, febbraio 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Jesus Rafael Soto</i>, Genova, Galleria del Deposito, 25 febbraio-marzo 1966 - <i>Strutture significanti-2</i>, Genova, La Carabaga Club d'Arte, 23 febbraio-20 marzo 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Getulio Alviani</i>, Torino, Galleria Notizie, febbraio 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Mario Ceroli</i>, Milano, Galleria del Naviglio, febbraio 1966 - <i>Lucio Del Pezzo</i>, Milano, Studio Marconi, febbraio 1966 - <i>Arman, Raysse, Spoerri / Rotella, Dufrene, Villeglé</i>, Milano, Galleria Schwarz, 5 febbraio-4 marzo 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Prospettive 1</i>, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 13 febbraio-6 marzo 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Structures & Mouvement</i>, Parigi, Galerie Denise René, febbraio 1966
marzo	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Soto</i>, Venezia, Galleria del Cavallino, marzo 1966 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Aspetti dell'arte italiana contemporanea</i>, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, marzo-aprile 1966 - <i>Dialettica delle tendenze</i>, Roma, Galleria Numero, 30 marzo-12 aprile 1966 		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Andy Warhol</i>, Torino, Galleria Sperone, marzo 1966 - <i>César Baldaccini</i>, Torino, Galleria Galatea, 25 marzo-20 aprile 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Mimmo Rotella, "L'Automobile" e "Reportages 1963-1966"</i>, Milano, Galleria del Naviglio, 29 marzo-15 aprile 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Calderara – Gruppo 1 (Carrino, Frascà, Uncini)</i>, Napoli, Galleria Guida, 5-20 marzo 1966 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Comparaison. Peinture, Sculpture</i>, Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 7-27 marzo 1966
aprile		<ul style="list-style-type: none"> - Collettiva (Ceroli, Fioroni, Kounellis, Tacchi, Rotella Twombly), Roma, Galleria La Tartaruga, aprile 1966 - <i>Suono movimento colore. Ricerche sonore nell'arte cinetica e programmata</i>, Roma, Galleria L'Obelisco, aprile 1966 - <i>Mimmo Rotella</i>, Roma, Galleria La Tartaruga, 27 aprile-maggio 1966 - <i>Luca Patella</i>, Roma, Galleria Il Girasole, 30 aprile-maggio 1966 			<ul style="list-style-type: none"> - <i>Aldo Mondino</i>, Milano, Studio Marconi, aprile 1966 - <i>Giulio Paolini</i>, Milano, Galleria dell'Ariete, aprile 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Enrico Castellani, Achille Pace, Pasquale Santoro, Gruppo 1</i>, Firenze, Centro Proposte, aprile 1966 - <i>Novelli Perilli Scialoja Twombly</i>, Bologna, Galleria de' Foscherari, 2-22 aprile 1966 - <i>Operativo 64</i>, Napoli, Galleria Guida, 13-28 aprile 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>GRAV, Une journée dans la rue</i>, Parigi, 19 aprile 1966 - <i>Donner à voir 4</i> (Beguier, Bertini, Jacquet, Nikos, Bury, Rotella), Parigi, Galerie Zunini, 19 aprile-13 luglio 1966
maggio	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Pop Art</i>, Venezia, Galleria Elefante, maggio 1966 - <i>Michelangelo Pistoletto</i>, Venezia, Galleria del Leone, maggio-giugno 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Pittura-oggetto a Milano</i> (Castellani, Bonalumi, Fontana, Scheggi), Roma, Galleria Arco d'Alibert, 13 maggio-2 giugno 1966 - <i>Richard Serra, Animal Habitats. Live and Stuffed...</i>, Roma, Galleria La Salita, 24 maggio-giugno 1966 		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Pietro Gilardi: tappeti-natura</i>, Torino, Galleria Sperone, maggio 1966 - <i>Carla Accardi</i>, Torino, Galleria Notizie, maggio 1966 			<ul style="list-style-type: none"> • <i>XXII Salon de Mai</i>, Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2-22 maggio 1966 - <i>Art Electric</i>, Parigi, Galerie Sonnabend, maggio 1966
giugno	<ul style="list-style-type: none"> • <i>XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte</i>, Venezia, 18 giugno-ottobre 1966 - <i>La Biennale 1964 déchirée par Raymond Hains</i>, Venezia, Galleria del Leone, giugno 1966 - <i>Gilli</i>, Venezia, Galleria del 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Zero avant garde 1966</i>, Roma, Galleria Il Segno, giugno 1966 - <i>Roma 1966: Realtà dell'immagine</i> (Angeli, Ceroli, Fioroni, Festa, Innocente, Kounellis, Lombardo, Mambor, Pascali, Tacchi), Roma, Galleria La Tartaruga, giugno 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Operativo 64</i>, Genova, Club d'Arte La Carabaga, giugno 1966 - <i>Panorama uno</i>, Genova, Galleria La Polena, 10 giugno-30 luglio 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Arte abitabile</i> (Piacentino Pistoletto Gilardi), Torino, Galleria Sperone, giugno-luglio 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Peter Blake, Derek Boshier, Patrick Caulfield, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi</i>, Milano, Studio Marconi, giugno 1966 - <i>Nuove tendenze in Italia</i>, Milano, Galleria del Naviglio, 6-30 giugno 1966 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>IX Festival dei Due Mondi</i>, Spoleto, 24 giugno-17 luglio 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Troisième Exposition Internationale de la sculpture contemporaine</i>, Parigi, Musée Rodin, 22 giugno-luglio 1965 - <i>Ben e Théâtre Total, Personne</i>, Nizza, Théâtre de l'Artistique, 16 giugno 1966

	<p>Leone, giugno 1966</p> <p>- <i>Mostra di pittori veneziani</i>, Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, 11-28 giugno 1966</p> <p>- <i>Metafora 66 (Adami Baj Del Pezzo Schifano Tadini)</i>, Venezia, Galleria del Canale, giugno 1966</p> <p>- <i>Lavori in corso (Adami, Bignardi, Canogar, Telemaque)</i>, Venezia, Teatro La Fenice, 14-25 giugno 1966</p> <p>- <i>Mimmo Rotella, Arman, Christo</i>, Venezia, Teatro La Fenice-sale del Ridotto (Galleria Il Leone), giugno 1966</p> <p>- <i>Salone internazionale dei giovani</i>, Venezia, Scuola Grande di San Teodoro, 15 giugno-10 luglio 1966</p>				<p>• <i>Cinquant'anni a Dada. Dada in Italia: 1916-1966</i>, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 24 giugno-30 settembre 1966</p>	
luglio	<p>- Collettiva (David Smith, A. e G. Pomodoro, Beverly Pepper, Colla, Mastroianni, Libertucci), Venezia, Galleria Barozzi, luglio 1966</p>					<p>- <i>London Under Forty</i>, Bologna, Galleria de' Foscherari, 7-25 luglio 1966</p>
agosto	<p>- Deschamps, <i>Mille millions d'éléphants</i>, Venezia, Galleria l'Elefante, 6-19 agosto 1966</p> <p>- <i>Getulio Alviani</i>, Venezia, Galleria del Leone, 25 agosto-settembre 1966</p>					<p>• <i>XVII Premio Avezzano</i>, Avezzano, Palazzo del Liceo, agosto 1966</p>
settembre	<p>- <i>Mario Schifano, Futurismo rivisitato. Ossigeno, Ossigeno</i>, Venezia, Galleria Il Canale, settembre 1966</p> <p>- <i>Bendini, Calzolari, Mazzoli, Ovan, Pasqualini</i>, Venezia, Ca' Giustinian, 7-16 settembre 1966</p>	<p>- Collettiva (Castellani, Ceroli, Festa, Kounellis, Rotella, Schifano, Twombly), Roma, Galleria La Tartaruga, settembre 1966</p>				
ottobre		<p>- <i>Jannis Kounellis, Alfabeto</i>, Roma, Galleria Arco d'Alibert, ottobre 1966</p> <p>- <i>Pascali. Nuove sculture</i>, Roma, Galleria L'Attico, 29 ottobre-dicembre 1966</p>	<p>- <i>Nuova scultura italiana</i>, Genova, Galleria La Polena, 29 ottobre-30 novembre 1966</p>	<p>- <i>Aspetti dell'avanguardia in Italia</i>, Torino, Galleria Notizie, ottobre 1966</p> <p>• <i>Lettura del linguaggio visivo</i>, Torino, Castello del Valentino, ottobre 1966</p>	<p>- <i>Franco Angeli, America, America (Half Dollar)</i>, Milano, Galleria dell'Ariete, ottobre 1966</p> <p>- <i>Adami. Immagini con associazioni</i>, Milano, Studio Marconi, ottobre 1966</p>	<p>• <i>Aspetti del ritorno alle cose stesse, Prima Rassegna d'Amalfi</i>, Amalfi, Arsenali dell'Antica Repubblica, ottobre 1966</p> <p>• <i>Biennale Nazionale d'Arte Contemporanea</i>, Bari, Palazzo della Provincia, ottobre 1966</p>
novembre		<p>- <i>Mario Ceroli</i>, Roma, Galleria La Tartaruga, 19 novembre-dicembre 1966</p>	<p>- <i>Agostino Bonalumi</i>, Genova, Galleria del Deposito, novembre 1966</p> <p>- <i>American Pop Artists</i>, Genova, Galleria La Bertesca, 12 novembre-10 dicembre 1966</p>	<p>- <i>Opere scelte di Piero Manzoni</i>, Torino, Galleria Notizie, novembre 1966</p> <p>- <i>Aldo Mondino</i>, Torino, Galleria Christian Stein, novembre 1966</p> <p>- <i>Baruchello</i>, Torino, Galleria Il Punto, novembre 1966</p>	<p>- <i>Mario Schifano. Inventario con anima e senza anima</i>, Milano, Studio Marconi, novembre 1966</p>	<p>• <i>SIGMA des arts et tendances contemporaines</i>, Bordeaux, 14-19 novembre 1966</p> <p>- <i>Ben</i>, Nizza, Galerie A, novembre 1966</p> <p>- <i>Le Parc</i>, Parigi, Galerie Denise René, novembre-dicembre 1966</p>

dicembre		<p>- Collettiva (Baruchello, Ceroli, Festa, Mambor, Fioroni, Kounellis, Lombardo, Mauri, Pascali, Tacchi, Twombly), Roma, Galleria La Tartaruga, dicembre 1966</p>	<p>- <i>Adami, Baj, Del Pezzo, Schifano, Tadini</i>, Genova, Galleria Rotta, dicembre 1966</p> <p>- Michelangelo Pistoletto, <i>Oggetti in meno</i>, Genova, Galleria La Bertesca, 22 dicembre 1966-25 gennaio 1967</p> <p>- <i>Situazioni '66</i> (Alviani, Castellani, Ceroli, Colombo, Gilardi, Mari, Massironi, Paolini, Pascali, Pistoletto) Genova, Galleria del Deposito, 20 dicembre 1966-gennaio 1967</p>	<p>- <i>Gianni Piacentino</i>, Torino, Galleria Sperone, dicembre 1966</p> <p>- <i>Mimmo Rotella</i>, Torino, Galleria Il Punto, 22 dicembre 1966-gennaio 1967</p> <p>- <i>Mario Schifano. Inventario con anima e senza anima</i>, Torino, Galleria Christian Stein, dicembre 1966</p>	<p>- <i>Gianfranco Baruchello, Ioiomiss</i>, Milano, Galleria Schwarz, 1-31 dicembre 1966</p> <p>- <i>Il gioco degli artisti</i>, Milano, Galleria del Naviglio, 10 dicembre 1966-6 gennaio 1967</p>		
----------	--	--	--	--	--	--	--

1967	Venezia	Roma	Genova	Torino	Milano	Altre città italiane	Francia
gennaio		<p>- <i>Piero Manzoni</i>, Roma, Galleria La Tartaruga, gennaio 1967</p> <p>- <i>Realtà dell'immagine e strutture della visione</i>, Roma, Galleria Il Cerchio, 5 gennaio-5 febbraio 1967</p> <p>- <i>Mario Schifano</i>, Roma, Galleria La Tartaruga, 21 gennaio-febbraio 1967</p> <p>- <i>Rodolfo Aricò, Aricò 67</i>, Roma, Galleria L'Attico, 28 gennaio-febbraio 1967</p>	<p>- <i>Nigro</i>, Genova, Galleria La Polena, 10 gennaio-3 febbraio 1967</p> <p>- <i>Schifano</i>, Genova, Galleria La Bertesca, 26 gennaio-28 febbraio 1967</p>	<p>- <i>Opere di Luciano Fabro</i>, Torino, Galleria Notizie, 20 gennaio-20 febbraio 1967</p> <p>- <i>Alighiero Boetti</i>, Torino, Galleria Christian Stein, gennaio 1967</p> <p>- <i>Piero Gilardi, Tappeti Natura</i>, Torino, Piper, 25 gennaio 1967</p>	<p>- <i>La nuova tendenza</i>, Milano, Galleria Cenobio, gennaio 1967</p>	<p>• <i>Arte contemporanea in Emilia e Romagna</i>, Bologna, Museo Civico, 15-31 gennaio 1967</p> <p>- <i>Nuova tendenza, arte programmata italiana</i>, Modena, Sala di Cultura, 29 gennaio-20 febbraio 1967</p>	<p>- <i>Piero Gilardi</i>, Parigi, Galerie Sonnabend, gennaio 1967</p> <p>• <i>Salone della giovane pittura</i>, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, gennaio 1967</p>
febbraio		<p>- <i>La luce-la città del sole</i>, Roma, Galleria L'Obelisco (in collaborazione con la Società Gavina), febbraio 1967</p>	<p>- <i>Gianni Colombo, After Structures</i>, Genova, Galleria del Deposito, febbraio 1967</p>		<p>- <i>Martial Raysse, Opere 1963-1966</i>, Milano, Galleria Alexandre Iolas, 2-25 febbraio 1967</p> <p>• <i>Salone Internazionale dei Giovani</i>, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna, 9-27 febbraio 1967</p> <p>- <i>Pistoletto</i>, Milano, Galleria del Naviglio, febbraio 1967</p> <p>- <i>Dan Flavin</i>, Milano, Galleria Sperone, 14 febbraio-15 marzo 1967</p>		<p>- <i>Structures, Lumière, Mouvement. Editions multiples</i>, Parigi, Galerie Denise René, febbraio 1967</p> <p>- <i>Warhol, Thirteen Most Wanted Men</i>, Parigi, Galerie Sonnabend, febbraio-maggio 1967</p> <p>- <i>Villeglé, De Mathieu à Mahé</i>, Parigi, Galerie Ranson, febbraio-marzo 1967</p> <p>• <i>Comparaison. Peinture, Sculpture</i>, Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 27 febbraio-26 marzo 1967</p>
marzo		<p>- <i>Eliseo Mattiacci</i>, Roma, Galleria La Tartaruga, marzo 1967</p> <p>- <i>Franco Angeli, America America</i>, Roma, Galleria Arco d'Alibert, marzo 1967</p> <p>- <i>Jannis Kounellis, Il giardino/i giuochi</i>, Roma, Galleria L'Attico, 11 marzo-aprile 1967</p> <p>- <i>Non stop teatro 12 ore</i>, Roma, Libreria Feltrinelli, 2 marzo 1967</p>		<p>- <i>Robert Indiana. Numeri cardinali</i>, Torino, Galleria Christian Stein, marzo 1967</p> <p>- <i>Proposte I</i>, Torino, Sala delle Colonne, Teatro Stabile, marzo 1967</p> <p>- <i>Michelangelo Pistoletto, La fine di Pistoletto</i>, Torino, Piper, 6 marzo 1967</p>	<p>- <i>Gioietta Fioroni</i>, Milano, Galleria del Naviglio, 22 marzo-aprile 1967</p>	<p>- <i>Nicola Carrino</i>, Napoli, Galleria Guida, marzo 1967</p>	<p>- <i>Arman</i>, Parigi, Galerie Ileana Sonnabend, marzo 1967</p> <p>- <i>Morellet, Membre du Groupe de recherche d'art visuel</i>, Parigi, Galerie Denise René, marzo-aprile 1967</p>
aprile	<p>- <i>12 Super Realisti</i>, Venezia, Galleria del Leone, aprile 1967</p>	<p>- <i>Festa. Opere 1960-66</i>, Roma, Galleria La Salita, 28 aprile-maggio 1967</p>	<p>- <i>Arman</i>, Genova, Galleria La Bertesca, 15 aprile-10 maggio 1967</p>	<p>- <i>Les mots et les choses. Concert fluxus art totale</i>, Torino, Galleria Il Punto, Teatro Stabile, Sala delle Colonne, 26-28 aprile 1967</p> <p>- <i>Flavin, Rosenquist, Chamberlain, Warhol, Fontana, Pistoletto, Gilardi, Piacentino, Fabro, Pascali, Anselmo, Zorio</i>, Torino, Galleria Sperone, 26 aprile-maggio 1967</p> <p>• <i>Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea</i>, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 26 aprile-settembre 1967</p>		<p>- <i>8 pittori romani</i>, Bologna, Galleria de' Foscherari, 8-28 aprile 1967</p> <p>- <i>Premio Arte Oggi. I Rassegna di Arti Visive</i>, Firenze, Galleria Numero, aprile 1967</p>	<p>- <i>Raysse, Œuvres récentes. 5 tableaux, 1 sculpture</i>, Parigi, Galerie Alexandre Iolas, 27 aprile-maggio 1967</p> <p>• <i>XXIII Salon de Mai</i>, Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 29 aprile-21 maggio 1967</p> <p>- <i>Art Objectif</i>, Parigi, Galerie Stadler, aprile-maggio 1967</p>

maggio	- <i>Tableaux achromes (Manzoni, Castellani, Fontana)</i> , Venezia, Galleria del Leone, maggio 1967	- <i>Valerio Adami</i> , Roma, Galleria L'Attico, maggio 1967	- <i>Gastone Biggi</i> , Genova, La Carabaga club d'arte, maggio 1967 - <i>Gianni Emilio Simonetti</i> , Genova, Galleria La Bertesca, 19 maggio-10 giugno 1967 (6 giugno: Concerto Fluxus-Art Total)	- <i>Tom Wesselmann</i> , Torino, Galleria Sperone, 24 maggio-giugno 1967 - <i>Beat Fashion Parade</i> , Torino, Piper, 16 maggio 1967	- <i>Kounellis</i> , Milano, Galleria L'Ariete, maggio 1967	• <i>L'impatto percettivo, Seconda Rassegna d'Amalfi</i> , Amalfi, Arsenali dell'Antica Repubblica, maggio 1967 - <i>Alviani Bonalumi Castellani Scheggi. Pittura oggetto a Milano</i> , Bologna, Galleria La Nuova Loggia, maggio-giugno 1967 - <i>Ipotesi linguistiche intersoggettive</i> , Firenze, Centro Proposte, maggio 1967	- <i>L'Art Vivant 1955-1965</i> , Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, maggio 1967 • <i>Lumière et mouvement. Art cinématique à Paris</i> , Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, maggio-agosto 1967
giugno	- <i>Nouveau Réalisme</i> , Venezia, Galleria del Leone, giugno 1967	- <i>Fuoco, immagine, acqua, terra</i> (Bignardi, Ceroli, Kounellis, Pascali, Schifano, Gilardi, Pistoletto), Roma, Galleria L'Attico, giugno 1967 - <i>La terza dimensione</i> (Kounellis, Lombardo, Pascali, Uncini, Livi, Lorenzetti), Roma, Galleria Qui Arte Contemporanea, 21 giugno-luglio 1967	- <i>Joe Tilson</i> , Genova, Galleria del Deposito, giugno 1967 - <i>Panorama due</i> , Genova, Galleria La Polena, 8 giugno-8 luglio 1967	- <i>Arman</i> , Torino, Galleria La Bussola, 7-26 giugno 1967 - <i>Accardi Nigro Klein Manzoni Tàpies Fontana Fabro Twombly Soto Castellani Noland</i> , Torino, Galleria Notizie, giugno 1967 - <i>Marisa Merz</i> , Torino, Galleria Sperone, 30 giugno-luglio 1967 - <i>Confronti</i> , Torino, Galleria Christian Stein, giugno-luglio 1967		- <i>Pop art Americana</i> , Bologna, Galleria de' Foscherari, 8-28 giugno 1967 • <i>Il tempo dell'immagine</i> , Bologna, Museo Civico, 18 giugno-30 settembre 1967	• <i>Le Monde en question</i> , Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 6 giugno-28 agosto 1967 - <i>Tinguely, Rotazaza</i> , Parigi, Galerie Alexandre Iolas, 8 giugno-8 luglio 1967 • <i>La nature moderne</i> , Parigi, ex Palais de Glace, giugno 1967
luglio	- <i>Dialettica delle tendenze</i> , Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, 8-21 luglio 1967 • <i>Campo vitale. Mostra internazionale d'arte contemporanea</i> , Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, luglio-ottobre 1967	- <i>7 Objects in a Box / 11 Pop Artists</i> , Roma, Galleria La Salita, 12 luglio-3 ottobre 1967				• <i>Lo spazio dell'immagine</i> , Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio-1 ottobre 1967 • <i>Festival dei Due Mondi</i> , Spoleto, luglio 1967 • <i>Nuove tecniche d'immagine. Sesta Biennale di San Marino</i> , San Marino, Palazzo dei Congressi, 15 luglio-30 settembre 1967 • <i>Tendenze d'oggi, VII Biennale d'arte contemporanea. Rassegna di Pittura e Grafica</i> , San Benedetto del Tronto, Palazzo Scolastico Gabrielli, 22 luglio-agosto 1967	
agosto	- <i>Giulio Paolini</i> , Venezia, Galleria del Leone, agosto 1967			- <i>Alternative</i> , Torino, Galleria Il Punto, agosto-settembre 1967			
settembre			- <i>Arte Povera – Im Spazio</i> , Genova, Galleria La Bertesca, 27 settembre-20 ottobre 1967				• <i>Cinquième Biennale de Paris</i> , Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 29 settembre-5 novembre 1967
ottobre		- <i>Paolo Patelli</i> , Roma, Galleria Il Bilico, ottobre 1967	- <i>Un "ambiente spaziale" di Lucio Fontana</i> , Genova, Galleria del Deposito, ottobre 1967	- <i>Mario Nigro. Opere dal 1962 ad oggi</i> , Torino, Galleria Notizie, 26 ottobre-novembre 1967 - <i>Arman</i> , Torino, Galleria Sperone, ottobre 1967	- <i>Pascali</i> , Milano, Galleria Jolas, ottobre 1967 - <i>Mario Schifano, Tuttestelle</i> , Milano, Studio Marconi, ottobre 1967		- <i>Objets 67</i> , Parigi, Galerie Mathias Fels, 3 ottobre-5 novembre 1967
novembre	• <i>Tancredi</i> , Venezia, Cà Vendramin Calergi, 25	- <i>Francesco Lo Savio 1959-1963</i> , Roma, Galleria La Salita,	- <i>Concert Fluxus – Art Total</i> , Genova, Galleria La Bertesca,	- <i>Giulio Paolini. Opere dal 1961 al 1967</i> , Torino, Galleria	- <i>Luce movimento in Europa</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, 21	- <i>Calzolari</i> , Bologna, Studio Bentivoglio, novembre 1967	

	novembre 1967-18 gennaio 1968	<p>novembre 1967</p> <p>- <i>Jannis Kounellis</i>, Roma, Galleria L'Attico, novembre 1967</p> <p>- <i>Ambiente proiettivo animato</i>, Roma, Teatro di via Belsiana, novembre 1967</p> <p>- <i>Esperienza</i> (Schifano, Patella, Festa, Angeli), Roma, Teatro di via Belsiana, novembre-dicembre 1967</p>	<p>novembre 1967</p> <p>- <i>Boetti. Cementi tavole e legni</i>, Genova, Galleria La Bertesca, novembre-dicembre 1967</p> <p>- <i>Oggetto e visione</i>, Genova, La Carabaga club d'arte, 25 novembre-20 dicembre 1967</p>	<p>Christian Stein, novembre 1967</p> <p>- <i>Gilberto Zorio</i>, Torino, Galleria Sperone, novembre 1967</p>	novembre-dicembre 1967		
dicembre		<p>- Mario Schifano, <i>Grande angolo sogno e stelle</i>, Roma, Piper, 28 dicembre 1967</p>	<p>- <i>Boetti</i>, Genova, Galleria La Bertesca, dicembre 1967</p> <p>• <i>Collage I</i>, Genova, Istituto di Storia dell'Arte, 13-21 dicembre 1967</p>	<p>- <i>Con temp l'azione</i>, Torino, Galleria Christian Stein, Galleria il Punto, Galleria Sperone, dicembre 1967</p> <p>- <i>Mario Schifano. Tante stelle</i>, Torino, Galleria Christian Stein, dicembre 1967</p> <p>- <i>Michelangelo Pistoletto</i>, Torino, Galleria Sperone, 22 dicembre-gennaio 1967</p>			<p>- <i>De Mondrian au Cinétisme</i>, Parigi, Galerie Denise René, dicembre 1967</p> <p>- <i>Michelangelo Pistoletto</i>, Parigi, Galerie Sonnabend, dicembre 1967-gennaio 1968</p> <p>• <i>Trois artistes de l'Ecole de Nice: Arman – Yves Klein – Martial Raysse</i>, Nizza, Musées de Nice, Galerie des Ponchettes, 20 dicembre 1967-5 febbraio 1968</p>

1968	Venezia	Roma	Genova	Torino	Milano	Altre città italiane	Francia
gennaio		- Gianni Colombo, Roma, Galleria L'Attico, gennaio 1968		- Esperienze dell'astrattismo italiano 1930-40, Torino, Galleria Notizie, 16 gennaio-febbraio 1968 - Mario Merz, Torino, Galleria Sperone, 19 gennaio-8 febbraio 1968 - Pistoletto, <i>Quadri specchianti, rosa bruciata, palla di giornali</i> , Torino, Galleria Christian Stein, gennaio 1968	- Pino Pascali, Milano, Galleria Iolas, gennaio 1968	- Renato Mambor, Bologna, Galleria Duemila, gennaio 1968	- Les Nouveaux Réalistes, Parigi, Galerie Alexandre Iolas, gennaio 1968
febbraio		- Paolini, <i>Opere grafiche</i> , Roma, Libreria L'Oca, febbraio 1968 - Michelangelo Pistoletto, Roma, Galleria L'Attico, 12 febbraio-12 marzo 1968 • VI Biennale di Roma e del Lazio, Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio 1968		- Mario Ceroli, Torino, Galleria Sperone, febbraio 1968 - Tautologie di Luciano Fabro, Torino, Galleria Notizie, 29 febbraio-20 marzo 1968 - Alighiero Boetti, Torino, Galleria Christian Stein, febbraio 1968	- Jannis Kounellis, Milano, Galleria Jolas, febbraio-marzo 1968	- Fabrizio Plessi, Bologna, Galleria de' Foscherari, 3-23 febbraio 1968 - Arte povera, Bologna, Galleria De' Foscherari, 24 febbraio-15 marzo 1968	- Robert Morris, Parigi, Galerie Sonnabend, febbraio-marzo 1968
marzo		- Pino Pascali, <i>Banchi da setola ed altri lavori in corso</i> Roma, Galleria L'Attico, 25 marzo-aprile 1968 - Sergio Lombardo, <i>Super-componibili</i> , Roma, Galleria La Salita, marzo 1968 - Franco Angeli, Roma, Galleria La Tartaruga, marzo 1968 - Percorso (Boetti, Paolini, Anselmo, Merz, Nespolo, Piacentino, Pistoletto), Roma, Galleria Arco D'Alibert, 22-24 marzo 1968		- Dan Flavin. <i>Lampade fluorescenti gialle</i> , Torino, Galleria Sperone, 14 marzo-10 aprile 1968 • Eurodomus 2. <i>Mostra pilota della casa moderna</i> , Torino, Torino Esposizioni, 22 marzo-4 aprile 1968 - Gino Marotta, Torino, Galleria Christian Stein, marzo 1968 - Giuseppe Penone, Torino, Deposito d'Arte Presente, marzo-giugno 1968	- Jannis Kounellis, Milano, Galleria Jolas, marzo 1968	- Basaglia, <i>Eulisse, Sartorelli</i> , Bologna, Galleria Duemila, 15-29 marzo 1968 - Arte Povera, Trieste, Centro Arte Viva Feltrinelli, 23 marzo-11 aprile 1968	- Pascali, <i>Les sculptures blanches</i> , Parigi, Galerie Iolas, marzo 1968
aprile	- Ennio Chiggio, Venezia, Galleria Barozzi, 13 aprile-30 aprile 1968	- Cesare Tacchi, Roma, Galleria La Tartaruga, aprile 1968 - Claudio Cintoli, Roma, Galleria Due Mondi, aprile 1968 - Luca Patella, <i>Ambiente proiettivo animato</i> , Roma, Galleria L'Attico, 30 aprile-maggio 1968 - Fabro, Kounellis, Paolini, Roma, Galleria Qui Arte Contemporanea, aprile-maggio 1968 - I materiali, Roma, Galleria Qui Arte Contemporanea, aprile 1968 - Mostra delle gallerie d'arte di Roma, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 26 aprile-10 maggio 1968	- Arte Povera (conferenza-happening), Genova, La Carabaga club d'arte, 20 aprile 1968	- Giulio Paolini, Torino, Galleria Notizie, 10 aprile-2 maggio 1968 - Burri, Fontana, Yves, Klein, Manzoni, Torino, Galleria Notizie, 24 aprile-30 maggio 1968 - Giovanni Anselmo, Torino, Galleria Sperone, aprile 1968 - Giorgio Griffa, Torino, Galleria Martano/due, aprile 1968	- Alighiero Boetti, Milano, Galleria De Nieubourg, 23 aprile-12 maggio 1968 - Takis, Milano, Galleria Schwarz, 3-28 aprile 1968 - Gianfranco Baruchello, Milano, Galleria Schwarz, 3-30 aprile 1968 - Nuovi materiali e linguaggio, Milano, Galleria Vismara, aprile 1968 - Renato Mambor, <i>Itinerari</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, 30 aprile-maggio 1968		• Comparaisons 68. <i>Peinture, Sculpture</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2-28 aprile 1968 - L'Art Vivant 1965-1968, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 13 aprile-30 giugno 1968 • Le décor quotidien de la vie en 1968. <i>Expansions et environnements</i> , Parigi, Musée Galliera, aprile-maggio 1968 - Demarco. <i>Dynamique de l'image</i> , Parigi, Galerie Denise René, aprile-maggio 1968

maggio		- <i>Teatro delle mostre</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968 - <i>Eliseo Mattiacci</i> , Roma, Galleria L'Attico, maggio 1968	- <i>Renato Mambor</i> , Genova, Galleria La Bertesca, maggio 1968	- <i>Heinz Mack</i> , Torino, Galleria Notizie, maggio 1968 - <i>Ugo Nespolo: Molotov, tre lavori per una mostra non generica</i> , Torino, Galleria Il Punto, maggio 1968 - <i>Gianni Piacentino</i> , Torino, Galleria Sperone, maggio 1968 - <i>Zoo, Cocapicco e Vestitorito</i> , Torino, Piper, 8 maggio 1968		- <i>Gilberto Zorio</i> , Salerno, Spazio Einaudi 691, maggio 1968 • <i>Nuova presenza</i> , Palermo, Centro di Ricerche Estetiche, 24 maggio-8 giugno 1968	• <i>XXIII Salon de Mai</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 4-26 maggio 1968 • <i>Cinétisme, spectacle, environnements</i> , Grenoble, Maison de la Culture, maggio-giugno 1968
giugno	• <i>XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte</i> , Venezia, 22 giugno-20 ottobre 1968 • <i>Piero Manzoni</i> , Venezia, Sale Apollinee della Fenice, giugno 1968 - <i>Raymond Hains, La Biennale éclatée</i> , Venezia, Galleria dell'Elefante, giugno 1968 - <i>Beverly Pepper</i> (sculture all'aperto), Venezia, Galleria Barozzi, giugno 1968	- <i>Concetto Pozzati</i> , Roma, Galleria Arco d'Alibert, 15 giugno-31 luglio 1968	- <i>Fontana+Vigo</i> , Genova, Galleria Polena, 14 giugno-9 luglio 1968 - <i>Emilio Prini, Pesi-Spinte-Azioni</i> , Genova, Galleria La Bertesca, giugno-agosto 1968	- <i>Boetti, Fontana, Gilardi, Lo Savio, Manzoni, Mondino, Paolini, Pascali, Pistoletto, Rotella, Uncini</i> , Torino, Galleria Christian Stein, giugno 1968 - Collettiva (Anselmo, Boetti, Calzolari, Kounelli, Merz, Paolini, Pistoletto, Zorio), Torino, Deposito d'Arte Presente, giugno 1968	- <i>Arman</i> , Milano, Galleria Schwarz, 11 giugno-30 settembre 1968	- <i>New American Cinema</i> , Bologna, Galleria de' Foscherari, 26-27 giugno 1968 • <i>Festival dei Due Mondi</i> , Spoleto, 27 giugno-14 luglio 1968	
luglio	- <i>Beverly Pepper, Mostra di scultura all'aperto in Rio Terà ai Catecumeni</i> , Venezia, Galleria Barozzi, estate 1968	- <i>Un'analisi mentale dell'esperienza visiva (Burri, Fabro, Fontana, Hafif, Klein, Lo Savio, Manzoni, Mochetti)</i> , Roma, Galleria La Salita, 18-31 luglio 1968				- <i>Gruppo X</i> , Firenze, Centro Ricerche Estetiche F uno, luglio 1968 - <i>Alternative attuali 3. Rassegna internazionale d'arte contemporanea</i> , L'Aquila, Castello spagnolo, luglio-settembre 1968	
agosto	- <i>Olivotto</i> , Venezia, Galleria Il Canale, agosto 1968						
settembre		- <i>Ginnastica mentale</i> , Roma, Galleria L'Attico, settembre 1968				• <i>Pluralità viva. Mostra d'arte visiva</i> , Martinengo (Bergamo), Palazzo Comunale, 15-29 settembre 1968	
ottobre	- <i>Christo</i> , Venezia, Galleria del Leone, ottobre 1968	- <i>Ginnastica mentale</i> , Roma, Galleria La Salita, ottobre 1968 - <i>Tano Festa</i> , Roma, Galleria Arco d'Alibert, ottobre 1968	- <i>Tano Festa</i> , Genova, Galleria La Bertesca, 30 ottobre-20 novembre 1968	- <i>Tano Festa</i> , Torino, Galleria Il Punto, ottobre 1968	- <i>Gianni Colombo</i> , Milano, Galleria Schwarz, 3-31 ottobre 1968 - <i>Daniel Buren</i> , Milano, Galleria Apollinaire, ottobre 1968	• <i>Arte Povera + Azioni Povere</i> , Amalfi, Arsenali dell'Antica Repubblica, spazio urbano, 4-6 ottobre 1968	- <i>Flash Niki de Saint Phalle. Hier soir j'ai fait un rêve</i> , Parigi, Galerie Alexandre Iolas, 24 ottobre-6 novembre 1968
novembre		- <i>Progetti</i> (Tacchi, Cagnone), Roma, Galleria Arco d'Alibert, novembre 1968 - <i>Oltre la geometria</i> , Roma, Galleria Qui Arte Contemporanea, novembre 1968 - <i>Maurizio Mochetti, Progetti 1967-1968</i> , Roma, Galleria La Salita, 20 novembre-dicembre 1968 - <i>Eliseo Mattiacci, Lavori in corso al Circo Massimo</i> , (Roma,		- <i>James Rosenquist</i> , Torino, Galleria Sperone, 5-25 novembre 1968 - <i>Giuseppe Uncini</i> , Torino, Galleria Christian Stein, novembre 1968	- <i>Sergio Lombardo</i> , Milano, Salone Annunciata, novembre 1968 - <i>Richard Hamilton</i> , Milano, Studio Marconi, novembre 1968		- <i>Bruce Nauman</i> , Parigi, Galerie Sonnabend, 25 novembre-15 dicembre 1968

		Galleria L'Attico), 23 novembre 1968 - <i>Hollesch</i> , Roma, Galleria Due Mondi, 26 novembre-dicembre 1968					
dicembre		- <i>Multipli 1969</i> , Roma, Galleria La Salita, dicembre 1969 • <i>Cento opere d'arte italiana dal futurismo ad oggi</i> , Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 dicembre 1968-20 gennaio 1969 - <i>Proiezione di films</i> , Roma, Galleria La Salita, 21 dicembre 1968	- <i>Prini</i> , Genova, Galleria La Bertesca, dicembre 1968	- <i>Giuseppe Penone</i> , Torino, Deposito d'Arte Presente, dicembre 1968 - <i>Arte moltiplicata</i> , Torino, Galleria Narciso, 14 dicembre 1968-7 gennaio 1969 - <i>Jannis Kounellis</i> , Torino, Galleria Sperone, dicembre 1968-gennaio 1969	- <i>Mario Schifano. Compagni compagni</i> , Milano, Studio Marconi, dicembre 1968 - <i>Multipli</i> , Milano, Galleria Schwarz, 3 dicembre 1968-21 gennaio 1969	- <i>Giosetta Fioroni</i> , Napoli, Modern Art Agency, dicembre 1968 • <i>Situazione 68</i> , Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 6-31 dicembre 1968	• <i>César, Expansion Éphémère</i> , Parigi, Palais des Beaux-Arts, 3 dicembre 1968 - <i>3 jours, 3 Martial Raysse</i> , Parigi, Galerie Alexandre Iolas, 12-14 dicembre 1968

1969	Venezia	Roma	Genova	Torino	Milano	Altre città italiane	Francia
gennaio	- <i>Arte moltiplicata</i> , Venezia, Galleria Elefante, gennaio 1969	- <i>Jannis Kounellis</i> , Roma, Galleria L'Attico, gennaio 1969		- <i>Giovanni Anselmo</i> , Torino, Galleria Sperone, gennaio 1969 - <i>Soto</i> , Torino, Galleria Notizie, gennaio 1969 - <i>Gilberto Zorio</i> , Torino, Galleria Sperone, 29 gennaio-febbraio 1969	- <i>Mario Schifano</i> , Milano, Studio Marconi, gennaio 1969 - <i>Giuseppe Uncini</i> , Milano, Salone Annunciata, gennaio 1969		- <i>Gilberto Zorio</i> , Parigi, Galerie Sonnabend, gennaio 1969 • <i>Yves Klein, 1928-1962</i> , Parigi, Musée des Arts Decoratifs, 25 gennaio-11 marzo 1969
febbraio		- <i>Mario Merz</i> , Roma, Galleria L'Attico, febbraio 1969 - <i>Innocente</i> , Roma, Galleria La Salita, febbraio 1969	- <i>César, Expansions Ephémères</i> , Genova, Fiera del Mare – Teatro Stabile, 3 febbraio 1969	- <i>Pier Paolo Calzolari</i> , Torino, Galleria Sperone, febbraio 1969	- <i>Paolini</i> , Milano, Galleria De Nieubourg, febbraio 1969	• <i>Mario Ceroli</i> , Parma, Salone delle Scuderie della Pilotta, 22 febbraio-marzo 1969 - <i>Zoo, Il principe pazzo</i> , Napoli, Galleria Il Centro, 28 febbraio 1969	- <i>Arman, les ustensiles familiers</i> , Parigi, Galerie Sonnabend, febbraio 1969 - <i>Arman. Œuvres de 1960 à 1965</i> , Parigi, Galerie Mathias Fels, 25 febbraio-22 marzo 1969
marzo		- <i>Eliseo Mattiacci</i> , Roma, Galleria L'Attico, 1 marzo 1969 - <i>Luciano Fabro</i> , Roma, Galleria La Salita, 21 marzo-aprile 1969 - <i>Claudio Cintoli, Annodare</i> , Roma, Galleria L'Attico, 26 marzo-aprile 1969		- <i>Mario Merz</i> , Torino, Galleria Sperone, marzo 1969 - <i>Inventario I. Giovane avanguardia italiana</i> , Torino, Deposito d'Arte Presente, marzo 1969 - <i>Robert Morris</i> , Torino, Galleria Sperone, 30 marzo-aprile 1969		- <i>Zoo, Il tè di Alice</i> , Napoli, Galleria Il Centro, 1 marzo 1969	• <i>Comparaisons 69. Peinture, Sculpture</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 18 marzo-13 aprile 1969
aprile				• <i>New Dada e Pop Art newyorkesi</i> , Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 2 aprile-4 maggio 1969 - <i>Anni '60. Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini</i> , Torino, Galleria Christian Stein, 29 aprile-maggio 1969 - <i>Alighiero Boetti</i> , Torino, Galleria Sperone, aprile 1969	- <i>Luciano Fabro</i> , Milano, Galleria De Nieubourg, 18 aprile-10 maggio 1969 - <i>Wolf Vostell, Induzione</i> , Milano, Galleria Schwarz, aprile 1969 - <i>Giosetta Fioroni</i> , Milano, Galleria Naviglio Incontro, aprile 1969 - <i>Colombo, Le Parc, Schoeffer</i> , Milano, Galleria Cenobio, aprile 1969	- <i>Le due nature</i> , Napoli, Galleria Il Centro, aprile 1969	- <i>Mario Merz</i> , Parigi, Galerie Sonnabend, 22 aprile-giugno 1969
maggio	- <i>Roy Lichtenstein</i> , Venezia, Galleria del Leone, maggio 1969	- <i>Sol Lewitt, Wall Drawings</i> , Roma, Galleria L'Attico, 2-20 maggio 1969 - <i>Luca Patella, Sfere naturali</i> , Roma, Galleria L'Attico, 20 maggio-giugno 1969 - <i>Sergio Lombardo, Sfera con sirena</i> , Roma, Galleria La Salita, 28 maggio-giugno 1969 • <i>Pino Pascali</i> , Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio-27 giugno 1969	- <i>Renato Mambor</i> , Genova, Galleria La Bertesca, maggio 1969	- <i>Zorio</i> , Torino, Galleria Sperone, maggio 1969 - <i>Disegni progetti (Anselmo, Boetti, Calzolari, Merz, Penone, Zorio)</i> , Torino, Galleria Sperone, 22 maggio-giugno 1969 - <i>Nigro: strutture fisse con licenza cromatica</i> , Torino, Galleria Notizie, 27 maggio-giugno 1969	- <i>Mimmo Rotella, Ritratti</i> , Milano, Galleria del Naviglio, maggio 1969 - <i>Luciano Fabro</i> , Milano, Galleria Vismara, maggio 1969 - <i>Maurizio Mochetti</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, maggio 1969	- <i>Dal segno all'oggetto</i> , Caravate (Varese), Galleria Cadario, 25 maggio-giugno 1969	- <i>Jannis Kounellis</i> , Parigi, Galerie Iolas, maggio 1969 • <i>Arman. Accumulations Renault</i> , Parigi, Musée des Arts Decoratifs, maggio-giugno 1969 • <i>XXV Salon de Mai</i> , Parigi, Salles d'exposition Wilson, 12 maggio-1 giugno 1969
giugno		- <i>Sculture multiple</i> , Roma, Galleria Il Segno, giugno 1969 - <i>Oggetti seriali, edizioni grafiche, progetti</i> , Roma, Galleria La Salita, giugno-ottobre 1969	- <i>Momenti di vita</i> , Genova, Galleria La Bertesca, 13-25 giugno 1969 - <i>Arte Povera 1967/69</i> , Genova, Galleria La Bertesca, 25-30 giugno 1969	- <i>Selezione 9</i> , Torino, Galleria Galatea, 10 giugno-12 luglio 1969	- <i>Richard Serra</i> , Milano, Galleria Françoise Lambert, giugno 1969	- <i>Per la libertà della Grecia. Mostra di opere di artisti italiani contemporanei</i> , Bologna, Galleria del Sottopassaggio, 20-29 giugno 1969	- <i>Donald Judd</i> , Parigi, Galerie Sonnabend, giugno 1969

		- Festival Danza Volo Musica Dinamite, Roma, Galleria L'Attico, 9-23 giugno 1969					
luglio	- Andy Warhol, Venezia, Galleria del Leone, luglio 1969				- Dennis Oppenheim, Milano, Galleria Françoise Lambert, luglio 1969	• Al di là della pittura, VIII Biennale d'Arte Contemporanea, San Benedetto del Tronto, Palazzo Scolastico Gabrielli, 5 luglio-28 agosto 1969	
agosto	- Gianni Colombo, Venezia, Galleria del Leone, agosto 1969						
settembre	- Collettiva (Cruz-Diez, Demarco, Le Parc, Schoffer, Soto, Vasarely), Venezia, Galleria Barozzi, 16-30 settembre 1969 - Giulio Paolini, Venezia, Galleria del Leone, settembre 1969			- Carl Andre, Torino, Galleria Sperone, 29 settembre-12 ottobre 1969		• Campo urbano, Como, 21 settembre 1969	- Raysse, Une forme en liberté, Parigi, Galerie Alexandre Iolas, 29 settembre-11 ottobre 1969
ottobre	- Toni Costa, Venezia, Galleria Barozzi, 16-30 ottobre 1969	- Bertini, Mariani, Rotella, Roma, Galleria Arco d'Aliberti, 10-29 ottobre 1969 - Robert Smithson, Asphalt run down, (Roma, Galleria L'Attico), 15 ottobre 1969		- Lo Zoo scopre l'uomo nero, Torino, Galleria Sperone, 25 ottobre 1969 - Anselmo, Boetti, Calzolari, Griffa, Maini, Merz, Penone, Prini, Zorio, Torino, Galleria Sperone, 29 ottobre-novembre 1969 - Gianni Colombo, Spazio elastico, Torino, Studio di Informazione Estetica presso Gavina, 30 ottobre-novembre 1969 - Nicola Carrino, Sculture e rilievi 1962-1969, Torino, Galleria Stein, ottobre 1969	- Grazia Varisco, Milano, Galleria Schwarz, 2-21 ottobre 1969	• I Rassegna biennale delle gallerie di tendenza italiane, Modena, Galleria della Sala Comunale di Cultura, 4 ottobre- 27 novembre 1969	- Anselmo, Parigi, Galerie Sonnabend, ottobre 1969 - César. Compressions, Parigi, Galerie Mathias Fels, 7 ottobre-7 novembre 1969 • Ceroli Kounellis Marotta Pascali. 4 artistes italiens plus que nature, Parigi, Musée des arts décoratifs, ottobre 1969 • Sixième Biennale de Paris, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2 ottobre-2 novembre 1969 • César. Cristal/Daum, Parigi, Musée des Arts Décoratifs, 1 ottobre-10 novembre 1969
novembre		- Gino De Dominicis, Roma, Galleria L'Attico, novembre 1969		- Joseph Kosuth, Torino, Galleria Sperone, novembre 1969 - Tano Festa, Torino, Galleria Il Punto, novembre 1969 - Yves Klein, Torino, Galleria Martano/due, 28 novembre-31 dicembre 1969	- Rotella. Opere dal 1954 al 1969, Milano, Studio Sant'Andrea, 6-25 novembre 1969 - Richard Long, Milano, Galleria Lambert, novembre 1969 - A sculpture by Richard Long, Milano, Galleria Françoise Lambert, 15 novembre-1 dicembre 1969 - Yves Klein, Le Monochrome, Milano, Galleria Blu, novembre 1969 - Valerio Adami, Milano, Studio Marconi, novembre 1969	- Julio Le Parc, Bologna, Galleria de' Foscherari, novembre 1969	
dicembre		- Claudio Cintoli, Colare colore, Roma, Galleria L'Attico, dicembre 1969 - Francesco Lo Savio, Progetti per metalli 1960-1962, Roma, Galleria La Salita, 19 dicembre 1969-gennaio 1970		- Giuseppe Penone, Torino, Galleria Sperone, 11-22 dicembre 1969	- Lucio Del Pezzo. Sagittarius, Milano, Studio Maroni, dicembre 1969	- Kounellis, Napoli, Modern Art Agency, 24 dicembre 1969-20 gennaio 1970	- Bruce Nauman, Parigi, Galerie Sonnabend, dicembre 1969 - Piero Manzoni. 1933-1963, Parigi, Galerie Mathias Fels, dicembre 1969-gennaio 1970

1970	Venezia	Roma	Genova	Torino	Milano	Altre città italiane	Francia
gennaio		- <i>Giulio Paolini: Vedo</i> , Roma, Galleria Qui Arte Contemporanea, gennaio 1970 - <i>Yves Klein, Le Monochrome</i> , Roma, Galleria dell'Obelisco, 26 gennaio-febbraio 1970				• <i>3. Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni</i> , Bologna, Museo Civico, 31 gennaio-28 febbraio 1970	
febbraio		- <i>Kounellis</i> , Roma, Galleria La Tartaruga, febbraio 1970 - <i>Gino De Dominicis, Eliseo Mattiacci, Jannis Kounellis, Luca Patella</i> , Roma, Galleria L'Attico, febbraio 1970 - <i>Dennis Oppenheim, Quindici films e otto collages</i> , Roma, Galleria L'Attico, febbraio 1970 - <i>Marisa Merz</i> , Roma, Galleria L'Attico, 28 febbraio 1970	- <i>Piero Manzoni</i> , Genova, Galleria La Bertesca, 20 febbraio-4 marzo 1970	• <i>Lucio Fontana</i> , Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 5 febbraio-28 marzo 1970 - <i>Salvo</i> , Torino, Galleria Sperone, febbraio 1970 - <i>Giulio Paolini: Vedo</i> , Torino, Galleria Notizie, 18 febbraio-20 marzo 1970 - <i>Bruce Nauman</i> , Torino, Galleria Sperone, 25 febbraio-marzo 1970 - <i>Maurizio Mochetti. Linea di luce, generatrice, moto perpetuo</i> , Torino, Galleria Christian Stein, febbraio 1970 - <i>Kounellis</i> , Torino, Galleria Sperone, febbraio 1970	- <i>Gianni Bertini</i> , Milano, Studio Sant'Andrea, 5 febbraio-3 marzo 1970 - <i>Jan Dibbets</i> , Milano, Galleria Lambert, febbraio 1970	- <i>Pistoletto</i> , Napoli, Modern Art Agency, febbraio 1970	- <i>Niki de Saint-Phalle, Le rêve de Diane</i> , Parigi, Galerie Alexandre Iolas, 5-28 febbraio 1970
marzo				- <i>Pistoletto, Padre Figlio Spirito Santo e le Tre Grazie</i> , Torino, Galleria Sperone, marzo 1970	- <i>Pistoletto, Tutte le donne</i> , Milano, Galleria L'Ariete, marzo 1970		- <i>Lichtenstein, Sculptures</i> , Parigi, Galerie Sonnabend, marzo 1970
aprile	- <i>Olivotto</i> , Venezia, Galleria Il Cavallino, aprile 1970	- <i>Gino De Dominicis, Lo Zodiaco</i> , Roma, Galleria L'Attico, 4 aprile 1970 - <i>Vettor Pisani, Maschile, femminile e androgino – Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp</i> , Roma, Galleria La Salita, 28 aprile-maggio 1970	- <i>Getulio Alviani</i> , Genova, Galleria La Polena, 18 aprile-14 maggio 1970	- <i>Balla, Picasso, Arp, Kandinsky, Klee, Picabia, Leger, Mirò, Dali, Melotti, Man Ray, Ernst, Burri, Fontana, Albers, Klein, Manzoni, Arman, Soto, Herbin, Vasarely, Brauner</i> , Torino, Galleria Notizie, 2 aprile-10 maggio 1970 - <i>Giovanni Anselmo</i> , Torino, Galleria Sperone, aprile 1970 - <i>Pier Paolo Calzolari</i> , Torino, Galleria Sperone, 22 aprile-maggio 1970	- <i>Alain Jacquet</i> , Milano, Galleria Françoise Lambert, aprile 1970 - <i>Penone</i> , Milano, Galleria Toselli, aprile 1970 - <i>Gianfranco Baruchello</i> , Milano, Galleria Schwarz, 3-30 aprile 1970		• <i>Comparaisons 70. Peinture, Sculpture</i> , Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 27 aprile-31 maggio 1970
maggio	- <i>Maurizio Nannucci</i> , Venezia, Galleria Barozzi, 16-31 maggio 1970 - <i>Dine, Oldenburg, Segal</i> , Venezia, Galleria del Leone, maggio 1970			- <i>Claudio Parmiggiani. Il paradiso terrestre: zoo geometrico</i> , Torino, Galleria Christian Stein, 21 maggio-15 giugno 1970 - <i>Alighiero Boetti</i> , Torino, Galleria Sperone, 22 maggio-giugno 1970	- <i>Zorio</i> , Milano, Galleria Toselli, maggio 1970 - <i>Raymond Hains</i> , Milano, Studio Sant'Andrea, maggio 1970	- <i>Mario Ceroli</i> , Bologna, Galleria de' Foscherari, maggio 1970	- <i>Calzolari</i> , Parigi, Galerie Sonnabend, maggio 1970 • <i>26. Salon de Mai</i> , Parigi, Centre Culturel de Saint-Germain-en-Laye, 7 maggio-18 giugno 1970 • <i>César. Plastiques</i> , Parigi, Centre national d'Art contemporain, 19 maggio-10 luglio 1970
giugno	- <i>Anticipazioni memorative</i> (Anselmi, Costalonga, Fulgenzi, Patelli, Perusini), Venezia, Galleria del Cavallino, 23	- <i>Eliseo Mattiacci, Rapporto con il mondo</i> , Roma, Galleria L'Attico, giugno 1970	- <i>Olivotto</i> , Genova, Galleria La Polena, 13 giugno-8 luglio 1970	• <i>Conceptual art, arte povera, land art</i> , Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 12 giugno-12	- <i>Gilbert & George, Frozen into the Nature for your Art</i> , Milano, Galleria Françoise Lambert,	• <i>Amore mio</i> , Montepulciano, Palazzo Ricci, 30 giugno-30 settembre 1970	- <i>Arman. Editions</i> , Parigi, Galerie Sonnabend, giugno 1970

	giugno-8 luglio 1970 • <i>XXXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte</i> , Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970 - <i>Gianni Colombo</i> , Venezia, Galleria del Leone, giugno 1970 - <i>Gino Marotta</i> , Venezia, Galleria Barozzi, giugno-luglio 1970			luglio 1970 - <i>Sol LeWitt. Wall Drawing</i> , Torino, Galleria Sperone, 12-28 giugno 1970 - <i>Walter De Maria, Hard Core 1969</i> , Torino, Galleria Sperone, giugno 1970	giugno 1970		
luglio	- <i>César</i> , Venezia, Galleria del Leone, luglio 1970 - <i>Gino Marotta</i> , Venezia, Galleria Barozzi, luglio 1970			- <i>Joseph Kosuth, 11 works from 1965</i> , Torino, Galleria Sperone, luglio 1970 - <i>Claudio Parmiggiani, Zoo Geometrico</i> , Torino, Galleria Stein, estate 1970	- <i>Daniel Buren</i> , Milano, Galleria Françoise Lambert, luglio 1970		
agosto	- <i>Martial Raysse. Hygiène de la vision</i> , Venezia, Galleria del Leone, agosto 1970 - <i>Franco Vaccari</i> , Venezia, Galleria Barozzi, agosto 1970						
settembre	- <i>Jim Dine</i> , Venezia, Galleria del Leone, settembre 1970	- <i>Lavori in corso</i> , Roma, Galleria L'Attico, 15-30 settembre 1970					
ottobre		- <i>Jean Tinguely, Sculture 1960-1964</i> , Roma, Galleria L'Attico, 30 ottobre-novembre 1970		- <i>Pino Pascali. Gli animali decapitati</i> , Torino, Galleria Christian Stein, 16 ottobre-novembre 1970 - <i>Dipinti di Johns, Pistoletto, Warhol, Twombly, Arman, Dine, Stella</i> , Torino, Galleria Sperone, ottobre 1970	- <i>Anselmo</i> , Milano, Galleria Toselli, ottobre 1970 - <i>Boetti</i> , Milano, Galleria Toselli, ottobre 1970 - <i>Gianni Colombo</i> , Milano, Studio Marconi, ottobre 1970 - <i>Merz, Sciopero generale azione politica relativa proclamata relativamente all'arte</i> , Milano, Galleria Françoise Lambert, 1 ottobre-3 novembre 1970 - <i>Arman</i> , Milano, Galleria dell'Ariete, 18 ottobre-6 novembre 1970 - <i>Copia dal vero</i> , Milano, Galleria Cenobio, 1 ottobre-1 novembre 1970	- <i>Boetti</i> , Brescia, Galleria Acme, ottobre 1970 - <i>Due decenni di eventi artistici in Italia, 1950-70</i> , Prato, Palazzo Pretorio, ottobre-novembre 1970	- <i>Nouveau Réalisme 1960-1970</i> , Parigi, Galerie Mathias Fels, 27 ottobre-27 novembre 1970 - <i>Dan Flavin</i> , Parigi, Galerie Sonnabend, 29 ottobre-novembre 1970
novembre		• <i>Vitalità del negativo nell'arte italiana, 1960/70</i> , Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 novembre 1970-gennaio 1971		- <i>Germano Olivotto</i> , Torino, Galleria Christian Stein, 23 novembre-10 dicembre 1970 - <i>Salvo</i> , Torino, Galleria Sperone, novembre-dicembre 1970	- <i>Hains, Saffa</i> , Milano, Galleria Blu, novembre 1970 - <i>Gino De Dominicis</i> , Milano, Galleria Toselli, novembre 1970 - <i>Arman</i> , Milano, Studio Sant'Andrea, 26 novembre-dicembre 1970 - <i>Hains, La manna di Sant'Andrea</i> , Milano, Studio Sant'Andrea, 27-29 novembre 1970	- <i>Klein-Manzoni</i> , Brescia, Studio C Arte Moderna, novembre-dicembre 1970 - <i>I Biennale Arte e Critica 70</i> , Modena, Galleria della Sala di Cultura, 14 novembre-15 dicembre 1970	

					<p>- <i>Christo</i>, Milano, Galleria Françoise Lambert, novembre-dicembre 1970</p> <p>- <i>César</i>, Milano, Gallerie Schwarz e del Naviglio, 9 novembre-9 dicembre 1970</p> <p>• <i>Nouveau Réalisme 1960/1970 (III Festival du Nouveau Réalisme)</i>, Milano, Rotonda della Besana, 27 novembre 1970-25 gennaio 1971</p>		
dicembre		<p>- <i>Sergio Lombardo. Progetto di morte per avvelenamento</i>, Roma, Galleria La Salita, dicembre 1970</p> <p>- <i>1971 Multipli</i>, Roma, Galleria La Salita, dicembre 1970</p> <p>- <i>Fine dell'alchimia</i> (De Dominicis, Kounellis, Pisani), Roma, Galleria L'Attico, 28-29 dicembre 1970</p> <p>• <i>Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70</i>, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1970-gennaio 1971</p>		<p>• <i>Yves Klein</i>, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 2-31 dicembre 1970</p>	<p>- <i>Mario Schifano. Paesaggi TV</i>, Milano, Studio Marconi, dicembre 1970</p>		

BIBLIOGRAFIA

Archivi consultati

Bologna

Archivio Elio Marchegiani

Firenze

Kunsthistorisches Institut

Genova

Archivio del Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce

Archivio D'Arte Contemporanea (ADAC) – Università di Genova

Latina

Archivio Galleria La Tartaruga – Archivio di Stato di Latina

Milano

Fondazione Piero Manzoni

Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale (Centro APICE) – Università degli Studi di Milano

Nizza

Centre de Documentation du Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain

Archives Municipales de Nice

Parigi

Fonds Iris Clert, Fonds Colette Allendy - Bibliothèque Kandinsky

Rennes

Fonds Pierre Restany - Archives de la Critique d'Art

Roma

Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive – Museo d'Arte Contemporanea di Roma (MACRO)

Archivio della Galleria Nazionale di Arte Moderna

Torino

Archivio Giovanni Anselmo

Fondazione Merz

Fototeca della Fondazione Musei Civici – Galleria d'Arte Moderna

Venezia

Archivio Galleria del Cavallino

Archivio Galleria Il Leone – Archivio Ettore Camuffo

Archivio Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

Archivio Fondazione Bevilacqua La Masa

Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) – La Biennale di Venezia

Monografie e cataloghi di mostre sulla storia delle gallerie

G. Zamberlan, *Il mercante in camera*, Firenze 1959

1954-1964: Dieci anni di edizioni numerate con incisioni originali, a cura di A. Schwarz, Milano 1964

XXV anni di lavoro dell'Annunciata, Milano 1965

L. Lattanzi, *Arte contemporanea in galleria 1961-1964*, Milano 1966

Mostra delle gallerie d'arte di Roma, a cura del Cineforum romano, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 1968

L'Annunciata ha 35 anni. Mostra anniversario, a cura di B. Grossetti, cdm Galleria Annunciata, Milano 1975

Studio Marconi 1966/76. Dieci anni in Italia, Milano 1976

I. Clert, *Iris-Time (l'Artventure)*, Paris 1978

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

P. Barozzi, *Viaggio nell'arte contemporanea*, Milano 1981

40 anni di mostre in due manifestazioni, a cura di B. Grossetti, cdm Galleria Annunciata, Milano 1981

L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978, a cura di E. Coen e R. G. Lambarelli, Roma 1984

Azimuth & Azimut, a cura di M. Meneguzzo, cdm PAC, Milano 1984

L'impronta blu. 1957-1987, a cura di F. Battino, Milano 1987

L'Attico, 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video, a cura di F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Masina, cdm Chiesa di San Nicolò, Spoleto 1987

Colección Sonnabend: 25 años de selección y de actividad, a cura di J. L. Froment, cdm Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1987-88 [itinerante]

B. Grossetti, *Il mercante dell'Annunciata*, Milano 1988

Il Milione e l'astrattismo. La galleria, Licini e i suoi "amici", a cura di E. Pontiggia, cdm Palazzo dei Priori, Fermo 1988

G. Beringheli, *Percorsi dell'arte contemporanea. Gallerie in Liguria*, cdm Festival Nazionale dell'Unità, Genova 1989

G. Politi, *Fabio Sargentini*, Milano 1990

Millenovecentosessanta, a cura di P. De Martiis, Torino 1990

C. Millet, *Conversations avec Denise René*, Paris 1991

La collection Christian Stein. Un regard sur l'art italien, cdm Le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain, Villeurbanne 1992

Archivio. Fotografie di Plinio De Martiis, cdm Galleria Netta Vespignani, Roma 1993

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

Quaderni dell'Archivio d'Arte Contemporanea. Le gallerie genovesi nell'Archivio d'Arte Contemporanea di Villa Croce, a cura di S. Solimani, Genova 1995

Gli anni originali, a cura di P. De Martiis, cdm Castelluccio di Pienza, Pienza-La Foce 1995

A. Fantoni, *Il gioco del Paradiso. La collezione Cardazzo e i primi anni della Galleria del Cavallino*, Venezia 1996

La collezione Guido Le Noci "Apollinaire", Milano (asta Finarte) 1997

Quarant'anni in Blu, Milano 1997

P. Nahon, *Les Marchands d'Art en France. XIX et XX siècles*, Paris 1998

Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la Galleria La Salita dal 1957 al 1998, a cura di D. Lancioni (cdm *Venti mostre a La Salita dal 1960 al 1978*, Spazio per l'arte contemporanea Tor Bella Monaca), Roma 1998

Gian Enzo Sperone, Torino, Roma, New York. 35 anni di mostre tra Europa e America, a cura di A. Minola, Torino 2000

Luci in galleria, da Warhol al 2000. Gian Enzo Sperone, 35 anni di mostre fra Europa e America, a cura di A. Minola, M. C. Mundici, F. Poli, M. T. Roberto, cdm Palazzo Cavour, Torino 2000

Miracoli a Milano 1955-1965: artisti, gallerie, tendenze, a cura di F. Gualdoni, Milano 2000

The Vera, Silvia and Arturo Schwarz collection of contemporary art, cdm Museum of art, Tel Aviv 2000

Burri & Palazzoli. La Santa Alleanza, cdm Palazzo Verbania, Luino 2001

Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978, cdm Centre Pompidou, Paris 2001

Omaggio a Gian Tomaso Liverani, gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia, a cura di G. C. Bojani, cdm Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza 2002-2003

Fiamma Vigo e "numero", Una vita per l'arte, a cura di R. Mannu Tolu, M. G. Messina, cdm Archivio di Stato di Firenze, Firenze 2003

La Galleria del Deposito. Un'esperienza d'avanguardia nella Genova degli anni '60, a cura di S. Solimano, cdm Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genova 2003

Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992, Milano 2004

Genova in mostra. Esposizioni pubbliche e private dal dopoguerra ad oggi. Anni Sessanta, a cura di F. Sborgi, Genova 2004

A. De Donato, *Via Ripetta 67, "Al Ferro di Cavallo": pittori, scrittori e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*, Bari 2005

F. Fanelli, *Il mercante d'arte è il consigliere del principe* [intervista con Luciano Pistoï], Torino 2005

A. Castellani, *Venezia 1948-1968. Politiche espositive a Venezia tra pubblico e privato*, Padova 2006

Bruno Sargentini al fianco degli artisti: la donazione Fabio e Grazia Sargentini, Roma 2006

2 dicembre 1963: nasce una nuova galleria. Opere e testimonianze, a cura di T. Giovannetti, cdm Associazione Mara Coccia, Roma 2006

Fondazione Museo di arte contemporanea Milena Milani in memoria di Carlo Cardazzo, cdm Palazzo Gavotti, Savona 2006

La Tartaruga. Privato. Plinio De Martiis, a cura di A. Savinio, F. Antonini, G. C. de Feo, cdm Galleria Il Segno, Roma 2006

L'arte e la Tartaruga. Omaggio a Plinio De Martiis: da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano, a cura di S. Pegoraro, cdm Museo d'Arte Moderna Vittoria Colonna, Pescara 2007

A. Jones, *Leo Castelli: l'italiano che inventò l'arte in America*, Roma 2007

L'Attico, anni lunari: 25 novembre 1957 - 25 novembre 2007, a cura di F. Sargentini, cdm Galleria L'Attico, Roma 2007

Luciano Pistoï: inseguo un mio disegno, a cura di M. Bandini, M. C. Mundici, M. T. Roberto, Torino 2008

Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952, Venezia 2008

M. Gandini, *Ileana Sonnabend, "The Queen of Art"*, Roma 2008

22 marzo 1968. *Mario Cresci fotografa il Percorso di: Piacentino, Pistoletto, Nespolo, Mondino, Boetti, Merz, Zorio, Anselmo, Paolini*, cdm Galleria Mara Coccia, Roma 2008

Not so private: gallerie e storie dell'arte a Bologna, cdm (sedi varie), Bologna 2008-09

A. Cohen-Solal, *Leo Castelli et les siens*, Paris 2009

Incontro con Arturo Schwarz. La luce dell'amore e dell'arte, anche, a cura di D. Di Poce, Prato 2009

G. Bianchi, *Gallerie d'arte a Venezia, 1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi*, Venezia 2010

A Roma, la nostra era avanguardia, a cura di L. M. Barbero, F. Pola, cdm MACRO, Roma 2010

L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978, a cura di L. M. Barbero, F. Pola, cdm MACRO, Roma 2010

La Nuova Pesa I. Storia di una galleria, 1959-1976, a cura di G. Appella, Roma 2010

Collezione Christian Stein, una storia dell'arte italiana, a cura di J. L. Maubant, F. Jarauta, cdm Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2010-2011

O. Pinarello, *Paolo Barozzi. Una passione per l'arte*, Roma 2011

Ileana Sonnabend. Un ritratto italiano, a cura di A. Homem, P. Rylands, cdm Peggy Guggenheim Collection, Venezia 2011

Manzoni: Azimut, a cura di F. Pola, cdm Gagosian Gallery, Londra 2011-2012

S. Bergeret, *Iris Clert, l'avventure d'une galerienne*, in *Création au féminin*, vol. 5 (*Les passeuses*), Dijon 2012

Cataloghi di mostre collettive e personali organizzate in sedi pubbliche e private (fino al 1970)

10. Salon des Réalités Nouvelles, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris 1955

Le mouvement, Galerie Denise René, Paris 1955

Festival de l'Art d'Avant-Garde, Cité Radieuse, Marseille 1956

This is Tomorrow, Whitechapel Art Gallery, London 1956

Yves. Proposition monochromes, Galerie Colette Allendy, Paris 1956

Yves Klein: Proposte monocrome. Epoca blu, Galleria Apollinaire, Milano 1957

Arte nuova. Esposizione internazionale di pittura e scultura, cdm Circolo degli Artisti, Torino 1959

Première Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1959

Vitalità nell'arte, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, Venezia 1959

XXX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1960

XVI Salon de Mai, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1960

5 pittori-Roma 60, Galleria La Salita, Roma 1960

Anti-procès, a cura di A. Jouffroy, J. J. Lebel, S. Rusconi, Galleria Il Canale, Venezia 1960

Bewogen Beweging, Musée Stedelijk, Amsterdam 1960

Crack, Galleria Il Canale, Venezia 1960

Comparaisons. Peinture Sculpture, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1960

Dalla natura all'arte, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, Venezia

1960

Festival d'Art d'Avant-Garde Pavillon américain, Porte de Versailles (e altre sedi), Paris 1960

Hommage à Colette Allendy, Galerie Colette Allendy, Paris 1960

Les Nouveaux Réalistes, Galleria Apollinaire, Milano 1960

Possibilità di relazione, Galleria L'Attico, Roma 1960

Monochrome Malerei, a cura di U. Kultermann, Städtisches Museum, Leverkusen 1960

Undici americani, Galleria L'Ariete, Milano 1960

XVII Salon de Mai, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1961

A 40°au-dessus de Dada, Galerie J, Paris 1961

Anti-procès 3, Galleria Brera, Milano 1961

Arman & Raysse, Galleria Schwarz, Milano 1961

Arte e contemplazione, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, Venezia 1961

Comparaison. Peinture, Sculpture, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1961

Deuxième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1961

Feu à volonté, Paris, Galerie J, Paris 1961

Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York, Galerie Rive Droite, Paris 1961

L'oggetto nella pittura, Galleria Schwarz, Milano 1961

Miriorama 10, Galleria La Salita, Roma 1961

Tano Festa, Galleria La Salita, Roma 1961

The Art of Assemblage, a cura di W. C. Seitz, Museum of Modern Art, New York 1961

Yves Klein le Monochrome, Leo Castelli Gallery, New York 1961

Yves Klein. Monochrome und Feuer, Museum Haus Lange Krefeld, Krefeld 1961

XVIII Salon de Mai, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1962

XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1962

1° Mostra internazionale della Cooperativa Artistica, Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia 1962

40 suvremenih venecijanskih slikara, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb 1962

Alternative attuali. Rassegna internazionale di architettura, pittura, scultura d'avanguardia, a cura di A. Bandera, E. Crispolti, Castello Cinquecentesco, L'Aquila 1962

Antagonismes 2. L'objet, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1962

Arte programmata arte cinetica opere moltiplicate opera aperta, Negozio Olivetti, Milano-Venezia-Roma 1962

Cinecittà ville ouverte, Galerie J, Paris 1962

Collages et objets, Galerie du Cercle, Paris 1962

Comparaison. Peinture, Sculpture, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1962

Deschamps et la rose de la vie, Galerie J, Paris 1962

Donner à voir 1, Galerie Creuze, Paris 1962

Dylaby, Stedelijk Museum, Amsterdam 1962

Groupe de recherche d'art visuel, Galerie Denise René, Paris 1962

International Exhibition of the New Realists, Sidney Janis Gallery, New York 1962

L'Instabilité, cdm Maison des Beaux-Arts, Paris 1962

Miriorama 12, Galleria del Cavallino, Venezia 1962

Niki de Saint-Phalle, Galerie Rive Droite, Paris 1962

Nuove prospettive della pittura italiana, a cura di R. Barilli, M. Calvesi, D. Courir, Palazzo di Re Enzo, Bologna 1962

Tentoonstelling Nul, Stedelijk Museum, Amsterdam 1962

The New Realists, Sidney Janis Gallery, New York 1962

IV Biennale Internazionale d'Arte « Oltre l'informale », Palazzo del Kursal, San Marino 1963

XIX Salon de Mai, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1963

3 Progressioni. Cuniberti De Vita Pozzati, Galleria de' Foscherari, Bologna 1963

13 Pittori a Roma, Galleria La Tartaruga, Roma 1963

Comparaison. Peinture, Sculpture, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1963

Internationales Künstlerfaschingsfest / Unformell Informell Neorealistisch, Neue Galerie im Künstler Haus, München 1963

L'Informale in Italia fino al 1957, Palazzo del Museo, Livorno 1963

Nuova Figurazione, Galleria La Strozzi, Firenze 1963

Nuova tendenza 2, a cura di G. Marangoni, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 1963

Nuovi realisti: Dufrêne, Hains, Rotella, Villeglé, Galleria Schwarz, Milano 1963

Oltre la pittura, oltre la scultura. Ricerche d'arte visiva, cdm Galleria La Bussola, Torino 1963

Parole e immagini, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1963

Tempo 3, Galleria XXII Marzo, Venezia 1963

Troisième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1963

Villeglé, Galerie J, Paris, 1963

Visione-colore. Mostra internazionale d'arte contemporanea, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, Venezia 1963

Yves Klein le Monochrome. Peintures de feu, Galerie Tarica, Parigi 1963

XX Salon de Mai, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1964

XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1964

XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Padiglione Stati Uniti d'America, Venezia

1964

Castellani, Galleria Notizie, Torino 1964

Daniel Cordier: 8 ans d'agitation. 1956-1965, Galerie Daniel Cordier, Paris 1964

Dix ans d'art actuel. Comparaisons 1964, Musée Municipal d'Art Moderne, Paris 1964

Gruppo I, a cura di G. C. Argan, Galleria del Cavallino, Venezia 1964

L'Hourloupe di Jean Dubuffet, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, Venezia 1964

Mythologies quotidiennes, a cura di G. Gassiot-Talabot, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1964

Nouvelle tendance. Propositions visuelles du mouvement international, Musée des arts décoratifs, Paris 1964

Omaggio a Cardazzo, Galleria del Cavallino, Venezia 1964

Pièges à mots, Galerie J, Paris 1964

Pittura a Milano dal 1945 al 1964, Palazzo Reale, Milano 1964

Proposte strutturali plastiche e sonore. Musica elettronica e concreta + arte visuale, a cura di G. Celant, Centro Proposte, Firenze 1964-1965

XXI Salon de Mai, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1965

Alternative attuali 2. Rassegna internazionale di Pittura, scultura grafica, a cura di E. Crispolti, Castello Spagnolo, L'Aquila 1965

Comparaisons. Peinture, Sculpture, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1965

Hommage à Nicéphore Niepce, Galerie J, Paris 1965

Il presente contestato. Interventi della terza generazione, a cura di F. Solmi, M. Clarac-Serou, Museo Civico, Bologna 1965

Martial Raysse, Galerie Alexandre Iolas, Paris 1965

Mitologie del nostro tempo, a cura di L. Carluccio, Galleria comunale d'arte contemporanea, Arezzo 1965

Mouvement 2, Galerie Denise René, Paris 1965

Niki de Saint-Phalle, Galerie Alexandre Iolas, Paris 1965

Perpetuum Mobile, Galleria L'Obelisco, Roma 1965

Pop Art, Nouveau Réalisme, etc., Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1965

Quatrième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1965

Rotella, Vatican IV, Galerie J, Paris 1965

The Responsive Eye, a cura di W. Seitz, Museum of Modern Art, New York 1965

Yves Klein, Galerie Alexandre Iolas, Paris 1965

Zero Avantgarde, Galleria del Cavallino, Venezia 1965

Les Objecteurs, Galeries Larcade, Jacqueline Ranson, J, Paris 1965-1966

XXII Salon de Mai, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1966

XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1966

2° Salon International de Galeries pilotes Lausanne – Artistes et découvreur de notre temps, a cura di R. Berger, Musée Cantonal des Beaux Arts, Lausanne 1966

10, a cura di V. Dwan, R. Smithson, Dwan Gallery, New York 1966

Arte Abitabile, Galleria Sperone, Torino 1966

Artisti italiani d'oggi, Bucarest (La Biennale di Venezia) 1966

Aspetti dell'arte italiana contemporanea, a cura di P. Bucarelli, G. de Marchis, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1966

Cinquant'anni a Dada. Dada in Italia 1916-66, Civico Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1966

Comparaisons. Peinture, Sculpture, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1966

Eccentric Abstraction, a cura di L. R. Lippard, Fischbach Gallery, New York 1966

Mouvement Dada 1916-1966. Berlin, Genève, Madrid, New York, Zurich, hier, aujourd'hui, demain, Galleria Schwarz, Milano 1966

Nuove tendenze in Italia, a cura di G. Dorfles, Galleria del Naviglio, Milano 1966

Pascali, Galleria Sperone, Torino 1966

Pascali. Nuove sculture, Galleria L'Attico, Roma 1966

Pittura-oggetto a Milano. Castellani, Bonalumi, Fontana, Scheggi, a cura di G. Dorfles, G. Celant, Galleria Arco d'Alibert, Roma 1966

Premio Marzotto 1966-1967. La città attuale: immagini e oggetti, Valdagno 1966

Primary Structures. Younger American and British Sculptors, a cura di K. McShine, Jewish Museum, New York 1966

Richard Serra, Galleria La Salita, Roma 1966

Yves Klein, a cura di P. Restany, F. Mathey, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1966

XXIII Salon de Mai, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1967

8 pittori romani, Galleria de' Foscherari, Bologna 1967

American Sculpture of the Sixties, a cura di M. Tuchman, County Museum of Art, Los Angeles 1967

Arte contemporanea in Emilia e Romagna, Museo Civico, Bologna 1967

Arte Povera-Im spazio, a cura di G. Celant, Galleria La Bertesca, Genova 1967

Campo vitale. Mostra internazionale d'arte contemporanea, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, Venezia 1967

Cinquième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1967

Comparaisons. Peinture, Sculpture, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1967

Exhibition of contemporary italian art, National Museum of Modern Art, Tokyo 1967

Fuoco Immagine Acqua Terra, Galleria L'Attico, Roma 1967

Il tempo dell'immagine, Museo Civico, Bologna 1967

Ipotesi linguistiche intersoggettive. Strutture organizzate, proposte di spazio concreto, metastrutture, musica programmata, poesia concreta, a cura di L. Vinca Masini, Centro Proposte, Firenze 1967

Kounellis. Il giardino, i giuochi, Galleria L'Attico, Roma 1967

Lo spazio dell'immagine, Palazzo Trinci, Foligno 1967

Luciano Fabro, cdm Galleria Notizie, Torino 1967

Lumière et mouvement. Art cinétique à Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris 1967

Museo sperimentale d'arte contemporanea, a cura di G. Celant, M. Cohen, A. Passoni, Galleria civica d'arte moderna, Torino 1967

Nuove tecniche d'immagine. Sesta Biennale di San Marino, Palazzo dei Congressi, San Marino 1967

Per un'ipotesi di Con temp l'azione, a cura di D. Palazzoli, Galleria Christian Stein, Galleria Il Punto, Galleria Sperone, Torino 1967

Premio Gaetano Marzotto per la Pittura. La pittura figurativa in Europa, Valdagno 1967

Realtà dell'immagine e strutture della visione, a cura di M. Calvesi, G. Gatt, Galleria Il Cerchio, Roma 1967

Salone Internazionale dei Giovani, Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano 1967

Trois artistes de l'Ecole de Nice: Arman – Yves Klein – Martial Raysse, Musées de Nice, Galerie des Ponchettes, Nice 1967-1968

XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1968

Alternative attuali 3. Rassegna internazionale d'arte contemporanea, a cura di E. Crispolti, L'Aquila, Castello spagnolo, luglio-settembre 1968

Arte povera, a cura di G. Celant, Galleria de' Foscherari, Bologna 1968

Arte povera, a cura di G. Celant, Centro Arte Viva Feltrinelli, Trieste 1968

Arte povera più azioni povere. III Rassegna di Arti Figurative, a cura di G. Celant, Arsenali dell'Antica Repubblica, spazio urbano, Amalfi 1968

Cinétisme, spectacle, environnements, Maison de la Culture, Grenoble 1968

Comparaisons. Peinture, Sculpture, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1968

Fontana+Vigo, cdm Galleria La Polena, Genova 1968

Participation, à la recherche d'un nouveau spectateur. Groupe de recherche d'art visuel (Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral), cdm Museum am Ostwall, Dortmund 1968

Pino Pascali. Banchi da setola ed altri lavori in corso, Galleria L'Attico, Roma 1968

Pluralità viva. Mostra d'arte visiva, Palazzo Comunale, Martinengo 1968

Premio Marzotto-Europa per la pittura. La pittura figurativa in Europa, Valdagno 1968

Prospect 68, a cura di K. Fischer, H. Strelow, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1968

Recent Italian painting & Sculpture, The Jewish Museum, New York 1968

Ricognizione Cinque, a cura di A. Trimarco, Einaudi 691 e Galleria New Design, Salerno 1968

Teatro delle mostre, a cura di P. De Martiis, Galleria La Tartaruga, Roma 1968

The Art of the Real: USA 1948-1968, Museum of Modern Art, New York 1968

The machine as seen at the end of the mechanical age, a cura di P. Hulten, Museum of Modern Art, New York 1968

Young Italians, Institute of Contemporary Art, Boston (poi The Jewish Museum, New York) 1968

Cento opere d'arte italiana dal futurismo ad oggi, Galleria Nazionale d'Arte moderna, Roma
1968-1969

I Rassegna biennale delle gallerie di tendenza italiane, Galleria della Sala Comunale di Cultura,
Modena 1969

XXV Salon de Mai, Salles d'exposition Wilson, Paris 1969

Al di là della pittura, VIII Biennale d'Arte Contemporanea, a cura di G. Dorfles, L. Marucci, F.
Menna, Palazzo Scolastico Gabrielli, San Benedetto del Tronto 1969

Anti-illusion: procedures/materials, Whitney Museum of American Art, New York 1969

Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, a cura di L. Caramel, U.
Mulas, B. Munari, Como 1969 [1970]

Ceroli Kounellis Marotta Pascali. 4 artistes italiens plus que nature, Musée des arts décoratifs,
Paris 1969

Comparaisons. Peinture, Sculpture, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1969

Disegni progetti. Anselmo, Boetti, Calzolari, Merz, Penone, Zorio, Galleria Sperone, Torino 1969

*Live in your head. When attitudes become form. Works – Concepts – Processes – Situations -
Information*, a cura di H. Szeemann, Kunsthalle Bern, Berna 1969

Op losse schroeven. Situaties en cryptostructuren, a cura di W. A. L. Beeren, Stedelijk Museum,
Amsterdam 1969

Pino Pascali, a cura di P. Bucarelli, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1969

Prospect 69, a cura di K. Fischer, H. Strelow, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1969

Selezione 9, Galleria Galatea, Torino 1969

Sixième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Musée
d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1969

XXXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1970

I Biennale Arte e Critica 70, Galleria della Sala di Cultura, Modena 1970

3. Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni, a cura di R. Barilli, M. Calvesi, A. Emiliani, T. Trini, Museo Civico, Bologna 1970

26. Salon de Mai, Centre Culturel de Saint-Germain-en-Laye, Paris 1970

Amore mio, a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo Ricci, Montepulciano 1970

Anticipazioni memorative. Anselmi, Costalonga, Fulgenzi, Patelli, Perusini, Galleria del Cavallino, Venezia 1970

Comparaisons. Peinture, Sculpture, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1970

Conceptual art, arte povera, land art, a cura di G. Celant, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970

Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-1970, a cura di G. De Marchi, S. Pinto, Palazzo Pretorio, Prato 1970

Information, a cura di K. L. McShine, Museum of Modern Art, New York 1970

Nouveau Réalisme 1960-1970, Galerie Mathias Fels, Paris 1970

Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde, a cura di J.-C. Ammann, Kunstmuseum, Lucerne 1970

Ricerca e progettazione. Proposte per una esposizione sperimentale, a cura di U. Apollonio, L. Caramel, D. Mahlow, La Biennale di Venezia 1970

Supports/Surfaces, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1970

Nouveau Réalisme 1960/1970, Rotonda della Besana, Milano 1970-1971

Vitalità del negativo nell'arte italiana, 1960/70, a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1970-1971

Periodici e bollettini

L. Trucchi, *L'alchimia di Burri*, in "Il Momento", 18 gennaio 1952

F. Dufrene, *Fausse Route. Demi-tour gauche pour un cri automatique*, in "Soulevament de la Jeunesse", marzo 1953

R. Barotte, *A l'exposition du Mouvement, Toiles en pièces détachées et statues qui marchent toutes seules !*, in "Le Journal des Arts", 19 aprile 1955

L. Sinisgalli, *Le carte strappate di Rotella*, in "Civiltà delle macchine", settembre-ottobre 1955, p. 25

L. Cavicchioli, *Si esportano pittori all'insegna dell'Obelisco*, in "Oggi", 10 novembre 1955

C. Cardazzo, *Dalla scuola romana ai tonali, alla comparsa di un ritmo*, in "La Fiera Letteraria", n. 14, 1 aprile 1956

L.-P. Favre, *Ressources de la couleur*, in "Combat", 2 aprile 1956

B. Allain, *Propositions monochromes du peintre Yves*, "Couleurs", n. 15, maggio 1956, pp. 25-27

M. Valsecchi, *Le mostre. Yves Klein*, in "Il Giorno", 8 gennaio 1957

D. Buzzati, *Blu Blu Blu*, in "Corriere d'informazione", 9-10 gennaio 1957

P. Restany, *Proposition monochrome*, in "I 4 Soli", gennaio-febbraio 1957

C. Vivaldi, *Domenico Rotella*, in "I 4 Soli", nn. 4-5, luglio-ottobre 1957

M. Duchamp, *Le Processus Créatif, Intervention lors d'une réunion de la Fédération Américaine des Arts à Houston* (3-6 aprile 1957), in "Art News", n. 4, estate 1957

D. Buzzati, *Però che fatica l'arte astratta*, in "Corriere d'informazione", 26-27 ottobre 1957

A. Perilli, *Nuova figurazione per la pittura*, in "L'Esperienza moderna", n. 1, 1957

- Y. Klein, *Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur*, in “Zero”, aprile 1958
- J. Villeglé, *Des réalités collectives*, in “Grâmmes, Revue Ultra-Lettriste”, n. 2, maggio 1958
- G. Dorfles, *Gesti nuovi*, in “Il Gesto 3”, settembre 1958
- C. Cardazzo, *Arte moderna in America*, in “il taccuino delle arti”, n. 34, settembre 1958
- M. Conil-Lacoste, *Tinguely-Klein ou l'art superlatif*, in “Le Monde”, 21 novembre 1958
- A. Kaprow, *The Demi-Urge: something to take place: a happening*, in “Anthologist”, n. 4, primavera 1959
- Y. Taillandier, *Il ne faut pas se plier à la technique*, in “XX siècle”, maggio-giugno 1959
- Incontro con Mathieu*, in “Evento delle arti”, settembre-ottobre 1959
- P. Manzoni, *Viltà nell'arte*, in “Il pensiero nazionale”, n. 19, 1-15 ottobre 1959
- C. Rivière, *La première Biennale de Paris. Du monde pictural à la palissade*, in “Combat”, 5 ottobre 1959
- C. Rivière, *Malraux est-il trahi par ses clercs ?*, in “Combat”, 12 ottobre 1959
- Fondato il Gruppo artistico Ennea*, in “Il Gazzettino”, 16 ottobre 1959
- L. Carluccio, *Si inaugura oggi a Torino il museo più moderno d'Europa*, in “Gazzetta del Popolo”, 31 ottobre 1959
- G. Baron, *Vitalità e libertà nell'arte*, in “Evento delle arti”, novembre-dicembre 1959
- L. Borgese, *Al di là dell'estremo astrattismo. Il pittore che “crea” linee a metratura*, in “Corriere della Sera”, 16 dicembre 1959
- G. Novelli, *Le riviste d'avanguardia in Europa*, in “Almanacco Letterario Bompiani 1960”, Milano 1959, p. 162
- G. Dorfles, *“Comunicazione” e “consumo” nell'arte d'oggi*, in “Azimuth”, n. 1, 1959
- G. Ballo, *Oltre la pittura*, in “Azimuth”, n. 1, 1959
- B. Alfieri, *Automatismo, sperimentaltà, circo equestre*, in “Azimuth”, n. 1, 1959

- A. Galvano, *Le tigri impagliate*, in "Azimuth", n. 1, 1959
- M. Venturoli, *Un anno di vita artistica nelle gallerie di Roma*, in "Rassegna del Lazio", n. 10-11-12, 1959
- E. Villa, *Mimmo Rotella*, in "Appia", n. 2, gennaio 1960
- E. Castellani, *Continuità e nuovo*, in "Azimuth", n. 2, gennaio 1960
- U. Kultermann, *Una nuova concezione di pittura*, in "Azimuth", n. 2, gennaio 1960
- P. Manzoni, *Libera dimensione*, in "Azimuth", n. 2, gennaio 1960
- O. Piene, *L'oscurità e la luce*, in "Azimuth", n. 2, gennaio 1960
- G. Dorfles, *Le arti a Milano nel dopoguerra*, in "Letteratura", nn. 43-45, gennaio-giugno 1960, pp. 43-47
- G. Marchiori, *L'arte a Venezia dopo il 1945*, in "Letteratura", nn. 43-45, gennaio-giugno 1960, pp. 48-54
- A. Galvano, *La pittura a Torino dal '45 a oggi*, in "Letteratura", nn. 43-45, gennaio-giugno 1960, pp. 55-76
- T. Toniato, *Appunti sulla tendenza del vitale*, in "Evento delle arti", marzo 1960
- Arrivano da Parigi le opere del gruppo artistico "Motus"*, in "Il Resto del Carlino", 5 maggio 1960
- A. Bertolucci, *Possibilità di relazione all'Attico*, in "Telesera", 28 maggio 1960
- P. Restany, *Fautrier et l'informel*, in "Evento delle arti", giugno-agosto 1960
- F. Bondi, *Appunti sulla scultura alla XXX Biennale*, in "Evento delle arti", giugno-agosto 1960
- L'Anti-Procés a Venezia*, in "Minosse", 2 luglio 1960
- Arman, *Réalisme des Accumulations*, in "Zero", n. 3, Düsseldorf, luglio 1960
- L. Ferrante, *Appunti: la Biennale e "fuori"*, in "Il Contemporaneo", n. 27-28, luglio-agosto 1960, pp. 18-23

- C. Lonzi, *Dalla natura all'arte a Palazzo Grassi*, in "L'Approdo Letterario", n. 11, luglio-settembre 1960, pp. 137-138
- C. Rivière, *Ivresse de la liberté créatrice*, in "Combat", 15 agosto 1960
- C. Rivière, *La Charge Solaire de l'Artiste*, in "Combat", 22 agosto 1960
- J.-E. Cirlot, *¿Un nuevo idealismo? Piero manzoni y la nueva concepcion artistica*, in "Correo de las Artes", n. 27, settembre 1960
- A. Kuenzi, *Trois aspect de la "sculpture" contemporaine à Berne*, in "Gazette de Lausanne", 22 ottobre 1960
- P. Descargues, *Klein, l'homme qui a vendu le vide*, in "Tribune de Lausanne", 30 ottobre 1960
- Qu'est-ce que l'Anti-Procès?*, in "Front unique" n. 2, nouvelle série, autunno 1960
- Y. Klein, *Théâtre du Vide*, in "Dimanche 27 novembre. Le journal d'un seul jour", 27 novembre 1960
- P. Restany, *La XXX Biennale de Venise*, in "Cimaise", n. 50, novembre-dicembre 1960, pp. 46-84
- F. Menna, *Cinque pittori alla Salita*, in "Telesera", 9-10 dicembre 1960
- A. Jouffroy, *Une révolution du regard*, in "Combat", Parigi, 26 dicembre 1960
- M. d'Arquian, *Commerce, artistes et amateurs d'art*, in "Ring des arts", n. 1, 1960
- P. Manzoni, *Gruppo Miriorama*, in "Il pensiero nazionale", n. 21, 1960
- Rome, autour d'un place et d'un café*, in "Metro", n. 1, 1960, pp. 102-109
- A. Jouffroy, *Contre les marchands, le critique*, in "Combat-Art", 6 marzo 1961
- F. Choay, *A propos et autour de Comparaisons*, in "Art International", n. 2, marzo 1961
- C. Rivière, *Art-Mouvement au Musée d'Amsterdam*, in "Combat", 12 aprile 1961
- F. Menna, *Mario Schifano alla Tartaruga*, in "Telesera", 15-16 aprile 1961
- A. Watt, *Paris Letter: Nouveaux Réalistes*, in "Art in America", n. 2, aprile 1961
- M. Volpi, *Manzoni e Castellani*, in "Avanti", 7 maggio 1961

- F. Menna, *Festa*, in “Telesera”, 13 maggio 1961
- C. Rivière, *Réalisme, concret et vie*, in “Combat”, 22 maggio 1961
- M. Ragon, *40° au-dessus de Dada?*, in “Arts”, n. 823, 24 maggio 1961
- U. Eco, *L'informale come opera aperta*, in “Il Verri”, n. 3 (*L'informale*), giugno 1961
- A. Galvano, *Arte come oggetto e arte come spettacolo*, in “Il Verri”, n. 3 (*L'informale*), giugno 1961
- L. Barzini Jr., *Arte e salame*, in “Corriere della sera”, 18 giugno 1961
- M. Ragon, *Plus vrai que nature*, in “Arts”, n. 827, 21 giugno 1961
- S. Sosnovsky, *Tendances du Nouveau Réalisme niçois*, in “Sud-Communications”, n. 108 bis, giugno 1961
- M. Volpi, *Arte dello “Zero”*, in “Avanti!”, 8 luglio 1961
- Salle Muratore... Art Moderne*, in “Le Patriote”, 16 luglio 1961
- M. Ragon, *Les exposition à Paris – Lyrisme et abstraction, 40° au-dessus de Dada*, in “Cimaise. Art et architecture actuels”, n. 54, luglio-agosto 1961
- C. Rivière, *Y a-t-il une école de Nice?*, in “Combat”, 22 agosto 1961
- C. Lonzi, *Arte e contemplazione a Palazzo Grassi a Venezia*, in “L'Approdo Letterario”, n. 16, ottobre-dicembre 1961, pp. 172-173
- D. Buzzati, *Nati l'altro ieri sono già vecchi*, in “Corriere d'informazione”, 2-3 novembre 1961
- A. Biasi, *Un pannello nero per la Triveneta*, in “Il Gazzettino”, 10 novembre 1961
- B. Alfieri, *Commentino dell'Antiprocesso*, in “Metro”, n. 3, novembre 1961
- P. Barozzi, *16. “Happenings” a New York*, in “Metro”, n. 3, novembre 1961, pp. 114-16
- M. Ragon, P. Restany, *Biennale de Paris 1961*, in “Cimaise. Art et architecture actuels”, n. 56, novembre-dicembre 1961, pp. 62-72
- D. Buzzati, *Invece dei pennelli adopera donne nude*, in “Corriere d'informazione”, 5-6 dicembre

1961

M. Volpi, *Festa, Lo Savio, Angeli*, in “Avanti!”, 29 dicembre 1961

G. Drudi, *Pittura americana oggi*, in “Almanacco Letterario”, dicembre 1961

U. Apollonio, *Del fattore cinetico nell'arte contemporanea*, in “La Biennale”, n. 42, 1961

M. Diacono *L'Alfabeto di Kounellis*, in “Quaderni La Tartaruga”, 1961

R. Bordier, *Des vicissitudes de l'objet à un art de séquelles*, in “Art d'Aujourd'hui”, n. 35, febbraio 1962

W. Seitz, *Assemblage: Problems and issues*, in “Art International”, n. 1, febbraio 1962

D. Buzzati, *Sortilegio a Notre-Dame*, in “Corriere della Sera”, 4 febbraio 1962

P. Restany, *Le nouveau réalisme et le baptême de l'objet*, in “Combat-Art”, Parigi, 5 febbraio 1962

D. Buzzati, *La bellissima Niki chiude il vampiro in “frigorifero”*, in “Corriere d'informazione”, 10-11 febbraio 1962

D. Buzzati, *Che strani tipi questi neo-dada*, in “Corriere d'informazione”, 15-16 febbraio 1962

Klein vend du vent!, in “Arts”, 21 febbraio 1962

P. Restany, *Le Nouveau Réalisme et le baptême de l'objet*, in “Combat-Art”, n. 86, febbraio 1962

U. Eco, *Arte programmata*, in “Il Verri”, n. 2, aprile 1962, pp. 76-80

L. Nucera, *Yves Klein, le peintre foudroyé et les oracles*, in “Le patriote de Nice et du Sud-est”, 8 giugno 1962

M. Ragon, *Le Nouveau Réalisme*, in “Cimaise”, n. 59, giugno-luglio 1962

A. Guglielmi, *L'arte d'oggi come opera aperta*, in “Tempo Presente. Informazione e discussione”, n. 7, luglio 1962, pp. 527-530

C. Lonzi, *Michel Tapié e la mostra Strutture e stile al Museo d'Arte Moderna di Torino*, in “L'Approdo Letterario”, n. 19, luglio-settembre 1962, pp. 159-159

- C. Vivaldi, *La palude di Venezia*, in “Tempo Presente. Informazione e discussione”, n. 8, agosto 1962, pp. 616-619
- E. Riccomini, *La rassegna “Nuove prospettive della pittura italiana” a Bologna*, in “Il Verri”, n. 3, agosto 1962, pp. 111-114
- C. Cardazzo, *Artisti italiani d’oggi espongono a Mosca*, in “Le Arti”, agosto 1962
- M. Valsecchi, *Sculture nella città*, in “Rivista Italsider”, n. 4, agosto-settembre 1962, pp. 5-13
- G. Dorfles, *La XXXI Biennale di Venezia*, in “Rivista Italsider”, n. 4, agosto-settembre 1962, pp. 19-24
- L’opinione di Carlo Cardazzo in un’intervista*, in “Domus”, n. 395, ottobre 1962, pp. 29-30
- I mercanti d’arte. Guido Le Noci: notizie e opinioni*, in “Domus”, n. 395, ottobre 1962, pp. 35-37
- D. Morosini, *Il “consumo” dell’arte. La mostra internazionale dell’Aquila*, in “Il Contemporaneo”, n. 53, ottobre 1962, pp. 39-46
- P. Barozzi, *Happenings*, in “Il Mondo”, 6 novembre 1962
- D. Morosini, *Avanguardia e neoavanguardismo*, in “Il Contemporaneo”, n. 55, dicembre 1962, pp. 40-45
- P. Rizzi, *Boom del mercato artistico*, in “Il Gazzettino”, 30 dicembre 1962
- U. Eco, *La forma del disordine*, in “Almanacco Letterario Bompiani”, 1962
- C. Vivaldi, *Neodada, novorealismo, neo-metafisica*, in “Almanacco letterario Bompiani”, 1962
- P. Cabanne, *La France est-elle encore le foyer idéal pour les artistes? Les Etats-Unis donnent carte blanche aux créateurs*, in “Arts”, n. 960, 1962
- G. Dorfles, *Le immagini scritte di Cy Twombly*, in “Metro”, n. 6, 1962
- C. Bellioli, *Nuove direzioni della cinevisualità plastica totale*, in “Metro”, n. 7, 1962
- F. Russoli, *Nouvelle figuration et nouvelle abstraction en Italie*, in “L’oeil”, n. 97, gennaio 1963, pp. 58-67

I mercanti d'arte. Un'intervista col dottor Palazzoli, in "Domus", n. 398, gennaio 1963, pp. 35-36

I mercanti d'arte. Registrazione di una conversazione di Beatrice Monti con un amico nella sua galleria, in "Domus", n. 398, gennaio 1963, pp. 29-30

P. Manzoni, *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti*, in "L'evoluzione delle Lettere e delle Arti", n. 1, gennaio 1963

S. Rudikoff, *New Realists in New York*, in "Art International", n. 1, gennaio 1963

P. Restany, *Le Nouveau Réalisme à la conquête de New York*, in "Art International", n. 1, gennaio 1963, pp. 39-41

A. Plebe, *Il Convegno romano su "Arte e società"*, in "Il Contemporaneo", n. 56-57, gennaio-febbraio 1963, pp. 26-29

P. Restany, *En 50 ans, Paris a fait de New York la seconde capitale de l'art moderne*, in "Galleries des Arts", n. 4, febbraio 1963, pp. 14-16

P. Restany, *Paris Letter: The New Realism*, in "Art in America", n. 1, febbraio 1963

L. Borgese, *I mercanti ideali di arte contemporanea*, in "Corriere della Sera", 28 marzo 1963

M. Ragon, *Le "Nouveau Réalisme"*, in "Jardin des Arts", n. 100, marzo 1963, pp. 56-68

B. Romagnoni, *Nuova figurazione*, in "Civiltà delle macchine", n. 2, marzo-aprile 1963

D. Ashton, *Du Bouclier d'Achille au Junk-art*, in "Cimaise", n. 2, marzo-giugno 1963

H. Wescher, *Quoi de neuf chez les Nouveaux Réalistes?*, in "Cimaise", n. 64, marzo-giugno 1963

Tre in clausura per dipingere, in "Il Resto del Carlino", 26 giugno 1963

D. Buzzati, *I pacchi di Christo*, in "Corriere d'informazione", 26-27 giugno 1963

La follia d'Arcibaldo. Grande spettacolo alla Galleria De' Foscherari, in "Vernice", 1 luglio 1963

P. Rizzi, *Da oggi a Palazzo Grassi la mostra Visione-Colore*, in "Il Gazzettino", 6 luglio 1963

- M. Valsecchi, *Alla Galleria Apollinaire: Christo fra i pacchi. Stranezze per intellettuali annoiati*, in "Il Giorno", 14 luglio 1963
- P. Restany, *IV Biennale d'Art de Saint-Marin ("Oltre l'informale")*, in "Domus", n. 404, luglio 1963
- M. Valsecchi, *Alla Galleria Apollinaire: Christo fra i pacchi. Stranezze per intellettuali annoiati*, in "Il Giorno", 14 luglio 1963
- P. Restany, *La crise de l'art abstrait*, in "La Galerie des Arts", n. 9, luglio-settembre 1963
- C. Lonzi, *Visione-colore a Palazzo Grassi*, in "L'Approdo Letterario", nn. 23-24, luglio-dicembre 1963, pp. 268-270
- C. Lonzi, *La nuova figurazione a Firenze*, in "L'Approdo Letterario", nn. 23-24, luglio-dicembre 1963, pp. 270-272
- G. C. Argan, *Le ragioni del gruppo*, in "Il Messaggero", 21 settembre 1963
- J. Alvard, *Le voyage de Bury*, in "Art International", n. 7, ottobre 1963
- P. Dorazio, *La libertà dell'arte*, in "L'Avanti", 8 novembre 1963
- G. Turcato, *L'"invenzione" neo-gestaltica*, in "L'Avanti", 23 novembre 1963
- P. Restany, *A Parigi la "Biennale dei giovani" si trasforma*, in "Domus", n. 408, novembre 1963, pp. 38, pp. 55-56
- C. Lonzi, *La solitudine del critico*, in "L'Avanti!", 13 dicembre 1963
- P. Rizzi, *Carlo Cardazzo con trecento lire comperò tutti i quadri di De Chirico*, in "Il Gazzettino", 18 dicembre 1963
- D. Frosini, *Galleristi in galleria: Liverani*, in "Carlino Sera", dicembre 1963
- P. Restany, *Hommage à Yves Klein*, in "Ring des Arts", n. 3, 1963
- E. Crispolti, *Neoconcretismo, arte programmata, lavoro di gruppo*, in "Il Verri" (*Dopo l'informale - fascicolo speciale*), n. 12, 1963, pp. 20-67

- R. Barilli, *Dall'assemblage allo spazio prospettico*, in "Il Verri" (*Dopo l'informale* - fascicolo speciale), n. 12, 1963, pp. 84-95
- C. Vivaldi, *La giovane scuola di Roma*, in "Il Verri" (*Dopo l'informale* - fascicolo speciale), n. 12, 1963, pp. 101-105
- A. Boatto, *La presenza dell'oggetto*, in "Il Verri" (*Dopo l'informale* - fascicolo speciale), n. 12, 1963, pp. 106-122
- P. Rizzi, *Anche l'arte è programmata*, in "Il Gazzettino", 2 gennaio 1964
- G. Beringheli, *Nasce il "Deposito"*, in "Marcatrè", n. 2, gennaio 1964
- F. Guerrieri, *Il gruppo e i gruppi*, in "Vernice", n. 1-2, gennaio-febbraio 1964
- Ricordo di Cardazzo*, in "Panorama delle arti", n. 11, gennaio-giugno 1964, pp. 69-76
- P. Restany, *A propos de la crise actuelle de la peinture abstraite: informel et information*, in "Preuves", n. 156, febbraio 1964, pp. 24-27
- Mostra Italsider al Teatro Stabile di Genova*, in "Rivista Italsider", n. 1, febbraio-marzo 1964, p. 38
- G. Beringheli, *Prima mostra per il Museo d'Arte Contemporanea*, in "Il Lavoro", 25 marzo 1964
- M. Eschapasse, *Un ancien danseur du Marquis ouvre une galerie à "microbes"*, in "Le Figaro", 22 aprile 1964
- Sequestrati in una galleria due bozzetti di Eulisse*, in "Il Gazzettino", 7 giugno 1964
- P. Restany, *L'axe Rome-New York*, in "L'Europa Letteraria", n. 30-32, giugno-settembre 1964, pp. 156-158
- C. Lonzi, *Pinot Gallizio*, in "L'Europa Letteraria", n. 30-32, giugno-settembre 1964, pp. 169-171
- Opinioni sulla Pop*, in "Rivista Italsider", n. 3-4, giugno-settembre 1964, pp. 12-16
- N. Ponente, *La XXXII Biennale di Venezia*, in "Rivista Italsider", n. 3-4, giugno-settembre 1964, pp. 17-18

- D. Valeri, *La Biennale dei Beatles*, in “Il Gazzettino”, 24 giugno 1964
- P. Rizzi, *Pop art più reale della realtà*, in “Il Gazzettino”, 8 luglio 1964
- C. Lonzi, *Una categoria operativa*, in “Marcatrè”, nn. 8-10, luglio-settembre 1964, pp. 190-193
- P. Restany, *La XXXII Biennale di Venezia, Biennale della irregolarità*, in “Domus”, n. 417, agosto 1964
- A. Solomon, *Jim Dine and the Psychology of the New Art*, in “Art International”, ottobre 1964
- Op Art: pictures that attack the eye*, in “Time”, 23 ottobre 1964
- U. Apollonio, *Strutturazione dinamica della percezione visiva*, in “Civiltà delle macchine”, n. 4, 1964
- M. Bonicatti, *Le gallerie d'arte di Roma*, in “D'Ars Agency”, n. 2, 1964, pp. 59-62
- E. Crispolti, *Un'accusa e una difesa*, in “Marcatrè”, n. 8-9-10, 1964, pp. 178-185
- C. Vivaldi, *La critica e la giovane pittura italiana oggi*, in “Notiziario” (Galleria Ferrari, Verona), n. 59, gennaio 1965
- G. De Marchis, *Les jeunes artistes de Rome*, in “Aujourd'hui”, gennaio 1965
- Intervista con Mario Lucchesi*, in “Minosse”, 2 gennaio 1965
- P. Rizzi, *Integrati o isolati*, in *Il Gazzettino*, 6 gennaio 1965
- G. Beringheli, *Proposte strutturali plastiche e sonore*, in “Il Lavoro”, 26 febbraio 1965
- Premio La Tartaruga, prima edizione ottobre 1964*, in “Catalogo” (Galleria La Tartaruga, Roma), n. 2, febbraio 1965
- C. Vivaldi, *Un mito mediterraneo*, in “Catalogo” (Galleria La Tartaruga, Roma), n. 2, febbraio 1965
- M. Calvesi, *Dritto e rovescio*, in “Catalogo” (Galleria La Tartaruga, Roma), n. 2, febbraio 1965
- G. Carandente, *Tendances nouvelles de l'art italien*, in “Vie des arts”, n. 38, primavera 1965
- P. Barozzi, *Che cos'è la op art*, in “Il Gazzettino”, marzo 1965

- P. Barozzi, *Op e Pop*, in “Il Mondo”, 6 aprile 1965
- Emilio Isgrò, *Interviste con gli artisti. Hollesch crede alle carte da gioco*, in “Il Gazzettino”, 7 aprile 1965
- [Vice], *American Supermarket*, in “Il Gazzettino”, 7 maggio 1965
- A. Jouffroy, *Arman (entretien)*, in “L’Oeil”, giugno 1965
- G. Beringheli, *L’importanza degli operatori-artisti del Gruppo Enne di Padova*, in “Il Lavoro”, 11 giugno 1965
- Assolta la realizzatrice della Biennale flottante*, in “Il Gazzettino”, 23 giugno 1965
- P. Rizzi, *Hains: “Noi pittori diventiamo delle astrazioni personificate”*, in “Il Gazzettino”, 14 luglio 1965
- L. Vergine, *La situazione delle arti – Inchiesta a Napoli*, in “Marcatrè”, n. 14-15, 1965
- C. Vivaldi, *Intervista a Mimmo Rotella*, in “Marcatrè”, nn. 16-17-18, luglio-agosto-settembre 1965, pp. 264-269
- M. Calvesi, *Fontana ’65*, in “Marcatrè”, nn. 16-17-18, luglio-agosto-settembre 1965, p. 339
- O. Hahn, *Spécial Midi: L’Ecole de Nice*, in “L’Express”, agosto 1965
- Iolas. Le marchand de tableaux à la mode. Ses confidences à Maurice Rheims*, in “Vogue”, agosto 1965
- M. Alocco, *Signer au dos le ciel*, in “Identités”, n. 11-12, estate-autunno 1965
- L. Alloway, *Order and reference*, in “Collage”, n. 5, settembre 1965
- J.-J. Levèque, *Les objecteurs*, in “Beaux-Arts”, dicembre 1965
- P. Restany, *L’avventura di Yves Klein*, in “Domus”, n. 428, 1965, pp. 44-46
- F. Menna, *“Una generazione” e “Perpetuum mobile”*, in “Il Verri”, n. 20, 1967, pp. 146-152
- R. V. Gindertael, *Objections aux ‘Objecteurs’*, in “Beaux-Ars”, n. 1112, gennaio 1966
- R. Morris, *Notes on Sculpture (Part I)*, in “Artforum”, n. 6, febbraio 1966

- P. Restany, *Les Store-fronts de Christo: une architecture-sculpture du Nouveau Réalisme*, in “Domus”, n. 435, febbraio 1966, pp. 45-49
- P. Restany, *Klein interdit à Paris*, in “Arts”, 16 marzo 1966
- F. Pluchart, *La rétrospective internationale d’Yves Klein consacre un génie refusé par les musées français*, in “Combat”, 21 marzo 1966
- A. Jouffroy, *Jean Tinguely*, in “L’œil”, n. 136, Paris, aprile 1966
- G. Beringheli, *Istituto alla nostra Università “Un corso d’arte contemporanea”*, in “Il Lavoro”, 30 aprile 1966
- C. Lonzi, *Intervista a Luciano Fabro*, in “Marcatrè”, nn. 19-22, aprile 1966, pp. 375-379
- N. Balestrini, *Ceroli*, in “Marcatrè”, nn. 19-22, aprile 1966
- V. Rubiu, *Fioroni, Ceroli, Tacchi*, in “Marcatrè”, nn. 19-22, aprile 1966
- C. Lonzi, *A Cannes una mostra di Arte attuale in Italia*, in “L’approdo letterario”, n. 34, aprile-giugno 1966, pp. 135-136
- E. Baj, *Ho visto Dio*, in “Marcatrè”, nn. 23-25, giugno 1966, pp. 188-189
- Discorsi: Carla Lonzi e Carla Accardi*, in “Marcatrè”, nn. 23-25, giugno 1966, pp. 193-197
- P. Rizzi, *Da Boccioni al luna park*, in “Il Gazzettino”, 22 giugno 1966
- G. De Marchis, *Ceroli costruisce una casa*, in “Catalogo”, n. 3 (Galleria La Tartaruga, Roma), giugno 1966
- M. Venturoli, *Mario Ceroli*, in “Le Arti”, giugno 1966
- P. Rizzi, *Un cannone dall’Italia*, in “Il Gazzettino di Venezia”, 6 luglio 1966
- Tavola rotonda*, in “Qui Arte Contemporanea”, n. 1, luglio 1966, pp. 5-7
- P. Restany, *Les Nouveaux Réalistes face au monde: pourquoi des tableaux?*, in “Arts et Loisirs”, n. 46, 10-16 agosto 1966
- S. Simon, *Michelangelo Pistoletto*, in “Art International”, n. 6, estate 1966

- V. Rubiu, *I falsi giocattoli di Pascali*, in "Collage", n. 6, settembre 1966
- R. Morris, *Notes on Sculpture (Part II)*, in "Artforum", n. 2, ottobre 1966
- L. Lippard, *Rejective Art*, in "Art International", n. 8, ottobre 1966
- F. Menna, *Situazione delle esperienze cinetiche e visuali in Italia*, in "Il Verri", n. 22 (L'Arte Programmata), ottobre 1966, pp. 104-114
- G. Beringheli, *I Pop-Artists inaugurano la Galleria "La Bertesca"*, in "Il Lavoro", 15 novembre 1966
- P. Restany, *Qu'est-ce qui fait fuir nos peintres en Amérique*, in "Arts et Loisirs", n. 64, 14-20 dicembre 1966
- G. Celant, *Con un repertorio di immagini sociali Pino Pascali aggredisce la "retorica"*, in "Il Lavoro", 20 dicembre 1966
- M. Calvesi, *Pino Pascali*, in "Marcatrè", nn. 26-29, dicembre 1966
- Discorsi: Carla Lonzi e Jannis Kounellis*, in "Marcatrè", nn. 26-29, dicembre 1966, pp. 130-134
- G. Marchiori, *La nuova scultura italiana*, in "Metro", n. 11, 1966
- P. M. Garbizza, *Le rivoluzioni: Dialettica delle tendenze*, in "Vernice", n. 1-2, 1966
- Ceroli e la "scuola romana"*, in "Notiziario 14" (in *Concetto Pozzati*, cdm Galleria de' Foscherari, Bologna), dicembre 1966-gennaio 1967
- G. Dorfles, *Poésie visuelle et arts plastiques et littéraires en Italie*, in "L'Oeil", n. 145, gennaio 1967
- T. Trini, *Boetti o la ricostruzione non ricostruita*, in "Domus", n. 457, gennaio 1967
- R. C. Kennedy, *Piero Gilardi*, in "Art International", febbraio 1967
- T. Trini, *Alighiero Boetti*, in "Bit", n. 1, marzo 1967
- T. Trini, *Living Theatre (Piper Club, Torino)*, in "Bit", n. 1, marzo 1967

- M. Diacono, *Passività e tendenza*, in "Bit", n. 1, marzo 1967
- E. Battisti, *Radiografia di una situazione*, in "Bit", n. 1, marzo 1967
- P. Restany, *A Venise, La France mise sur la nouvelle figuration*, in "Arts", 29 aprile 1967
- Groupe de Recherche d'Art Visuel, *A la recherche d'un nouveau spectateur*, in "Opus International", n. 1, aprile 1967, pp. 38-45
- R. Barilli, *Mari in tempesta per materasso*, in "La Fiera letteraria", aprile 1967
- C. Lonzi, *Calder e Tinguely a Roma*, in "L'Approdo Letterario", n. 38, aprile-giugno 1967, pp. 131-132
- T. Trini, *Gilardi*, in "Collage", n. 7, maggio 1967
- C. Lonzi, *Confronto. Cinque pittori torinesi*, in "Collage", n. 7, maggio 1967
- A. Passoni, *Situazione attuale del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea di Torino*, in "I 4 Soli", n. 53, maggio-agosto 1967, pp. 3-8
- M. Diacono, *Il tubo*, in "Bit", n. 2, 1967
- T. Trini, *Museo Sperimentale con lode*, in "Bit", n. 3, giugno 1967, pp. 31-33
- B. Alfieri, *Marotta ovvero del classicismo*, in "Flash", n. 1, giugno 1967
- Discorsi: Carla Lonzi e Pino Pascali*, in "Marcatré", nn. 30-33, luglio 1967, pp. 239-245
- G. Celant, *Prima della "pittura". Giulio Paolini*, in "Marcatré", nn. 30-33, luglio 1967, pp. 268-269
- L. Trucchi, *Lo spazio dell'immagine trionfa a Foligno*, in "Momento-Sera", 7-8 luglio 1967
- G. Gassiot-Talabot, *A propos du nouveau réalisme*, in "Opus International", n. 2, luglio 1967, pp. 77-80
- M. Fagiolo Dell'Arco, *Nuove tecniche d'immagine*, in "Bit", n. 4, luglio 1967, pp. 14-18
- M. Diacono, *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, in "Bit", n. 4, luglio 1967
- P. Restany, *Paris bouge*, in "Domus", n. 452, luglio 1967

- T. Trini, *Le mostre a Milano, Roma, Genova, Torino*, in “Domus”, n. 453, agosto 1967
- M. Calabrese, “*Lo spazio dell’immagine*” a Palazzo Trinci di Foligno, in “Il Poliedro”, f. IV/8, agosto 1967
- V. Rubiu, *32 mq di mare circa*, in “La Fiera Letteraria”, 17 agosto 1967
- M. Calvesi, *Lo spazio, la vita e l’azione*, in “L’Espresso”, Roma, 15 settembre 1967
- G. Celant, *Im-Spazio a Foligno*, in “Casabella”, n. 318, settembre 1967
- Arte Povera e Im Spazio a Genova*, in “Flash Art”, nn. 3-4, settembre-ottobre 1967
- R. Barilli, *L’estate delle mostre*, in “Quindici”, n. 4, settembre-ottobre 1967
- P. Restany, *Un nouveau réalisme en sculpture: César*, in “Cimaise”, n. 55, ottobre 1967
- G. Beringheli, *Arte povera e IM-Spazio*, in “Il Lavoro”, 10 ottobre 1967
- R. Vitone, *Immagine-spazio e arte povera*, in “Corriere mercantile”, 27 ottobre 1967
- G. Celant, *Lo spazio dell’immagine*, in “D’Ars Agency”, n. 36-37, ottobre 1967
- G. Celant, C. Guenzi, *Nuove tecniche di immagine*, in “Casabella”, n. 319, ottobre 1967
- G. Celant, *Poor Art - Arte Povera*, in “Bit”, n. 5, novembre 1967
- U. Nespolo, *Grazie mamma Kodak*, in “Bit”, n. 5, novembre 1967
- M. Volpi, *Strutture Primarie e Minimal Art*, in “Qui Arte Contemporanea”, n. 4, novembre 1967, pp. 29-35
- 4 domande (semiserie) a Jannis Kounellis*, in “Flash Art”, n. 5, novembre-dicembre 1967
- G. Celant, *Arte Povera: appunti per una guerriglia*, in “Flash Art”, n. 5, novembre-dicembre 1967
- Diario da New York di Piero Gilardi*, in “Flash Art”, n. 5, novembre-dicembre 1967
- P. Rizzi, *Vogliono produrre cultura i giovani pittori veneziani*, in “Il Gazzettino”, 13 dicembre 1967
- G. Celant, *Una rivoluzione in serie*, in “Bit”, n. 6, dicembre 1967, p. 11

- G. C., *Decultura plastica: Alighiero Boetti*, in "Bit", n. 6, dicembre 1967
- M. Diacono, *Con temp l'azione*, in "Bit", n. 6, dicembre 1967, pp. 26-28
- G. Dorflès, *Luce movimento in Europa*, in "Bit", n. 6, dicembre 1967, pp. 33-34
- T. Trini, *La scuola di Torino*, in "Domus", n. 457, dicembre 1967
- C. Sughì, *Tre ipotesi per un teatro contemporaneo*, in "Il Verri", n. 25, dicembre 1967
- P. Fossati, *Lo spettacolo dei giovani*, in "L'Unità", 20 dicembre 1967
- P. Bucarelli, *Il museo e la comunicazione di massa*, in "Marcatrè", nn. 34-35-36, dicembre 1967, p. 11
- V. Boarini, *Pop sociologica e critica*, in "Notiziario 24" (in Luciano De Vita, *L'altare di Bologna*, cdm Galleria de' Foscherari, Bologna), dicembre 1967-gennaio 1968
- F. Pluchart, *Denise René recherche ses ancêtres*, in "Combat", 1 gennaio 1968
- G. Celant, *Giovane scultura italiana*, in "Casabella", n. 322, gennaio 1968
- C. Parent, *Klein et son architecture*, in "Art et Création", n. 1, gennaio-febbraio 1968
- Ponente Volpi Kounellis Lombardo*, in "Flash Art", n. 6, gennaio-febbraio 1968
- J. Michel, *Les locomotives de Nice*, in "Le Monde", 2 febbraio 1968
- J. Chandler, L. Lippard, *The dematerialization of art*, in "Art International", n. 2, febbraio 1968
- A. Boatto, *Lo spazio del presente*, in "Metro", n. 13, febbraio 1968
- Occupata dagli studenti l'Accademia*, in "Il Gazzettino", 6 marzo 1968
- G. Dorflès, *Arte oggettuale e strutturazione primaria in Italia*, in "Art International", n. 3, marzo 1968
- A. Boatto, *Pistoletto: dissipazione come procedimento*, in "Cartabianca", n. 1, marzo 1968
- F. Menna, *Una "mise en scène" per la natura*, in "Cartabianca", n. 1, marzo 1968
- Deposito d'Arte Presente a Torino*, in "Flash Art", n. 7, marzo-aprile 1968

- G. Dorfles, *L'arte moltiplicata*, in "Quindici", n. 9, marzo-aprile 1968
- L. Paolozzi, *Un happening di tre giorni per la mostra più strana del mondo*, in "Panorama", n. 105, aprile 1968, p. 49
- R. Morris, *Anti-form*, in "Artforum", aprile 1968
- A. Jouffroy, *L'arbre a papillons*, in "Opus International", n. 6, aprile 1968
- P. Comte, *Tinguely*, in "Opus International", n. 6, aprile 1968, pp. 70-72
- J. Clay, *An interview with Denise René*, in "Studio", n. 889, aprile 1968
- D. Palazzoli, *Rotoli di Tappeto-natura*, in "Bit", n. 3, maggio 1968
- M. Calvesi, *Topologia e ontologia, oggetto e comportamento, forma e struttura: rilievi provvisori*, in "Cartabianca", n. 2, maggio 1968, pp. 2-5
- G. Celant, *Homo Fabro*, in "Cartabianca", n. 2, maggio 1968, p. 10
- G. D'Agata, *Arte Povera a Bologna*, in "Cartabianca", n. 2, maggio 1968, pp. 19-21
- A. Bonito Oliva, *Azione diretta*, in "Cartabianca", n. 2, maggio 1968, pp. 29-32
- A. Boatto, *9 per un percorso*, in "Cartabianca", n. 2, maggio 1968
- C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi Orlandini, *Tecniche e materiali*, in "Marcatré", nn. 37-40, maggio 1968, pp. 66-85
- D. Palazzoli, *Diecimila stambecchi del Gran Paradiso vogliono uscire dalle riserve*, in "Bit", n. 3, giugno 1968, pp. 39-41
- P. Bucarelli, *Pino Pascali*, in "Bit", n. 3, giugno 1968, pp. 48-49
- P. Rizzi, *Alla Biennale si teme un'occupazione violenta*, in "Il Gazzettino", 5 giugno 1968
- G. Celant, *La scenoscultura di Ceroli*, in "Carosello", giugno 1968
- P. Rizzi, *I punti di dissenso per la Biennale*, in "Il Gazzettino", 13 giugno 1968
- G. Bartolucci, *Per un nuovo senso dello spettacolo*, in "Quindici", n. 11, 15 giugno 1968
- R. Barilli, *Invadere lo spazio*, in "Quindici", n. 11, 15 giugno 1968

- T. Macheselli, *Cinque domande all'artista*, in "Arco Giornale", 15 giugno 1968
- Contestatori in piazza*, in "Il Gazzettino", 18 giugno, 1968
- D. Buzzati, *Da oggi Biennale col brivido*, in "Corriere della sera", 18 giugno 1968
- La Biennale contestata*, in "Il Gazzettino", 19 giugno 1968
- M. Passi, *La protesta dei giovani fa fallire la vernice alla Biennale-poliziotta*, in "L'Unità", 19 giugno 1968
- L. Trucchi, *Biennale senza quadri*, in "Momento Sera", 19-20 giugno 1968
- D. Buzzati, *Biennale in crisi*, in "Corriere della Sera", 21 giugno 1968
- P. Rizzi, *Si ritirano quasi tutti gli espositori italiani*, in "Il Gazzettino", 21 giugno 1968
- L. Trucchi, *Il festival della disobbedienza*, in "L'Europa", n. 23, 22 giugno 1968
- L. Trucchi, *Una "vernice" violenta*, in "L'Europa", n. 24, 29 giugno 1968
- T. Trini, *Studio Marconi: immagini e racconto sul filo del linguaggio*, in "Domus", n. 463, giugno 1968
- G. C. Argan, *Il museo d'arte moderna*, in "Metro", n. 14, giugno 1968, pp. 5-11
- La sfida del sistema. Inchiesta sulla situazione artistica attuale negli Stati Uniti e in Francia*, a cura di A. Nosei Weber, O. Hahn, in "Metro", n. 14, giugno 1968
- L. Vergine, *Torino '68: nevrosi e sublimazione*, in "Metro", n. 14, giugno 1968, pp. 128-144
- M. Fagiolo Dell'Arco, *Fontana, Pascali: la vita è gesto*, in "Metro", n. 15, giugno 1968, pp. 75-93
- B. Alfieri, *La cultura sconcertata*, in "Metro", n. 15, giugno 1968, pp. 136-142
- G. Celant, *Piero Manzoni: unica dimensione è il tempo*, in "Metro", n. 15, giugno 1968
- G. Celant, *La scenoscultura di Ceroli*, in "Casabella", giugno 1968
- J. Kounellis, *Pensieri e osservazioni*, in "Marcatré", nn. 43-45, luglio-settembre 1968, pp. 230-237

- A. Bonito Oliva, *Per nuove grammatiche: il Teatro delle Mostre*, in “Marcatré”, nn. 43-45, luglio-settembre 1968, pp. 204-207
- M. Calvesi, *Una Biennale sottosviluppata*, in “L’Espresso”, luglio 1968, p. 25
- A. Bonito Oliva, *Un ambiente come campo per mutazionale*, in “Marcatré”, nn. 46-49, agosto 1968-gennaio 1969, p. 229T. Trini, *Le pietre di Boetti*, in “Domus”, n. 464, luglio 1968
- M. Calvesi, *Lo spazio, la vita e l’azione*, in “L’Espresso”, settembre 1968
- A. Kaprow, *The Shape of the Art Environment: How anti form Is “Anti Form”?*, in “Artforum”, settembre 1968
- R. Smithson, *A sedimentation of the mind: earth projects*, in “Artforum”, n. 1, settembre 1968, pp. 44-50
- P. Gilardi, *Primary Energy and the microemotive artists*, in “Arts”, settembre-ottobre 1968
- A. Trimarco, *Ra/3 – Arte povera + Azioni povere*, in “Made in” (Modern Art Agency, Napoli), novembre 1968
- L. Petraglioli, *Solo una Biennale rinnovata potrà mantenere la sua funzione*, in “Il Gazzettino”, 16 novembre 1968
- A. Boatto, *Evento come avventura*, in “Cartabianca”, n. 3, novembre 1968, pp. 2-8
- A. Bonito Oliva, *Intransitivo critico*, in “Cartabianca”, n. 3, novembre 1968
- Contestazione estetica e azione politica*, in “Cartabianca”, n. 3, novembre 1968
- M. Calvesi, *Arte come processo*, in “Cartabianca”, n. 3, novembre 1968, pp. 13-14
- F. Menna, *L’ideologia estetica*, in “Cartabianca”, n. 3, novembre 1968, pp. 16-18
- T. Trini, *Un’estetica della liberazione*, in “Cartabianca”, n. 3, novembre 1968, pp. 18-20
- A. Trimarco, *Arte Povera + azioni povere ad Amalfi*, in “Flash Art”, n. 9, novembre-dicembre 1968

- M. Volpi, *I testimoni di Kounellis*, in "Flash Art", n. 9, novembre-dicembre 1968
- P. Gilardi, *L'immaginazione e il potere*, in "Flash Art", n. 9, novembre-dicembre 1968
- T. Trini, *Rapporto da Amalfi*, in "Domus", n. 457, dicembre 1968
- U. Nespolo, *Ugo Nespolo, Ovvero l'elogio delle Pagine Gialle*, in "Bit", n. 4, pp. 52-54
- T. Trini, *Le notti della Tartaruga*, in "Domus", n. 465, 1968, pp. 41-42
- M. Bandini, *Giovanni Anselmo*, in "Flash Art", n. 7, 1968
- L. Vergine, *Rassegna dell'annata artistica*, in "Almanacco Letterario Bompiani", 1968
- G. Celant, *Arte Povera*, in "Quaderni De' Foscherari", n. 1 (*La povertà dell'arte*), 1968
- G. Celant, *Azione Povera*, in "Quaderni De' Foscherari", n. 1 (*La povertà dell'arte*), 1968
- P. Bonfiglioli, *Arte e vita*, in "Quaderni De' Foscherari", n. 1 (*La povertà dell'arte*), 1968
- G. De Marchis, *Temporalità dell'immagine*, in "Quaderni De' Foscherari", n. 1 (*La povertà dell'arte*), 1968
- R. Barilli, *Un informale tecnologico?*, in "Quaderni De' Foscherari", n. 1 (*La povertà dell'arte*), 1968
- U. Apollonio, *Il sistema ottimale*, in "Quaderni De' Foscherari", n. 1 (*La povertà dell'arte*), 1968
- A. Bonito Oliva, *Effimero permanente*, in "Quaderni De' Foscherari", n. 1 (*La povertà dell'arte*), 1968
- J. Villeglé, *L'Affiche lacérée: ses successives immixtions dans les arts*, in "Leonardo", n. 1, gennaio 1969
- T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in "Domus", n. 470, gennaio 1969, pp. 45-51
- P. Gilardi, *Morte dell'arte come mercato*, in "Quindici", n. 15, gennaio 1969
- S. Marchand, *Au musée des Arts décoratifs Retrospective Yves Klein*, in "Le Figaro", 31 gennaio 1969

T. Trini, *L'immaginazione conquista il terrestre*, in "Domus", n. 471, febbraio 1969, pp. 43-51

Animali vivi esposti come sculture, in "Panorama", n. 147, febbraio 1969

G. Dorflès, *Arte concettuale o arte povera?*, in "Art International", marzo 1969

Per Pascali (C. Cintoli, J. Kounellis, E. Mattiacci), in "Qui Arte Contemporanea", n. 5, marzo 1969, pp. 22-23

T. Trini, *La linea Manzoni*, in "Qui Arte Contemporanea", n. 5, marzo 1969, pp. 30-33

P. Restany, *La redoutable pauvreté de l'anti-form*, in "Combat", aprile 1969

G. Boursier, I. Moscati, M. Rusconi, *Dopo la scenografia. Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico*, in "Sipario", n. 276, aprile 1969

F. Sargentini, *Avanguardia a Berna*, in "Cartabianca", n. 5, maggio 1969, pp. 12-20

F. Sargentini, *Impressioni registrate di una settimana newyorkese*, in "Cartabianca", n. 5, maggio 1969

B. Alfieri, *La cultura sconcertata*, in "Metro", n. 15, maggio 1969

G. Gassiot-Talabot, *La Proposition de Buren*, in "Opus International", n. 12, giugno 1969

C. Millet, *Petit lexique de l'Art Pauvre*, in "Les Lettres Françaises", 4 giugno 1969

P. Restany, *Povertà dell'arte povera*, in "Corriere della Sera", 15 giugno 1969

D. Abadie, P. d'Elme, *L'objet-roi. Réflexions sur le Nouveau Réalisme*, in "Etudes", n. 331, luglio 1969, pp. 66-81

G. Celant, *La natura è insorta*, in "Casabella", nn. 339-340, agosto-settembre 1969

A. Bonito Oliva, *America anti-form*, in "Domus", settembre 1969

T. Trini, *Trilogia del creator prodigo*, in "Domus", n. 478, settembre 1969

Qui-incontri (I materiali), in "Qui Arte Contemporanea", n. 6, settembre 1969, p. 6

G. Celant, *L'adottarci del nostro territorio*, in "Qui Arte Contemporanea", n. 6, settembre 1969, p. 18-21

- R. Cogniat, *Autre chose*, in “Le Figaro”, 2 ottobre 1969
- P. Cabanne, *Un objet blanc*, in “Combat”, 6 ottobre 1969
- J. Mauricio, *Restany em “rouge et blanc”*, in “Correio da Manha”, 28 ottobre 1969
- M. Bandini, *Klein alla Martano e alla Blu. Il colore è infinito*, in “NAC”, n. 27, dicembre 1969
- L. Vergine, *Le ceneri calde*, in “Almanacco Bompiani”, 1969
- T. Catalano, *Giulio Paolini 1960-1968: il sillogismo*, in “Flash Art”, n. 12, 1969
- G. Paolini, *Happening*, in “Qui Arte Contemporanea”, n. 5, 1969
- Dino Buzzati, *Ecco l'Arte Povera*, in “Corriere della Sera”, 9 febbraio 1970
- P. Rizzi, *L'“arte povera” dei ricchi – La III Biennale dei Giovani a Bologna*, in “Il Gazzettino”, 11 febbraio 1970
- C. Millet, *Conceptul art*, in “Opus International”, febbraio 1970
- G. Dorflès, *Ipotesi per i futuri rapporti tra arte e design*, in “Il Verri”, n. 32, marzo 1970, pp. 79-88
- M. Volpi Orlandini, *L'art pauvre*, in “Opus International”, n. 16, marzo 1970
- A. Jouffroy, *Qui est César?*, in “Opus International”, n. 17, aprile 1970
- G. Celant, *Arte come forza lavoro*, in “Casabella”, n. 348, maggio 1970
- A. Jouffroy, *Pour une Biennale clandestine. L'aventure extraordinaire de Raymond Hains et de ses compagnons*, in “Opus International”, n. 18, giugno 1970
- P. Rizzi, *Manifestazioni contemporanee alla Biennale*, in “D'Ars”, n. 51-52, luglio-novembre 1970, pp. 51-55
- C. Altarocca, *A Bologna Gennaio 70. 3. Biennale della giovane pittura*, in “D'Ars”, n. 51-52, luglio-novembre 1970, pp. 136-139
- P. Restany, *Le Nouveau Réalisme 1960-1970*, in “Chroniques de l'Art Vivant”, n. 14, ottobre 1970, pp. 10-11

- P. Rizzi, *Tre tesi per la Biennale*, in “Il Gazzettino”, 29 ottobre 1970
- T. Trini, *Arte Povera, Land Art, Conceptual Art: l'opera sparita e diffusa*, in “Arte Illustrata”, nn. 34-36, ottobre-dicembre 1970, p. 44
- A. Papuzzi, *Rifanno il Canal Grande! (Gli studenti dell'Università Internazionale dell'Arte)*, in “Il Gazzettino”, 1 novembre 1970
- D. Buzzati, “*Nouveau Réalistes*” a Milano. *Tre tipi fuori serie*, in “Corriere della sera”, 13 novembre 1970
- P. Restany, *Strana festa a Milano. Parla il fondatore*, in “Corriere della sera”, 22 novembre 1970
- Milano – Ha impacchettato V E ma dovrà disimpacchettarlo*, in Il Giorno, 25 novembre 1970
- M. Pe., *Sarà tolto l'involucro a Vittorio Emanuele II*, in “Corriere milanese”, 25-26 novembre 1970
- D. Buzzati, *Polemiche per il re “impacchettato”*, in “Corriere della sera”, 26 novembre 1970
- D. Buzzati, *Tolto l'imballaggio al re*, in “Corriere della sera”, 27 novembre 1970
- D. Buzzati, *Il rebus dei “nouveaux réalistes”*, in “Corriere della sera”, 28 novembre 1970
- P. Restany, *È successo a Milano: un festival per il decimo anniversario del Nouveau Réalisme*, in “Domus”, n. 493, dicembre 1970
- J. M., *Les dix ans du nouveau réalisme*, in “Le Monde”, 2 dicembre 1970
- O. Hahn, *Saturnales milanaises*, in “L'express”, Paris, 14-20 dicembre 1970
- L. Trucchi, *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, in “Momento-Sera”, 18-19 dicembre 1970
- T. Trini, *Mutare le attitudini concettuali, in pratica*, in “Marcatré”, n. 56, 1970, pp. 64-66
- L. Vergine, *Al di là della pittura*, in “Metro”, n. 16, 1970
- M. Volpi Orlandini, *Beuys, Paolini, Kounellis, Snow, Fabro*, in “Arte e Poesia” (*Lo sperimentalismo negli anni 60*), nn. 11-14, gennaio-dicembre 1971, pp. 17-49

- L. Fontanella, *Il neo-dadà in Italia negli anni Sessanta*, in “Arte e Poesia” (*Lo sperimentalismo negli anni 60*), nn. 11-14, gennaio-dicembre 1971, pp. 64-75
- J.-J. Lévêque, *Christo ou la volonté de puissance*, in “Opus International”, n. 22, gennaio 1971
- D. Giraudy, *La Fête aux Nouveaux Réalistes*, in “Chroniques de l’art vivant”, n. 16, gennaio 1971
- L. Trucchi, *Piero Manzoni alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna*, in “Momento-Sera”, 19-20 febbraio 1971
- P. Restany, *Milano: Nuovo Realismo*, in “D’Ars”, n. 53-54, febbraio-marzo 1971
- P. Barozzi, *Andy Warhol e gli anni Sessanta*, in “Nuovi Argomenti”, luglio-dicembre 1971
- G. Martano, *Yves Klein, il mistero ostentato*, in “Nadar”, n. 6, 1971
- A. Boatto, *Pistoletto à travers le miroir*, in “Opus International”, n. 33, 1971
- A. Jouffroy, *Daniel Spoerri et le nouveau pari international*, in “Opus International”, n. 34, aprile 1972
- R. Smithson, *Cultural confinement*, in “Flash Art”, nn. 32-34, maggio-luglio 1972
- L. Vergine, *Intervista a Pierre Restany*, in “NAC”, n. 1, gennaio 1973, pp. 2-4
- M. Bandini, *Torino 1960/1973*, in “NAC” (inserto), n. 3, marzo 1973, pp. 2-18
- G. Gassiot-Talabot, *Réalisme et tautologie*, in “Opus International”, n. 44-45, giugno 1973
- J. Michel, *L’art actuel selon les Sonnabend*, in “Le Monde”, 21 settembre 1973
- L. Vergine, *Arte povera e land art*, in “NAC”, n. 10, ottobre 1973, pp. 23-35
- L. Trucchi, *Arte al parcheggio*, in “Momento-Sera”, 14-15 dicembre 1973
- G. Dalla Chiesa, *Le gallerie romane*, in “Capitolium”, n. 4-5, 1973
- C. Vivaldi, *Le vicende romane dell’arte moderna*, in “Capitolium”, n. 4-5, 1973
- I. Mussa, *La galleria d’arte e i suoi problemi*, in “Capitolium”, n. 4-5, 1973
- C. Millet, *Arman, qualité, quantité*, in “Art Press”, n. 8, dicembre 1973-gennaio 1974

- G. Battock, *Mostra a Roma: Contemporanea Pinacoteca Drive-in e Sotterranea*, in "Domus", n. 531, febbraio 1974
- V. Rubiu, *Musica e danza in U.S.A. Intervista a Fabio Sargentini*, in "DATA. Pratica e teoria delle arti", Milano, n. 13, autunno 1974, pp. 26-35
- L. Scialanga, *Incontro con tre galleristi romani*, in "La Arti", n. 4, 1974, pp. 39-41
- A. Schwarz, *Esame d'ammissione per aspiranti galleristi*, in "Il Corriere della Sera", 22 giugno 1975
- Ha chiuso i battenti la "Schwarz" di Milano*, in "Il Nuovo Quotidiano", 8 luglio 1975
- G. Celant, *Spaces*, in "Studio International", n. 972, settembre-ottobre 1975, pp. 116-123
- C. Kubisch, *Musica e Danza, nuove tendenze a New York*, in "Flash Art", nn. 58-59, ottobre-novembre 1975
- L. Trucchi, *Quattro mostre e un libro su Pascali*, in "Momento-Sera", 12-13 maggio 1976
- M. Fagiolo, *Ultimo spettacolo*, in "Il Messaggero", 8 giugno 1976
- L. Trucchi, *L'Attico chiude*, in "Momento Sera", 16 giugno 1976
- C. Dreyfus, *La breve storia di Fluxus*, in "Flash Art", nn. 84-85, ottobre-dicembre 1978
- A. Tronche, *Blanc de blanc*, in "Opus International", n. 74, autunno 1979
- L. Trucchi, *Irene, la "contessa" armata di frusta*, in "Il Giornale", 2 settembre 1979
- A. Tronche, *Les espaces mobiles de l'objet*, in "Opus International", n. 76, primavera 1980
- P. Seulliet, *La retraite athénienne d'un grand amateur d'art*, in "Le Figaro Magazine", 24 gennaio 1981
- P. Restany, *Le Nouveau Réalisme*, in "Flash Art", n. 105, dicembre 1981-gennaio 1982
- G. Celant, *Una macchina visuale (L'allestimento d'arte e i suoi archetipi)*, in "Rassegna", n. 6, giugno 1982, pp. 6-10
- D. Abadie, *Le Vaisseau fantôme du Nouveau Réalisme*, in "Art Presse", n. 61, luglio-agosto

1982

César, *L'art contre le métier*, in "Retina", n. 1, 1982, pp. 66-71

E. Crispolti, *Definire il "teatro d'artista"*, in "Teatro contemporaneo", n. 1, 1982

C. Vivaldi, *Gli anni Sessanta a Roma e in Italia*, in "Flash Art", n. 112, marzo 1983

F. Mauri, *Nel 1960 gli anni '50 avevano 10 anni*, in "Flash Art", n. 113, aprile 1983

G. Parise, *La fertile stagione di quei giovani artisti*, in "Corriere della Sera", 28 giugno 1983

S. Rossini, *Io, io, io e gli altri. Colloquio con Mario Schifano*, in "L'Espresso", luglio 1983, pp. 92-96

J.-P. Thibaudat, *Alexandre Jolas, le grand*, in "Libération", 20 aprile 1984

D. Bernardi, F. Santin, *Conversazioni (Arturo Schwarz). Anarchismo, surrealismo e altre cose*, in "Volontà", n. 3, luglio-settembre 1984, pp. 121-128

Le interviste di Lea Vergine: Schwarz, in "Vogue Italia", ottobre 1984

P. Restany, *Mimmo Rotella*, in "Flash art", n. 123, novembre 1984

Les Nouveaux Réalistes, "Actualité des Arts Plastiques", n. 30, 1984

G. Politi, *Jannis Kounellis*, in "Flash art", n. 124, gennaio 1985

G. Politi, *Mario Schifano*, in "Flash art", n. 127, giugno 1985

E. Regazzoni, *Il mercante gentiluomo*, in "Europeo", 10 agosto 1985

M. Vallora, *Intervista con Arturo Schwarz. "Sono anarchico, surrealista, alchimista"*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 35, giugno 1986

Les Nouveaux Réalistes, in "Canal", n. 2, estate 1986, pp. 9-15

A. Macaire, *Un marché dont les jeux sont faits, Entretien avec Pierre Nahon*, in "Canal", n. 2, estate 1986, pp. 12-13

P. Restany, S. Lecombe, *Les Nouveaux Réalistes a Parigi 25 anni dopo*, in "Domus", n. 676,

ottobre 1986

A. Trimarco, *Enrico Castellani*, in "Flash art", n. 135, novembre 1986

D. Davvetas, D. Scribe, *Alexandre Iolas, fin de collection*, in "Liberation", 12 giugno 1987

L. Paolozzi, *Trent'anni d'arte vissuti in un Attico*, in "L'Unità", 1 luglio 1987

E. Vedrenne, *Ileana Sonnabend, avant-gardes et passion*, in "Le Magazine Air France Madame", n. 4, 1987, pp. 132-138

"*Dossier Les Affichistes*", in "Opus International", n. 112, febbraio-marzo 1988

J. Baron (recueilli par), *Denise René: La galerie, sa muse*, in "La Croix", 6 luglio 1988

G. Perretta, *L'arte, gli artisti e il '68*, in "Flash Art", n. 147, dicembre 1988-gennaio 1989

E. Cristallini, "*Azimuth*", *Oltre la pittura*, in "La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura", n. 5-6, marzo 1989

P. De Martiis, *Gli anni originali*, in "La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura", n. 5-6, marzo 1989

F. Mauri, *La misereabilità e l'arte*, in "La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura", n. 5-6, marzo 1989

L. Laureati, *Ciao Tazzoli Re di Quadri*, in "La Repubblica", 10 febbraio 1990

E. Lebovici, *Bouge, meurs et réssuscite*, in "Artstudio", n. 22 (*La Sculpture en mouvement*), autunno 1991, pp. 6-21

D. Soutif, *TINGUELY Ltd ou le crépuscule des machines*, in "Artstudio", n. 22 (*La Sculpture en mouvement*), autunno 1991, pp. 62-83

G. Brett, *Le cinétisme et la tradition en peinture et sculpture*, in "Artstudio", n. 22 (*La Sculpture en mouvement*), autunno 1991, pp. 84-93

P. Barozzi, *Intervista a Ileana Sonnabend*, in "Business Art", n. 17, settembre 1992

Per Giuseppe Mazzariol, a cura di M. Brusatin, W. Dorigo, G. Morelli, "Quaderni di Venezia Arti", n. 1, 1992

M. Sciaccaluga, *La Galleria La Polena compie trent'anni. Intervista con Edoardo Manzoni*, in "Segno", maggio-giugno 1993

M. Nuridsany, *Portrait d'un grand marchand. Ileana Sonnabend: "La France est en plein essor"*, in "Le Figaro", 1 febbraio 1994

C. Millet, *Les Nouveaux Réalistes à 40° au-dessus de Dada et de Pollock*, in "Art Presse", n. 15, 1994

G. Camuffo, *Gallerista d'arte a Venezia*, in "Altrochemestre. Documentazione e storia del tempo presente", primavera 1996, pp. 43-43

P. Barozzi, *Andy Warhol. Viaggio in Italia*, in "Domus", n. 801, febbraio 1998

'68 e dintorni, a cura di C. Cosulich, in "Bianco e Nero", nn. 2-3, aprile-settembre 1998

V. Goudinoux, *De l'art pauvre à l'action pauvre: Amalfi 1968*, in "Ligeia. Dossiers sur l'art", n. 25-28, ottobre 1998-giugno 1999, pp. 97-102

C. Criticos, *La Galerie Gian Enzo Sperone: notes pour une historique*, in "Ligeia. Dossiers sur l'art", nn. 25-28, ottobre 1998-giugno 1999, pp. 147-160

P. Restany, *Diamo a César quel che è di César*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 173, gennaio 1999

L. Caprile, *Rinaldo Rotta. E l'intuito entrò in galleria*, in "Il Secolo XIX", 26 maggio 1999

F. Fulchéri (propos recueillis par), *L'actualité vue par Denise René Galeriste*, in "Le Journal des Arts", n. 126, aprile-maggio 2001

N. Surlapierre, *Le ciment et le noeud: les hypothèses et les attractions théâtrales de l'Arte Povera*, in "Coulisses", 26 maggio 2002

C. Costantini, *Gioietta Fioroni. Noi belli, dannati, non solo pop*, in "Il Messaggero", 17 marzo 2003

- N. Ajello, *Gruppo '63. I ragazzi terribili quarant'anni dopo*, in "La Repubblica", 8 maggio 2003
- G. Celant, *Nuovi musei e spazi espositivi*, in "Casabella", n. 741, Milano 2006, pp. 6-7
- E. Launet, *Spoerri, un 'Petit Déjeuner' mal digéré*, in "Liberation", 30 dicembre 2006
- Le Nouveau Réalisme*, Beaux Arts Magazine / TTM Editions, Paris 2007
- O. Pinarello, *Paolo Barozzi, uno degli ultimi eroi romantici dell'arte contemporanea*, in "Arte Contemporanea", n. 9, novembre-dicembre 2007
- G. Bianchi, *Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista, editore e gallerista*, in "Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia" (Fondazione Querini Stampalia), n. 16, 2007, pp. 67-79
- L. Giacobbe, *Minimalismo americano e arte italiana delle "Nuove Strutture" alla XXXIV Biennale d'Arte di Venezia*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 98 (*Minimalismo e oltre. Sintomi (e verifiche) della postmodernità*), 2009, pp. 23-35
- R. Azimi, *Portrait: Denise René galeriste*, in "Le Journal des Arts", n. 327, giugno 2010
- L. Cherubini, *Contemporanea. Occupazione di uno spazio provvisorio*, in "Flash Art", n. 287, ottobre 2010
- F. Bonami, *Quanto sono vanitosi gli artisti di oggi. Parla Gian Enzo Sperone, il gallerista torinese profeta a New York*, in "La Stampa", 29 marzo 2011
- L. Calvi, *Guido Le Noci "capitano dei commandos delle arti belle"*, in "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", a cura di A. Negri, nn. 7-8, settembre 2011, pp. 294-297
- B. Satre, *"Vers un théâtre d'artiste": les incursions théâtrales des membres de l'Arte Povera*, in "Histoire de l'art", n. 69, dicembre 2011
- Attraversando il Sessantotto. L'esperienza di Cartabianca* (una conversazione con Alberto Boatto e Fabio Sargentini, a cura di R. Lambarelli), in "Arte e Critica", n. 69, dicembre 2011-gennaio 2012
- S. Bergeret, *Iris Clert et la mise en oeuvre de soi. "Fictionalisation", mythification et*

mystification, in “Société & Représentations”, n. 33, primavera 2012, pp. 145-156

F. Sargentini, *L'Arte povera è nata a Roma?*, in “Flash Art”, n. 300, marzo 2012

A. Jasci, *Milano, capitale dell'arte in Europa 1969-1973*, in “Flash Art”, n. 305, ottobre 2012, pp. 36-38

Addio Anni Settanta? Giancarlo Politi incontra due protagonisti: Franco Toselli e Giorgio Colombo, in “Flash Art”, n. 305, ottobre 2012, pp. 41-45

Monografie, cataloghi di mostre, testi critici sulla storia del decennio, sulle correnti di neoavanguardia e sui loro esponenti

C. Bryen, *L'aventure des objets*, Paris 1937

C. Perogalli, *Introduzione all'arte totale*, Milano 1952

M. Tapié, *Un art autre: ou il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris 1952

Y. Klein, *Yves. Peintures*, Madrid 1954

G. Giani, *Spazialismo. Origine e sviluppi di una tendenza artistica*, Milano 1956

G. Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, Paris 1957

Tristan Sauvage [Arturo Schwarz], *Pittura italiana del dopoguerra*, Milano 1957

G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, Milano 1958

G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, Torino 1959

Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art*, La Louvière 1959

Crack, a cura di G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi, Milano 1960

P. Restany, *Lyrisme et Abstraction*, Milano 1960

M. Tapié, *Morphologie autre*, Paris 1960

Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi. Inchiesta, a cura di M. Fin, Milano 1961

R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano 1962

Il collezionista d'arte moderna, a cura di L. Carluccio, Torino 1962

U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962

Groupe de Recherche d'Art Visuel, Paris (Galerie Denise René) 1962

F. Lo Savio, *Spazio-luce*, Roma 1962

G. Marinelli, *Les Biennales de Paris 1959-1961. Les Festivals d'Avant-garde jusqu'au Salon Comparaison 1962*, Paris-London-Torino 1962

Tristan Sauvage [Arturo Schwarz], *Arte nucleare*, Milano 1962

D. Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard*, Paris 1962

F. Lo Savio, *Spazio-luce, evoluzione di un'idea*, Roma 1963

G. Mathieu, *Au-delà du tachisme*, Paris 1963

M. Ragon, *Naissance d'un art nouveau. Tendances et techniques de l'art actuel*, Paris 1963

D. Spoerri, *L'Optique moderne. Collection de lunettes présentée par D.S. avec en Regard d'Inutiles Notules par François Dufrêne*, Wiesbaden 1963

G. C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano 1964

G. Ballo, *La linea dell'arte italiana: dal simbolismo alle opere moltiplicate*, Roma 1964

W. Hofmann, *Neue Realisten und Pop Art*, Berlin 1964

A. Jouffroy, *Une révolution du regard*, Paris 1964

H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, Milano 1964

Happenings: Fluxus, Pop Art, Nouveau realisme. Eine Dokumentation, a cura di J. Becker, W. Vostell, Hamburg 1965

G. Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti*, Torino 1965

U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano 1965

M. Kirby, *Happenings, an illustrated anthology*, New York 1965

G. Perec, *Les choses. Une histoire des années soixante*, Paris 1965

M. Ragon, *La naissance d'un art nouveau*, Paris 1965

M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop art*, Milano 1966

- E. Crispolti, *La pop art*, Milano 1966
- M. Fagiolo Dell'Arco, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Roma 1966
- A. Kaprow, *Assemblage, environments & happenings*, New York 1966
- J.-J. Lebel, *Le happening*, Paris 1966
- R. Smithson, *Entropia e nuovi monumenti*, 1966
- A. Boatto, *Pop Art in USA*, Milano 1967
- A. Boatto, *Poetiche europee dell'oggettualità*, "L'Arte Moderna", vol. XIII, Milano 1967
- La vita come modo di espressione artistica*, "L'Arte Moderna", vol. XIV, Milano 1967
- G. Debord, *La société du spectacle*, Paris 1967
- U. Kultermann, *Nuove dimensioni della scultura*, Milano 1967
- P. Manzoni, *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti*, Milano 1967
- G. Marchiori, *I Nouveaux Réalistes oggi*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale*, AICA, Torino 1967
- F. Menna, *Arte cinetica e visuale*, Milano 1967
- Claes Oldenburg's Store days. Documents from the Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)*, a cura di C. Oldenburg, E. Williams, New York-Villefranche-sur-mer-Frankfurt am Main 1967
- M. Pistoletto, *Le ultime parole famose*, Torino 1967
- F. Popper, *Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, Paris 1967
- H. Rosenberg, *L'oggetto ansioso*, Milano 1967
- G. Ballo, *Occhio critico 2. La chiave dell'arte moderna*, Milano 1968
- G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma 1968
- J. Baudrillard, *Le système des objets*, Paris 1968
- P. Biner, *Il Living Theatre*, Bari 1968

E. Crispolti, *Ricerche dopo l'informale*, Roma 1968

U. Kultermann, *The new sculpture: environments and assemblages*, London 1968

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

H. Read, *Scultura moderna*, Milano 1968

P. Restany, *Un manifeste de la nouvelle peinture. Les Nouveaux Réalistes*, Paris 1968

P. Restany, *Le livre rouge de la révolution picturale*, Milano 1968

Documenti della rivolta universitaria, a cura del Movimento studentesco, Bari 1968

E. Battisti, *L'arte come invenzione*, Milano 1969

P. Cabanne, P. Restany, *L'avant garde au 20. siècle*, Paris 1969

G. Celant, *Arte povera*, Milano 1969

Centro Duchamp, presentazione di D. Gavina, Bologna 1969

M. Kirby, *The Art of Time. Essays on the Avant-Garde*, New York 1969

J. Kosuth, *Function, Funzione, Funcion, Fonction*, a cura di G. Celant, P. L. Pero, Torino 1969

L. L. Lippard, *Pop Art*, Paris 1969

C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari 1969

M. Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant. Chronique vécue de l'art contemporain de l'abstraction au pop art, 1944-1969*, Paris 1969

P. Restany, *Livre blanc, objet blanc*, Milano 1969

H. Rosenberg, *Art works and packages*, New York 1969

P. Wember, *Yves Klein*, Köln 1969

P. Barozzi, *Il sogno americano*, Venezia 1970

G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, Torino 1970

J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma 1970

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

E. Villa, *Attributi dell'arte odierna, 1947/1967*, Milano 1970

R. Barilli, *Dall'oggetto al comportamento: la ricerca artistica 1960-1970*, Roma 1971

F. Paulon, *La dogaressa contestata. La favolosa storia della Mostra di Venezia dalle regine alla contestazione*, Venezia 1971

Arte povera: 13 italienische Künstler. Dokumentation und neue Werke, cdm Kunstverein, München 1971

Carlo Hollesch, a cura di T. Toniato, cdm Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia 1971

Informazioni sulla presenza italiana, a cura di A. Bonito Oliva, cdm Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1971 [ed. 1972]

G. Celant, *Piero Manzoni*, Genova 1972

U. Kultermann, *Vita e arte: la funzione degli intermedia*, Milano 1972 (I ed. Tübingen 1970)

M. Milani, *Io, donna e gli altri*, Milano 1972

Douze ans d'art contemporain en France, cdm Grand Palais, Paris 1972

Immagine per la città, a cura di G. Bruno, cdm Palazzo Reale, Palazzo dell'Accademia, Genova 1972

La ricerca paziente. Corso superiore di Disegno Industriale di Venezia, Venezia 1972

Omaggio a Diego Valeri. Mostra di pittori veneziani, cdm Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia 1972

Opera e comportamento, XXXVI Esposizione Internazionale Biennale d'Arte, Venezia 1972

Otto Piene, Lichtballett und Künstler der Gruppe Zero, cdm Galerie Heseler, München 1972

Yvon Lambert. Actualité d'un bilan, cdm Galerie Lambert, Paris 1972

G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al concettuale*, Milano 1973 (I 1961)

G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, Torino 1973

G. Panza, C. Knight, *Art of the Sixties and the Seventies*, New York 1973

P. Restany, *Le plastique dans l'art*, Monte-Carlo 1973

A. Tronche, H. Gloaguen, *L'art actuel en France*, Paris 1973

Aspects de l'art actuel (présenté par la Galerie Sonnabend), cdm Musée Galliera, Paris 1973

La ricerca estetica dal 1960 al 1970, X Quadriennale Nazionale d'Arte, a cura di F. Menna, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 1973

Contemporanea, cdm Parcheggio di Villa Borghese, Roma 1973-1974

R. Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Milano 1974

A. Jouffroy, *Les Pré-voyants*, Bruxelles 1974

P. Restany, *Yves Klein le Monochrome*, Paris 1974

L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Milano 1974

La ripetizione differente, cdm Studio Marconi, Milano 1974

Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginatista (1955-57) e dell'Internazionale Situazionista (1957-60), a cura di M. Bandini, cdm Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1974

R. Barilli, G. Dorfles, F. Menna, *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Milano 1975

E. Canettieri, *Il movimento studentesco (1966-1968). Germania Italia Francia*, Milano 1975

G. Celant, *Piero Manzoni*, Milano 1975

F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino 1975

F. Popper, *Art, action and participation*, London 1975

H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte*, Milano 1975 [I ed. 1972]

Aspetti della ricerca artistica nel Veneto, anni 1960-1970, a cura di T. Toniato, cdm Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia 1975

Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968, a cura di L. Caramel, cdm Lago di Como 1975

G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Firenze 1976

G. Celant, *Senza titolo 1974*, Roma 1976

G. Dorfles, *Il divenire della critica*, Torino 1976

I. Mussa, *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni '60*, Roma 1976

L. Vergine, *Dall'informale alla body art. Dieci voci dell'arte contemporanea, 1960-1970*, Torino 1976

Ambiente-Arte 1900-1976. Dal Futurismo alla body art, a cura di G. Celant, cdm 37. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Venezia 1976

Enrico Castellani, a cura di A. Bonito Oliva, A. C. Quintavalle, cdm CSAC, Parma 1976

Internazionale Situazionista (ce n'a été qu'un debut), a cura di S. Ghirardi e D. Varini, Milano 1976

Pistoletto, cdm Palazzo Grassi, Venezia 1976

Raymond Hains (pubblicato in occasione della mostra dell'artista presso il Centre Pompidou), Paris 1976

E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da "Volterra 73" alla Biennale 1976*, Bari 1977

G. Lista, *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX siècle: Ballet, Danse, Happening, Opéra, Performance, Scénographie, Théâtre, Théâtre d'artiste*, Paris 1977

J. Villeglé, *Lacéré Anonyme*, Paris 1977

11 Artistes Venitiens. Tendances et Recherches, a cura di T. Toniato, cdm Maison des Beaux

Arts, Paris 1977

A propos de Nice, a cura di Ben Vautier, cdm Centre Pompidou, Paris 1977

Arte in Italia 1960-1977, a cura di R. Barilli, F. Menna, A. Del Guercio, cdm Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1977

Biennale de Paris: une antologie 1959-1967, cdm Fondation nationale des arts plastiques et graphiques, Paris 1977

Les dossiers de la boutique aberrante: le Musée sentimental, cdm Centre Pompidou, Paris 1977

Paris – New York, cdm Centre Pompidou, Paris 1977

Silvio Branzi. Un percorso critico, a cura di G. Belli, Trento 1978

E. Crispolti, *Extra media: esperienze attuali di comunicazione estetica*, Torino 1978

M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano 1978

P. Restany, *Le Nouveau Réalisme*, Paris 1978

Artenatura, a cura di A. Bonito Oliva, cdm 38. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Venezia 1978

I Premi San Fedele di pittura 1951-1967, cdm San Fedele, Milano 1978

U. Apollonio, *Occasioni del tempo. Riflessioni – Ipotesi*, Torino 1979

R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, Milano 1979

P. Restany, *L'altra faccia dell'arte*, Milano 1979

Paolo Mussat Sartor fotografo, 1968-1978. Arte e artisti in Italia, Torino 1979

Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968, cdm Pinacoteca e Musei comunali, Macerata 1981

Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959, a cura di G. Celant, cdm Centre Georges Pompidou, Paris 1981

Il limite svelato: artista, cornice, pubblico, a cura di G. Celant, cdm Mole Antonelliana, Torino 1981

Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980, a cura di N. Ponente, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 1981

Paris-Paris. Création en France 1937-1957, cdm Centre Pompidou, Paris 1981

Pop Art e ricerca oggettuale a Roma negli anni Sessanta, a cura di E. Maurizi, cdm Senigallia 1981

B. H. D. Buchloh, *Formalisme et Historicité, Autoritarisme et Régression, deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine*, Paris 1982

P. Cabanne, *L'art du vingtième siècle*, Paris 1982

P. Guggenheim, *Una vita per l'arte. Confessioni di una donna che ha amato l'arte e gli artisti*, Milano 1982 (I ed. *Out of this century*, New York 1979)

P. Restany, *Yves Klein*, München 1982

'60 '80. Attitudes/concepts/images, cdm Stedelijk Museum, Amsterdam 1982

Arte Povera, Antiform. Sculptures 1966-1969, cdm CAPC, Bordeaux 1982

Les Nouveaux Réalistes, a cura di P. Falicon, M. Sanchez, cdm Galerie des Ponchettes, Galerie d'Art Contemporain, E.N.A.C., Nice 1982

Proiezioni. Arte nel Veneto: '70-'80. Saggio di materiali visivi, cdm Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia 1982

Arte italiana 1960-1982, cdm Hayward Gallery, London 1982-1983

Pierre Restany, Une vie dans l'art. Entretiens avec Jean-François Bory, Neuchâtel 1983

L. Carluccio, *La faccia nascosta della luna. Scritti scelti*, a cura di R. Tassi, Torino 1983

Scheiwiller a Milano 1925-1983. Immagini e documenti. Da Wildt a Melotti, da Fontana alla neoavanguardia, da Pound ai Novissimi: tre generazioni di editori, di arte e letteratura, a cura di C. Negri, Milano 1983

Arte italiana 1960-1982, a cura di L. Parmesani, cdm Hayward Gallery e Institute of

Contemporary Art, London 1983

Eine Kunst-Geschichte in Turin 1965-1983, a cura di W. Herzogenrat, cdm Kölnischer Kunstverein, Köln 1983

Il pop art e l'Italia, a cura di R. Bossaglia, S. Zatti, cdm Pavia 1983

Teatro contemporaneo, a cura di M. Verdone, Roma 1983

L'Art en France 1957-1967, cdm Musée d'Art et d'Industrie, Maison de la culture, Saint-Etienne 1983

L'avanguardia plurale. Italia 1960-1970, a cura di R. G. Lambarelli, cdm Centro Servizi Culturali, Pescara 1983

Roma 1960. La Scuola di Piazza del Popolo, cdm Galleria La Tartaruga, Roma 1983

Yves Klein, cdm Centre Georges Pompidou, Paris 1983

Arte programmata e cinetica, 1953-1963. L'ultima avanguardia, a cura di L. Vergine, cdm Palazzo Reale, Milano 1983-1984

Arte allo specchio, a cura di M. Calvesi, cdm XLI Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Venezia 1984

Coerenza in coerenza, dall'arte povera al 1984, a cura di G. Celant, cdm Mole Antonelliana, Torino 1984

Cronaca 1947-1967, a cura di T. Toniato, cdm Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia 1984

Emilio Vedova 1935-1984, a cura di G. Celant, cdm Museo Correr, Venezia 1984

Informazione '60-'80, a cura di R. Barilli, cdm (sedi varie: Cento, Piacenza, Pieve di Cento, Imola, Gualtieri) 1984

L'immagine esistenziale 1958-1964. Possibilità di relazione, a cura di R. Sanesi, cdm Galleria Annunciata, Milano 1984

G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti / Art Povera. Histories and protagonists*, Milano

1985

B. Morucchio, *Pittori italiani e stranieri. Saggi critici*, Venezia Mestre 1985

Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna, a cura di M. Bandini e R. Maggio Serra, cdm Castello di Rivoli, Torino 1985-1986

F. Fedi, *Collettivi e gruppi artistici a Milano: ideologie e percorsi 1968-1985*, Roma 1986

1951-1968. I Premi Marzotto, Milano 1986

Vingt-cinq ans d'art en France, 1960-1985, a cura di R. Maillard, Paris 1986

1960, Les Nouveaux Réalistes, cdm Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris 1986

Les années 60, cdm Fondation Cartier, Paris 1986

Qu'est-ce que la sculpture moderne?, a cura di M. Rowell, cdm Centre Pompidou, Paris 1986

M. Winock, *Chronique des années soixante*, Paris 1987

1945-1965: arte italiana e straniera. Le collezioni della Galleria civica d'arte moderna di Torino, a cura di P. Fossati, R. Maggio Serra, M. Rosci, Milano 1987

Arte americana anni Sessanta dal Ludwig Museum di Köln, cdm Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia 1987

Jean Tinguely. Una magia più forte della morte, a cura di P. Hulten, cdm Palazzo Grassi, Venezia 1987

Spazialismo a Venezia, cdm Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia 1987

Turin 1965-1987. L'Arte Povera dans les collections publiques françaises, cdm Musée Savoisien, Chambéry 1987

Arte in Italia, 1960-1985, a cura di F. Alfano Miglietti, Milano 1988

A. Bonito Oliva, *Il tallone di Achille sull'arte contemporanea*, Milano 1988

G. Celant, *Arte dall'Italia*, Milano 1988

G. Celant, *Inespressionismo. L'arte oltre il contemporaneo*, Genova, 1988

R. Goldberg, *Performance Art from Futurisme to the Present*, London 1988

F. Gualdoni, *Arte a Roma 1945-1980*, Milano 1988

Storie dell'occhio. Fotografi ed eventi artistici in Italia dal 1960 al 1980, a cura di W. Guadagnini, cdm Galleria Civica, Modena 1988

M. Berger, *Labyrinths: Robert Morris, minimalims, and the 1960s*, New York 1989

G. Celant, *Arte Povera*, Torino 1989

M. Conil-Lacoste, *Tinguely. L'Energétique de l'insolence*, Paris 1989

M. Pistoletto, *Un artista in meno*, Torino 1989

P. Restany, *Les Objets-Plus*, Paris 1989

L. Vinca Masini, *Arte contemporanea: la linea dell'unicità*, Firenze 1989

Denise René presenta, cdm Galleria del Naviglio, Milano 1989

Verso l'arte povera. Momenti e aspetti degli anni sessanta in Italia, a cura di M. Meneguzzo, cdm Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1989

G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, Genova 1990

L. e M. Gallo Pecca, *L'avventura artistica di Albisola 1920-1990*, Savona 1990

M. Livingstone, *Pop Art. A Continuing History*, London 1990

P. Restany, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris 1990

P. Restany, *Arte e produzione – Storia del plusvalore estetico*, Domus Academy, Milano, 1990

P. Restany, *Yves Klein. Le feu au cœur du vide*, Paris 1990

Flash Art, due decenni di storia. XXI anni, Milano 1990

Roma anni '60. Al di là della pittura, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 1990

Ubi fluxus ibi motus: 1990-1962, a cura di A. Bonito Oliva, cdm Antichi Granai della

Serenissima, XLIV Biennale di Venezia, Venezia 1990

F. Battino, L. Palazzoli, *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Milano 1991

E. Maurizi, *Il GRAV. Storia e utopia*, a cura di A. C. Toni, Roma 1991

Chroniques niçoises. Genèse d'un Musée, tomo I: 1945-1972, Nice 1991

Pierre Restany, le cœur et la raison, cdm Musée des Jacobins, Morlaix 1991

Pino Pascali, cdm Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1991

Roma cinquanta, a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, cdm Galleria Sprovieri, Roma 1991

Giuseppe Mazzariol, Lo spazio dell'arte. Scritti critici 1954-1989, a cura di C. Bertola, M. Mazza, M. Petranzan, Treviso 1992

G. Carandente, *Una città piena di sculture. Spoleto 1962*, Milano 1992

R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris 1992

La pittura in Italia. Il Novecento, a cura di C. Pirovano, 2 voll., Milano 1992-1993

Avanguardie in Piemonte 1960-1990, a cura di M. Vescovo, M. Bandini, cdm Palazzo Cuttica, Alessandria 1992

L'Art est inutile. Arte d'avanguardia 1960-1980. Opere dalla Collezione Meneguzzo, a cura di W. Fetz, G. Matt, M. Piffer, cdm Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz 1992

Les Nouveaux Réalistes, a cura di J.-P. Ameline, cdm Centre Pompidou, Paris 1992

Niki de Saint-Phalle, a cura di P. Hulten, cdm Kunst-und-Austellungshalle, Bonn 1992

Giuseppe Mazzariol. 50 artisti a Venezia, a cura di C. Bertola, cdm Palazzo Querini Stampalia, Venezia 1992

Pinot Gallizio nell'Europa dei dissimmetrici, a cura di F. Poli, M. Corgnati, cdm Palazzina Sociale della Promotrice delle Belle Arti, Torino 1992-1993

P. Cabanne, *Arman*, Paris 1993

J. Gray, *Action art: bibliography of artists performance from futurism to fluxus and beyond*,

Westport-London 1993

R. Kraus, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris 1993

L'avventura della scultura moderna dal XIX al XX secolo, a cura di A. Le Normand-Romain [et al.], Modena 1993

Il sistema dell'arte a Milano 1945-1956: gallerie ed esposizioni, a cura di A. Negri, M. Fratelli, P. Rusconi, Milano 1993

La pittura in Italia. Il Novecento, a cura di C. Pirovano, II vol., Milano 1993

Tutte le strade portano a Roma?, a cura di A. Bonito Oliva, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 1993

Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970, a cura di I. Giannelli, cdm Castello di Rivoli, Torino 1993

B. Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New York 1994

E. Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, Venezia 1994 (I 1984)

G. Parise, *Artisti*, a cura di M. Quesada, Vicenza 1994

Murmures des rues. François Dufrene, Raymond Hains, Mimmo Rotella, Jacques Villeglé, Wolf Vostell, Centre d'Histoire de l'art contemporain, Rennes 1994

Italiana. From Arte Povera to Transavanguardia, a cura di G. Di Maggio, T. Trini, cdm Fondazione Mudima, Milano 1994

Roma-New York 1948-1964, a cura di G. Celant, A. Costantini, cdm Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York 1994

The Italian Metamorphosis, 1943-1968, a cura di G. Celant, cdm Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1994-1995

Minimal art, a critical anthology, a cura di G. Battcock, Berkeley 1995

F. Poli, *Le nuove tendenze dell'arte: ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, Torino 1995

Modernità allo specchio: Arte a Venezia, 1860-1960, a cura di T. Toniato, Venezia 1995

Identità e alterità. Figure del corpo, Impronte del corpo e della mente 1895-1995, cdm 46. Esposizione Internazionale La Biennale di Venezia, 1995

Reconsidering the object of art: 1965-1975, cdm Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1995

Yves Klein, a cura di S. Stich, cdm Museum Ludwig, Köln 1995

Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia, a cura di F. D'Amico, cdm Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1995-96

S. Bettini, *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di A. Cavalletti, Macerata 1996

G. Crainz, *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma 1996

F. Fergonzi, *Lessicalità visiva dell'italiano: la critica dell'arte contemporanea, 1945-1960*, Pisa 1996

R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, *Thinking about exhibitions*, London-New York 1996

G. Joppolo, *L'Arte Povera: les années fondatrices*, Paris 1996

L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano 1996

E. Villa, *Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, Firenze 1996

L. Vinca Masini, *Arte contemporanea: la linea del Modello*, Firenze 1996

Arte in Italia negli anni '70: verso i settanta (1968-1970), a cura di L. Caramel, cdm La Salerniana, Erice 1996

Enne & Zero motus etc., a cura di P. L. Siena, A. Hapkemeyer, cdm Museion, Bolzano 1996

Fluxus nel Veneto, a cura di G. Lucato, T. Santi, cdm Museo Civico, Bassano del Grappa 1996

Pop art e oggetto: artisti italiani degli anni Sessanta, a cura di R. Barilli, cdm Palazzo

Crepadona, Belluno, Galleria Civica, Cortina d'Ampezzo, 1996

Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique, a cura di J.-P. Ameline, cdm Centre Pompidou, Paris 1996-1997

Spazialismo: arte astratta. Venezia 1950-1960, a cura di L.M. Barbero, cdm Basilica Palladiana, Vicenza 1996-1997

A. Bonito Oliva, *Oggetti di turno. Dall'arte alla critica*, Venezia 1997

C. Francblin, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris 1997

F. Gualdoni, *Le forme del presente*, Torino 1997

L. R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley-Los Angeles-London 1997

Arte Povera e dintorni, a cura di R. Barilli, cdm Palazzo Crepadona, Belluno, Galleria Civica, Cortina d'Ampezzo 1997

Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia, a cura di F. Gualdoni, cdm Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1997

Nouveaux réalistes anni '60. La memoria viva di Milano, a cura di P. Restany, cdm Galleria Fonte d'Abisso, Milano 1997

Torino Paris New York Osaka. Tapié: un Art Autre, a cura di M. Bandini, cdm Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino 1997

Venezia '50-'60: l'officina del contemporaneo, a cura di L. M. Barbero, cdm Palazzo Fortuny, Venezia 1997

L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle, Paris 1998 (I ed. Frankfurt am Main 1991)

Le Nouveau Réalisme, « conférence & colloques », a cura di D. Abadie, Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume 1998

H. Périer, *Pierre Restany. L'alchimiste de l'art*, Paris 1998

GRAV groupe de recherche d'art visuel, 1960-1968. Stratégies de participation, cdm Centre National d'Art contemporain, Grenoble 1998

Il '68 e Milano, a cura di G. Calvenzi, cdm Triennale di Milano, Milano 1998

La pittura spaziale e nucleare a Milano, 1950-1955, a cura di F. Lanza Pietromarchi, cdm Studio Amedeo Porro, Vicenza 1998

Voci: 1948 Roma 1960, a cura di M. Sassone, cdm Studio Sotis, Roma 1998

Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999. Cent'anni di collettive, a cura di L. M. Barbero, Venezia 1999

Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo, a cura di L. Bonotto, M. Guderzo, R. Melchiori, T. Santi, G.-E. Simonetti, "Sentieri interrotti, Bassano 2000", Roma 1999

Carla Accardi, a cura di G. Celant, Milano 1999

C. Christov-Bakargiev, *Arte povera*, London 1999

J. Fingerhut, *La fiscalité du marché de l'art*, Paris 1999

F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Roma-Bari 1999

C. Salaris, *La Roma delle avanguardie, dal futurismo all'underground*, Roma 1999

Arte a Milano 1946-1959, a cura di M. Corgnati, cdm Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Galleria San Fedele, Galleria Centre Culturel Français, 5 voll., Milano 1999

Arte in Italia negli anni '70: opera e comportamento (1970-1974), a cura di L. Caramel, cdm La Salerniana, Erice 1999

Emblemi d'arte da Boccioni a Tancredi. Cent'anni della Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999, a cura di L. M. Barbero, cdm Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia 1999

J. Beck, J. Malina, *Il lavoro del Living theatre: materiali 1952-1969*, a cura di F. Quadri, Milano 2000

Grand Tableau Antifasciste Collectif, a cura di L. Chollet, Paris 2000

G. Di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900. Generazione anni Trenta*, Bologna 2000

F. Gualdoni, *Arte in Italia 1943-1999*, Vicenza 2000

R. Moulin, *Le Marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*, Paris 2000

P. Restany, *Avec le Nouveau Réalisme sur l'autre face de l'art*, Nîmes 2000

C. Subrizi, *Il corpo disperso dell'arte*, Roma 2000

Alberto Biasi. Ricognizioni e oltre, a cura di G. Dal Canton, E. Gusella, J. Nigro Covre, cdm Galleria Fioretto, Padova 2000

Arte programmata e cinetica in Italia 1958-1968, cdm Galleria Niccoli, Parma 2000

Arte Povera in collezione, a cura di I. Giannelli, cdm Castello di Rivoli, Torino 2000-2001

Formes and Mouvements d'Art au XXe Siècle. Hommage à Denise René, cdm (itinerante) Japon 2000-2001

Le Tribù dell'Arte, a cura di A. Bonito Oliva, cdm Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma 2001

Una vita per l'arte veneta, atti della giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini, a cura di G. M. Pilo, Venezia 2001

P. Pitagora, *Fiato d'artista. Dieci anni a Piazza del Popolo*, Palermo 2001

J. H. Reiss, *From margin to center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge 2001

Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964, a cura di M. T. Roberto, Milano 2001

A. Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefinig Reality*, London 2001

L. Vergine, *Ininterrotti transiti*, Milano 2001

A. Zevi, *Arte USA del novecento*, Roma 2001

Arman: passage à l'acte, cdm Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice 2001

Les Années Pop 1956-1968, a cura di M. Francis, cdm Centre Pompidou, Paris 2001

Zero to infinity: Arte Povera 1962-1972, a cura di R. Flood, F. Morris, cdm Walker Art Center, Minneapolis, Tate Modern, London 2001-2002

M. Bandini, *Arte Povera a Torino. 1972*, Torino 2002

Identità delle arti a Venezia nel '900, a cura di C. Beltrami, Venezia 2002

D. Guzzi, *L'anello mancante: figurazione in Italia negli anni '60 e '70*, Bari 2002

E. M. W. Lawson, *Pierre Restany, Jeannine de Goldschmidt and the Galerie J (1961-1966). The Art of Marketing Nouveau Réalisme*, tesi di laurea, Courtauld Institute of Art, London 2002

F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*, Melfi 2002

S. Wilson, *Paris: Capital of the Arts, 1900-1968*, London 2002

Luce movimento & programmazione 1958/1968 – Kinetische Kunst aus Italien, a cura di M. Meneguzzo, cdm Ulmer Museum, Ulm 2002

Restaurant Spoerri, cdm Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris 2002

Roma 1948-1959: arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, C. Terenzi, cdm Palazzo delle Esposizioni, Roma 2002

G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma 2003

N. De Oliveira, N. Oxley, M. Petry, *Installation art in the new millennium: the empire of the senses*, London 2003

T. Maraini, *Ricordi d'arte e prigionia di Topazia Alliata*, Palermo 2003

E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Torino 2003

A. Nigro, *Estetica della riduzione. Il Minimalismo dalla prospettiva critica all'opera*, Padova 2003

Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni Cinquanta a oggi, a cura di F. Poli, Milano 2003

M. Rosenthal, *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*, München-Berlin-London-New York 2003

G. C. Sciolla, *Riviste d'arte tra Ottocento ed età contemporanea*, Milano 2003

La grande svolta – Anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia, a cura di V. Baradel, E. L. Chiggio, R. Masiero, cdm Palazzo della Ragione, Padova 2003

N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano 2004 (I ed. 2002)

Le collezioni della Fondazione di Venezia. I dipinti, a cura di M. Calvesi, E. Di Martino, Torino 2004

Piero Manzoni. Catalogo generale, a cura di G. Celant, Ginevra-Milano 2004

M. Corvin, *Festivals de l'Art d'avant-garde 1956-1960*, Paris 2004

D. Marangon, *Videotapes del Cavallino*, Venezia 2004

L. Meloni, *Gli ambienti del Gruppo T. Arte immersiva e interattiva*, Milano 2004

Gli anni de La Vernice. Vita culturale a Venezia negli anni Sessanta e Settanta, giornata di studi in memoria di Enrico Buda (8 maggio 2003), a cura di B. Rosada, Brescia 2004

A. Tugnoli, *La Scuola di Piazza del Popolo*, Firenze 2004

Zero 1958-1968: tra Germania e Italia, a cura di M. Meneguzzo, S. von Wiese, cdm Palazzo delle Papesse, Siena 2004

S. Portinari, *Istituzioni e movimenti artistici, collezionismo e gallerie nel Veneto negli anni settanta del novecento*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2004-05

G. Sirch, *Genesi dell'arte povera. Gli anni 1958-1966*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2004-05

Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70, a

cura di S. Solimano, cdm Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, Genova 2004-2005

L. de Domizio Durini, *Pierre Restany. L'eco del futuro*, Milano 2005

M. De Marinis, *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Milano 2005

Marcello Levi. Ritratto di un collezionista, dal Futurismo all'arte povera, a cura di F. Manacorda, R. Lumney, cdm Estorick Collection, London 2005

S. Lux, D. Tortora, *Collage 1961: un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Roma 2005

Pascali: Il mare ecc., a cura di M. V. Marini Clarelli, L. Velani, cdm Galleria Nazionale d'Arte moderna, Roma 2005

Alberto Biasi e Julio Le Parc, L'arte dell'instabilità, cdm Casa del Mantegna, Mantova 2005

Felicita Bevilacqua La Masa. Una donna, un'istituzione, una città, Venezia 2005

La scena dell'arte: 1948-1986. Immagini dall'Archivio Arte Fondazione di Modena, a cura di L. M. Barbero, cdm Peggy Guggenheim Collection, Venezia 2005

L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975, cdm Musée d'art moderne et contemporaine, Strasbourg 2005

Nouveau Réalisme, cdm Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna 2005

Pop art Italia, 1958-1968, a cura di W. Guadagnini, cdm Galleria Civica d'Arte Moderna, Modena 2005

Raoul Schults, a cura di D. Marangon, cdm Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Portogruaro 2005

T. Lucente, *Piero Manzoni a Roma*, tesi di laurea, Università degli Studi Roma Tre, a.a. 2005-06

Gli ambienti del gruppo T: le origini dell'arte interattiva, a cura di M. Margozi, L. Meloni, F. Lardera, cdm Gnam, Roma 2005-2006

Informale. Jean Dubuffet e l'arte europea 1945-1970, cdm Foro Boario, Modena 2005-06

Nono, Vedova: diario di bordo. Da "Intolleranza '60" a "Prometeo", a cura di S. Cecchetto, G. Mastinu, cdm Sale Apollinee, Teatro La Fenice, Venezia 2005-2006

G. Bianchi, *Un Cavallino come logo. La storia delle edizioni del Cavallino di Venezia*, Venezia 2006

A. Castellani, *Venezia 1948-1968: Politiche espositive a Venezia tra pubblico e privato*, Padova 2006

A. Dal Lago, S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna 2006

H. Foster, *Il ritorno del reale: l'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano 2006 (I ed. 1996)

H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Arte dal 1900* (ed. it. a cura di E. Grazioli), Milano 2006

E. L. Francalanci, *Estetica degli oggetti*, Bologna 2006

M. Mirolla, *L'arte c'est moi. Quindici interviste sull'arte contemporanea*, Roma 2006

F. Poli, *La scultura del Novecento*, Roma-Bari 2006

P. Vagheggi, *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, Milano 2006

Venezia 1948-1986. La scena dell'arte, cdm Peggy Guggenheim Collection, Venezia 2006

Marcel Duchamp: una collezione italiana, cdm Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genova 2006

Yves Klein. Corps, couleur, immatériel, cdm Centre Pompidou, Paris 2006-2007

Venezia '900. Da Boccioni a Vedova, a cura di N. Stringa, cdm Ca' dei Carraresi, Treviso 2006-2007

Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve, a cura di M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi, Milano 2007

A. C. Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Milano 2007

Harald Szeemann, Individual Methodology, a cura di F. Derieux, Grenoble-Zurigo 2007

G. Di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900. Generazione anni Quaranta*, 2 voll., Bologna 2007-2009

Pop Art. Interviste di Raphael Sorin, a cura di E. Grazioli, Milano 2007

N. Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale, 1948-64. Italy and the idea of Europe*, Manchester 2007

R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Roma 2007

La pittura nel Veneto. Il Novecento I, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Milano 2007

V. Valentini, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*, Milano 2007

Le Nouveau Réalisme, a cura di C. Debray, cdm Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 2007

Una generazione intermedia. Percorsi artistici a Venezia negli anni '70, a cura di R. Caldura, cdm Centro Culturale Candiani, Mestre 2007

Pop art 1956-1968, a cura di W. Guadagnini, cdm Scuderie del Quirinale, Roma 2007-2008

B. Altshuler, *Salon to Biennial Exhibitions That Made Art History, Volume 1, 1863-1959*, New York/London, 2008

Quindici. Una rivista e il Sessantotto, a cura di N. Balestrini, Milano 2008

Carlo Scarpa e la scultura del '900, a cura di G. Beltramini, Venezia 2008

A. Bonito Oliva, *Enciclopedia della parola: dialoghi d'artista 1968-2008*, Milano 2008

S. Cecchetto, *La città. Breve storia di una rivista di lettere e arti a Venezia, 1964-1967*, Venezia 2008

G. Celant, *Artmix: flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Milano 2008

G. Celant, *Tornado americano. Arte al potere 1949-2008*, Ginevra-Milano 2008

S. Collicelli Cagol, *Venezia e la vitalità del contemporaneo. Paolo Marinotti a Palazzo Grassi (1959-1967)*, Padova 2008

M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia 2008

A. Dal Lago, S. Giordano, *Fuori cornice: l'arte oltre l'arte*, Torino 2008

La pittura nel Veneto. Il Novecento II, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Milano 2008

M. Tonelli, *La statua impossibile. Scultura e figura nella modernità*, Milano 2008

L. Vergine, *Parole sull'arte 1965-2007*, Milano 2008

Arte al bivio. Venezia negli anni Sessanta, a cura di N. Stringa, cdm Ca' Foscari – Ca' Giustinian dei Vescovi, Venezia 2008

Il Nouveau Réalisme dal 1970 ad oggi. Omaggio a Pierre Restany, a cura di R. Barilli, cdm PAC, Milano 2008

Time & Place. Milano-Torino 1958-1968, a cura di L. M. Barbero, C. Widenheim, cdm Moderna Museet, Stoccolma 2008

Paolo Mussat Sartor: luoghi d'arte e di artisti, 1968-2008, cdm Palazzo Cavour, Torino 2008-2009

M. Androula, *Les happenings de Jean-Jacques Lebel ou l'insoumission radicale*, Paris 2009

Gianni Colombo, a cura di M. Beccaria, Milano 2009

B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Milano 2009

M. Koddenberg, *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-64*, Bönen 2009

Le demi-siècle de Pierre Restany, a cura di R. Leeman, Paris 2009

S. Petersen, *Space-age aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the postwar European avant-garde*, University Park (Pennsylvania) 2009

S. Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, London 2009

La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti, a cura di N. Stringa, Milano 2009

Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata, a cura di H. von Volker W. Feierabend, Fondazione VAF, Frankfurt am Main 2009

1957-2004. Cinquant'anni d'arte italiana nelle cronache di Lorenza Trucchi, Venezia 2009

Les années magiques 1954-1978. Autour d'Iris Clert et Pierre Restany, une idée d'Alan, cat. Pierre Bergé & associés (cat. asta), Paris 2009

Palma Bucarelli, il museo come avanguardia, a cura di M. Margozzi, cdm GNAM, Roma 2009

Pensare pittura. Una linea internazionale di ricerca negli anni settanta, a cura di F. Sborgi, S. Solimano, cdm Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genova 2009

Yves Klein, a cura di B. Corà, D. Moquay, cdm Museo d'Arte, Lugano 2009

XXI Secolo. Gli spazi e le arti, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 2010

F. Belloni, *Tra impegno e ricerca: arte e critica d'arte in Italia (1968-1972)*, tesi di dottorato, rel. F. Fergonzi, Università degli Studi di Udine, 2010

N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Milano 2010 (I ed. 2002)

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

L'Ecole de Nice. Paroles d'artistes, a cura di R. Hutchings, Paris 2010

M. Tonelli, *Pino Pascali, il libero gioco della scultura*, Monza 2010

Ugo Mulas. Vitalità del negativo, a cura di G. Sergio, Johan & Levi Editore 2010

Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, cdm MAXXI, Roma 2010

Nuevos realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo, cdm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2010

Poesia visiva. What to do with poetry. La collezione Bellora al MaRT, cdm MaRT, Rovereto 2010

Roma '60, a cura di L. Beatrice, cdm sedi diverse, Alessandria, Casale Monferrato, Noviligure, Tortona, Valenza, Ovada, Acquiterme 2010

Torino sperimentale 1959-1969: una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia, a cura di L. M. Barbero, Torino 2010

G. Celant, *Arte Povera: Storia e storie*, Milano 2011

Il museo verso una nuova identità (atti del convegno internazionale di studi, a cura di M. Cristofano, C. Palazzetti, progetto e coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Roma 2007-2008), Roma 2011

Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista, Milano 2011

A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano-Torino 2011

M. Negrini, *Percorsi della conoscenza artistica: Selearte di Carlo Ludovico Ragghianti (1952-1966)*, Treviso 2011

A. Rider, *Carl Andre: things in their elements*, London 2011

Pascali. Catalogo generale delle sculture 1964-1968, a cura di M. Tonelli, Roma 2011

Arte Povera 2011, a cura di G. Celant, cdm Castello di Rivoli, Torino, GNAM – MAXXI, Roma, MADRE, Napoli, MAMbo, Bologna, Teatro Margherita, Bari, Triennale di Milano, Milano, 2011

Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano, a cura di L. M. Barbero, cdm Palazzo Cipolla, Roma 2011

Italian Zero & Avantgarde '60s, a cura di N. Vigo, A. Podio, cdm Multimedia Art Museum, Moscow 2011

Milano anni Sessanta. Il laboratorio delle arti come avanguardia, a cura di L. M. Barbero, cdm Museo Fondazione Roma, Roma 2011

C. Gualco, *Fluxus in Italia*, Genova 2012

T. G. Natter, *Die Praxis der Ausstellung*, Bielefeld 2012

R. Perna, A. Berton, *Mimmo Rotella e la Galerie J*, Milano 2012

L. Poletto, *L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1968-1997. Organizzazione, metodo, ricezione critica*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia 2011-2012

M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte: arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Milano 2012

C. Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano 2012

Giulio Carlo Argan, intellettuale e storico dell'arte, a cura di C. Gamba, atti del convegno (Roma 2010), Milano 2012

A. Tronche, *L'art des années 1960. Chroniques d'une scène parisienne*, Vanves 2012

Addio Anni 70. Arte a Milano 1969-1980, a cura di F. Bonami e P. Nicolini, cdm Palazzo Reale, Milano 2012

The Small Utopia. Ars Multiplicata, a cura di G. Celant, cdm Fondazione Prada (Ca' Corner della Regina), Venezia 2012

Un ringraziamento particolare ad archivi, biblioteche e privati che hanno gentilmente messo a disposizione materiali e conoscenze ai fini di questa ricerca: Valerio Adami, Paolo Barozzi, Savino Bonomo (Archivio di Stato Latina), Caroline Bourin e Lydia Sattler, Ettore Camuffo, Luciano Caramel, Attilio Codognato, Anne Decreux (Mamac), sig. Ezio (Biblioteca Museo di Villa Croce), Alan Jones, Leo Lecci (Università di Genova), Laurence Le Poupon (ACA), Anna Maria Di Stefano (Macro), Elio Marchegiani, Cesare Misserotti (Galleria Elefante), Rocco Mussat Sartor (Archivio Anselmo), sig.ra Nadia (Fondazione Merz), Laura Poletto, Toni Toniato, Lorenza Trucchi.