



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI STORIA ANTROPOLOGIA RELIGIONI ARTE E SPETTACOLO

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE

XXXII CICLO

Storia dell'Arte Contemporanea (L-ART/03)

Milano, 1967-1975:

Storie di gallerie private che espongono fotografia

Candidato: Irene Caravita

Tutor: prof. Claudio Zambianchi e prof.ssa Ilaria Schiaffini

Coordinatore del dottorato: prof.ssa Manuela Gianandrea

Anno Accademico 2019/2020

Indice

Premessa.....	4
1. Culture fotografiche a Milano tra gli anni Sessanta e Settanta.....	8
1.1. Una premessa sullo stato attuale degli studi.....	8
1.2. Gli spazi della fotografia e della giovane critica fotografica milanese.....	13
1.3. La mostra Arte e fotografia (1970).....	32
1.4. L'altro versante: le mostre di fotografia nelle gallerie private.....	37
2. Galleria dell'immagine Il Diaframma.....	57
2.1.1 Introduzione a Lanfranco Colombo.....	58
2.1.2. La sezione culturale del SICOF.....	63
2.2.1. La vita quotidiana della galleria.....	66
2.2.2. Un pilot ben riuscito.....	68
2.2.3. La prima stagione completa, 1967-1968.....	72
2.2.4. La seconda stagione, 1968-1969.....	77
2.2.5. 14 marzo 1969: Mario Cresci.....	82
2.2.6. La terza stagione e i primi cambiamenti, 1969-1970.....	86
2.2.7. La quarta stagione, 1970-1971.....	94
2.2.8. L'ultima stagione autonoma, 1971-1972.....	97
2.2.9. Il 1972 e la sponsorizzazione di Fratelli Fabbri Editore.....	101
2.2.10. Alcuni highlights tra il 1972 e 1975.....	107
2.2.11 La brevissima sponsorizzazione Ilford.....	114
2.2.12 Il battesimo come Diaframma/Canon.....	116
2.3. Regesto mostre, 1967-1975.....	118
2.4. Un archivio diffuso.....	126
2.5. Alcune puntualizzazioni.....	127
3. Galleria 291.....	129
3.1. I primi passi indipendenti: la rivista "b't".....	130
3.2. L'attività critica e i primi contatti con la fotografia, 1969-1970.....	132
3.3. Da Fotografia creativa alle grandi occasioni istituzionali.....	136
3.4. La breve esperienza della Galleria 291.....	146
3.4.1. The americans.....	148
3.4.2. Le presenze italiane ed europee nella stagione 1973-1974.....	152
3.4.3. Il trasferimento in via S. Primo 4.....	157
4. Diagramma arte contemporanea.....	164
4.1: Chi era Luciano Inga-Pin?.....	165
4.2 La galleria Rizzato Whitworth, un banco di prova.....	170
4.3 "Noi siamo condannati a vivere nel presente": il sostegno alla Mec art.....	173
4.4.1. Diagramma arte contemporanea.....	177
4.4.2. Franco Mazzucchelli.....	193
4.4.3. Un appartamento al terzo piano di via Pontaccio 12A.....	196
4.4.4. L'esordio anticipato di Michele Zaza.....	207
4.4.5. Manovre di assestamento, 1971-1972.....	212
4.4.6. Urs Lüthi e i primi passi verso la body art.....	217
4.4.7. La presenza costante della fotografia nella stagione 1972-1973.....	220
4.4.8. Un biennio di lavoro con Zvi Goldstein.....	225
4.4.9. La consacrazione a palcoscenico della Body art internazionale, 1973-1974.....	227
4.4.10. L'ultima stagione.....	234
4.4.11. Il vertice della fotografia: Campo Dieci, una generazione e il mezzo fotografico.....	239
4.5. Uno sguardo avanti, uno sguardo indietro.....	246

5. Ultime riflessioni.....	249
6. Bibliografia.....	251
6.1. Opuscoli di galleria senza autore (talvolta senza testo).....	271
6.2. Periodici, con intervallo delle annate consultate.....	273
6.3. Archivi.....	274
6.4. Siti consultati.....	274

Ringrazio sinceramente per la collaborazione e la disponibilità dimostratami durante questi tre anni di ricerca:

Alessandra Acocella, Daniele Agostini per Not Vital, Adriano Altamira, Archivio Ballo alla Biblioteca di Brera, Katuscia Biondi – Archivio Giacomelli, Alessia Locatelli e Giuliano Masuelli – Archivio Enrico Cattaneo, Silvia e Sabina Colombo – Archivio Cesare Colombo, Martina Cioni e Michelangelo Vasta – Archivio Ketty La Rocca, Silvia Paoli e Nadia – Civico Archivio Fotografico di Milano, Giacomo Zaza – Archivio Zaza, Clara Bonfiglio, Federica Boragina, Giovanna Calvenzi, Luis Camnitzer, Alessandra Cappella – CRDAV, Enrico Cattaneo, Michael Challenger, Marco Cingolani, Lucilla Clerici, Roberto Comini, Giorgio Colombo, Mario Cresci, Giovanna Dal Magro, Amalia Del Ponte, Alessandro Del Puppo, Bruno Di Bello, Paola Di Bello, Giorgio Di Genova, Sabino Maria Frassà, Francesca Gallo, Guido Guidi, Mario Gorni – CareOf, Elizabeth Lennard, Walter Liva e Maria Santoro – CRAF, Ugo Locatelli, Jennifer Malvezzi, Giuseppe Maraniello, Elisabetta Masini per il Circolo Fotografico Milanese, Paola Mattioli, Franco Mazzucchelli e Giovanna Casali, Francesca Alfano Miglietti, Catherine Noren, Raffaella Perna, Viviana Pozzoli per la Fondazione Luzzatto, Elena Re, Patrizia Regorda, Andrea Rizzo, Maria Teresa Roberto, Antonella Sbrilli, Ilaria Schiaffini, Carole Simonetti e Maddalena Cerletti – Mufoco, Caterina Toschi, Tommaso Trini, Giovanni Tufano, Franco Vaccari, Roberta Valtorta, Lea Vergine, Rosanna Veronesi, Nanda Vigo, William Xerra, Giorgio Zanchetti, Claudio Zambianchi.

Premessa

Negli anni Settanta la fotografia, superata la storica competizione con la pittura, non agisce più solamente come mezzo di rappresentazione, ma è strumento per problematizzare una diversa esperienza del reale. Diventa inoltre indispensabile ausilio a pratiche performative e azioni che attivano l'interazione con il pubblico, ed elemento costitutivo di opere concettuali e narrative. Sebbene la fotografia sia entrata nel cuore dell'arte negli anni Venti, con le avanguardie storiche, negli anni Settanta il dibattito sulla questione dello statuto della fotografia come arte o meno, se debba essere inserita nelle stesse strutture, si trascina ancora in polemiche più o meno interessanti, che vedremo.

Il “combattimento”¹ che ha visto fronteggiarsi per più di un secolo fotografia e pittura, dai primi giorni di vita della fotografia stessa, nel 1839, si esaurisce nel momento in cui decade l'oggetto della contesa: l'immagine, la rappresentazione del reale. Questo avviene grazie ad una completa modificazione dell'identità artistica, che svincola il mezzo fotografico dalla tendenza ad omologarsi alle logiche della pittura, pur restando nel sistema dell'arte. Se, infatti, negli anni Sessanta la contaminazione tra arte e fotografia si gioca ancora all'interno dello spazio “quadro”, dove l'immagine è protagonista, dagli anni Settanta i rapporti tra fotografia e arti visive iniziano a cambiare radicalmente, ad intrecciarsi, soprattutto nel territorio cosiddetto extrapittorico, dove si collocano le performance, le opere concettuali e Body sopra citate. Claudio Marra scrive precisamente che si tratta di una “rivoluzione”² dello scenario delle arti visive, e di un “clamoroso ribaltamento”³ della fotografia come arte in arte come fotografia.

In questa tesi trovano quindi spazio sia cenni alla Mec art, corrente in particolare legata a Milano (in Italia), ma anche fotografi *tout court* che si rivolgono a sperimentazioni *off camera* ancora legate al clima della prima metà del Novecento, al Bauhaus per esempio (e che rimangono in un campo “pittorico”), fino ad artisti che utilizzano la fotografia in diversi modi. Non solo come semplice (ed economico) strumento di visualizzazione, ma anche come meccanismo analitico che permette una mediata percezione di sé e del mondo reale.

In qualche modo gli artisti della generazione anni Quaranta inciampano negli stessi ostacoli, superano le stesse difficoltà, rimuginano gli stessi ricordi e le stesse suggestioni visive e culturali. Pur giungendo a risultati diversissimi, risolvono la questione contaminando la propria opera,

¹ Il riferimento è alla nota mostra *Combattimento per un'immagine* (1973), curata da Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli (cfr. *infra* cap. 3); ma anche al sottotitolo *Una storia senza combattimenti* che Claudio Marra dà al suo *Fotografia e pittura del Novecento* (Mondadori Editore, Milano, 1999) e che spiega nell'introduzione, (*ivi*, pp. 7-10).

² C. Marra, *Fotografia e pittura del Novecento*, *op. cit.*, p. 145.

³ *Ivi*, p. 168.

artistica o fotografica, con strumenti e linguaggi presi in prestito indifferentemente dai due ambiti.

La tesi abbraccia queste problematiche e si presenta come il tentativo di tratteggiare il contesto milanese a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, in quanto palcoscenico di interessanti sperimentazioni artistiche, a partire dal mezzo fotografico. L'obiettivo è dimostrare la complessità del panorama meneghino interessato alla fotografia, andando oltre le leggende cristallizzate, attraverso la vita quotidiana delle gallerie private, che allora rivestivano un ruolo importante di promozione e sostegno dell'arte contemporanea e della fotografia, nell'assenza completa di strutture istituzionali permanentemente dedicate.

Il lavoro si presenta come l'unione di due ricerche non perfettamente allineate: da un lato una storia della fotografia a Milano dagli anni Sessanta ai Settanta, dall'altro la ricostruzione, il più dettagliata possibile, dell'attività di tre gallerie che esponevano oggetti fotografici. Il capitolo introduttivo sulle culture fotografiche milanesi è premessa indispensabile ai capitoli successivi, rispettivamente dedicati alle gallerie Il Diaframma, 291 e Diagramma. La seconda parte non è precisamente inscrivibile all'interno della prima, in particolare nel caso della Galleria Diagramma, quando la ricostruzione delle mostre porta il discorso in direzioni distanti dal tema della fotografia. La prima stagione espositiva, infatti, non include la fotografia se non, forse, in un caso, tuttavia ho scelto di non ometterla in virtù di una serie di considerazioni, oltre che a causa della storia dello stesso progetto di ricerca. L'assenza quasi completa di bibliografia su questo importante spazio espositivo privato milanese è stata infatti la spinta che ha messo in moto tutto il lavoro: studiando l'artista Michele Zaza in occasione della tesi magistrale, mi sono scontrata con il muro di disinformazione a proposito della Galleria Diagramma, dove Zaza appunto esordisce nei primi anni Settanta. Da lì la curiosità di approfondire la storia di una galleria che appariva piuttosto interessante, sulla base delle poche notizie che ero riuscita a rintracciare. In particolare, ipotizzavo che presso Diagramma fosse stata esposta fotografia. Non certo fotografia di reportage, né fotografia di moda, ma quella fotografia "brutta" che era di supporto, e a volte si sostituiva completamente, a tante opere d'arte concettuali o performance. Accennavo all'assenza di bibliografia, che si unisce all'assenza di un archivio della galleria Diagramma⁴: questa situazione mi ha portata a non poter prevedere, durante la stesura del progetto, quante e quali informazioni sarei riuscita a riunire rispetto all'attività della galleria. Fortunatamente i temi, i problemi e i dati interessanti hanno iniziato ad aprirsi a matricosa, rivelando sempre più strade e ricerche da percorrere. Ne è risultato un palinsesto fittissimo di mostre, eventi, rassegne, ben oltre ogni più rosea prospettiva. Sono emersi i nomi di tanti artisti

⁴ Proprio durante queste ricerche ho rintracciato presso lo Studio Tufano tre scatoloni di documenti, agende, cartelle di rassegna stampa della galleria Diagramma/Luciano Inga-Pin, relativi soprattutto agli ultimi anni di attività, da fine anni Novanta. Sono ora in fase di acquisizione da parte di un istituto culturale milanese.

internazionali oggi di grande successo, e soprattutto sono emerse conferme del fatto che la fotografia trova spazio con una certa regolarità dal 1970. Nonostante il primo anno e mezzo di mostre sia prevalentemente dedicato ad opere di altro genere, ho scelto di includerlo nella stesura della tesi, poiché ritengo sia propedeutico all'evoluzione successiva, e soprattutto perché si tratta di dati sulla Galleria Diagramma mai riuniti in un discorso completo e coerente. Poiché il lavoro si ferma al 1975, ho trovato preferibile che almeno questo segmento della storia della galleria fosse completo, leggibile e interpretabile nella sua interezza. Ma questo è solo un frammento del lavoro complessivo.

Dopo aver preso atto che solo presso la Galleria Diagramma, rispetto a tante altre gallerie private milanesi analizzate, tra il 1970 e 1975 sono esposti oggetti fotografici con una certa regolarità, la riflessione si è spostata sul confronto tra quest'ultima e le due gallerie fotografiche Il Diaframma e 291. In realtà, i punti di contatto o di collaborazione provati, praticamente non esistono a livello ufficiale. È anche vero che, essendo tutte a poche centinaia di metri di distanza, è piuttosto normale non rintracciare corrispondenza scritta tra i galleristi, ma la distanza è anche giustificata dalla differenza di approcci alla fotografia che avevano, e che vedremo delinearsi nello scorrere della tesi. Rimangono i racconti degli artisti, dei critici, che ricordano di aver frequentato sia Diagramma sia Il Diaframma regolarmente, senza distinzione. Ma una galleria d'arte, o di fotografia, non è uno spazio neutro, non è solo un muro al quale appendere qualcosa, uno luogo da sfruttare o un nome da inserire in una lista di mostre. I tre casi analizzati e presentati sono estremamente specializzati e diversificati tra loro, nonostante il tema comune della fotografia. Presso Diagramma si trova la fotografia strumentale, la fotografia utilizzata da artisti concettuali, Body o Narrative. Più raramente compaiono nomi di fotografi *tout court*. Il Diaframma è una galleria programmaticamente devota esclusivamente al mezzo fotografico senza alcuna distinzione di genere, categoria, stile, solo qualche rara, eccezione per opere grafiche e una, irripetibile, inclusione di dipinti (di Mario Giacomelli). La Galleria 291, che ha una vita piuttosto breve ed è per questo quasi dimenticata oggi, si presenta focalizzata in particolare sulla fotografia di autori consolidati, con una maggiore attenzione per il nascente mercato e collezionismo fotografico, rispetto agli altri due casi studiati.

Le situazioni archivistiche e bibliografiche diverse nei tre casi scelti, mi hanno portata a strutturare approcci metodologici specifici. Rispetto al caso già accennato di Diagramma, il lavoro su Il Diaframma è stato di natura più critica, basato sulla ricca bibliografia e sui documenti d'archivio conservati in varie istituzioni italiane, che mi hanno permesso di valutare l'attività della galleria, negli anni presi in esame, da un punto di vista privilegiato.

Quindi, rispolverando dati spesso dimenticati, è stato interessante rivedere nel dettaglio gli autori

esposti e interpretare le lunghe liste di mostre. Di nuovo la galleria 291 necessitava, come Diagramma, di una completa ricostruzione. Aperta per poco meno di due anni, è raramente citata e ricordata, nonostante i nomi esposti siano piuttosto significativi. Sembra portare avanti, a prima vista, un programma di aggiornamento della cultura fotografica milanese, importando autori americani, inglesi e francesi. Ma è un programma che si rivela particolarmente coincidente con le tendenze del neonato mercato della fotografia.

Come conseguenza ai diversi obiettivi degli studi sulle singole gallerie, i tre capitoli ad esse dedicati si differenziano un po' nella struttura, lo descriverò all'inizio di ognuno, ma vorrei anticipare alcuni cenni, per concludere queste notazioni introduttive. Le pagine dedicate a Il Diaframma scorrono la cronologia delle mostre senza intoppi fino a metà del periodo preso in considerazione. A questo punto ho preferito semplificare il testo e focalizzarmi solo su una selezione di mostre e nomi particolarmente interessanti, e concludendo il capitolo con un regesto completo di nomi e date di tutte le mostre citate (mai pubblicato prima). Nel caso della 291, avendo la galleria una vita così breve, non è stato un problema scorrere rapidamente le mostre senza appesantire l'economia complessiva della tesi. Infine il capitolo più corposo, dedicato a Diagramma: qui non ho voluto stilare un semplice regesto, ma ho affrontato stagione per stagione tentando di descrivere il più dettagliatamente possibile ogni singola mostra. Si tratta quasi sempre di nomi d'importanza internazionale, di mostre dimenticate, sulle quali non è mai stato scritto nulla, ma estremamente interessanti. Comune a tutti e tre i casi è un'introduzione che tratteggia i profili dei galleristi, con le loro esperienze e la loro formazione, premessa necessaria per inquadrare alcune scelte curatoriali. Nel complesso, penso che la ricchezza di dettagli storici qui raccolti in un unico discorso organico, faccia di questa tesi per lo più uno strumento di lavoro per ricerche e studi successivi.

1. Culture fotografiche a Milano tra gli anni Sessanta e Settanta

Questo primo capitolo è un'introduzione alla parte dedicata alla presentazione delle tre gallerie scelte come casi studio. Nasce dall'esigenza di disegnare la griglia, la mappa geografica [Fig. 1.1] ma anche culturale, nella quale queste tre gallerie trovano posizione. Si divide in due parti, come due sono i versanti principali di questa cultura fotografica milanese che ho deciso di nominare al plurale, poiché composta da tante differenti tendenze, ma soprattutto da tanti diversi luoghi propulsori, che mi piace pensare come nuclei o focolai. Mi riferisco ad un generico “mondo della fotografia” e un altrettanto generico “mondo delle gallerie private d'arte”, ai quali sono dedicati rispettivamente il secondo e il quarto paragrafo. Il primo è diviso tra circoli amatoriali, fotografi professionisti, sperimentatori più creativi. Il secondo si compone di gallerie che in modo diverso, e con tempi diversi (in particolare verso il 1975 e poi negli anni subito successivi), selezionano ed espongono alcuni autori che contaminano la propria pratica artistica con l'uso di fotografia e altri procedimenti meccanici, ma anche fotografi stessi. Il terzo paragrafo, che collega e separa allo stesso tempo i due centrali, è un approfondimento sulla mostra *Arte e fotografia* (1970), che si configura come uno dei primi tentativi, nel contesto preso in considerazione, di accostare e mettere in dialogo i due mondi appena menzionati, oltre a collocarsi in una sorta di mediana cronologica. Tutto è introdotto da una breve panoramica sull'orizzonte bibliografico di riferimento per questo genere di ricostruzioni storiche di gallerie private.

1.1. Una premessa sullo stato attuale degli studi

Questa tesi si inserisce in un filone di ricerche storico artistiche che tentano di restituire alla storia l'attività di importanti gallerie private, all'interno di una categoria più ampia di studi volti a ricostruire specifici contesti storico-geografici. Negli ultimi anni si sono moltiplicate le pubblicazioni che raccontano l'attività di importanti gallerie, di pari passo con il riconoscimento sempre maggiore della loro rilevanza, sia nel contestualizzare l'operato degli artisti, sia, soprattutto, per delineare i differenti panorami culturali cittadini. In anni in cui i musei, e in generale le istituzioni, non sono un reale interlocutore per moltissimi artisti, le gallerie svolgono un ruolo fondamentale nel sostenerli. In questo si ritrova la ragion d'essere di tante biografie di galleristi o gallerie che cercano di colmare l'assenza di un archivio strutturato e di studi più puntuali, con *memoire* narrativi che almeno mantengono vivo il ricordo dell'esperienza. Allo stesso tempo assistiamo ad una proliferazione degli studi sugli anni Settanta, che oggi si possono rileggere e

analizzare criticamente da una giusta distanza.

Limitandomi al panorama milanese, ricordo alcuni esempi che sono stati importanti per questa ricerca. Uno dei più “antichi” è *L'impronta blu*⁵, dedicato, nel 1987, ai trent'anni della Galleria Blu, si presenta come una pura e semplice cronologia (non sempre precisa), accompagnata da qualche fotografia in bianco e nero. In ordine cronologico segue *Il mercante dell'Annunciata. Confessioni e memorie*⁶ dove Bruno Grossetti racconta l'attività della sua galleria, il Salone Annunciata, in forma di biografia narrativa, in prima persona. Non riporta con precisione date, mostre, e altre informazioni dettagliate, quanto aneddoti, impressioni e riflessioni personali. Alcuni anni dopo la Fondazione Mudima di Gino Di Maggio celebra un caro amico con una mostra e il monumentale catalogo *Arturo Schwarz. La galleria, 1954-1975*⁷, a vent'anni dalla chiusura della galleria stessa. Un volume di oltre seicento pagine, che raccoglie parte del materiale archiviato dal gallerista nei suoi ventun anni di attività, ordinato cronologicamente e diviso per mostre. Sulla stessa linea di “raccolta di documenti” si pongono il libro in due volumi *Gian Enzo Sperone. Torino – Roma – NewYork: 35 anni di mostre tra Europa e America*⁸, e *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965-1992*⁹. Il primo contiene puntuali saggi di Anna Minola, Maria Cristina Mundici, Francesco Poli e Maria Teresa Roberto, dedicati ai diversi periodi di attività, e un dettagliato elenco delle mostre, ognuna accompagnata dal materiale documentario che è stato possibile reperire. Il secondo impagina una selezione di testi dai cataloghi storici e un'intervista di Natalia Aspesi a Giorgio Marconi stesso. È un volume che ripercorre la cronologia delle mostre con precisione, e provvede a una buona documentazione fotografica.

Un po' diverso è il caso di *Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte*¹⁰, mostra a cura di Luca Massimo Barbero alla Collezione Peggy Guggenheim di Venezia. Il voluminoso catalogo che accompagna la mostra contiene quasi venti saggi tematici, alcune testimonianze e la cronologia delle tre gallerie Cardazzo, Cavallino (dal 1942 a Venezia), Naviglio (dal 1946 a Milano) e Selecta (dal 1955 a Roma). La ricostruzione è avvenuta principalmente tramite la consultazione di fogli-catalogo che Cardazzo era solito stilare in occasione delle mostre da lui organizzate. Il lavoro si interrompe al 1962, anno in cui Renato Cardazzo, fratello di Carlo, lo sostituisce nella gestione della galleria milanese. Sempre un catalogo di mostra è il libretto *La donazione Spagna Bellora. Le*

⁵ F. Battino, a cura di, *L'impronta blu*, Ed. Scheiwiller, Milano, 1987.

⁶ B. Grossetti, *Il mercante dell'Annunciata. Confessioni e memorie*, Mazzotta Edizioni, Milano, 1988.

⁷ A. Giulivi, R. Trani, a cura di, *Arturo Schwarz. La galleria, 1954-1975*, Fondazione Mudima, Milano, 1995.

⁸ *Gian Enzo Sperone. Torino – Roma – NewYork: 35 anni di mostre tra Europa e America*, Hopefulmonster Edizioni, Torino, 2000.

⁹ *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965-1992*, Skira Edizioni, Milano, 2004.

¹⁰ L. M. Barbero, a cura di, *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, Electa Editore, Milano, 2008. Cfr. anche A. Cardazzo, a cura di, *Carlo Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2008, per un profilo più dettagliato di questo importante gallerista milanese.

*opere e l'archivio al Museo del Novecento di Milano*¹¹ dedicato a Gianfranco Bellora, fondatore nel 1969 dello Studio Santandrea. Più fino dei precedenti, è composto da due brevi saggi e dalla cronologia delle mostre dello Studio (fino al 1981), poi Centro Culturale d'Arte Bellora (dal 1986). Piuttosto recente è *Io sono Carla Pellegrini. Storia della galleria Milano e di tutto quello che mi è piaciuto fare*¹², nato da una lunga chiacchierata tra Elio Grazioli e Carla stessa, che ripercorre la sua attività cronologicamente, quasi mostra per mostra (con qualche lacuna o imprecisione, pur sempre di una conversazione si tratta). Infine posso citare, fresco di stampa, il sostanzioso volume + *spazi, Le Gallerie Toselli*¹³, che ripercorre dettagliatamente e in ordine cronologico la frastagliata attività di Franco Toselli.

In particolare i volumi dedicati allo Studio Marconi, allo Studio Santandrea e alla Galleria Schwarz, si sono rivelati utilissime fonti di dettagli, materiale fotografico, e interessanti esempi metodologici. Accanto a queste biografie di gallerie ho tenuto conto di studi trasversali sulla situazione del mondo dell'arte del capoluogo meneghino, come i due volumi *Il sistema dell'arte a Milano, 1945-1-956. Gallerie ed esposizioni*¹⁴ e *Il sistema dell'arte a Milano, 1945- 1956. Arte e critica*¹⁵.

Arte e critica raccoglie i titoli completi degli articoli di argomento artistico (complessivamente 4211) pubblicati tra gennaio 1945 e dicembre 1956 nei tre principali quotidiani milanesi: “Il Corriere della Sera”, “L'Unità”, e “L'Avanti!”. Per ciascun articolo vi è una piccola scheda; le schede sono divise in macro temi come “arte contemporanea”, “architettura”, “concorsi”. Invece *Gallerie ed esposizioni* è un dettagliatissimo elenco delle gallerie d'arte private attive a Milano nel decennio del secondo dopoguerra, compilato sulla base delle recensioni alle mostre e delle inserzioni pubblicitarie comparse sugli stessi tre quotidiani milanesi. Un precedente importante per queste “liste” è sicuramente l'inchiesta nata da un'idea del professore Giuseppe del Bo (dirigente Feltrinelli dagli anni Cinquanta) sulla situazione della cultura a Milano nel decennio del dopoguerra, pubblicata con il titolo *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 ad oggi*¹⁶. Si tratta di un libro enciclopedico, risultato di quattro anni del lavoro di tantissimi giovani collaboratori che si occupano delle singole voci, divise in due macro parti: la stampa e gli “istituti di cultura” che include scuole, il conservatorio, teatri, gallerie, musei, eccetera.

I due volumi *Il sistema dell'arte a Milano* e l'indagine curata da Del Bo sono state basi

¹¹ G. Zanchetti, a cura di, *La donazione Spagna Bellora. Le opere e l'archivio al Museo del Novecento di Milano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), 2013.

¹² E. Grazioli, a cura di, *Io sono Carla Pellegrini. Storia della Galleria Milano e di tutto quello che mi è piaciuto fare*, a+mbookstore, Milano, 2018.

¹³ G. Celant, a cura di, + *spazi. Le gallerie Toselli*, Johan&Levy, Monza, 2019.

¹⁴ A. Negri, a cura di, *Il sistema dell'arte a Milano 1945-1956. Gallerie ed esposizioni*, Hestia Editore, Cernusco Lombardone, 1993. Basato ricerche di Maria Fratelli e Paolo Rusconi.

¹⁵ A. Negri, a cura di *Il sistema dell'arte a Milano 1945-1956. Arte e critica*, Hestia Editore, Cernusco Lombardone, 1998. Basato ricerche di Maria Fratelli e Paolo Rusconi.

¹⁶ G. Del Bo, a cura di, *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 ad oggi*, Feltrinelli, Milano, 1962.

bibliografiche interessanti per avere un'idea delle strutture del mondo dell'arte milanese sulle quali si è andato a costruire il contesto oggetto del mio studio. Più recentemente Angela Madesani ha firmato un volume dedicato alle gallerie milanesi¹⁷, ma anche in questo caso l'analisi si interrompe al 1950, e più di una volta cita le “biografie” delle singole gallerie che ho elencato sopra.

Da un altro lato ancora ho considerato le mostre collettive (e i loro cataloghi) che cercano di fare il punto sul contesto milanese, in determinati intervalli di tempo. Si parte da *Miracoli a Milano, 1955/1965. Artisti, gallerie, tendenze*¹⁸, a cura di Flaminio Gualdoni e Silvia Mascheroni: affermano i curatori di aver scelto un decennio che ha visto l'ambiente artistico milanese protagonista riconosciuto del dibattito internazionale, sia per la presenza di artisti di primo piano, sia in virtù di una compagine di gallerie private il cui lavoro pionieristico ha garantito un'informazione costante, esauriente, e soprattutto non provinciale¹⁹. Il lavoro si è basato esclusivamente su archivi e cataloghi delle gallerie e degli artisti, senza prendere in considerazione la stampa periodica e i quotidiani, rimanendo, forse, un po' sulla superficie. Tra queste mostre di ampio respiro finalmente ci sono esempi che si spingono più avanti negli anni, oltre i Sessanta, per esempio *annisettanta. il decennio lungo del secolo breve*²⁰, a cura di Gianni Canova, Marco Belpoliti e Stefano Chiodi. Non focalizzata in particolare su Milano, né limitata al mondo dell'arte, ci ha lasciato un catalogo accurato e ricchissimo (circa 600 pagine) strutturato in lemmi che, approfonditi di volta in volta da diversi autori, scorrono in ordine alfabetico, passando da “vittime” e “settantasette” ad “arte concettuale”, “lavoro”, “surgelati”, “zeppe”, “Fiorucci”, e ancora “performance” o “mostre”. L'obiettivo dichiarato da Canova è di “riesumere proprio questo *altro*”, oltre il piombo e il sangue che caratterizzano il decennio degli anni Settanta nell'immaginario collettivo italiano, partendo dalla consapevolezza che “dentro il 'decennio lungo del secolo breve' / ci sono scontri conflitti lacerazioni spettri crolli slanci e snodi / che hanno cambiato il mondo.”²¹

Si rivela un volume interessante soprattutto per la contestualizzazione storica e politica dell'arte di quegli anni che vedono Milano, come altre città italiane, teatro di manifestazioni, scontri e tragedie. Un secondo esempio è *Addio Anni 70. Arte a Milano 1969-1980*²², progetto espositivo a cura di Francesco Bonami e Paola Nicolin, finanziato dal Comune di Milano. Il catalogo che la documenta

¹⁷ A. Madesani, *Le intelligenze dell'arte: gallerie e galleristi a Milano 1876-1950*, Nomos, Busto Arsizio, 2016.

¹⁸ F. Gualdoni, S. Mascheroni, a cura di, *Miracoli a Milano, 1955/1965. Artisti, gallerie, tendenze*, Museo della Permanente, Milano, 2000. Mostra dal 5 luglio al 21 settembre 2000.

¹⁹ *Ivi*, p. 15.

²⁰ M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi, a cura di, *annisettanta. il decennio lungo del secolo breve*, Skira Editore, Milano, 2007. Mostra a La Triennale di Milano dal 27 ottobre 2006 al 30 marzo 2007.

²¹ G. Canova, *La mostra*, in M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi, a cura di, *op. cit.*, p. 533.

²² F. Bonami, P. Nicolin, a cura di, *Addio Anni '70. Arte a Milano 1969-1980*, Mousse Publishing, Milano, 2012. Mostra tenutasi al Palazzo Reale di Milano dal 31 maggio al 2 settembre 2012.

apparecchia una selezione di documenti, immagini, copertine di riviste, articoli, brani da cataloghi, inviti. Ne risulta un insieme poco giustificato, vi hanno largo spazio collettivi e laboratori militanti, teatri, cinema, manifestazioni, e le arti visive in senso lato, tendono a scomparire. Un esercizio che Paola Nicolin definisce appunto “giustapposizioni e corrispondenze, identità e differenze: è una sequenza di opere e voci che diventano progressivamente rivelatrici di una situazione viva e vibrante”²³. Il rischio è che invece questi materiali (non potendo noi oggi godere dell'esposizione in sé) rimangano muti, se non a chi già ricorda. Concentrato su un'altra area geografica è infine *Anni 70. Arte a Roma*²⁴, che tuttavia raccoglie una serie di saggi critici molto utili a delineare alcuni temi chiave del decennio.

Infine vorrei menzionare il Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale intitolato “Le mostre d'arte moderna nelle gallerie private in Italia: i due decenni cruciali (1960-1980)”, vincitore del bando del 2015. Riunisce, sotto il coordinamento del prof. Flavio Fergonzi, la Scuola Normale Superiore di Pisa, l'Università degli Studi Roma Tre (responsabile: prof.ssa Barbara Cinelli) e l'Università degli Studi di Milano (responsabile: prof. Giorgio Zanchetti). L'obiettivo è creare un archivio online, sulla scia del già avviato progetto CAPTI²⁵ (Contemporary art Archives Periodicals Texts Illustrations), dove sia possibile consultare materiale e documentazione sull'attività di alcune gallerie selezionate. Per esempio, di Milano sono state prese in esame la Galleria dell'Ariete, lo Studio Marconi (ora Fondazione), la Galleria Blu, e la Galleria Milano.

Complessivamente si può notare che gli studi su Milano tendono a fermarsi alla soglia degli anni Sessanta, e che la fotografia è ancora tenuta abbastanza in disparte (per cui è stato fondamentale prendere come punto di riferimento l'ampia antologia di Antonella Russo²⁶). Se è giustificabile per *Milano com'è* del 1962, un po' stupisce rispetto alle pubblicazioni più recenti. Le gallerie che la esposero la citano, *en passant*, oppure sottolineando un po' troppo la propria lungimiranza e precocità nell'espore il nuovo medium, che non trova effettivo riscontro nelle date. Invece, negli anni Settanta, periodo in cui le arti visive risultano particolarmente vivaci e reattive rispetto ai movimenti sociali e al contesto culturale, la fotografia è stata uno strumento fondamentale di confronto con il reale, e di analisi della presa di coscienza dell'uomo sull'attualità che lo circonda. Le pubblicazioni che si interrogano sul rapporto tra arti e fotografia negli anni Settanta sono diverse, da saggi a cataloghi di mostre, ma accomunate da uno sguardo che abbraccia tutto il

²³ P. Nicolin, *Addio Anni '70?* in F. Bonami, P. Nicolin, a cura di, *op. cit.* p. 7.

²⁴ D. Lancioni, a cura di, *Anni 70. Arte a Roma*, Iacobelli Editore, 2013.

²⁵ <http://www.capti.it/index.php?lang=IT> (12 marzo 2019).

²⁶ Cfr. A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal neorealismo al postmoderno*, Einaudi Editore, Torino, 2011, che citerò di volta in volta puntualmente. Nell'introduzione l'autrice definisce il suo lavoro un compendio di storia, storiografia, teoria e metodologia dell'immagine fotografica teso a ricostruire una mappa che potesse restituire la complessità dell'immagine italiana negli ultimi settant'anni.

contesto italiano, mentre con la mia tesi ho voluto focalizzare lo sguardo su un contesto geo-storico piuttosto ristretto, pur nella complessità e stratificazione che lo rendono esemplare e particolarmente interessante rispetto ad altre città della penisola.

Sebbene la mia tesi si inserisca in nell'orizzonte bibliografico sopra delineato, tuttavia vorrei sottolinearne il carattere ibrido rispetto alle pubblicazioni citate. Da un lato propongo una sintetica mappatura delle realtà culturali milanesi (gallerie, ma non solo) che si aprono alla fotografia, dall'altro tre approfondimenti su casi che considero particolarmente significativi, per diversi motivi, e accomunati dall'essere rimasti con d'ombra nel panorama bibliografico appena descritto. Ho intrecciato due macro temi: le gallerie private come piccoli ma fondamentali focolai di cultura, e la fotografia, in una fase di massimo sviluppo che da una parte conduce alla sua definitiva emancipazione come arte e d'altro canto la rende indispensabile per tante pratiche artistiche sperimentali effimere, come performance ma anche interventi sull'ambiente.

All'inizio dei Settanta Milano appare come un centro di primaria importanza in Europa per l'arte contemporanea, rispetto agli anni precedenti che ancora confermavano il primato parigino; questo comporta un aumento esponenziale del numero di gallerie attive, ed è in un certo senso confermato dall'arrivo in città dei noti galleristi francesi Françoise Lambert e Daniel Templon, che portano nella capitale lombarda interessanti e nuovi artisti internazionali.

Nonostante nessuno degli studi sulle gallerie milanesi citati abbia riservato uno spazio significativo alla fotografia, approfondendo l'occasione o le ragioni della sua occasionale esposizione, la vivacità del contesto artistico si riflette anche nel riaccendersi del dialogo, o dibattito, tra fotografia e arti visive, in seguito ai primi esempi di utilizzo del medium meccanico all'interno di opere d'arte.

1.2. Gli spazi della fotografia e della giovane critica fotografica milanese

Pur avendo scelto il 1967 come incipit cronologico dallo studio, nelle prime pagine farò arretrare lo sguardo fino ai primi anni Sessanta, addirittura al 1959²⁷. Lo studio dei protagonisti di questo periodo della fotografia milanese e dei maggiori temi dibattuti da una critica fotografica sempre più matura, permette di rintracciare le premesse fondamentali del cambiamento che ha dato forma alla struttura teorica e culturale sulla quale va a costruirsi il contesto oggetto del mio studio, dove la fotografia compare in diverse gallerie private. Iniziamo, quindi, la ricognizione nell'area milanese da quegli spazi storicamente dedicati alla fotografia *tout court*, che durante gli anni Sessanta vivono

²⁷ Cfr. A. Russo, *La domanda di una cultura fotografica italiana*, in *Storia culturale della fotografia italiana*, op. cit., pp. 192-198.

un profondo cambiamento.

In meno di sei anni dalla geniale quanto ingegnosa descrizione che Fellini offre dei fotocronisti ne *La dolce vita* (1960) si passa al meta-linguaggio di Antonioni. Che in *Blow-up* (1966) accetta non solo l'affermazione sociale del fotografo-autore, impersonato da David Hemmings, ma indaga anche le misteriose alchimie strutturali, e concettuali, che le immagini ottiche propongono, oltre la prima immediata apparenza.²⁸

In queste poche righe il fotografo Cesare Colombo (1935-2016) richiama due immagini efficaci per sintetizzare la significativa evoluzione nella concezione che della fotografia si aveva in Italia. Dagli anni Settanta la sua diffusione come medium strutturale nella pratica artistica da un lato, e come arte autonoma dall'altro, avente diritto a uno spazio in gallerie private e nelle istituzioni, si appoggia necessariamente alla concezione di fotografo che Antonioni ci trasmette in *Blow up*. Gli anni Sessanta modellano una generazione di fotografi più consapevoli della propria funzione, valore e della specificità del proprio strumento. Ma come ogni cambiamento, anche questo non è semplice né lineare: il contesto che presento nelle prossime pagine è frastagliato e costruito di volta in volta da scissioni e confronti di tendenze anche opposte che mi hanno portata a scrivere di “culture fotografiche” al plurale. Vedremo nello svolgersi del racconto come i diversi spazi analizzati, e gli attori in scena, hanno obiettivi e metodi di lavoro specifici e fanno riferimento a diverse sfaccettature di una nozione ampia di “cultura fotografica”, locuzione con la quale intendo l'insieme delle teorie, delle pratiche, delle modalità di utilizzo, fruizione ed esposizione relativi al medium fotografico²⁹. Da un lato vi è un mondo che sostiene la fotografia di reportage, come la nuova e vera fotografia, la quale piano piano inizia a venire apprezzata esteticamente ed esposta in gallerie private come opera d'arte e d'autore; dall'altro alcuni fotografi si aprono a sperimentazioni astratte e a tentativi di dialogo maturo con la storia dell'arte (prima che con l'arte contemporanea); infine la dimestichezza con la fotografia sarà uno degli elementi fondamentali per lo sviluppo di pratiche concettuali e performative effimere negli anni Settanta, diventando spesso essa stessa l'opera d'arte da fruire, esporre (e vendere).

Il 1959 è un anno chiave per risalire alle premesse della situazione milanese che ho studiato, poiché

²⁸ C. Colombo, *Lo sguardo critico. Introduzione*, in C. Colombo, a cura di, *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Agorà Ed., Torino, 2003, p. V.

²⁹ Rispetto alla definizione di “culture fotografiche” rimando a M. Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Allemandi, Torino, 1990. Nonostante il periodo preso in considerazione sia ben diverso, Miraglia già delinea la distinzione tra professionismo, fotografia di documentazione, fotografia amatoriale e fotografia pittorica (pp. 62-85). Il termine rimanda anche alla storia culturale della fotografia raccontata per nodi tematici da Antonella Russo, che ho citato e citerò a più riprese nelle pagine successive.

arriva nelle librerie *Nuova fotografia italiana*³⁰ del giovane critico cinematografico e della fotografia Giuseppe Turrone, decimo volume della collana “Enciclopedia di Cultura moderna” stampata dalla casa editrice Schwarz³¹. Negli anni Sessanta Turrone si afferma come una delle voci più brillanti e autorevoli della critica fotografica milanese, scrivendo su varie testate. Questo suo primo e fondamentale libro si presenta come un'antologia che fa il punto sulla situazione della fotografia italiana nel secondo dopoguerra, quando si iniziano a vedere frutti degli stimoli della fotografia americana e del cinema neorealista nostrano nel moltiplicarsi di fotoreporter. La formazione di Turrone in seno al mondo del cinema è la chiave per capire il suo approccio aperto e dialettico, che Antonio Arcari coglie perfettamente nella sua recensione al libro: “[...] un saggio critico e storico sulla fotografia degli ultimi venti anni, ma che con i suoi richiami al cinema, alla letteratura, alle vicende politiche e sociali del nostro paese può ben essere considerato, come qualcuno del resto ha già detto, una buona pagina di cultura italiana.”³²

Arcari (1923-1984) è anch'egli un importante studioso di fotografia, seppur mai fotografo. Lavora come redattore per la casa editrice Ricciardi e collabora ai periodici “Foto Magazin Edizione Italiana” e “Imago”, oltre ad insegnare Estetica fotografica e Storia della fotografia alla Scuola Umanitaria (oggi Istituto Bauer), dove diventa un attore importante del rinnovamento dei corsi dopo la riapertura nel dopoguerra. Il suo impegno didattico ha contribuito a strutturare i corsi per giovani fotografi e a plasmare generazioni di nuovi insegnanti: il problema della formazione e della cultura dei fotografi era piuttosto sentito in quegli anni, e da Arcari in particolare. Turrone non nasconde la sua predilezione per una fotografia nuova, pro-sociale, realista, che nota essere sperimentata in particolare dai fotografi milanesi:

Ma a Milano rintracceremo la volontà di uscire dagli schemi, dal *dead end* di un gusto che finirà inevitabilmente con l'inaridirsi, poiché, se la fotografia è un fenomeno di massa e un portato della civiltà delle macchine, è storicamente ovvio che essa debba inseguire le finalità emotive della massa. Ora, il *reportage* spettacolare è il modo più elementare di adattarsi al mito odierno. La fotografia astratta è un modo per eludere il problema sociale, per spersonalizzare la cultura: è un modo di insterilire la necessità creativa del realismo. Questa tensione realistica è la sola ancora di salvezza nel

³⁰ G. Turrone, *Nuova fotografia italiana*, Schwarz Editore, Milano, 1959.

³¹ Arturo Schwarz (Alessandria d'Egitto, 1924) è un poeta, scrittore, editore e libraio, che per alcuni anni trasforma la sua Libreria Schwarz in una galleria d'arte: le prime mostre si tengono già nel 1954, e l'attività prosegue fino al 1975. Vi espone anche dei *rayographs* di Man Ray (nel 1964), in virtù di una sua personale preferenza per gli artisti provenienti dalle avanguardie surrealiste e dada, e certo di un curioso interesse verso la fotografia e le possibilità che essa apriva. È significativo sottolineare che la pubblicazione di questo volume sia dovuta al sostegno di un tale intellettuale.

³² A. Arcari, *Nuova fotografia italiana di Giuseppe Turrone*, in “Foto Magazin Edizione italiana”, n.1, Gennaio 1960, S.E.R.I., Como. Ristampato in D. Zanelli, a cura di, *Tra le carte di Antonio Arcari. Fotografia, educazione visiva 1950-1980*, Lupetti-Museo di Fotografia Contemporanea, Milano, 2010, pp. 134-137.

dilagante conformismo; e il realismo non è esatta riproduzione della realtà, bensì interpretazione, secondo un ideale dialettico.³³

Sono gli anni in cui i fotografi, professionisti e amatori, passano le domeniche alla scoperta delle periferie milanesi, con la loro nuova realtà sociale fatta di immigrazione e urbanizzazione. In queste righe leggiamo anche della bassa considerazione di Turrone per la fotografia astratta: un altro dibattito ricorrente del decennio sarà appunto tra la fotografia “documento” e fotografia “creativa”.

A proposito della conoscenza della fotografia americana, sempre nel 1959 era arrivata al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano la monumentale mostra *The Family of Man*, organizzata nel 1955 da Edward Steichen per il Museum of Modern Art di New York, poi itinerante. Era già stata in Italia, nel 1956 a Venezia, e successivamente sarà riallestita a Palazzo Madama, a Torino.

È una mostra che si impone all'attenzione del grande pubblico e degli intellettuali di ogni formazione, sebbene non si tratti di un caso isolato: non era così insolito per i milanesi avere la possibilità di visitare mostre di grandi e famosi fotoreporter. Per esempio nel 1956 Henri Cartier-Bresson è invitato al Palazzo della Permanente³⁴, seguito nel 1958 da Werner Bischof. Proseguono la serie Robert Capa a Palazzo Reale nel 1961, ed Edouard Boubat al Centre Culturel Français l'anno dopo. Si affianca a queste grandi monografie la collettiva *Fotografi milanesi d'oggi*, tenuta a Palazzo Olivetti nel 1958, che tenta di riequilibrare le tante presenze internazionali.

In varie occasioni si rintraccia nell'ideazione e nell'organizzazione di queste rassegne il nome di Lamberto Vitali (1896-1992)³⁵, critico d'arte e appassionato sostenitore della fotografia. Nel 1957 aveva avuto il compito di affiancare Helmut Gernsheim, nella progettazione della *Mostra storica internazionale della fotografia*, allestita in occasione della XI Triennale di Milano. Gernsheim aveva messo a disposizione la sua sconfinata collezione, e, nella selezione delle fotografie da esporre, Vitali dimostra un'avversione al gusto *pictorialist*³⁶ che ben si allinea alla posizione di Turrone sopra accennata, e permette di intuire come fosse una tendenza condivisa, nonostante le voci più conservatrici che animavano i circoli fotografici, così legati ancora a certi valori formali consolidati. Sempre a Vitali si deve il ciclo di mostre fotografiche inserite nel programma della XII Triennale di Milano del 1960. In questo caso egli organizza una splendida rassegna di brevi mostre monografiche, allestite a coppie, che si alternano ogni due settimane circa. Seleziona grandi nomi della fotografia internazionale come Brassai, Herbert List e Ansel Adams, Robert Doisneau, Lee

³³ G. Turrone, *op. cit.*, p. 43.

³⁴ La sua prima mostra in Italia si era tenuta a Firenze nel 1953, grazie all'interessamento e al sostegno del professor Carlo Lodovico Raghianti.

³⁵ Cfr. S. Paoli, a cura di, *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), 2004.

³⁶ Come dimostra il carteggio Vitali-Gernsheim presentato da Silvia Paoli in *Vitali, Gernsheim, Newhall, Soby, 1956-1961. Intorno ad alcune mostre di fotografia a Milano*, in “Rivista di Studi Fotografici”, n. 1, 2015, pp. 80-96.

Friedlander, Alexander Liebermann, Georg Odder, Steven Trefonides, ma anche di italiani a lui contemporanei. Infatti sono esposti Fulvio Roiter, Mario Giacomelli, Ugo Mulas, Paolo Monti, Mario De Biasi e i fratelli Pedrotti di Trento. L'unico fotografo storico inserito è il francese Gaspard-Félix Tournachon, meglio noto come Nadar. Si tratta di autori molto distanti e diversi tra loro, e che per questo illustrano varie tendenze della fotografia, ma sono scelti con una certa coerenza e acutezza: i nomi italiani, che ritornano spesso in queste pagine, sono tutti fotografi che si distinguono per una maggiore vivacità sperimentale rispetto ai loro colleghi, basata su una profonda consapevolezza del proprio mestiere e dello strumento fotografico.

Infatti, la proliferazione di fotografie in stile “reportage” ad opera di amatori colpiti dalla potenza delle immagini viste in queste mostre, risulta nella maggior parte dei casi un'imitazione superficiale, manierista. Pochi riescono a personalizzare il proprio sguardo evitando pietismi e facili schemi, e produrre reportage di qualità; un esempio è Mario De Biasi (1923-2013) noto già in quegli anni per esser il primo, e a lungo l'unico, fotografo regolarmente impiegato in una rivista, in questo caso il settimanale “Epoca”³⁷ che lo assume nel 1953.

Ultimo evento importante del 1959 è il Primo Convegno Nazionale di Fotografia, promosso dalla Sezione Fotografica della Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni diretta da Pietro Lincoln Cadioli, che si tiene a Villa Zorn tra il 4 e il 18 ottobre, a conclusione della *Mostra della fotografia italiana d'oggi*. Dalla fine della Seconda guerra mondiale si tratta della prima occasione di confronto tra esponenti dei circoli, professionisti e giovani fotografi, che vedono le loro opere affiancate nella mostra monumentale (oltre 500 fotografie), oltre a poter partecipare al convegno.

I principali temi trattati sono il difficile rapporto tra foto reporter e mondo dell'editoria (sia nel caso di fotolibri sia di riviste), il loro mancato riconoscimento come giornalisti e il problema del dilettantismo: i giovani fotografi non avevano altra possibilità di formazione che non i circoli amatoriali, ad eccezione dei corsi serali della Società Umanitaria (attivati dal 1954).

Gli *Atti* vengono pubblicati da “Photo Magazin Edizione italiana” un paio d'anni dopo, in un volumetto oggi pressoché introvabile, ma fortunatamente in parte ristampati. La rivista tedesca “Photo Magazin” dal 1958 al 1970 produce un'edizione italiana mensile, diretta da Mosè Menotti con la collaborazione di Arcari fin dai primi numeri. Se inizialmente dipendono dalla casa madre per tutti i servizi, nel 1961 si iniziano a vedere nell'indice nomi di fotografi, storici e critici della fotografia italiani e soprattutto il nome cambia in “Foto Magazin”, segnale di una progressiva autonomia. In particolare nasce una collaborazione con Italo Zannier (1932), giovane critico che, come Turrone, attira l'attenzione negli anni Cinquanta: è invitato nel 1961 a scrivere a puntate una

³⁷ Settimanale illustrato sul modello dell'americano “Life”, è pubblicato da Mondadori, a Milano, dal 1950 al 1997.

*Breve storia della fotografia*³⁸. Altri giovani come Cesare Colombo e Fabrizio Celentano entrano stabilmente nel 1962 nella redazione della rivista, che cambierà di nuovo il nome in “Foto Film” nel 1967.

Al convegno partecipano Arcari, Ando Gilardi (1921-2012), e Zannier; intervengono inoltre Tranquillo Casiraghi, Cesare Colombo, Oscar Ghedina, Paolo Monti, Piero Racanicchi, Alvaro Valentini e Lamberto Vitali. Dopo un'introduzione storica sull'evoluzione del ruolo e del valore della fotografia nella stampa periodica, Zannier si sofferma sulla questione legale che impedisce ai fotoreporter di iscriversi all'Albo dei giornalisti. Questo *impasse* non verrà risolto neanche dalle battaglie dell'AIRF – Associazione Italiana Reporter Fotografi, fondata nel 1966. Solo nel 1976 sarà liberalizzata l'ammissione dei fotografi all'Ordine, ma solo se dipendenti di una rivista o agenzia, escludendo ancora i *free lance*³⁹.

“Come ci spieghiamo infatti che in Italia sia negata al fotografo la possibilità di chiamarsi *giornalista* o *giornalista fotografo*?”⁴⁰ si chiede Zannier, mettendo poi in relazione questa scarsa considerazione generalizzata con la qualità più modesta del reportage italiano: quale dignità ha un fotografo i cui scatti sono spesso pubblicati senza che compaia il suo nome? Solo il riscatto di questa dignità, secondo Zannier, sarà la premessa per il miglioramento qualitativo della fotografia italiana. Conclude con uno sguardo al mondo editoriale rilevando la scarsità dei foto libri, che si contano sulle dita di due mani, e augurandosi che diventi una pratica sempre più diffusa e a prezzi sempre più accessibili per il pubblico, poiché questa modalità di produzione più ponderata rispetto al servizio per una rivista, può aiutare i fotografi italiani a fare passi avanti.

Monti risponde a Zannier e in un certo senso giustifica la percezione del fotografo come “giornalista di seconda categoria”, o meglio ne ricerca nella cultura italiana le cause profonde:

Il nostro giornalismo è un giornalismo colto a differenza di quello di altre nazioni. L'Italia è forse l'unico paese in cui si fa ancora la terza pagina⁴¹. Cosa deriva da questo? I direttori dei giornali, i dirigenti, i capi redattori, ecc., sono gente che ha una cultura generalmente letteraria e umanistica e che ha del giornalismo un'idea molto seria, molto complessa. Il giornalismo non è fatto solo di notizie. Per me insomma, la limitazione della fotografia, come la vedrei da uomo che non è soltanto fotografo, è questa. La fotografia ci dà soltanto l'oggi, ci dà il presente, non ci dà mai né le cause di questo fatto, né

³⁸ Raccolta poi in un volumetto uscito per le Edizioni Il Castello, Milano, 1961.

³⁹ Decreto del Presidente della Repubblica (Dpr) 115/1965 modificato dai Dpr 212/1972 e 649/1976. L'annuncio è dato anche nella rubrica *Parliamone. Finalmente fotografi e anche giornalisti*, in “Il Diaframma Fotografia Italiana” n. 218, settembre 1976, p. 7.

⁴⁰ I. Zannier, *Problemi del giornalismo e dell'editoria in Italia*, in C. Colombo, a cura di, *Lo sguardo critico*, op. cit., p.

⁴¹ La terza pagina era comparsa per la prima volta in Italia nel 1901, sul “Giornale d'Italia”, dedicando uno spazio importante a musica, letteratura, spettacoli, recensioni, mostre e musei, simbolo del rapporto stretto e radicato tra giornalismo e cultura umanistica.

i collegamenti con l'ieri, né le sue previsioni per il futuro.⁴²

Sempre sul “giornalismo colto” italiano, prosegue l'intervento di Arcari, che si dimostra in linea con con la posizione di Monti, affermando che è una verità universalmente riconosciuta, tanto da essere diventata un luogo comune per la critica fotografica, che la cultura ufficiale italiana abbia sempre dimostrato scarsa sensibilità per le manifestazioni fotografiche e per il lavoro dei fotografi. Anche lui ritiene che questo atteggiamento sia il naturale riflesso del fatto che gli intellettuali italiani, di educazione preminentemente umanistica, restano legati a forme tradizionali di espressione artistica e rifiutano tutto ciò che sa di tecnica o che con la tecnica ha qualcosa a che vedere⁴³. Secondo Arcari fa eccezione il critico d'arte, triestino ma d'adozione milanese, Gillo Dorfles (1910-2018), che infatti vedremo sostenere con entusiasmo fin dagli anni Sessanta la contaminazione tra arte e fotografia. Emerge durante il convegno la diretta proporzionalità tra scarsa considerazione dei fotografi nei circoli intellettuali e bassa cultura media del fotografo italiano, che porta alla poca “dignità” dei professionisti rilevata da Zannier. Ne deriva la necessità urgente e primaria di una formazione migliore, che metta i giovani fotografi nella condizione di dialogare alla pari con i protagonisti degli altri ambiti culturali e artistici ed essere così meglio giudicati e apprezzati.

Questo si collega ad un altro tema toccato da Monti, la questione dei fotografi dilettanti che animano i circoli amatoriali (mondo dal quale lui proveniva). Rispondendo ora a Gilardi, che ironizza sui “fotografi della domenica”, Monti sottolinea il valore storico dei circoli e il loro ruolo formativo in assenza di vere scuole, li valorizza come una tappa necessaria per i futuri fotografi: “Per me l'unica salvezza della fotografia italiana è questo continuo passaggio di amatori al professionismo, fin quando ci saranno delle vere scuole che alleveranno dei veri fotografi.”⁴⁴

In realtà, pur senza rinnegare mai i lati positivi appena citati, anche lui era piuttosto critico verso l'organizzazione dei circoli, come emerge più esplicitamente nel resoconto sulla situazione del mondo della fotografia italiana che aveva raccolto nell'autunno 1958 nella *Lettera dall'Italia*, che sarebbe dovuta uscire su “Camera”, ma è rimasta inedita⁴⁵. Monti è animato da un profondo desiderio di vedere innalzato il livello del dibattito in seno ai circoli, che è un po' un'idea condivisa in quegli anni anche da Turrone, Arcari e altri, ai quali pare che si debbano trovare costantemente altri spazi (convegni, riviste) perché i circoli non riescono veramente ad essere base e struttura per una cultura fotografica adeguata al rinnovato contesto storico. Ma soprattutto il sistema tradizionale

⁴² P. Monti, *Intervento al Primo Convegno Nazionale di Fotografia*, ristampato in R. Valtorta, a cura di, *Paolo Monti. Scritti e appunti sulla fotografia*, Lupetti-Museo di Fotografia Contemporanea, Milano, 2008, p. 72.

⁴³ A. Arcari, *Il fotoreportage, oggi*, in “Foto Magazin edizione italiana”, a cura di, *Atti del I Convegno Nazionale di Fotografia*, S. A. G. S. A., Como, 1961. Ristampato in D. Zanelli, a cura di, *op. cit.*, pp. 101-109.

⁴⁴ P. Monti, *Intervento al Primo Convegno*, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁵ Oggi conservata al Civico Archivio Fotografico di Milano, presso il quale è in deposito l'archivio Paolo Monti, segnatura: b. 13 f 10 (faldone 7).

delle mostre e dei concorsi non è più considerato una modalità sufficiente per l'esposizione di fotografie. Il 15 e 16 luglio 1961 si tiene un Secondo Convegno Nazionale di Fotografia a Lignano Sabbiadoro (Udine), ricordato soprattutto per gli interventi sul tema delle responsabilità morali del fotografo, strettamente legato al reportage, e moderato da Romeo Martinez. Quest'ultimo è il direttore della rivista svizzera "Camera" e in quegli anni è molto presente a Milano⁴⁶, dove frequenta Monti, Turrone e tanti altri. A Lignano intervengono, oltre a Martinez, Ugo Mulas con la sua testimonianza di attivo foto reporter, Casiraghi e Arcari; moltissimi altri partecipanti prendono la parola per contribuire ai lavori, con particolare acutezza nei casi di Monti, Colombo, Crocenzi, Camisa, Zannier (che aveva effettivamente organizzato il convegno), nomi che abbiamo ormai più volte incrociato, pur in queste poche prime righe. Anche in questo caso sono organizzati un concorso e una mostra (dal 10 al 24 settembre), ma gli atti del convegno non arrivano alla pubblicazione. Alla fine del decennio l'Incontro di Verbania, nel giugno 1969, si riallaccia metaforicamente a questi primi due, facendo in un certo senso il punto sugli stessi temi con una coscienza nuova del ruolo, dei diritti e dei doveri del fotografo professionista coscienza che proprio questi primi momenti di confronto contribuiscono grandemente a strutturare⁴⁷.

Tra il convegno di Sesto e l'Incontro di Verbania le voci di questi giovani critici fotografici trovano spazio sulle riviste, e in particolare vorrei qui prendere in considerazione le pagine di "Dibattito", dove si condensano interessanti contributi teorici e riflessioni sulla fotografia. Si tratta di un inserto di "Foto Magazin" nato da un'idea di Tranquillo Casiraghi, fotografo attivo nella redazione della rivista. Tra il 1962 e il 1965 ne escono quindici numeri, senza regolarità. Vi scrivevano per lo più Arcari, Casiraghi stesso e Colombo, ma sono pubblicati anche contributi di Lamberto Vitali, Monti e traduzioni dei testi del filosofo Sigfried Kracauer⁴⁸. "Dibattito" può essere considerato un'altra importante sfaccettatura della cultura fotografica milanese dei primi anni Sessanta, ed è anche lo

⁴⁶ Non solo lo dimostra il suo carteggio con Monti a cui fa riferimento anche la nota precedente, ma per esempio la mostra *Europa 1968* organizzata da "Camera" al Palazzo della Ragione di Bergamo con il patrocinio dell'Azienda Autonoma di Turismo, dal 12 al 27 ottobre. Collaborarono Allan Porter (critico che scriveva sulla rivista), Arcari, Monti, Racanicchi i quali facevano anche parte della giuria del concorso che accompagnava la mostra ad invito. Cfr. *Mostra di fotografia Europa 1968*, Azienda autonoma di turismo, s. n., Bergamo, 1968. Interessante notare che la mostra e il concorso sono replicati con lo stesso tema due anni dopo, pur senza il nome dell'importante rivista svizzera nell'organizzazione. Collaborano di nuovo Arcari, Monti e Racanicchi ai quali si deve forse l'invito a Martinez, e con lui il coinvolgimento di "Camera" in occasione della prima edizione.

⁴⁷ Per ulteriori notizie sull'incontro di Verbania, tenutosi dal 31 maggio al 2 giugno 1969 all'Hotel Kursal dell'omonima cittadina sul Lago Maggiore, rimando ad A. Russo, *op. cit.*, pp. 261-271.

⁴⁸ Kracauer (1889-1966) è stato un filosofo tedesco, emigrato, di particolare importanza nell'ambito delle riflessioni sui nuovi media e il loro utilizzo nella comunicazione e nelle relazioni sociali. Escono in Italia: *Film. Ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano, 1962; *Teoria del Film*, Il Saggiatore, Milano, 1962; *Saggi di sociologia critica*, Di Donato, Bari, 1974; *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli, 1982. Il suo approccio sociologico è una delle basi anche della cultura (non solo fotografica) di Luciano Inga-Pin, gallerista milanese cui è dedicato il quarto capitolo di questa tesi. Oggi è ripreso in particolare da Claudio Marra, per esempio in *Scene da Camera*, *op. cit.*

spazio dove si esplicita la rottura ideologica rispetto al mondo amatoriale del Circolo Fotografico Milanese. Su questa istituzione credo di dover fare una breve digressione, poiché nonostante la sua vita parallela e pressoché autonoma rispetto agli spazi espositivi sui quali ho concentrato la mia attenzione, era uno ritrovo noto, solido e molto frequentato, ancora oggi attivo e impossibile da ignorare per chi si occupa di fotografia nel capoluogo lombardo, sebbene molti fotografi che menziono nei prossimi capitoli non ne facessero parte.

“La fotografia, per quelli della Bussola e per il Circolo Fotografico Milanese, è una questione di bella forma; si specifica persino la regola del tono, che 'deve dar risalto alla chiarezza degli oggetti’”⁴⁹ scriveva Turrone nel 1959, sintetizzando l'opposizione tra fotografi amatori (attenti ai valori estetici dell'immagine fotografica) e fotografi professionisti, in particolare reporter, considerati più impegnati (nel senso di *concerned*), attenti a trasmettere contenuti, emozioni e informazioni con i loro scatti. Comunque sia, il Circolo, detto anche CFM o “il Milanese”, ha una lunga storia che ripercorro velocemente. Fondato nel 1930, è erede di un precedente Circolo Fotografico Lombardo nato a Milano nel 1889, con sede nell'attuale via Turati e circa 400 soci effettivi⁵⁰. Negli anni Trenta e Quaranta la fotografia che si vede alle mostre del CFM pecca di un certo diletterismo di stampo accademico, o “salonistico”, e il suo valore è giudicato basandosi sulla composizione formale e sugli effetti di toni e luci; sistema che sarà difficile da eliminare, come abbiamo visto, anche nel secondo dopoguerra. La frequentazione è piuttosto elitaria, la composizione sociale si amplierà solo nel corso degli anni Cinquanta, quando la situazione cambia radicalmente: si formano nuovi gruppi, anche piccoli, e appaiono i primi “critici” e storici della fotografia, che nel frattempo, oltreoceano, era approdata al Museum of Modern Art di New York (il dipartimento dedicato fu aperto nel 1940). Nel 1948 si costituiva a Torino la Federazione Italiana Associazioni Fotografiche (FIAF), alla quale il Circolo Milanese aderisce. Sono anche gli anni dell'uscita dei primi numeri delle riviste “Fotografia”, diretta da Ezio Croci, quasi una propaggine del CFM, e “Ferrania” di Guido Bezzola (dove Luigi Veronesi era impiegato come *art director*), portavoce invece dello storico Circolo La Bussola (nato nel 1947), entrambe pubblicate a Milano fino ai primi anni Sessanta. In particolare il Centro di Informazione Ferrania promuove importanti ricerche sulla fotografia, anche storica, per esempio commissiona a Wladimiro Settimelli approfondimenti sui fotografi Francesco Negri e Ghitta Carrell. Durante questi anni, sotto la presidenza del Conte Odorici, nel CFM si creano piccoli gruppi interni, animati da diversi orientamenti culturali e si verificano una serie di scissioni. Nel 1951, in particolare, Pietro Di Blasi, Piero Donzelli e Luigi Veronesi, insieme a tanti altri, danno vita all'Unione Fotografica, che si configura come un altro polo di questa frammentata cultura

⁴⁹ G. Turrone, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁰ Per una storia più dettagliata rimando a Gualtiero Castagnola, *Mezzo secolo di vita del Circolo Fotografico Milanese*, (Milano, 1980), pubblicato a puntate come editoriale della rivista “Il Milanese”, Milano, 2012.

fotografica milanese⁵¹. Si pongono l'obiettivo, polemico, di liberare la fotografia italiana dal suo provincialismo e da un certo gusto formalista (la passione per la fotografia dalla grana perfetta), con un programma che li oppone diametralmente ai circoli amatoriali, e che vuole aprire la strada ad un reportage più sincero, realistico che trova riscontro in quella “nuova fotografia italiana” teorizzata da Turrone alcuni anni dopo. Gli anni dell'intervallo cronologico preso in considerazione per questa tesi vedono il declino del ruolo del CFM, che si mimetizza ormai tra i tanti focolai culturali dedicati alla fotografia.

La distanza tra il mondo dei fotoamatori e dilettanti, rispetto ai fotografi professionisti, aumenta sempre più con il procedere del decennio⁵². Tanti autori, come Colombo, De Biasi o Enrico Cattaneo, pur avendo militato alcuni anni nel CFM lo abbandonano gradualmente passando a diverse carriere come fotografi professionisti. A Milano, negli anni del dopoguerra, complice il boom economico, fioriscono nuove possibilità per i fotografi a causa della necessità sempre maggiore di materiale fotografico. Nasce per esempio il genere della fotografia industriale, poiché tante aziende italiane iniziano a dotarsi di archivi fotografici, sia per rifornire la stampa pubblicitaria, sia per documentazione interna. Per esempio Gianni Berengo Gardin e Ugo Mulas, tra gli altri, scattano servizi per Olivetti⁵³. Un ramo speciale è poi la fotografia di architettura, di cui un esempio sono i servizi di Paolo Monti⁵⁴. Altro ambito che richiede costantemente fotografie è ovviamente la pubblicità, e in particolare quella di abbigliamento, il grande mondo della moda. Sono gli anni in cui i fotografi iniziano a confrontarsi, inoltre, con la mediazione delle agenzie, che spesso prendono in appalto la gestione di tutti i servizi fotografici per una rivista. A Milano troviamo in piena attività l'agenzia Publifoto di Vincenzo Carrese (fondata già nel 1939), e nel 1966 anche Grazia Neri apre l'agenzia che porta il suo nome⁵⁵.

Questa cesura tra professionisti che lavorano quotidianamente con la macchina fotografica al collo e altolocati dilettanti soci del CFM è raccontata da Colombo, che ricorda una profonda estraneità, citando un esempio come Mulas, che non sapeva nemmeno cosa fosse il Circolo Fotografico. Viceversa i soci del circolo non avevano probabilmente mai osservato i servizi che lui pubblicava

⁵¹ A. Russo, *op. cit.*, pp. 95-144, dedica un capitolo alla storia dell'associazionismo nel mondo fotografico italiano del secondo dopoguerra, soffermandosi in particolare su l'Unione Fotografica, che insieme a La Bussola e La Gondola, è selezionato come esempio da descrivere.

⁵² Cfr. M. A. Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, Contrasto, Roma, 2011; in particolare il capitolo *Dilettanti e professionisti*, pp. 67-85.

⁵³ Cfr. A. Bertani, *Un'idea di fabbrica: la fotografia d'industria fra carta stampata e pianificazioni territoriali*, in E. Di Raddo, a cura di, *Milano 1945-1980 Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*, Franco Angeli, Milano, 2015, pp. 65-76; C. Toschi, *The Olivetti idiom, 1952-1979*, Quodlibet - NYU Florence, Macerata - Firenze, 2018;

⁵⁴ Solo un esempio: A. M. Matteucci, a cura di, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, con prefazione di Francesco Arcangeli e foto di Paolo Monti, Alfa, Bologna, 1969.

⁵⁵ Un fondo fotografico, di circa 800.000 stampe, e archivistico proveniente dall'Agenzia Grazia Neri, chiusa nel 2009, è in deposito presso il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (Milano).

ogni mese sull'*Illustrazione italiana*⁵⁶. Conferma Turrone che a Carrieri, a Mulas, a Dondero, a Chiara Samugheo e tanti altri, anche la storia dell'Unione Fotografica Milanese non dice niente⁵⁷.

È interessante la citazione di Ugo Mulas (1928-1973), oggi considerato uno dei capisaldi della fotografia italiana del secondo dopoguerra, che all'epoca lavora a Milano correndo dietro alle commissioni delle riviste, come tutti. La sua passione per l'arte e gli artisti cambia radicalmente il suo modo di intendere la fotografia, portandolo, negli ultimi anni di una vita interrotta prematuramente, alla realizzazione del fotolibro *New York. Arte e persone*⁵⁸, ma soprattutto al lavoro di ricerca intitolato *Verifiche* (1970-1972), che si configura come una vera e propria analisi del medium fotografico e delle sue caratteristiche, letteralmente un "fotografare la fotografia"⁵⁹. Questo pilastro concettuale, che ha modificato la percezione della fotografia, e forse della visione stessa, di molti artisti e fotografi a lui successivi, non è mai passato dal mondo dei fotoamatori: autodidatta, inizia subito a lavorare, spinto e sostenuto da Mario Dondero. Mulas è anche un nome che porterebbe ad aprire il discorso sul dibattito tra fotografia e arte, che scorre lungo tutti gli anni Sessanta e Settanta, pur avendo radici antiche quanto l'invenzione della fotografia stessa, e ancora oggi lascia aperte riflessioni sulla specificità del medium e sulla sua ontologia. Se inizialmente Mulas si colloca tra le fila dei fotogiornalisti, arriva presto ad essere considerato un vero e proprio "fotografo autore" dopo la diffusione delle *Verifiche*.

A questo proposito torno alle pagine di "Dibattito" del 1962, dove Colombo definisce l'opposizione netta tra fotografia "funzionale" e "strumentale". La prima è quella che salva l'oggetto, cioè informa l'osservatore dei dati raccolti dalla camera attraverso la luce e il meccanismo ottico. La seconda è un'immagine dove i dati oggettivi vengono distrutti, l'immagine ottica è utilizzata parzialmente, modificata, deformata, fino a perdere ogni riferimento al referente reale, e secondo lui appartiene al piano pittorico, o alla grafica, "sono elaborazioni soggettive non fotografiche, oppure casualmente fotografiche"⁶⁰. È curioso ripensare al fatto che Colombo muove i primi passi nel professionismo anche grazie a Franco Grignani (1908-1999) che era architetto, artista, grafico e designer ed utilizzava la fotografia proprio in questo modo "strumentale"⁶¹. Qui afferma una visione piuttosto manichea⁶², che vuole tagliare fuori dalla fotografia ogni immagine "inutile", tra le quali include i

⁵⁶ C. Colombo, con S. Guerra, *La camera del tempo*, Contrasto, Roma, 2014, p. 21.

⁵⁷ G. Turrone, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁸ U. Mulas, M. Provinciali, A. Solomon, *New York: arte e persone*, Milano, Longanesi, 1967.

⁵⁹ G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia, dal 1839 a oggi*, Einaudi Editore, Torino, 2012, p. 348; a proposito dell'opera di Mulas in relazione al contesto dell'arte contemporanea italiana, cfr. A. Russo, *Storia culturale della fotografia in Italia*, *op. cit.*, pp. 366-370.

⁶⁰ C. Colombo, *Il critico armato*, in "Dibattito" di "Foto Magazin Edizione italiana", 1962, ristampato in C. Colombo, con S. Guerra, *La camera del tempo*, *op. cit.*, p. 90.

⁶¹ Cfr. M. Piazza, N. Osoni Cavadini, a cura di, *Franco Grignani: polisensorialità tra arte, grafica e fotografia*, Skira, Milano, 2019.

⁶² Questi giudizi assoluti, apodittici sono una sua caratteristica peculiare, ricorda Giovanna Calvenzi nell'introduzione al catalogo *Cesare Colombo. Life size*, Ed. Imagna, Bergamo, 2009, p. 9.

lavori di Man Ray, ma anche i nudi di Edward Weston.

Contemporaneamente al testo di Colombo, Monti sperimenta i suoi chimigrammi, ma non solo: altri autori come il citato Mulas, o Mario Giacomelli, Veronesi, De Biasi e Cattaneo, portano avanti, o iniziano negli anni immediatamente successivi, ricerche personali che possono essere definite artistiche, e che saranno approfondite nei prossimi capitoli di questa tesi. Giacomelli, solo per fare un esempio, rappresenta con la sua fotografia una sintesi di astrattismo, espressionismo e realismo, superando sia il neorealismo dei reporter sia il formalismo del suo maestro Giuseppe Cavalli. Nel suo lavoro su Scanno⁶³, realizzato tra il 1957 e il '59, elimina i toni di grigio intermedi e brucia l'immagine, nella quale risplende un bianco raggianti.

Altra voce importante nel panorama della nascente critica fotografica milanese è quella di Piero Racanicchi, autore del *Primo Quaderno di Critica e storia della fotografia* di “Popular Photography Italiana”, edizione italiana del noto periodico americano, pubblicata a Milano dal 1957 [Fig. 1.2].

Uscito nel novembre 1961, il “quaderno” raccoglieva i dodici testi su altrettanti fotografi che Racanicchi aveva pubblicato sulla rivista durante l'anno, accompagnati da una selezione di immagini di Donzelli. I grandi nomi presentati sono Ansel Adams, Eugène Atget, Margaret Bourke-White, David Duncan, Alfred Eisenstaedt, Henry William Jackson, Dorothea Lange, Jacob A. Riis, Vittorio Sella, *Subjektive Fotografie*, Alfred Stieglitz; il volume si conclude con un brano dedicato al professore Carlo Ludovico Ragghianti e un'intervista a quest'ultimo.

Racanicchi aveva infatti studiato all'Università di Pisa, la sua devozione a Ragghianti è evidente e spiega come mai il discorso di fondo di tutto il *Quaderno* sia il rapporto tra documento e arte in fotografia. Descrivendo l'approccio di Ragghianti alla fotografia, nell'introduzione all'intervista, in realtà delinea un metodo di lavoro che è anche suo proprio e che evidentemente si augura si estenda:

Egli, muovendosi nella direzione di una ricerca che è storica, nel senso che mira a dimostrare la sostanziale unità di tutte le forme d'espressione, ha esteso ed estende progressivamente le sue indagini ad un campo sempre più vasto e vario che va dalla musica alle arti decorative e grafiche, dall'industrial design alla fotografia ed alle arti della visione in genere, portando nella letteratura su questi argomenti un insieme di idee acute e originali, che possono essere considerate come una nuova fondazione della problematica estetica e storica.⁶⁴

⁶³ Il suo *Ragazzo di Scanno*, verrà incluso da John Szarkowski nella mostra *The photographer's Eye* del 1964 al Museum of Modern Art di New York. Giacomelli è da allora uno dei fotografi italiani più noti e apprezzati all'estero, a iniziare da una mostra personale alla George Eastman House di Rochester, già nel 1968.

⁶⁴ P. Racanicchi, *Carlo Lodovico Ragghianti*, in *Critica e storia della fotografia 1*, “Popular Photography Edizione Italiana”, Milano, 1961, p. n. n. Nel 1963 uscirà il secondo volume, con testi dedicati a Brady, Julia M. Cameron, Robert Capa, Henry Cartier-Bresson, Giuseppe Cavalli, Alvin L. Coburn, Robert Doisneau, George Eastman, Farm

Questa nuova estetica, insieme ad una visione ampia e trasversale, è alla base della sua lettura delle fotografie presentate in ogni singolo capitolo. Chiudo il cerchio con la recensione del *Quaderno*, firmata da Arcari sulle pagine di “Dibattito”. Con il solito acume lo elogia, ma finisce col chiedersi se è necessario lo sforzo finale di Racanicchi di “portare su un piano artistico questi documentaristi eccezionali”⁶⁵, quando è per lui scontato che per essere un documento, la fotografia deve essere prima eccellente. L’ “arte” di cui si parla, si potrebbe definire come la qualità estetica ed espressiva della fotografia di reportage che fotografi di particolare talento riescono a produrre.

La lettura di Racanicchi della fotografia, anche di reportage, come arte, è assolutamente fondamentale per comprendere la nascita, in questo contesto, della prima galleria privata esclusivamente dedicata alla fotografia. Ormai i fotoreporter dei quali si apprezza l'autorialità, Robert Capa, Cartier Bresson o Paul Strand per intenderci, vengono esposti in spazi istituzionali con grandi mostre celebrative. Questo riconoscimento non era tributato a nessuno dei fotografi professionisti italiani, neanche ai più apprezzati. Fotografi che tutti i giorni animavano la scena milanese, se estranei all'ambiente delle mostre e concorsi dei circoli amatoriali, non avevano uno spazio espositivo a loro dedicato, o dove mostrare il loro lavoro, al di fuori del mondo dell'editoria, che però li imbriglia in commesse precise. La Galleria Il Diaframma nasce soprattutto per risolvere questo *impasse* e dare ai fotografi un luogo dove esporre i propri lavori personali. Diverso il discorso per le fotografie *off camera*, le sperimentazioni astratte o la fotografia inserita in opere d'arte che trovavano più facilmente spazio in gallerie private d'arte.

Ancora sulle pagine di “Dibattito”, Arcari prende la parola a proposito della fotografia astratta con un lungo saggio, in cui sostiene che la nascita del fotogramma e della fotografia *off camera*, nel cenacolo della scuola Bauhaus, sia stata una conseguenza naturale e diretta dei loro metodi di ricerca sperimentali che annullano le barriere tra le diverse discipline. Non si sposta di molto, andando ad elencare esempi di ricerche fotografiche che proseguono sulla stessa linea, di italiani cita Monti e Grignani. Avverte però, in chiusura, una serie di limiti dentro i quali può muoversi la fotografia astratta per mantenere le ragioni e la legittimità della sua “bellezza”. Mi interessa sottolineare alcune espressioni che definiscono questi limiti: “fin tanto che l'anti-naturalismo è stato inteso come una ribellione a una tradizionale e ormai stanca rappresentazione accademica della natura”, e infine “sottraendosi ai vaghi estetismi di tanta altra parte dell'arte e della fotografia

Security Administration, Fotodinamismo futurista, David Octavius Hill e Robert Adamson, Lewis W. Hine, Félix Nadar, Photo Secession, Pictorialism, il Conte Primoli, W. Eugène Smith, Edward Weston.

⁶⁵ A. Arcari, *Il primo Quaderno di “Critica e storia della fotografia” di Piero Racanicchi e Pietro Donzelli*, in “Dibattito 2”, “Foto Magazin Edizione Italiana” n.7, S. A. G. S. A., 1962. Ristampato in D. Zanelli, *op. cit.*, pp. 139-144.

contemporanea”⁶⁶. Comprendiamo che Arcari in fondo riporta la fotografia astratta ad un'utilità nell'ambito della grafica e della pubblicità, senza garantirle un'autonomia e legittimità assoluta.

Ripensando alle tante riflessioni finora citate, si nota che esse delineano una tendenza condivisa a considerare un reportage consapevole, quindi il documento, la “vera” fotografia, contro le fotografie sperimentali, astratte e inverosimili, che diventavano grafica o fotografia-pittura, in un evidente *impasse* linguistico. Una situazione che Gabriele D'Autilia nella sua storia della fotografia italiana sintetizza in questa immagine: “Al Giamaica sono tutti di sinistra, le idee sulla fotografia sono poco chiare, ma c'è la convinzione che la cosa più importante sia il foto-giornalismo.”⁶⁷

La posizione un po' critica di Monti è una voce fuori dal coro, quando esprime i suoi dubbi sul valore documentario del reportage. Già nel 1957 si chiede cosa ha potuto vedere il fotografo e cosa no, individuando il problema della parzialità della “verità” fotografata; problema che diventa morale, sociale e politico perché si tratta, in fondo, di un problema di libertà, del fotografo *in primis* ma anche dell'editore che si avvale della sua opera⁶⁸. Monti apprezza una fotografia posata e pensata, come dimostra nella pratica, diametralmente opposta allo scatto rubato del reportage, al momento decisivo bressoniano. Turrone percepisce l'acutezza della lettura di Monti, e la indirizza però contro quel reportage qualunquista, senza etica, “di chi crede di far racconto realistico mentre in realtà non fa che ripetere gli echi ottusi di una cronaca informe, inutilmente cinica e corrotta.”⁶⁹

Anche Racanicchi, che come ho accennato proveniva da studi umanistici, in un testo sulla figura umana nell'arte figurativa e nella fotografia del 1963, conclude con un paragrafo importante dove afferma di credere nella parità tra fotografie figurali (realistiche) e fotografie astratte. Scrive:

Si dà infatti il caso che l'interpretazione della figura sia, in fotografia, il tema prevalente; e questo è più che spiegabile, sia per la naturale destinazione dello strumento espressivo che per gli attuali orientamenti, volti ad accertare e descrivere le condizioni del genere umano attraverso il reportage, il documentario e la fotografia narrativa. Ma sono in molti coloro che pensando oggi alla figura in fotografia, si rifanno immediatamente a schemi iconografici od a particolari contenuti di tipo sociale. Ovvio che questo giudizio deve essere riequilibrato. A parte il fatto che la storia recente della fotografia è prodiga di esempi che mostrano come si possa giungere alla figura anche per via astratta (Moholy-Nagy, Man Ray, Marey, Bragaglia, Milj, Edgerton), non comprendo perché e per qual motivo si dovrebbe limitare le capacità creative della macchina fotografica considerandola solo capace

⁶⁶ A. Arcari, *Fotografia astratta e astrazione in fotografia*, in “Dibattito 5”, “Foto Magazin Edizione Italiana” n.1, S. A. G. S. A., 1963. Ristampato in D. Zanelli, *op. cit.*, pp. 113-120.

⁶⁷ G. D'Autilia, *op. cit.*, p. 269. Il bar Giamaica in via Brera era frequentato da fotografi, pittori e intellettuali. In particolare Uliano Lucas, Mario Dondero e Ugo Mulas.

⁶⁸ P. Monti, *Prima mostra Internazionale Biennale di Fotografia*, Fantoni, Venezia, 1957, ristampato in R. Valtorta, *op. cit.* pp. 68-69.

⁶⁹ G. Turrone, *op. cit.* p. 49.

di immagini figurali. Dovrebbe essere ormai chiaro che i generi sono una classificazione di comodo [...]. [...], si affermi pure la figura in fotografia e sia essa la benvenuta! Ma lo sia nel pieno rispetto delle immagini diverse fornite dalla fantasia e dall'intuizione, specie quando esse sono frutto di esperienza, di scelte e di decisioni che sottintendono quel fare che è lavoro, rappresentazione interiore, espressione.⁷⁰

L'approccio inclusivo e la definizione aperta di fotografia che Racanicchi sostiene, emerge anche da un testo esplicitamente dedicato al rapporto storico tra fotografia e arte, dal significativo titolo *L'influenza della fotografia sulle arti figurative*⁷¹. L'autore premette di considerare il XX secolo come il secolo dove prevalgono i valori del “visuale”, avendo l'immagine una tale fondamentale importanza in ogni ambito culturale e sociale, e poi si chiede come mai, quindi, la fotografia goda ancora di così poco credito, nonostante sia un importante veicolo di espressione e informazione, in grado di modificare l'operare umano. Si propone quindi di ripercorrere la storia dell'arte da Masaccio e Piero della Francesca alla ricerca dei rapporti e degli scambi tra arti e fotografia, valorizzando in particolare gli stimoli che la seconda ha dato alla prima verso nuove possibilità espressive. Si tratta forse di uno dei primi tentativi di guardare la storia dell'arte da un punto di vista nuovo, inclusivo della fotografia, la cui nascita ed evoluzione viene altrimenti narrata a sé stante. La viva dialettica tra queste diverse posizioni teoriche dimostra come sia importante in quegli anni ridefinire lo specifico fotografico, sull'onda di tanti cambiamenti e di una diffusione sempre maggiore della professione di fotografo.

A questo punto è necessario introdurre un altro protagonista, Renzo Chini (1920-1998), studioso della fotografia e dell'immagine, forse oggi poco ricordato, nonostante il valore del suo *Il linguaggio fotografico*⁷². Rispetto al discorso precedente, Chini, si chiede, ancora nel 1968, se esista una critica fotografica: domanda retorica a cui risponde negativamente, salvando alcuni singoli contributi (fa i nomi di Turroni, Racanicchi e Bezzola, per esempio). Nonostante questa visione scettica, credo che le situazioni appena presentate, gli interventi citati e il loro autori, il confronto fruttuoso tra protagonisti con le formazioni più disparate dimostri l'emergenza di una critica fotografica che matura e si consolida sempre di più durante tutto il decennio.

Il linguaggio fotografico è un libro che ha contribuito non poco alla diffusione di alcune tendenze fotografiche, al di là della provocatoria opinione sull'assenza di una vera critica d'arte. In particolare il dizionario terminologico che chiude il volume è molto interessante, per esempio il termine “istantaneità” è definito come lo specifico fotografico. Un altro dettaglio che ha colpito la mia

⁷⁰ P. Racanicchi, *La figura umana nell'arte figurativa e nella fotografia: considerazioni*, in C. Colombo, a cura di, *Lo sguardo critico*, op. cit., p. 24.

⁷¹ P. Racanicchi, *L'influenza della fotografia sulle arti figurative*, in *Mostra fotografica Europa 1968*, op. cit., pp. n. n.

⁷² R. Chini, *Il linguaggio fotografico*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1968, p. 57.

attenzione è il paragrafo dedicato alla cultura del fotografo, che inizia così: “Il meno da chiedere a un fotografo, viste le ambizioni estetiche che lo animano, è una solida cultura.” e prosegue sostenendo che la cultura del fotografo non si deve distinguere da nessun'altra, questo anche perché quasi tutti coloro che hanno fatto e continuano a fare qualcosa in fotografia provengono dalle discipline più diverse⁷³. Conclude consigliando, sulla scia dei manuali coevi di tecnica fotografica, di ammirare le pitture antiche, di apprendere qualcosa di psicologia e infine, perché no, di regia cinematografica. Questi propositi riprendono quelli espressi da Arcari e Monti al convegno di Sesto San Giovanni che ha aperto il decennio, rispetto alla necessità di una didattica e un progetto formativo per i fotografi completamente nuovo. I cambiamenti sono lenti, e se nel 1968 tanti fotografi milanesi già possono affidarsi ad una più acuta coscienza del proprio mestiere, non per forza si tratta di una situazione diffusa e condivisa. Però, per esempio, la fotografia è inserita come materia di studio nel Corso Superiore di Disegno Industriale di Venezia, dove insegna Zannier, e studiano Mario Cresci e Guido Guidi.

Infine Chini riserva un'ampia trattazione al tema del fotoracconto. Parallelamente all'affermazione professionale e autoriale del fotoreporter, infatti, negli anni Sessanta si assiste ad una vera e propria esplosione del genere editoriale del fotolibro⁷⁴. Se lo sviluppo del reportage italiano si realizza soprattutto in servizi per le riviste, è da tenere in conto anche la produzione di libri fotografici. Tuttora molti fotografi preferiscono produrre un libro, più longevo di una mostra e capace di trasmettere un pensiero più complesso e strutturato di un singolo scatto; inoltre si sviluppa come un lavoro più autonomo e stilisticamente espressivo, rispetto ad un servizio per una rivista. È piuttosto naturale da immaginare quando un fotografo di redazione debba sottostare prima alle decisioni del giornalista, che sceglie solo quegli gli scatti che illustrano il suo testo al meglio, poi dell'*art director* che impagina il servizio complessivo (fa eccezione un autore come Federico Patellani, sia giornalista che fotografo). Alcuni fotolibri di questi anni si configurano come veri e propri libri d'artista, per esempio un volume come *Milano, Italia* va considerato un prodotto della pura espressione creativa di Mario Carrieri⁷⁵.

Altri fotolibri interessanti che escono in anni immediatamente successivi sono *Feste religiose in*

⁷³ *Idem*, p. 25.

⁷⁴ Cfr. A. Russo, *Il libro fotografico: un nuovo traguardo professionale*, in *Storia culturale della fotografia italiana*, *op. cit.*, pp. 161-162.

⁷⁵ M. Carrieri, *Milano, Italia*, Lerici Editore, Milano, 1959; l'autore, allora ventisettenne, lo progetta in ogni singolo dettaglio grafico, fotografico e di stampa. Si tratta di un volume con 134 immagini scelte dai 3500 scatti eseguiti nella cinta daziaria di Milano tra il gennaio e l'agosto 1958. Come Giacomelli a Scanno, ma ancora prima come William Klein, Carrieri inizia a calcare la mano sui neri creando fotografie con forti contrasti, resi ancora più evidenti dal fatto che gli unici colori del libro sono il bianco, il nero e il rosso. È diviso in scene, come uno spettacolo (Carrieri aveva trascorso da sceneggiatore e regista di corti), ed ogni scena è introdotta da uno stradario che indica dove sono state scattate le fotografie, solo testo presente oltre alle informazioni nel verso di copertina.

*Sicilia*⁷⁶ di un giovanissimo Ferdinando Scianna (invitato da Leonardo Sciascia a illustrare il suo progetto), e *Venise de Saison*⁷⁷ il primo libro di Gianni Berengo Gardin, il quale oggi ha all'attivo circa duecento pubblicazioni, e non perde occasione di ribadire come per lui il libro sia il vero obiettivo quando inizia un reportage o un ciclo di fotografie. Qualche altro anno dopo è la volta di *Gli esclusi*⁷⁸ di Luciano D'Alessandro, *Morire di classe*⁷⁹ di Carla Cerati e Berengo Gardin e infine *I travestiti*⁸⁰ di Lisetta Carmi, tre esempi di una stagione di fotolibri di tendenza “umanitaria” e di denuncia sociale⁸¹ che preparano il terreno per la breve stagione del Gruppo di *concerned photographer* italiani, studiato da Patrizia Regorda⁸². Oltre al reportage americano e al cinema neorealista citati in apertura, un'altra premessa fondamentale per questi fotolibri di reportage sociali, è la scoperta fotografica del sud Italia negli anni Cinquanta. L'esempio delle fotografie nei libri di De Martino sarà importante per tanta fotografia degli anni successivi, e presupposto per una serie di lavori, non più solo fotografici, che si possono raccogliere sotto l'etichetta di “arte antropologica”: penso a Mario Cresci, Mimmo Jodice e Marialba Russo ma anche agli artisti Armando Marrocco, Antonio Paradiso e Michele Zaza, che incontreremo nei prossimi paragrafi. Il successo di De Martino porta l'antropologia all'attenzione della cultura nazionale, la inserisce nel dibattito sociale, culturale, e politico, mettendo in luce lo specifico antropologico del cambiamento italiano⁸³. Inoltre apre il discorso sull'uso e il valore della fotografia nell'indagine antropologica, in virtù di un suo approccio interdisciplinare e cooperativo. Con lui partono di volta in volta diversi fotografi, da Cesare Zavattini e Franco Pinna, fino a Gilardi e tra gli ultimi anche un giovane Scianna. Allo stesso modo Lisetta Carmi inizia a fotografare in Puglia, nel 1960, invitata da Leo Levi a seguirlo nella sua ricerca delle persistenze di sonorità ebraiche nei canti folkloristici della popolazione di San Nicandro Garganico, dove era sopravvissuta una piccola comunità. La ricezione del precedente demartiniano, e il diffuso interesse per le ricerche antropologiche, ha uno spartiacque nel 1965. Se

⁷⁶ L. Sciascia, F. Scianna, *Feste religiose in Sicilia*, Leonardo Da Vinci Ed., Bari, 1965.

⁷⁷ G. Bassani, G. Berengo Gardin, M. Soldati, *Venise de saison*, La Guilde Du Livre, Losanna, 1965.

⁷⁸ L. D'Alessandro, *Gli esclusi*, Il Diaframma Edizioni, Milano, 1969.

⁷⁹ F. Basaglia e F. Ongaro Basaglia, a cura di, *Morire di classe*, fotografie di G. Berengo Gardin, C. Cerati, Einaudi Edizioni, Torino, 1969.

⁸⁰ L. Carmi, *I travestiti*, Essedi Edizioni, Roma, 1972

⁸¹ Sulla fotografia impegnata, con obiettivi sociali e di denuncia, cfr. C. Casero, *L'obiettivo non è obiettivo. Considerazioni sulla fotografia come strumento di denuncia in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo, a cura di, *Anni '70: l'arte dell'impegno*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2009, pp. 133-152.

⁸² Il gruppo si riunisce durante il 1973 intorno a Lanfranco Colombo, il quale organizza tre mostre nell'autunno dello stesso anno. Cfr. P. Regorda, *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, Lupetti Edizioni – Museo di Fotografia Contemporanea, Milano, 2010.

⁸³ Tema, quello del rapporto tra antropologia e fotografia, trattato da A. Russo, *op. cit.*, pp. 38-47., ma in particolare da Francesco Faeta, a partire dal suo *Strategie dell'occhio: etnografia, antropologia, media*, Franco Angeli, Milano, 1998. Ricordo il suo intervento al convegno *La fotografia in Italia negli anni Sessanta. Cultura, società, arte, immagine*, tenuto il 18 ottobre 2018 a Milano, in occasione della manifestazione Archivi Aperti a cura di Rete Fotografia, rintracciabile al: <https://www.youtube.com/watch?v=ghAK3X9jTfE> (10 ottobre 2019).

prima è esempio per altri reportage socio-antropologici, dopo questa data simbolica lo specifico etnografico è un punto di partenza per ricerche e sperimentazioni autonome dall'antropologia, puramente creative, raffinate indagini sullo sguardo e sul linguaggio fotografico. Le serie fotografiche scattate da Cresci a Matera, o i lavori di Zaza che ritraggono la sua famiglia a Molfetta (Bari), arrivano a Milano nei primi anni Settanta e trovano un'accoglienza estremamente positiva e interessata, in particolare da parte del mondo dell'arte: vedremo nel dettaglio come sia Cresci sia Zaza (ma anche Marrocco e Paradiso) espongono i loro lavori in gallerie d'arte private.

Alcuni di questi titoli escono per la casa editrice Il Diaframma, comparsa sulla scena milanese nel 1963, dedicata esclusivamente a fotolibri, così come l'omonima galleria esporrà esclusivamente fotografie. Entrambe sono frutto dell'entusiasmo instancabile di Lanfranco Colombo, fotografo e promotore della fotografia attivissimo a Milano. Il primo libro uscito dalle edizioni Il Diaframma è *Ex-Oriente*⁸⁴, una raccolta delle fotografie scattate da Colombo stesso in un viaggio in Asia del 1962, realizzato con la collaborazione di Luigi Crocenzi e Giancarlo Iliprandi e arricchito da testi di Franco Fortini. Con questo volume Colombo inizia a distinguersi nel panorama milanese dedicato alla fotografia prima dell'apertura della galleria, da un lato come fotografo e dall'altro come promotore di un progetto editoriale, considerato come il vertice più alto al quale un fotografo poteva ambire. *Ex-Oriente* è definito da Regorda il *trait d'union* tra due generazioni di attivissimi sostenitori della fotografia quali Crocenzi e Colombo, e battezza la neonata casa editrice nel nome di uno sperimentalismo d'avanguardia. Questo soprattutto grazie al talento di Iliprandi, che incarna il moderno ruolo dell'*art director*, improvvisamente più centrale e determinante, con una nuova libertà di “dirigere, manipolare e amplificare il messaggio visivo”. Qui Iliprandi interpreta le fotografie di Colombo, racconto del viaggio realmente vissuto, come in un cinema mentale che ripercorre le tappe e le memorie del viaggiatore; questo “sogno” si realizza attraverso variazioni ritmiche delle dimensioni delle immagini, e ripetizioni (anche ossessive) che dinamizzano la pagina⁸⁵. Un altro esempio di *art director* importante in questo senso è Michele Provinciali, grafico intelligente e colto che si occupa di *New York: arte e persone* di Mulas, e prima ancora lavora al periodico “Imago” insieme ad Arcari. Pubblicazione assolutamente *sui generis* dove si realizza quella fusione creativa tra discipline artistiche che Marta Sironi, alla quale si deve una prima analisi di questa speciale esperienza editoriale, afferma derivare dalla formazione di Provinciali come storico dell'arte, poi specializzato alla scuola Bauhaus di Chicago⁸⁶.

⁸⁴ L. Colombo, *Ex-Oriente*, Il Diaframma Edizioni, Milano, 1963.

⁸⁵ P. Regorda, *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, Museo di Fotografia Contemporanea, 2010, p. 28.

⁸⁶ M. Sironi, *Nuova estetica dell'oggetto: la rivista Imago tra comunicazione visiva e tecniche di stampa*, in “Palinsesti” n. 5, 2016, p. 18.

Ex-Oriente vince il Premio Nadar Italiano alla sua prima edizione, nel 1965, ma attira le critiche di chi vede nell'uso del montaggio una certa “insincerità”⁸⁷, poiché con elaborazioni successive e accostamenti arbitrari stimola nel lettore meccanismi interpretativi e produce significati non previsti dalla semplice fotografia (e si ritorna alla funzionalità definita da Cesare Colombo).

Il Premio Nadar italiano è stato istituito da Crocenzi, insieme al Premio Niépce italiano, tra gli eventi che animano l'attività del Centro per la Cultura nella Fotografia (CCF), nato già nel 1954 per volere di Crocenzi stesso, affiancato da Giuseppe Cavalli ed altri. Il libro fotografico è fin dall'inizio uno dei punti fondamentali dell'attività del CCF, considerato uno strumento fondamentale di alfabetizzazione visiva, migliore delle riviste illustrate; l'obiettivo è una produzione sempre maggiore e più facile, con costi di produzione e vendita sempre più ridotti per agevolarne la circolazione. In pochi anni vedono la luce anche libri di artisti come Ketty La Rocca⁸⁸, Franco Guerzoni⁸⁹ (con fotografie di Franco Vaccari) o Giuseppe Penone⁹⁰, che non potrebbero essere più lontani dal punto di vista delle ricerche artistiche, ma che si configurano tecnicamente come fotolibri. Gli esempi citati sono particolarmente tranquilli dal punto di vista dell'impaginazione grafica, rispetto all'audacia di *Milano, Italia* di Carrieri, o *Ex Oriente*. La fotografia non è pura illustrazione ma ragion d'essere del libro e strumento indispensabile per il progetto artistico che racconta, ma l'obiettivo non è l'avanguardia editoriale⁹¹.

La seconda metà del decennio saluta alcuni cambiamenti radicali, sia in ambito editoriale, sia espositivo. Per esempio, cessano la pubblicazione le riviste “Fotografia” e “Ferrania”, e in poco tempo anche “Foto Film”, così che “Popular Photography Italiana” diventa un organo fondamentale di diffusione delle novità fotografiche (ma non l'unico). Un'altra novità è il SICOF, il Salone di Cine Foto Ottica inaugurato nel 1969. Colombo è invitato fin da subito a curarne la sezione culturale, mentre pochi anni prima ha già assunto l'incarico di direttore della rivista “Popular Photography Edizione Italiana”; vedremo nel prossimo capitolo come egli cerchi di sfruttare queste occasioni per rinnovare il dibattito sulla fotografia, e soprattutto un dialogo con il mondo dell'arte.

⁸⁷ Regorda, *op. cit.*, p. 29, cita Antonio Arcari, *Ex Oriente. Un libro fotografico di Lanfranco Colombo*, in “Foto Magazin Edizione Italiana” n.1, gennaio 1965, pp. 19-27.

⁸⁸ K. La Rocca, *In principio erat*, Centro Di Edizioni, Firenze, 1971.

⁸⁹ F. Guerzoni, *Affreschi*, Geiger Edizioni, Torino, 1973.

⁹⁰ G. Penone, *Svolgere la propria pelle*, Sperone Edizioni, Torino, 1971. Un lavoro simile è stato fatto recentemente dallo storico dell'arte e fotografo americano John Coplans, come metodo attraverso il quale provare a riconoscere e ad accettare il proprio corpo invecchiato. L'analogia immediata tra pelle e pellicola, entrambe superfici sensibili che reagiscono alla presenza del mondo esterno si unisce alla capacità analitica della fotografia, che questi artisti utilizzano per schedare, in un certo senso, il loro stesso corpo. Nelle pagine successive di questa tesi incontreremo un'altra autrice, Jole De Freitas, che porterà avanti uno studio dettagliato del proprio corpo, grazie allo strumento fotografico.

⁹¹ Per quanto riguarda i libri d'artista pubblicati in quegli anni rimando a G. Celant, *Book as Artwork*, “Data” n.1, Settembre 1971, pp. 35-49; anche se gli esempi elencati sono pressoché esclusivamente americani, con eccezione di Piero Manzoni, Giulio Paolini, Mario Merz e Michelangelo Pistoletto.

1.3. La mostra *Arte e fotografia* (1970)

Dopo aver tratteggiato quello che si mostra come il mondo della fotografia milanese nel decennio Sessanta, e prima di affrontare invece il versante della fotografia nel mondo dell'arte (che ci sposta lievemente in avanti cronologicamente), ritengo opportuno soffermarmi sulla mostra *Arte e fotografia*, curata da Daniela Palazzoli in occasione della seconda edizione del SICOF nell'autunno del 1970. Si tratta di una tra le prime occasioni milanesi in cui questi due mondi, con le rispettive strutture culturali e tradizioni, si incontrano, o meglio, come vedremo, si scontrano.

I punti di contatto tra quelli che ho iniziato informalmente a definire, in questi mesi di ricerche, i due principali “versanti” della fotografia a Milano (ma si tratta di una situazione più diffusa), non sono moltissimi, a livello ufficiale. Oltre a questa occasione, ricordo i contributi critici di Racanicchi, in parte già citati, e di Gillo Dorfles, impegnato a sostenere una contaminazione dell'arte con gli strumenti meccanici. Un costante tentativo di dialogo e confronto viene portato avanti anche da Daniela Palazzoli attraverso vari canali e modalità, e successivamente da Adriano Altamira, che prende il suo posto nelle redazioni di “Il Diaframma Fotografia Italiana” e “Gala”, scrivendo di fotografia per quest'ultima e di arte per la prima.

Il SICOF, sigla che sta per Salone Italiano Cine Ottica Foto ha la sua prima edizione milanese nel 1969, e prosegue una regolare attività per tutto il decennio preso in considerazione. È progettato inizialmente come una normale fiera commerciale di produttori di materiale fotografico, ma fin da subito gli viene affiancata una sezione culturale, sulla scia dell'esempio dell'importante Photokina, la fiera fotografica di Colonia. Questa “sezione culturale”, composta ogni anno da tante diverse mostre e alcuni momenti di dibattito, viene messa in mano a Lanfranco Colombo, ormai dai anni protagonista della scena milanese dedicata alla fotografia, e direttore della Galleria Il Diaframma. La seconda edizione si tiene dal 22 al 29 novembre 1970, e il programma pubblicato a giugno dello stesso anno annuncia una serie di mostre sulla fotografia storica, dedicate ai Fratelli Alinari, al brigantaggio, ai dagherrotipi conservati dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, al fotografo della Belle Époque Jacques Henri Lartigue⁹². Ma non solo, due gruppi di mostre mettono a confronto la fotografia *concerned* in Italia e in America, sulla base degli interessi più personali di Colombo; altre tre rassegne danno spazio ai fotografi professionisti, infine si trova menzionata *Arte*

⁹² “Popular Photography Italiana” n. 153, luglio-agosto 1970, p. n. n. Pubblicazioni regolari del catalogo della sezione culturale iniziano nel 1977; prima si trovano talvolta cataloghi di singole mostre, ma soprattutto lunghi servizi e pubblicità su “Popular Photography Italiana”.

e fotografia, a cura di Daniela Palazzoli, appena prima di *Itersportphoto* e *Audioskop*. Il ricco programma prosegue con gli incontri, organizzati dal Centro Informazioni 3M, che coprono tutta la durata della fiera.

“Il SICOF 70 è stato per l'Italia la più completa, vera ed unica panoramica dello specifico settore” si legge su “Gala”⁹³ in un trafiletto non firmato che continua elencando le mostre, ma senza accennare al dibattito che si tiene domenica 22 novembre, con il titolo *Rapporti fra arte visuale contemporanea e fotografia*. Insieme alla mostra, è un segnale importantissimo di apertura al mondo dell'arte, preannunciato nei mesi precedenti da alcuni articoli di Palazzoli, in particolare sul numero di giugno di “Popular Photography Italiana”, tutto dedicato al rapporto con l'arte, fin dalla copertina dove troviamo l'opera *El Lissitzky* di Bruno di Bello. Tra le prime pagine del fascicolo si nota un trafiletto di Palazzoli dedicato ad *Arte ecologica, arte concettuale, arte povera*, che esordisce con l'affermazione che queste nuove correnti producono “un'arte che non esiste, se non per pochi secondi, senza la fotografia.”⁹⁴ Presenta le fotografie di un impacchettamento di Christo e due scatti di un lavoro di Denis Oppenheim, il quale disegna cerchi spalando spalando la neve in un campo, a sostegno del suo incipit provocatorio. Ma in particolare è interessante il lungo servizio dal titolo *Ottica immaginazione arte fotografia*, sempre firmato da Palazzoli, dove vengono approfonditi Ugo Mulas, Franco Vaccari, Piero Berengo Gardin, Claudio Abate e l'arte meccanica. L'obiettivo è mostrare le esperienze fotografiche che “inventano” le immagini, andando per esempio a documentare quelle situazioni che i fotografi professionisti trascurano (e si potrebbe obiettare che sia Mulas sia Abate in realtà professionisti lo sono) come gli spazi creati da nuove forme di attività immaginativa come l'happening, l'arte ambientale, gli avvenimenti effimeri, eccetera; dal contatto con questi stimoli, secondo Palazzoli i fotografi sono poi spinti a creare proprie immagini vere, oltre la documentazione. Sulla Mec art, esprime un dubbio già noto ai frequentatori del mondo dell'arte milanese: perché artisti che usano regolarmente fotografia insistono a definirsi pittori? E di riflesso perché i fotografi cercano una “patente artistica” rifugiandosi sotto le ali di associazioni fotografiche?

Cosa distingue, quindi l'arte maggiore dall'arte fotografica minore? Palazzoli risponde che, per definizione, le arti minori applicano le tecniche senza approfondimenti teorici, senza mettere in discussione il loro linguaggio: in conclusione queste foto pitture o fotografie superano la distinzione, senza polemiche, ma andando oltre le categorie⁹⁵. Ecco un passo avanti rispetto ad un articolo di Vincitorio, che negava alle opere Mec lo statuto fotografico in nome di questo “oltre”⁹⁶:

⁹³ *Sicof*, in “Gala” n. 45, dicembre 1970, p. 79.

⁹⁴ D. Palazzoli in “Popular Photography Italiana” n. 152, giugno 1970, p. 15.

⁹⁵ D. Palazzoli, *Ottica immaginazione arte fotografia*, in “Popular Photography Italiana” n. 152, giugno 1970, p. 18.

⁹⁶ F. Vincitorio, *Mec-art o fotografia?*, in P. Albertoni, a cura di, *Essere. Quaderno di studi e documenti per l'arte contemporanea*, n. 4, pp. 18-.

Palazzoli parla di un andare “oltre” che include indistintamente fotografia e pittura, portandole allo stesso livello e annullando i limiti tra una e l'altra.

Questo testo illustra perfettamente le motivazioni che portano Palazzoli ad organizzare la mostra *Arte e fotografia* al SICOF, ne è in un certo senso una premessa, insieme alla mostra *Fotografia creativa*, curata sempre da Palazzoli, insieme a Dorlfes, a Trieste, sulla quale tornerò nel terzo capitolo di questa tesi. Turrone recensisce il catalogo di quest'ultima (“il tutto è piuttosto esemplificativo, oltre che stimolante”⁹⁷), rimpiangendo di non averla vista, dimostrandoci una nuova apertura alle contaminazioni tra arte e fotografia ben lontana dalla sua posizione rigidamente a favore del fotogiornalismo che abbiamo visto espressa nei primi anni Sessanta.

Dopo queste premesse, arriviamo alla fine del 1970 con *Arte e fotografia*, e il relativo dibattito *Rapporti fra arte visuale contemporanea e fotografia*. Un evento che ho individuato come simbolo della situazione dialettica tra le due arti, che anticipa la diffusione della fotografia negli anni immediatamente successivi, e il proliferare di mostre ad essa dedicata. Soprattutto, Palazzoli porta l'arte che usa questo medium meccanico in seno al mondo della fotografia più tradizionalmente inteso, e il risultato è un dibattito piuttosto acceso e interessante.

L'immagine ottica, presa dal suo nascere a bandiera della obiettività, del documento per eccellenza, della non-mistificazione, ha sempre dovuto lottare, e aspramente, per farsi riconoscere qualità creative. [...]. Ma ora un'arma nuova ha permesso di seppellire, speriamo, l'assurda diatriba, ed è questa l'ingresso nel mondo artistico di tutte le più avanzate espressioni creative interdisciplinari, nelle quali e per le quali la fotografia si amalgama a pittura, scultura, suono, poesia... audiovisione, foto-scultura, poesia visuale... nomi nuovi, nuovo accostamento dell'artista alla realtà da interpretare.⁹⁸

Notiamo subito che Palazzoli è ancora legata al problema di far riconoscere all'immagine ottica la sua validità, ma poi risolve il problema con l'utilizzo indifferente dei più disparati strumenti e tecniche che contraddistinguono le ricerche artistiche più recenti.

Ma arriviamo ai lavori effettivamente esposti, che conosciamo grazie al *Secondo Almanacco Fotografico*, che funge da catalogo di questa edizione del SICOF⁹⁹ [Fig. 1.4]. Palazzoli raccoglie opere storiche [Fig. 1.5] come l'*Autoritratto fotodinamico* di Anton Giulio Bragaglia (1911), la famosa fotografia di Man Ray del *Grande vetro* di Marcel Duchamp (1920), o un *Fotomontaggio* di

⁹⁷ G. Turrone, *Fotografia creativa*, in “Popular Photography Italiana” n. 152, giugno 1970, p. 18. Trovo interessante aver rintracciato un invito alla mostra nell'Archivio Cesare Colombo [Fig.], che dimostra, credo, come ancora Palazzoli si rivolgesse al pubblico del mondo della fotografia, più che al tradizionale target delle mostre d'arte.

⁹⁸ Dal comunicato stampa conservato al Craf di Spilimbergo, nel fondo documentario donato da Lanfranco Colombo e non ancora catalogato [Fig. 1.3]

⁹⁹ *Secondo Almanacco fotografico italiana*, Popular Photography Italiana Edizioni, Milano, 1971, pp. XIII-XXII. Il nome di Bragaglia è stranamente sbagliato in “Gian Luigi”.

Hanna Höch (1926), accanto ad opere di mec artist quali Gianni Bertini, Aldo Tagliaferro e Bruno Di Bello, ma anche al *Ragazzo con la visiera* di Michelangelo Pistoletto (1970), fotogrammi da *La placenta azzurra* di Vaccari (1969) e la prima verifica di Ugo Mulas, *Omaggio a Niépce* (1971). Le opere provengono da collezioni private, ma anche dalle gallerie Schwarz (le più antiche), Milano (Joe Tilson e Allen Jones), e Apollinaire per i mec artist. Oggi possiamo considerarla come una prima prova generale per la mostra del 1973 *Combattimento per un'immagine*, ma all'epoca era qualcosa di mai visto a Milano, ed ebbe un forte impatto, come dimostrano gli strascichi polemici che seguirono la tavola rotonda organizzata per la sera del 22 novembre.

Infatti, su “Popular photography Italiana” del gennaio successivo troviamo una *Lettera aperta ai “critici d'arte”*¹⁰⁰, firmata da Pier Paolo Preti, tra i più attivi collaboratori della rivista in quegli anni, bellicoso già nell'uso delle virgolette. Preti ha l'accortezza di pubblicare anche le risposte di Lea Vergine, Palazzoli e Pierre Restany; avevano in realtà partecipato anche Franco Vaccari e Luca M. Patella, ma forse senza prendere la parola. Comunque non sono inclusi nella lettera di Preti. L'ultimo partecipante, Gillo Dorfles, non si presta al gioco: viene quindi pubblicato un suo articolo appena successivo al SICOE, dal titolo *Visualisti contestati*, assunto ad espressione della sua posizione in proposito. In realtà racconta per lo più l'uso che Vaccari e Patella fanno dello strumento fotografico, ma conclude anche lui con un'aneddoto sulla serata, dichiarando sorprendente la reazione del pubblico che, trovando poco interessanti e belle le fotografie mostrate, si è “scagliato” contro gli oratori. Dorfles afferma poi che il pubblico era formato soprattutto da fotoamatori. Chissà se è vero, ma è plausibile: era una fiera, ed era una domenica, forse il giorno di maggiore affluenza dei “fotografi della domenica”, appunto. Preti nella sua lettera aperta attacca l'accezione strumentale che era stata data alla fotografia dalla cronistoria illustrata delle immagini fotografiche in campo artistico, che sminuisce, a suo parere, il valore della scelta degli artisti di utilizzarla. Accusa inoltre i critici invitati di aver chiuso il dialogo insultando i fotografi presenti. Tuttavia non nega le possibilità della fotografia nelle mani di ricercatori intelligenti come Franco Vaccari, dimostrando che la sua posizione teorica, al di là delle polemiche più formali, è aperta a queste nuove sperimentazioni artistiche. Vergine risponde per le rime, esordisce con un “Gentile (mica tanto) signor Preti”, difendendo il proprio discorso in quella sede, che sostiene interrotto per cause di forza maggiore (“non volevano assolutamente sentir parlare d'arte!”), e riportandone dei brani. Palazzoli è assai più diplomatica, e in una lunga lettera difende la sua mostra e le serie intenzioni del dibattito. Restany invia un buffo telegramma da Parigi, che riporto intero:

Tutti malintesi del nostro discorso 22 novembre illustrano punto scontato stop la fotografia ormai

¹⁰⁰ *Lettera aperta ai “critici d'arte”*, in “Popular Photography Italiana” n. 158, gennaio 1971, pp. 7-9.

adulta sta sputtanandosi nei compromessi pseudotecnici formalisti stop il suo recupero poetico da parte dei pittori esalta questo momento di rottura.¹⁰¹

Dal mondo dell'arte risponde anche Vincitorio, in un editoriale di "Nac", dal titolo *L'aria che tira*, dove definisce i quattro critici d'arte che tentavano il dibattito "simili ad una zattera di naufraghi, sbattuta da una marea ribollente di lazzi, zittii, di rifiuti"¹⁰². In un periodo di auto analisi di tanta critica d'arte, che rifletteva sul proprio ruolo e le proprie funzioni, Vincitorio sottolinea il valore educativo dell'avvenimento, che deve spingere sia critici sia pubblico a migliorare i canali comunicativi: da un lato iniziando con la semplificazione del linguaggio, e dall'altro con una reazione alla dimensione visiva acritica. Qualunque cosa sia realmente successa durante quella tavola rotonda, emerge con forza la grande difficoltà di comunicazione, anche a posteriori, che svislisce un po' l'immagine di quella prova così precoce e interessante di mettere in relazione arte e fotografia. Tuttavia il tentativo non muore così: come dimostrano le pagine seguenti di questa tesi, tutto il decennio è costellato di mostre a cavallo tra arte e fotografia, tra pittura e fotografia, o anche puramente di fotografia. Per esempio di nuovo in occasione del SICOF, nel 1975, Adriano Altamira cura la mostra *La fotografia come strumento per l'artista*, dimostrando come nessuna polemica avesse davvero scalfito questo dialogo e questa contaminazione così fertile. La mostra di Altamira è preceduta, e forse è una conseguenza, del suo articolo *Arte: la fotografia come strumento*¹⁰³, dove affronta la storia degli operatori culturali che hanno impiegato la fotografia come strumento d'indagine, lasciando da parte le divergenze, i combattimenti e i punti di interscambio tra fotografia e pittura. Gli artisti presi in considerazione non sono solo "i soliti", ma emergono nomi semi sconosciuti come Duccio Berti, Vito Bucciarelli, accanto a Jole De Freitas, Fernando De Filippi, Cioni Carpi, Antonio Dias, Franco Guerzoni, Armando Marrocco, Plinio Martelli, Franco Ravedone, Aldo Spinelli, Antonio Trotta e il Collettivo di Porta Ticinese, più consueti nel panorama milanese. Altamira mette in chiaro l'uso strumentale della fotografia da parte degli artisti, per i quali il valore di questa tecnica (utilizzata senza alcuna attenzione ai suoi valori formali, né alle sue possibilità espressive) risiede nell'immediatezza e nella banalità di un mezzo utilizzato

¹⁰¹ *Ivi*, p. 9.

¹⁰² F. Vincitorio, *L'aria che tira*, in "Nac" n. 1, gennaio 1971, p. 1.

¹⁰³ A. Altamira, *Arte: la fotografia come strumento*, in "Il Diaframma Fotografia Italiana", n. 203, maggio 1975, pp. 54-58. "Se non si è mai fatta una storia adeguata della fotografia, intesa qui nel suo senso più proprio, se non si è mai parlato abbastanza della sua influenza sulla pittura, non si è neanche mai chiarito (o abbastanza almeno) quest'altro atteggiamento dell'operatore culturale nei confronti dei suoi vari strumenti, tra cui per esempio, la fotografia. [...]. Ma quando un 'artista' oggi (non pittore, non fotografo), usa la fotografia, la questione della bella immagine, cioè della sua perfetta riuscita tecnica, del dosaggio esatto degli effetti, del controllo assoluto delle possibilità espressive, gli interessa esattamente come potrebbe interessarlo la resa tecnica, ineccepibile, di un bell'acquarello, cioè niente o quasi." (p. 56). Trovo interessante la specificazione "non pittore, non fotografo", che esclude tutte le sperimentazioni chimiche di Cordier, Monti e tanti altri, come anche la Mec art e il riporto fotografico o la stampa meccanica usati dagli artisti americani negli anni Sessanta.

quotidianamente nella comunicazione di massa, quindi persuasivo e di facile lettura. La tendenza è alla distruzione delle categorie chiuse, delle convenzioni tecniche, per un uso libero dei media, in una dialettica che abbassa il ruolo dello strumento a favore dei contenuti. Si può intuire che racconti un po' il suo stesso punto di vista e il suo modo di lavorare come artista concettuale che utilizza immagini fotografiche.

1.4. L'altro versante: le mostre di fotografia nelle gallerie private

Contemporaneamente alle esperienze descritte nei paragrafi precedenti, a pochi metri di distanza, iniziano ad essere esposte in gallerie d'arte opere che sperimentano una contaminazione con lo strumento fotografico, e che spingono alcuni critici d'arte porsi domande sulla loro categoria: arte o fotografia?

Vorrei presentare ora un piccolo atlante di gallerie che, sebbene non esaustivo, dia un'idea della complessità della scena milanese a cavallo tra i due decenni. Non ho preso in esame la totalità delle gallerie attive né gli spazi indipendenti e autogestiti, ho mantenuto lo sguardo focalizzato sull'area di Brera, per riportare alla luce alcune curiose esposizioni di fotografia in gallerie d'arte tradizionali e consolidate. Prendiamo il via dalle parole con cui Roberta Valtorta descrive efficacemente questo clima culturale:

Dire che con gli anni Sessanta-Settanta del Novecento la fotografia è partecipe delle scelte degli artisti non è sufficiente. Essa infatti si trova talmente intrecciata alle poetiche che in quegli anni si fanno strada, da costituire per l'arte tutta un vero riferimento di tipo teorico e progettuale. Vi è, in quel periodo di radicali rivolgimenti sociali e culturali, straordinariamente carico di sogni e utopie, un tale intimo procedere della fotografia dentro l'arte che si può pensare che “per ogni fotografo che dichiara di essere un artista c'è un artista che corre il rischio di trasformarsi in fotografo” (Foote, 1976). [...]. Si avvia proprio allora quel processo di compenetrazione tra media artistici non solo sul piano tecnico e operativo ma anche e soprattutto su quello dell'intenzionalità, che impedirà in seguito, dagli anni Ottanta in avanti, di porre distinzioni tra fotografo e artista e di immaginare ancora “combattimenti” tra pittura e fotografia (Palazzoli e Carluccio, 1973).¹⁰⁴

In particolare l'ultima affermazione racchiude un po' la ragione dell'interesse per gli anni di passaggio tra i Sessanta e Settanta, quando si inizia ad accettare questa contaminazione tra arte e fotografia e a vedere esposte queste opere in gallerie private, o a leggerne sulla stampa periodica

¹⁰⁴ R. Valtorta, a cura di, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2008, p. 163,

specializzata. Già nel 1967, in occasione della quinta *Biennale des Jeunes* di Parigi, Palma Bucarelli rileva la frequenza con la quale molti giovani artisti utilizzano il processo fotografico come punto di partenza per l'invenzione di nuove immagini figurative, come conseguenza della rottura con tutte le tecniche tradizionali¹⁰⁵. Trovo significativo che in questa Biennale parigina vi sia già una sezione della mostra internazionale dedicata alla fotografia (dove l'Italia è rappresentata dall'artista romano Patella, già citato nel paragrafo precedente). Entro la fine del decennio si assiste ad un cambiamento notevole: la fotografia trova posto accanto ad opere d'arte realizzate con qualunque altro medium. Dagli anni Ottanta in poi non distingueremo quasi più, nel mondo dell'arte, tra fotografia e altre tecniche di rappresentazione; le fotografie si allargano in formati monumentali, in competizione con i quadri antichi. Anche nell'ambito della stampa periodica si assiste ad un dilagare delle immagini alle quali viene dato uno spazio sempre maggiore a discapito dei testi, in opposizione alla tendenza italiana di un giornalismo colto che guardava la fotografia con un certo snobismo, come abbiamo visto che lamentavano Arcari e Monti a inizio anni Sessanta.

Valtorta cita il noto saggio breve *The Anti-Photographers* di Nancy Foote¹⁰⁶, dove la critica americana esordisce con l'affermazione che, nonostante la maturità della stagione postmoderna abbia portato all'annullamento quasi completo dei confini tradizionali tra i differenti ambiti artistici, ancora lo status della fotografia nel mondo dell'arte rimane problematico. Foote scriveva nel 1976 negli Stati Uniti, dove notoriamente la fotografia era stata accolta con anticipo e maggiore disinvoltura rispetto all'Europa. Immaginiamo in Italia quanto dovesse apparire lontana una qualche comunione tra i due mondi, nonostante la stagione appena passata che aveva visto tanti giovani artisti usare la fotografia nelle loro opere concettuali. È interessante rileggere Foote, la quale sostiene che il problema fossero proprio queste fotografie concettuali di grande successo artistico ma tecnicamente irrilevanti a livello di specifico fotografico.

Tuttavia, ancora prima delle opere concettuali a cui si riferisce Foote, e forse anche Valtorta, i primi passi della fotografia nell'arte a Milano si rintracciano negli anni Sessanta, soprattutto in opere della corrente denominata Mec art. Termine con il quale si indica, precisa Francesco Tedeschi, opere realizzate su tela o altro supporto eseguite con il ricorso a procedimenti meccanici, mediati da processi fotografici e tipografici volti a documentare, e interpretare, i modelli di riferimento visivi della comunicazione contemporanea¹⁰⁷. Come candidamente racconta il collezionista Volker W. Feierabend, la Mec art non è più così nota a molti professionisti del settore. Oggi sappiamo che, in

¹⁰⁵ P. Bucarelli, *Italie*, in *Cinquième Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, 1967, pp. 93-94.

¹⁰⁶ Originariamente pubblicato in "Artforum" 15, settembre 1976, pp. 46-54; recentemente incluso in D. Fogle, *The last picture show. Artists using photography 1960-1982*, Walker Art Center, Minneapolis, 2003, pp. 24-31.

¹⁰⁷ F. Tedeschi, *La Mec-art e i suoi protagonisti*, in V. W. Feierabend, a cura di, *Mec-art. Arte oltre la fine della pittura*, VAF Fondazione e Silvana Editoriale, Francoforte e Milano, 2010, p. 54.

realtà, la pittura non morì mai, proseguendo per tutto il decennio degli anni Settanta nei lavori di Giorgio Griffa, Gianfranco Zappettini (la cosiddetta “pittura analitica”), per esempio, e resuscitando definitivamente verso la chiusura del decennio in quel gruppo di giovani artisti raccolti da Achille Bonito Oliva sotto l'etichetta di Transavanguardia.

Ma la Mec art pare dimenticata anche da chi si occupa principalmente di fotografia, come David Bate che non la menziona neanche brevemente nel suo libro dedicato alla fotografia d'arte, solo recentemente arrivato in Italia¹⁰⁸, principalmente come conseguenza del fatto che in fin dei conti, la Mec art rimane allo stadio di una pittura “altra”, un canale per riprendere il figurativo, senza radicalizzare i caratteri che la spingono più significativamente nel campo del fotografico. Al contrario, un capitolo sui *Mixed media* trova spazio nell'antologia *The painter and the Photograph* del 1964, dove Van Deren Coke parte dai fotocollages di David Ocatavius Hill (1802-1870) per arrivare all'inserimento di fotografie delle opere di Robert Rauschenberg, Andy Warhol e Richard Hamilton, Joe Tilson e Martial Rayasse. Afferma già che la fusione della fotografia nella pittura o in altri tipi di stampa è un riconoscimento dello statuto della fotografia come sostituzione del reale¹⁰⁹. Nel 1965 Pierre Restany organizza la mostra *Hommage a Nicephore Niépce*, alla Galerie J di Parigi. Vi raccoglie Serge Béguier, Gianni Bertini, Pol Bury, Alain Jacquet, Nikos e Mimmo Rotella, e pubblica un testo che funziona come manifesto del gruppo Mec. Per il battesimo italiano si deve aspettare l'anno successivo, con la mostra *Pittura meccanica* alla Galleria Blu di Milano, dove troviamo esposti gli stessi artisti ad eccezione di Pol Bury. È interessante notare lo spostamento di categoria che vedrà Pol Bury esposto, nel 1967, alla Galleria Diaframma di Milano (esclusivamente devota alla fotografia), pur non essendo fotografo.

I componenti italiani sono quindi Bertini e Rotella, ai quali si uniscono i più giovani Elio Mariani, Bruno di Bello e Aldo Tagliaferro e occasionalmente altri nomi, per esempio Patella o Mario Schifano. Confluiranno sotto l'etichetta di Mec art¹¹⁰ e pur non comportandosi mai come un gruppo unitario, dimostreranno con le loro opere una buona apertura al medium fotografico.

Non stupisce che la Mec art trovi terreno fertile a Milano, in primis perché Restany e Bertini vi soggiornavano con regolarità, ma forse soprattutto in virtù di una certa dimestichezza al concetto di arte meccanica e riproducibile, grazie ad una maggiore industrializzazione e disponibilità di nuove tecnologie. In ultimo, non è da sottovalutare la consuetudine alle esposizioni di fotografia, con le

¹⁰⁸ D. Bate, *La fotografia d'arte*, Einaudi Editore, Torino, 2018.

¹⁰⁹ V. Deren Coke, *The painter and the Photographer*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1964. Segue un'edizione rivista e allargata nel 1972, pp. 233-251.

¹¹⁰ Il “manifesto” è del 1966 è pubblicato integrale e tradotto in italiano nella primavera del 1968 in P. Albertoni, a cura di, “Essere. Quaderni di studi e documenti d'arte contemporanea”, fasc. 4, *Arte meccanica per una nuova iconografia*, p. 48. Si tratta di una rivista fondata e diretta da Pier Luigi Albertoni, della quale escono quattro numeri monografici tra il 1966 e il 1968.

grandi mostre sopra citate e dal 1967 anche una galleria privata dedicata; ma anche alle immagini mass mediatiche più banali.

La Galleria Blu, che accoglie la prima mostra del gruppo, è nata nel 1957 per iniziativa del collezionista Giuseppe (Peppino) Palazzoli, che sceglie di inaugurarla con una mostra di Mario Sironi. I primi dieci anni di attività sono caratterizzati da una preferenza per la pittura e la ricorrenza di nomi importanti come Alberto Burri, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Yves Klein, Sebastian Matta. Ma anche Bertini vi trova spazio già dall'anno di apertura, e poi con mostre regolari. Dopo l'esposizione di Mec art, la fotografia torna in galleria nell'ottobre 1970, di nuovo mediata da un'operazione concettuale, in una mostra di Franco Vaccari organizzata probabilmente grazie all'interessamento di Daniela Palazzoli, figlia del gallerista. Il cataloghino presenta una serie di originali pagine in acetato con stampe in bianco e nero di schermi televisivi. Tommaso Trini recensisce la mostra scrivendo che queste immagini televisive captate vanno considerate più sul piano semiologico, che non su quello visivo, cogliendo perfettamente la strumentalizzazione di questi *media* tecnologici nel discorso di Vaccari sull'inconscio televisivo. Vaccari, che Trini definisce “ricercatore”, si avvicina alle immagini meccaniche senza manipolarle ma solo analizzandole, a differenza, possiamo aggiungere, dei mec artist¹¹¹.

Sceglierà la strada di gallerista anche Luca, secondo figlio di Peppino, il quale apre il suo Studio Palazzoli nei primi anni Settanta; brevemente anche Daniela dirigerà una galleria, la 291, alla quale è dedicato il terzo capitolo di questa tesi, ma rimane un'esperienza più marginale nella sua carriera. Pur non occupandosi regolarmente di fotografia come Daniela, Luca è forse in qualche modo influenzato dalla sua attività, e nelle mostre da lui organizzate compaiono spesso opere che includono fotografia. Per esempio, nella collettiva *La somiglianza*, organizzata da Filiberto Menna e già allestita alla Galleria Cannaviello di Roma nel gennaio 1976, sono realizzate con fotografie le opere di Adriano Altamira, Carlo Maria Mariani, Renato Mambor, Mimmo Paladino, Antonio Trotta, Claudio Parmiggiani. Troviamo poi alcuni esempi eccellenti di fotografie di fotografi: sono infatti incluse opere di Diane Arbus, Mario Cresci, Ken Josephson e Mulas. Dal testo introduttivo di Menna, comprendiamo quindi bene come la fotografia in questo senso fosse uno strumento estremamente utile:

Gli artisti sembrano, qui, riproporre, in termini di attualità, il problema della **Rappresentazione**: la corrispondenza tra l'opera e la realtà esterna si presenta con tutte le carte in regola dal punto di vista del senso comune; anzi, questi artisti fanno di tutto (o almeno così sembra) per omologare tale punto di vista, dal momento che essi spingono la Somiglianza tra l'immagine e ciò che essa rappresenta fino

¹¹¹ T. Trini, in “Domus” n. 492, novembre 1970, p. 55.

al limite estremo, ossia fino al limite del *trompe l'oeil* nelle due dimensioni della pittura e al calco nelle tre dimensioni della scultura.¹¹²

Tornando alla Mec art italiana, la vediamo consolidarsi nel maggio 1968 con la mostra *Pittura meccanica per una nuova iconografia* alla Galleria Apollinaire di Guido Le Noci¹¹³, in occasione della quale si uniscono al gruppo originale i più giovani Mariani, Tagliaferro, Patella, Di Bello. La mostra è poi trasferita alla Modern Art Agency di Lucio Amelio, a Napoli, e alla Galleria Il canale di Venezia. Da Le Noci ha già esposto Rotella nel 1963, all'inizio delle sue sperimentazioni che includevano materiale fotografico. Rotella risulta in un certo senso il maestro, il pioniere del gruppo; in generale sia lui che Bertini, ma anche i mec artisti francesi, avevano alle spalle lunghe e solide carriere che li avevano portati a toccare diverse avanguardie, e difficilmente sono incasellabili sotto una singola etichetta.

Altre gallerie milanesi che espongono Rotella in questi anni sono la Galleria Il Naviglio e lo Studio Santandrea. La prima gli ordina due mostra personali, una dedicata ai *Reportages* (1966) e una ai *Ritratti* (1969). Quest'ultima segna un'ulteriore sviluppo del rapporto dell'artista con la fotografia, dopo il prelievo dei *decollages*, poiché le immagini fotografiche utilizzate non sono prelievi da riviste o manifesti, bensì scatti nati da una macchina fotografica Polaroid da lui direttamente maneggiata. I *Ritratti* compongono quindi una sorta di album personale, ricostruiscono la sua cerchia di amici e frequentazioni. Nonostante fossero polaroids, non stupisce la loro esposizione in uno spazio privato così lontano tradizionalmente dalla fotografia, in virtù della carriera artistica ben consolidata del pittore Mimmo Rotella. Possiamo immaginare che Cardazzo difficilmente avrebbe esposto polaroid di un giovane artista concettuale. Rotella verrà infine omaggiato da una personale nello spazio comunale della Rotonda della Besana, nel 1975.

In parallelo alla mostra alla Galleria Apollinaire, e con lo stesso titolo, viene pubblicato il quarto fascicolo del periodico "Essere", composto da una raccolta di saggi che dimostrano come, fin da subito, a Milano i mec artist potessero contare sull'appoggio di un nutrito gruppo di critici e intellettuali tra i quali Gillo Dorfles, Pieluigi Albertoni, Francesco Vincitorio e Luciano Inga-Pin.

Il contributo di Inga-Pin sarà oggetto di analisi nel quarto capitolo di questa tesi, per cui in questo momento introduttivo mi soffermo brevemente sugli altri saggi. Restany ripubblica in questa sede il

¹¹² Vi sono raccolti Vincenzo Agnetti, Adriano Altamira, Diane Arbus, Valentina Berardinone, Victor Burgin, Mario Cresci, Ralph Goings, Joseph Kosuth, Emilio Isgrò, Ken Josephson, Renato Mambor, Elio Mariani, Ugo Mulas, Mimmo Paladino, Giulio Paolini, Claudio Parmiggiani, Giuseppe Penone, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Antonio Trotta. Il catalogo fa riferimento alla mostra romana: F. Menna, a cura di, *La somiglianza*, Studio Cannaviello – Studio Palazzoli – Galleria Unimedia, Genova, 1976.

¹¹³ Le Noci aveva inaugurato la Galleria Apollinaire, in via Brera 4, nel 1954 dopo alcune altre esperienze in altre gallerie. Era uno spazio noto per esporre artisti stranieri, grazie all'interesse di Le Noci per quello che succedeva all'estero e soprattutto a Parigi.

manifesto, il brano scritto in occasione della prima mostra parigina, ma anche un testo inedito dove presenta gli artisti da lui riuniti. Interessante lo sguardo sulla Germania, dove individua nelle opere di Gerard Richter e Sigmar Polke una vicinanza con le ricerche dei colleghi parigini. Soprattutto conclude affrontando una questione centrale: “I mec artist vogliono rispettare la finzione arbitraria dell'opera unica o orientarsi risolutamente verso la produzione in serie?”¹¹⁴ si chiede Restany, in un momento in cui solo Jacquet e Bertini sembrano davvero propensi alla produzione di opere in grandi numeri, credendo profondamente nell'inserimento dell'arte nella realtà quotidiana; il problema rimane aperto.

Centrale per il tema di questa tesi è l'articolo di Vincitorio, provocatoriamente intitolato *Mec-art o fotografia?* Dopo aver elencato le caratteristiche di questa nuova corrente, Vincitorio si chiede, perché non chiamarla direttamente fotografia? Cita a sostegno la quinta *Biennale des jeunes* di Parigi, dove Patella e lo svedese Ture Sjolander sono stati inseriti nella sezione fotografica, o la mostra di Pol Bury del 1967 alla Galleria Diaframma di Milano. Ma non è solo una questione di collocazione, infatti, conclude che queste opere, in fondo, non sono fotografia, poiché la usano per andare oltre:

Un andare oltre che si inserisce in quella antidogmatica metamorfosi tra i linguaggi che caratterizza tutto il fronte delle arti contemporanee, appunto per fare un'altra cosa. Un qualcosa che gravita certamente sul versante della fotografia tradizionale ma con una ricerca – si pensi all'interesse di molti di questi artisti per il documentario cinematografico – di aperta, notevolissima attualità.¹¹⁵

La finalità dell'oggetto fotografico risulta determinante per la definizione del suo statuto; come abbiamo visto, per i fotografi è importante distinguere tra fotografia funzionale e strumentale, e lo stesso vale per i critici d'arte. Ancora in questi anni si tengono ben separate la fotografia dei fotografi e la fotografia degli artisti; ma i confini stanno per essere rimessi in discussione. Nel 1976 una mostra come *La somiglianza* prova la nuova consuetudine a mescolare scatti di fotografi *tout court*, come la Arbus, con un'opera concettuale di Carlo Maria Mariani e fotografie che documentano una performance, come nel caso di Mambor, a dimostrazione di quel cambiamento accennato in apertura. Eligio Cesena si sofferma in particolare sull'esempio di Bertini, come farà anche Dorflès, che pubblica una sua breve intervista all'artista; un'affermazione di Bertini in merito al suo ritorno alla figurazione, attraverso le immagini fotografiche, è interessante per ribadire il risvolto sociale di questa corrente, e l'aderenza degli artisti al loro tempo: “il riporto fotografico”,

¹¹⁴ P. Restany, *La Mec-art: una pittura meccanica alla ricerca d'una iconografia moderna* in P. Albertoni, a cura di, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁵ F. Vincitorio, *Mec-art o fotografia?*, in P. Albertoni, a cura di, *op. cit.*, p. 18

spiega, “non solo è un mezzo sufficientemente ricco di possibilità per avviare un nuovo discorso in pittura, ma tra i mezzi del momento, è anche quello che caratterizza meglio la società in cui viviamo.”¹¹⁶

Pierluigi Albertoni, direttore di “Essere”, dopo aver cercato i padri americani in Warhol e Rauschenberg, si felicita per questa rivoluzione del linguaggio pittorico, che si aggiorna alle nuove possibilità tecniche. Distingue inoltre, tra arte meccanica in generale, che andrebbe a includere anche multipli scultorei (che si iniziavano a vedere a Milano) e arte meccanica piana, termine con il quale definisce le opere degli artisti che stiamo menzionando. Conclude analizzando brevemente i mec artisti più giovani attivi in Italia: ai “milanesi” già citati (Mariani, Di Bello, Tagliaferro) aggiunge Giorgio Albertini, poi rintraccia a Torino la pittrice Anna Maria Comba, a Roma Patella e infine arriva a Napoli dove lavora Giovanni Rubino, che non rinuncia agli ultimi ritocchi manuali sui suoi riporti fotografici. Di tutti loro si trovano brevi scritti in appendice al fascicolo.

È ristampato, infine, un testo di Guido Ballo del 1966, scritto forse in occasione della mostra alla Galleria Blu (si sofferma solo sui nomi lì esposti, in particolare Rotella). Ballo si chiede che valore ha la fotografia in questa pittura meccanica: se la crisi della pittura figurativa è da mettere in relazione all'invenzione della fotografia, oggi ci si trova in una situazione paradossalmente opposta, afferma, in cui la fotografia è “l'unica vera possibilità nuova di figurazione non ambigua”¹¹⁷.

Ballo ha ricevuto una risposta da Paolo Monti, che avanza due osservazioni. La prima è che anche la fotografia ha la sua ambiguità, e non va solo in direzione figurativa; la seconda è che se la fotografia ebbe qualche colpa nella crisi della pittura figurativa ottocentesca, tale colpa fu in realtà un favore, in quanto provocò la morte della cattiva pittura, la ritrattistica utilitaria, la natura morta d'arredamento¹¹⁸.

Si nota una generale accoglienza positiva, ma allo stesso tempo emerge la necessità di continuare a distinguere bene tra “fotografia” e “arte”. Ugualmente interessanti sono le affermazioni degli artisti che compongono la seconda sezione del quarto fascicolo di “Essere”, dal titolo *I protagonisti*; la prima dedicata ai saggi era invece intitolata *I problemi*.

Quasi a conclusione della stagione Mec, nel 1970, in occasione della XXXV^o Biennale di Venezia viene creata una sala, all'interno della mostra al Padiglione Centrale, dal titolo *Proposte per una esposizione sperimentale*: gli artisti sono invitati a sperimentare strumenti di trasformazione ed elaborazione meccanica per produrre fotografie, multipli o serigrafie¹¹⁹. Partecipano in tanti, tra cui

¹¹⁶ Gillo Dorfles, *Tre domande a Gianni Bertini*, in P. Albertoni, a cura di, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁷ G. Ballo, in P. Albertoni, a cura di, *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁸ P. Monti, *Appunti e disappunti*, in “Popular Photography Italiana” n. 117, aprile 1967, p. 17.

¹¹⁹ Si deve forse alla presenza di Gillo Dorfles nella Sottocommissione per le Arti Figurative, anche se la mostra è a cura di Umbro Apollonio. Gli artisti invitati a utilizzare le attrezzature della sala V sono Serge Beguier, Gianni Bertini, Franco Costalunga, Eugenio Degani, Fernando De Filippi, Bruno Di Bello, Giorgio Fabbris, Antonio Giosa,

Tagliaferro, Di Bello, Ugo La Pietra, i quali scrivono una lettera pubblica nella quale esprimono la loro intenzione di utilizzare lo spazio e l'occasione per chiarire la loro posizione di ricercatori, mettendo in luce il lato più ideologico, da un punto di vista socio-politico, del movimento Mec. Si intuisce in questa lettera una forte influenza di La Pietra, che lavorava in quegli anni in modo concettuale da un lato, ma molto pratico dall'altro (fino ad essere definito designer e architetto radicale): attraverso diversi media, tra cui la fotografia, portava avanti una ricerca sul rapporto dell'arte con la dimensione sociale e civica, e la fruizione degli spazi urbani. Cito dalla lettera:

[...] l'azione cui deve tendere l'operatore estetico nei confronti degli organismi culturali è quella di usarli non più come luoghi in cui esporre prodotti finiti, disponibili alla solita operazione di "patentamento" e mercificazione, ma di considerarli come strutture disponibili all'interno delle quali condurre una operazione di ricerca e produzione culturale. Parlare di ricerca e produzione di cultura vuol dire: prendere coscienza dei bisogni sociali come contenuto primario delle ipotesi di trasformazione, impegnarsi per l'evoluzione degli strumenti, delle metodologie e dei processi di comunicazione all'interno delle diverse discipline, organizzare delle strutture, ma soprattutto delle forze operative, in grado di rendere comunicabili alla collettività i vari prodotti culturali elaborati all'interno delle strutture stesse.¹²⁰

Da queste parole cogliamo l'esplicita intenzione di incidere nelle abitudini sociali e aprire migliori canali di comunicazione tra le "masse" alla produzione artistica. Tagliaferro mette in atto in quell'occasione la sua *Analisi di un ruolo operativo*, che si concretizza poi nell'esposizione di quattro strisce di fotogrammi stampati su tela emulsionata, raffiguranti alcuni artisti che lavoravano nella sala sperimentale, associati a fotografie di uno zoo, per creare un'ironica analogia iconica, che voleva raccontare come la produzione dell'opera in sé fosse la parte meno significativa di una ricerca artistica. Dal mondo della fotografia arriva un appunto di Ando Gilardi, che rilegge il comunicato stampa di questa iniziativa, e ironizza sulle perifrasi e descrizioni che evitano in tutti i modi le parole "fotografia" e "macchina fotografica"¹²¹.

Ma come proseguono le loro carriere i giovani mec artist emersi alla mostra da Le Noci? Le loro ricerche continuano sulla stessa linea per tutto il periodo preso in esame, e non hanno difficoltà a

Alfons Hüppi, Lorenzo Indrimi, Andrej Jemec, Richard Kreische, Cornelius Kolig, Ugo La Pietra, Jean Lecoultré, Carlo Lorenzetti, Elisa Magri, Elio Mariani, Fabrizio Plessi, Christa Rudloff, Roberto Sanesi, Tito Stefanoni, Aldo Tagliaferro, Ernesto Tatafiore. Le attività sono coordinate dal prof. Gianfranco Tramontin. Cfr. *35° Biennale Internazionale d'Arte*, Stamperia di Venezia, Venezia, 1970, p. XXXII.

¹²⁰ V. W. Feierabend, a cura di, *op. cit.*, p. 427.

¹²¹ A. G., *Non parlare di foto in casa della Biennale*, in "Popular Photography Italiana", n. 152, giugno 1970, p. 73. In realtà poi nel catalogo della Biennale, citato in nota 83, viene definito "laboratorio fotografico".

trovare altre gallerie e spazi espositivi, come dimostra l'esempio appena citato dell'invito alla 35° Biennale. Sono comunque artisti che usano la fotografia, e non fotografi. Elio Mariani (1943) dopo gli studi a Brera nei primi anni Sessanta, subito interrotti, e dopo aver rinnegato le sue prime prove pittoriche, scopre la potenzialità del riporto fotografico su tela e si dedica a sperimentarlo. È sostenuto da Inga-Pin, che gli organizza la sua prima mostra alla Galleria Rizzato Whitworth. Dopo l'esordio nel gruppo Mec la sua carriera prosegue brillantemente, con una mostra presso la galleria di Franco Toselli nel 1968, seguita, l'anno successivo, da una mostra insieme a Bertini e Rotella alla galleria Arco D'Alibert di Roma (con la collaborazione dello studio Santandrea) [Fig. 1.6]. Negli anni Settanta lavorerà anche con Arturo Schwarz, e già nel 1972 gli viene dedicato un sostanzioso volume monografico¹²².

Allo stesso modo anche Bruno Di Bello (1938-2018) è subito invitato a tenere una personale da Toselli. Una fotografia dell'inaugurazione lo mostra in compagnia di Mariani, Bertini, Tagliaferro e del gallerista Inga-Pin¹²³, una verifica in un certo senso, dei legami e delle relazioni che le mostre e i saggi sopra raccontati hanno delineato [Fig. 1.7]. Nel 1970 firma un sodalizio con lo Studio Marconi, dove espone a più riprese le sue tele fotografiche per tutto il decennio¹²⁴, a partire da *Alfabeto* del 1971 [Fig. 1.8]. Non era il primo contatto di Giorgio Marconi con artisti che utilizzavano la fotografia: nel 1966 ha esposto il pittore inglese David Hockney, per il quale la polaroid è uno strumento fondamentale¹²⁵, e nel 1969 allestisce una grande mostra di fotogrammi di Man Ray. La prima mostra di Di Bello si tiene nel 1971, e vi sono esposte 26 tele fotografiche in cui le lettere dell'alfabeto sono scomposte e ricomposte come già era successo ad altre immagini iconiche. Il catalogo stampato per l'occasione è introdotto da Gillo Dorfles, che ci conferma come l'utilizzo della fotografia appaia oggi “non solo lecito, ma in un certo senso ovvio”¹²⁶. Sono anni in cui Di Bello lavora su parole, concetti e icone che frammentandosi animano un gioco di perdita e ritrovamento del significato. Altri lavori dello stesso periodo sono invece realizzati disegnando su tele sensibilizzate direttamente con un raggio luminoso, solitamente una torcia: questo implica il passaggio alla creazione *ex novo* di immagini, diversamente dal prelievo, basato su immagini preesistenti deformate. La tecnica ricorda gli esperimenti degli anni Cinquanta, intitolati

¹²² *Elio Mariani. Documentazione dal 1965 al 1972*, Prearo Editore, Milano, 1973. Testi di Daniela Palazzoli, Pierre Restany e Tommaso Trini.

¹²³ Pubblicata nel catalogo Volker W. Feierabend, a cura di, *Bruno Di Bello. Antologia*, Silvana Editoriale – VAF Foundation, Cinisello Balsamo (Mi), 2010, p. 260.

¹²⁴ Vi espone *Alfabeto* nel 1971, poi di nuovo vi tiene personali nel 1974, 1976, 1978 e 1981.

¹²⁵ Hockney sviluppa infatti i soggetti dei suoi dipinti a partire da fotografie, le quali da un lato gli servono per ricostruire le sue fantasie in immagini realistiche e dall'altro, al contrario, per incastrare la realtà nelle forme del suo immaginario mentale. Questo basta per includerlo nella mostra *Instant fotografie* del 1982 allo Stedelijk museum di Amsterdam, e ancora prima, per spingere Ileana Sonnabend a pubblicargli un'edizione di venti polaroid (1976). Tuttavia le sue fotografie non hanno mai fatto ufficialmente parte del suo lavoro, non sono considerate elementi che possano essere apprezzati autonomamente dal dipinto.

¹²⁶ *Bruno Di Bello*, fasc. 6, Studio Marconi, Milano, settembre-ottobre 1971, p. n. n..

Lucigrammi, del fotografo bolognese Nino Migliori, che appende carta sensibile sulle pareti del suo studio e poi con una torcia vi disegna sopra¹²⁷, ma i risultati sono piuttosto diversi. Se da un lato Migliori lascia spazio alla casualità del gesto libero, Di Bello dirige precisamente la sua torcia, fino a realizzare vere e proprie lettere, parole, forme.

Allo stesso modo Aldo Tagliaferro (1936) tende, all'inizio degli anni Settanta, ad utilizzare fotografie da lui prodotte. Lavora dai primi anni Sessanta, esponendo sia a Milano, per esempio in occasione del Premio San Fedele o alla Galleria Pagani, ma anche a Bologna e Roma¹²⁸. A proposito delle sue ricerche iniziali Giuseppe Marchiori scrive che è un moralista, che si esprime con l'arte per promuovere una bonifica sociale¹²⁹. I cicli di questi anni prendono i titoli di *Rapporto quotidiano politico* e *Immagini fusibili*, e fin da subito la fotografia fa parte dei suoi strumenti di lavoro, scelta per la sua capacità di rilevare e rivelare le manifestazioni visibili e il comportamento dell'uomo all'interno delle strutture sociali [Fig. 1.9]. Nonostante questo, Giorgio Kaiserlian presentando Tagliaferro in occasione della mostra alla Galleria 2000 di Bologna [Fig. 1.10], definisce le sue opere “dipinti” compositi e truccati, poiché uniscono stesure pittoriche a *collages* fotografici¹³⁰.

Enrico Crispolti¹³¹ ne mette in luce l'originalità, all'interno del gruppo Mec, data dalla sua modalità di utilizzo del riporto fotomeccanico con l'obiettivo di simbolizzare elementi dell'immagine, attraverso una manipolazione grafica, lontanissima dal reportage, che permette di contrapporre presenze visive emblematiche. Pare che il suo interesse sia rivolto alla dialettica combinatoria di immagini di reportage realistico e pure forme astratte: ne risultano opere che paiono incarnare quel dibattito teorico che abbiamo visto animare i critici fotografici. Dal 1970 il suo lavoro assume una dimensione diversa¹³², abbandonando gli obiettivi precedenti, ma non il medium fotografico. Inizia a lavorare all'importante ciclo *Verifica di una mostra*, progetto realizzato alla Galleria Bertesca di Genova nel 1970, composto da sei strisce di fotogrammi riportati su tela emulsionata, lunghe circa 4 metri [Fig. 1.11]. Si tratta di un'indagine dei rituali e dei meccanismi sottesi ad una mostra d'arte, realizzata attraverso la fotografia. Nelle fotografie si riconoscono Daniela Palazzoli, che scrive anche il testo critico di presentazione della mostra, e Luciano Inga-Pin. L'opera è esposta anche alla Galleria Christian Stein di Torino nel 1971. In ambito milanese una gallerie che gli dedica

¹²⁷ *Fotografia come scrittura. Conversazione con Nino Migliori*, in “Uomo Nero” 9, 2012, pp. 274-275.

¹²⁸ Tenne una mostra alla Galleria 2000 di Bologna già nel 1966 (presentato da Giorgio Kaiserlian) e una presso la Galleria Ciak di Roma nel 1969, recensita da Enrico Crispolti su “Nac” n. 26, dicembre 1969, pp. 21-22. Pur collocandolo nell'ambito della Mec art, ne mette in luce l'originalità.

¹²⁹ G. Marchiori, *Aldo Tagliaferro*, Galleria Pagani, Milano, 1968.

¹³⁰ G. Kaiserlian, *Tagliaferro*, Galleria 2000, Bologna, 1966.

¹³¹ Recensendo la mostra romana del 1969 alla Galleria Ciak, in “Nac”, n. 26, dicembre 1969, pp. 21-22.

¹³² Cfr. A. Tagliaferro, *Momento di identificazione*, in “Gala” n. 4, settembre 1972, pp. 53-55.

attenzione dopo la stagione Mec è la Galleria Del Naviglio dove tiene mostre personali nel 1972¹³³ e nel 1977. La galleria è aperta da Carlo Cardazzo già nel 1946, ma dal 1963 è diretta dal fratello Renato. Espone Rotella, ma in generale la sua programmazione è piuttosto tradizionale; le mostre di fotogrammi su tela emulsionata di Tagliaferro si giustificano con il successo di questo giovane artista e con la matrice concettuale dei suoi lavori, che si configurano sempre come analisi sociologica. Anche Lanfranco Colombo conserva nella sua biblioteca (oggi donata al Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo) vari cataloghi di Tagliaferro, tra cui quello della mostra del 1973, con una dedica personale, segno di un rapporto amichevole e di stima tra i due. Se negli anni Sessanta, quindi, con la Pop Art prima e la Mec art poi (approfondita in virtù del suo valore e ruolo nel contesto milanese) il rapporto tra fotografia e arte si gioca ancora solo in un confronto con la pittura, negli anni Settanta vedremo invece che la fotografia, accanto a tutte le altre pratiche artistiche, si allontana dalla realtà per rivolgersi e ripiegarsi in sé stessa, perseguendo un percorso di analisi delle proprie strutture ontologiche e linguistiche.

Oltre la Mec art, rivolgendo lo sguardo alla cronologia dello Studio Marconi o della Galleria Blu emergono subito altri tentativi di mostre “fotografiche”, fin dai primi anni Settanta. Allo stesso modo altre gallerie milanesi iniziano timidamente ad aprirsi ad opere che includono l'uso di materiale fotografico, e in alcuni casi anche mostre di veri e propri fotografi, pur *sui generis* come Vaccari o Mario Cresci. Con questo intendo che le loro ricerche, pur partendo dal mezzo fotografico, lo rivolgono come strumento critico verso la società o i mass media, o ne fanno un'analisi metalinguistica. Le soluzioni formali alle quali arrivavano sono molto più simili a installazioni o azioni performative che non a mostre fotografiche.

A questo proposito viene in aiuto un'inchiesta pubblicata nel 1973 su “Gala” finalizzata a individuare le gallerie di ricerca a Milano. È firmata da Inga-Pin, che la intitola ironicamente *Il leone a cinque code*, poiché individua appunto appena cinque gallerie che “rappresentano esclusivamente le ultime avanguardie”: Diagramma, Lambert, Studio Carioni, Templon e Toselli; pur partendo da un calcolo di circa 230 gallerie attive sul territorio [Fig. 1.13]. Il che non significa che le avanguardie rappresentate da questa manciata di “gallerie di tendenza” vadano nella stessa direzione, anzi, vedremo che ogni galleria si caratterizza per scelte specifiche. Inga-Pin allarga poi la lista a quegli spazi che dimostrano un occasionale interesse, magari crescente, per le ultime tendenze, nominando le gallerie Arte Borgogna, Vinciana, Blu, Dell'Ariete, Del Naviglio, Il Milione, lo Studio Marconi, lo Studio Santandrea e il Salone Annunciata.

¹³³ La mostra personale, dal titolo *Soggiorno temporale, soggiorno eterno*, è presentata da Lea Vergine. Le opere esposte sono cinque strisce di fotogrammi stampati su tela emulsionata. Cfr. *Galleria del Naviglio. Mostre 1972*, annuario, Milano, 1972.

Da questi nomi sono partita alla ricerca delle tracce di fotografie fuori dai confini di quegli spazi, anche metaforici, ufficialmente deputati alla fotografia descritti nel paragrafo precedente. Mi ha permesso di verificare la tendenza condivisa a esporre opere concettuali che includevano fotografie, raramente prima del 1972 e sempre più spesso dopo il 1975. Invece la presenza di fotografie *tout court*, di autori che si definivano fotografi professionisti, è pressoché inesistente, con alcune curiose eccezioni.

Tra le gallerie più interessanti di quegli anni primeggia la De Nieubourg, aperta nel 1967 da Franco Toselli. Espone fin da subito gli artisti del gruppo dell'Arte Povera, in particolare Luciano Fabro, Alighiero Boetti, e Giulio Paolini; ma rivolge lo sguardo anche ai giovani milanesi, come dimostrano le citate mostre di Mariani e Di Bello. Non espone in particolare fotografia, ma alcuni artisti che passano per la sua galleria la utilizzano, in un modo occasionale, per dare forma ad opere concettuali. In modo particolarmente intelligente la fotografia entra nelle opere di Paolini, del quale ricordo la mostra del 1969¹³⁴, dove espone *Giovane che guarda Lorenzo Lotto e L'ultimo quadro di Diego Velasquez*, tra altri lavori.

Sono riproduzioni fotografiche su tela emulsionata che riprendono capolavori della storia dell'arte, realizzate per “assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere”¹³⁵ scriverà l'artista; portano lo spettatore a ragionare sui meccanismi della visione, sulle sue modalità e ambiguità, ribaltare il punto di vista¹³⁶. Sono esposte l'anno seguente nel Padiglione italiano alla XXXV Biennale di Venezia. Paolini è stato un maestro per tanti artisti successivi, ma anche fotografi come Mario Cresci, che lo cita spesso, e negli anni Settanta sue opere vengono spesso incluse in grandi collettive che riflettono sull'utilizzo del medium fotografico, come *Fotomedia*, organizzata da Daniela Palazzoli nel 1974, o *Foto & Idea* curata da Ilaria Bignamini nel 1976.

A Milano Paolini espone regolarmente non solo da Toselli; per un periodo è legato allo Studio Marconi, dove allestisce una personale nel 1973. Il successo della fotografia come medium da utilizzare in ambito di ricerche concettuali è certo influenzato dalle opere di artisti del gruppo poverista, rispetto al quale Paolini si mantiene sempre ai margini, pur trattandosi di usi occasionali e strumentali. La fama, internazionale e precoce del gruppo, è un veicolo notevole per l'ingresso della fotografia nel mondo dell'arte, non più mediata da tele emulsionate o vittima di *impasse* linguistici come la definizione di “fotografia pittura” o “pittura meccanica”. Non solo Paolini, ma anche Pistoletto la utilizza per realizzare per esempio i suoi quadri specchianti, o Penone per documentare le sue azioni ambientali, o la propria pelle (nel fotolibro già citato).

Verso il 1970 la galleria De Nieubourg, rinominata semplicemente Galleria Toselli, è trasferita in

¹³⁴ *Giulio Paolini. 2121969*, Galleria De Nieubourg, Milano, 1969.

¹³⁵ G. Paolini in *Partecipio presente*, s. n., Ferrara, 1973 (?), p. n. n.

¹³⁶ Cfr. M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato, tomo primo, 1960-1982*, Skira, Milano, 2008, pp. 160, 175.

via Melzo, in uno spazio più grande e “industriale”: ed è il periodo in cui si apre agli artisti americani come Joseph Kosuth, Daniel Buren e Michael Asher. Verso la fine del decennio, dopo un altro trasloco in via De Castilia, da Toselli sono esposte le fotografie di Francesco Clemente, già insieme a dei disegni. Sugli esordi “fotografici” di Clemente e degli altri artisti confluiti poi nel gruppo della transavanguardia mi soffermerò più avanti, quando affronterò il discorso sulla collettiva *Campo Dieci. Una generazione e il mezzo fotografico*, che si tiene alla Galleria Diagramma nel 1975.

Dopo questi esempi piuttosto precoci, andando verso la metà del decennio si assiste al moltiplicarsi di mostre che includono opere di artisti che utilizzano la fotografia. Un esempio in questo senso è rappresentato dall'attività dello Studio Carioni¹³⁷, la cui breve vita ha inizio il 6 aprile 1973 per concludersi bruscamente nel giugno dell'anno successivo. Maddalena Carioni Magliano inaugura lo spazio in via Cassiodoro 16 con una mostra del giovane artista Fernando Tonello, cui segue Alessandro Jasci, che lavora all'epoca sul tema dell'autobiografia, e la fotografia, insieme a disegni e testi, era un elemento piuttosto fondamentale per la realizzazione delle sue opere. La terza è una mostra collettiva che si pone come una sorta di dichiarazione d'intenti: sono riuniti Luciano Fabro, Mario Fusco, di nuovo Jasci e Tonello, Hidetoshi Nagasawa, Mario Nigro, Remo Salvadori, Antonio Trotta e Zvi Goldstein; ad eccezione di Nigro (del quale Fabro aveva molta stima, e forse a questo si deve la sua inclusione), si tratta di artisti giovani che lavorano in modo concettuale, utilizzando indifferentemente media e tecniche diverse. Come già detto per Jasci, la fotografia vi compare occasionalmente.

Altamira, scrivendone, sottolinea il ruolo di Fabro, che all'epoca ha già la statura di un giovane caposcuola; non partecipa volentieri a mostre collettive, ad eccezione del gruppo Arte Povera, quindi la sua presenza è segno di uno speciale interesse per il contesto¹³⁸. Dopo l'estate in Studio si allestisce una personale a Trotta, dal titolo *Lo spazio tra me e l'opera*. Riconosciuto perlopiù come scultore, in quest'occasione Trotta espone tele emulsionate il cui soggetto sono le stesse tele esposte: per esempio nel trittico *Pampero* compare l'immagine fotografica di un secondo trittico con le tre tele barrate da una striscia spruzzata, alla quale si sovrappone una vera striscia di pittura verde, come a suggerire che prima che l'artista dipingesse, all'interno del trittico fosse già presente l'idea

¹³⁷ Cfr. <http://www.studiomaddalenacarioni.com/galleria.lasso> (14 maggio 2019) sito con testi di Adriano Altamira, che ha poi confermato una serie di informazioni in una conversazione con chi scrive. Inoltre la primavera dello scorso anno la Galleria Il Chiostro (Saronno) ha dedicato una mostra allo Studio Carioni e alla sua fondatrice, scomparsa nel 2017. Sono esposte opere dalla sua collezione personale e documenti, comunque consultabili al sito sopra citato. Il comunicato stampa è reperibile al sito <http://www.ilchiostroarte.it/maddalena.html> (14 maggio 2019)

¹³⁸ Si era creato una sorta di gruppo come si comprende dallo speciale di “Data” *Fabro Nagasawa Tonello Trotta. I punti in comune*, in “Data” n. 15, primavera 1975, pp. 70-96.

dell'azione [Fig. 1.16]. Siamo già nel 1973, ma sono ancora fertili le suggestioni sulla presenza fotografica all'interno del dipinto. Una seconda collettiva amplia il gruppo già presentato, cui manca solo Goldstein, allargandosi a partecipazioni romane, torinesi e internazionali. Sono inclusi infatti Giovanni Anselmo, Marco Bagnoli, Alighiero Boetti, Urs Lüthi, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci, Paolini, Penone, Remo Salvadori, Salvo, Dorothée Von Windheim (che allora viveva in Italia), Michele Zaza, Valentino Zini e infine Gilberto Zorio.

In questo caso la fotografia è ben rappresentata da Zaza e Lüthi, che la piegano ad esigenze documentarie e narrative. Si tratta di artisti che in questi anni sono in particolare legati alla Galleria Diagramma, come anche Zvi Goldstein.

Nel febbraio 1974, tra le ultime mostre, Jasci espone una serie di tele emulsionate dedicate ad una performance sui sogni, mentre il 20 marzo inaugura la personale di Giancarlo Croce, artista romano che lavorava in maniera concettuale sfruttandole ambiguità del travestitismo. Qui espone il ciclo di fotografie che ritraevano personaggi dell'ambiente artistico, abbigliati, acconciati e in pose che ricalcavano la ritrattistica cinquecentesca [Fig. 1.17].

Il dialogo dei ritratti, ed autoritratti, di Croce, con i *tableaux vivant* di Luigi Ontani appare evidente, ed è messo in scena concretamente in occasione della mostra collettiva *La ripetizione differente*, curata da Renato Barilli per lo Studio Marconi, pochi mesi dopo. Le frequentazioni dello Studio Marconi con la fotografia si fanno più fitte dopo la metà del decennio, pur mantenendo una certa casualità, o un legame con la pittura. La prima occasione è appunto *La ripetizione differente*, episodio poco in linea con la riconosciuta tradizione dello Studio Marconi, seppur non esattamente in anticipo sui tempi, si rivela tuttavia un tentativo riuscito di assimilare alcune nuove tendenze artistiche che si vedono esposte a Milano da qualche tempo. La mostra è suddivisa in tre livelli: iconico, che include Valerio Adami, Eduard Arroyo, Enrico Baj, Richard Hamilton, Ugo Nespolo, Emilio Tadini (la "squadra" di Marconi); concettuale, con John Baldessari, Bruno Di Bello, Luciano Fabro, Giulio Paolini, Gerard Richter, Salvo; e infine comportamentista, con Giancarlo Croce, Jannis Kounellis, Urs Lüthi, Plinio Martelli, Luigi Ontani, Anne e Patrick Poirier.

Il catalogo¹³⁹ presenta un lungo testo di Barilli che spiega di aver voluto illustrare le tendenze citazioniste che ha rilevato nell'arte dei primi anni Settanta, un ciclico ritorno al passato che precede il concetto di postmodernismo. È arricchito da varie illustrazioni delle le opere esposte, tutte recenti, tra le quali segnalo quelle realizzate con l'ausilio di fotografie. Paolini espone l'opera *Vedo (l'opera*

¹³⁹ R. Barilli, *La ripetizione differente*, Studio Marconi, Milano, 1974.

completa di Edouard Manet come decifrazione del mio campo visivo) composta da un collage di frammenti delle opere del maestro francese. Troviamo poi le tele fotografiche di Di Bello del ciclo *Klee*, dove la firma dell'artista svizzero è scomposta secondo un procedimento ormai tipico, e quattro fotografie di Plinio Martelli dalla serie *Tatuaggio*, che mostrano uomini ritratti a mezzo busto, nudi, ad eccezione, appunto, di una gran quantità di tatuaggi che l'artista dipinge a posteriori. Ontani partecipa con tre *tableaux vivant*: *Tarzan*, *Da Caravaggio* e *Eroe* napoleonico, messi a confronto con altri autoritratti di Croce, già esposti allo Studio Carioni e descritti sopra, e Lüthi che è presente con tre scatti dal ciclo *The Numbergirl*, dove è ritratto a mezzo busto, nudo, con in mano un'altra fotografia (sempre diversa). Lüthi realizza inoltre la performance *Mille rose rosse* [Fig. 1.12], il 9 ottobre, giorno di apertura della mostra¹⁴⁰. L'artista svizzero è già ben noto a Milano dove espone regolarmente alla Galleria Diagramma (come altri artisti qui coinvolti quali Martelli e Ontani), che viene ringraziata per la collaborazione in appendice al catalogo.

Alcuni anni dopo, nel 1977, il tema fotografico sembra affrontato più direttamente con la collettiva *Aphoto. Fotografia come superficie*, curata da Roberto Peccolo con la collaborazione di Di Bello. Gli artisti inclusi sono Vincenzo Agnetti, con l'opera *Fotografia eseguita a mano libera*, del 1974, particolarmente interessante; Denis Alkan, Roberta Allen, Monika Baumgartl, Ania Bien, Han Bierman, Mari Boeyen, Blythe Bohnen, Vincenzo Cecchini, Bruno di Bello, Giulio Paolini con *Tre fotogrammi della luce* del 1969, Lucio Pozzi, Richard Tatcher, Olivier Thomé, Jose Urbach, e infine Giafranco Zappettini con le opere fotografiche che documentano il suo processo pittorico. Si tratta però, ancora, di una mostra che presenta autori che usano contemporaneamente fotografia e pittura, afferma Peccolo nel catalogo, raccontando di aver notato, durante le visite agli studi di molti artisti, che per alcuni di loro la foto diviene un nuovo potenziale campo d'indagine in quanto nuova superficie di lavoro: il materiale sensibilizzato (carta o tela fotografica) diventa il supporto su cui intervenire. Per altri invece l'uso di tecniche fotografiche (ingrandimenti, particolarizzazioni, registrazioni) significa un allargamento di possibilità nelle loro indagini sulla pittura stessa¹⁴¹. Ormai nel 1977 non è una mostra d'avanguardia, sono tutte questioni già affrontate.

Negli stessi anno anche Vaccari e Andriano Altamira¹⁴² iniziano la loro collaborazione con lo

¹⁴⁰ È documentata da Giovanna Dal Magro, e le fotografie sono pubblicate nel fascicolo R. Barilli, a cura di, *La ripetizione differente*, Fondazione Marconi, 2014, p. n. n., stampato in occasione del *remake* della mostra, a distanza di quarant'anni.

¹⁴¹ R. Peccolo, a cura di, *Aphoto. Fotografia come superficie*, Edizioni del Centro culturale Studio Marconi, Milano, 1977, pp. 5-7.

¹⁴² Giovane critico, storico e artista (aveva esposto per la prima volta al Centro San Fedele nel 1972), Altamira sarà un protagonista importante della seconda fase del dialogo tra arte e fotografia, intorno alla metà degli anni Settanta. Dopo una laurea in Lettere alla Statale di Milano con una tesi in Storia della critica (seguito dalla prof.ssa Marisa Dalai Emiliani), aveva iniziato a scrivere su "Gala" e su "Popular Photography Italiana", sostituendo Daniela Palazzoli nella rubrica sui rapporti tra arte e fotografia. Di una generazione più giovane di Vaccari, gli scriverà però negli anni importanti testi critici.

Studio Marconi, dimostrando come sul finire degli anni Settanta appare più consueto esporre opere fotografiche, per quanto sempre mediate in operazioni artistiche concettuali. Nonostante questo lo Studio Marconi non è ricordato oggi per aver esposto fotografie, anche se tuttora la fondazione omonima continua ad esporre gli artisti che il gallerista mercante Giorgio Marconi ha seguito e sostenuto per tutta la sua carriera e la loro, tra i quali i citati Di Bello, Vaccari, Altamira. In tutti e tre i casi si tratta di artisti che utilizzano la fotografia, e non fotografi, dettaglio non trascurabile che agevola la loro inclusione.

Altra galleria citata da Inga-Pin per l'apertura fiduciosa alle nuove tendenze è quella diretta da Françoise Lambert. Inaugura nella primavera del 1969 al numero 2 di via Borgonuovo con una mostra dell'americano Richard Serra, primo esempio di un'attività che porta a Milano importanti nomi internazionali: sono anni in cui gli artisti americani facevano volentieri la loro prima mostra europea a Milano, invece che Parigi o Londra. Il belga Jan Dibbets e il mec artist francese Alain Jacquet, invitati nel 1971, insieme all'americano Ed Ruscha, sono tre esempi, tra i pochi artisti che utilizzano la fotografia, esposti da Lambert. Ma già in occasione della mostra *Arte e Fotografia*, cui ho dedicato il paragrafo precedente, la neo galleria della Lambert risulta prestatrice dell'opera *Dieci Marilyn* di Andy Warhol. Nella seconda metà del decennio espone poi alcuni narrative artist come Jean le Gac, Arakawa e Bill Beckley, ma anche Michele Zaza, nelle cui opere la fotografia ha un ruolo indispensabile, comprimario al testo. Lambert chiude la galleria milanese nell'autunno 1973, per spostare la propria attività in California.

Lo Studio Santandrea, inaugurato da Gianfranco Bellora nel 1969, si caratterizza per esporre opere di Mec art fin dalla sua apertura: si susseguono Bertini, Mariani e Rotella¹⁴³. Negli anni la sua attività include un ampio numero di artisti che lavorano con la poesia visiva, e la scrittura, alcuni dei quali si servono di immagini fotografiche e prelievi dai mass media. Fuori da questa corrente, nel 1972 trova spazio anche un giovane Christian Boltanski, già impegnato in una ricerca sull'archivio e l'album fotografico [Fig. 1.15].

Le gallerie di cui ho appena raccontato sono piuttosto giovani, tutte nate dopo il 1965, ma la scena artistica milanese vanta realtà ben consolidate, che durante il decennio Settanta, e più frequentemente dopo, danno un certo spazio alle ricerche fotografiche. Per esempio nel 1975 la Galleria Il Milione ospita una gigantesca mostra collettiva di fotografie, collegata allo *Special on photoworks* pubblicato da "Flash Art International"¹⁴⁴. Il Milione è stata fondata già negli anni

¹⁴³ Cfr. G. Bellora, *Il dito sulla mec-art*, in "Gala" n. 4, settembre 1972, pp. 39-41.

¹⁴⁴ *Special on Photoworks*, "Flash Art International", n. 52-53, febbraio-marzo 1975. Gli artisti inclusi nel "censimento" sono: Mike Quee, Ulriche Rosenbach, John Baldessari, Hans Peter Feldman, Hamish Fulton, Bern & Hilla Becher, Peter Hutchinson, Sigurdur Gudmundsson, Douglas Huebler, Bill Beckley, Bruno Locci, Michael & Barbara Leisgen, Jean Le Gac, Franco Vaccari, Michele Zaza, Giorgio Ciam, Katherina Sieverding, Jole de Freitas, Natalia LL, Luigi Ontani, Edward Ruscha, Herein Fridfinsson, Urs Lüthi, William Wegman, Cioni Carpi, Didier

Trenta, progetto dei fratelli Gino e Peppino Ghiringhelli. Negli anni Settanta nella sede storica di via Bigli si possono trovare in particolare gli esponenti della cosiddetta “Pittura Analitica”¹⁴⁵.

La Galleria Dell'Ariete, aperta in via S. Andrea nel 1955 da Beatrice Monti Della Corte e da lei diretta fino alla chiusura del 1985, ritaglia uno spazio alla fotografia verso la fine del 1975, seguendo la “voga” dell'anno. La prima mostra che mi interessa inaugura a dicembre, ed è dedicata alla fotografia degli anni Venti e Trenta; sono esposti Berenice Abbott, Eugène Atget, Bill Brandt, Brassai (pseudonimo di Gyula Halász), Walker Evans, August Sander e James Van Derzee del quale è la fotografia che illustra il cataloghino. Sono tutti fotografi all'epoca noti e consolidati, in alcuni casi già esposti anche da istituzioni milanesi o al SICOF. Proseguendo verso alla fine del decennio si incontrano altre due mostre fotografiche: la prima, inaugurata il 14 dicembre 1976, è di nuovo una collettiva che raccoglie fotografie sul tema *Nudo e natura morta, 1870-1970*. La fotografia scelta per il cataloghino è di Robert Mapplethorpe, a dimostrazione di come lo sguardo della Galleria è rivolto principalmente alla fotografia d'autore internazionale. Anche l'arco cronologico esplicitato dal titolo, che indietreggia fino al 1870, si mantiene in linea con la mostra precedente, prediligendo una fotografia storica già consolidata e mostrata in musei americani, e già frutto di interesse da parte di un nuovo collezionismo. L'ultima mostra che vorrei citare è invece piuttosto diversa e interessante, poiché si tratta di fotografie di reportage. Nel marzo 1979 sono esposte, infatti, le *Immagini dal Bhutan* di Pietro Francesco Mele [Fig. 1.18], foto reporter che nello stesso anno è esposto anche alla Galleria Il Diaframma¹⁴⁶. La sponsorizzazione Alitalia permette di intuire che si sia trattato di una mostra proposta dall'esterno, in una situazione che non coinvolge la direzione artistica della Galleria dell'Ariete, ma ne usa semplicemente lo spazio espositivo. Su un altro piano va poi collocato e considerato il rapporto della Galleria con Ugo Mulas, che ne fu fotografo ufficiale fino al 1973, e vi presenta già nel 1971 le sue *Verifiche*.

Un ultimo caso, un po' a metà tra le giovani gallerie di cui ho scritto sopra, e queste ultime più consolidate, è la Galleria Milano [Fig. 1.14]. La galleria attuale nasce nel 1964, diretta da Carla Pellegrini, ma prende il via da una precedente attività di Enrico Somarè, risalente già al 1929. La Pellegrini non segue una linea curatoriale precisa, negli anni espone le ricerche artistiche più diversificate, e la fotografia trova uno spazio significativo, dalla metà degli anni Settanta, come un po' ovunque a Milano. Inizia a metà del 1973, con una mostra di fotomontaggi di Mieczyslaw

Bay, Ger Dekker, Alessandro. Nella mostra alla Galleria Il Milione sono aggiunti: Karel Miller, Allen Ruppersberg, Jiri Valach, Nicole Gravier, Gabor Attalai, David Askervold, John Hilliand, Van Schley, Fernando Garcia Sevilla, Andy Lochoviz; cfr. “Flash Art” n. 54-55, maggio 1975, p. 7.

¹⁴⁵ L'attività della Galleria Il Milione è particolarmente facile da studiare grazie alla pubblicazione piuttosto costante (che continua tuttora) de “I Bollettini del Milione”, consultabili anche al sito: <http://www.galleriailmilione.it/archivio.html> (14 maggio 2019).

¹⁴⁶ Mele aveva esordito nel 1948 come foto giornalista freelance, e negli anni Settanta era inviato dell'Agenzia Keystone di Roma. Cfr. *Pietro Francesco Mele*, Galleria Diaframma/Canon, Milano, 1979.

Berman, erede poetico di John Heartfield; la mostra è organizzata insieme ad Arturo Schwarz, ed è divisa tra le due gallerie. Prosegue la serie, l'anno dopo, un altro sperimentatore storico: Lászlo Moholy-Nagy con i suoi fotogrammi, e di nuovo l'occasione è la collaborazione con un'altra galleria, in questo caso la Heiner Friederich Galerie di Monaco. Pare che venga seguita una mostra di ritratti di Elisabetta Catalano¹⁴⁷, non citata nella recente "autobiografia" della galleria, e, un paio d'anni dopo, dall'esposizione di fotografie storiche di Florence Henri, in collaborazione con la Galleria Martini&Ronchetti di Genova che ha acquistato l'archivio della fotografa. Infine, nel 1982, è organizzata la collettiva *8 fotografi*, per la quale sono riuniti Monika Baumgartl, Arno Hammacher, Bo Ljungblom, Rafael Navarro, Sebastiana Papa, Geri Della Rocca De Candal, Jan Sudek e Alberto Ursini.

Oltre a questi esempi di mostre fotografiche ben diversificate, e lievemente in anticipo sul boom del 1975, ritengo che in particolare la mostra collettiva *Irritarte*, curata da Lea Vergine nel 1969, un primo assaggio dei suoi studi sull'uso del corpo da parte degli artisti contemporanei, dimostri l'intelligente apertura della Pellegrini a sperimentazioni piuttosto avanguardistiche. Sono esposti il film di Baruchello *Costretto a scomparire* (1968), e opere di Alina Szapocznikow, Ay-O, Bernard Höke, Vettori Pisani, Tetsumi Kudo, Paul Thek, Gerardo Di Fiore e Curt Stenvert. Otto Muehl mette in scena una performance la sera della vernice. Negli anni più recenti la galleria ha poi stretto rapporti duraturi con gli artisti e fotografi Franco Vimercati e Davide Mosconi, e soprattutto nel 2002 ha ospitato la "replica" della mostra *Fotomedia*, con il titolo di *Arte in fotomedia*, sempre a cura di Daniela Palazzoli, che approfondirò nel terzo capitolo di questa tesi.

Nonostante la rapidità di questa "passeggiata" a Milano che ci ha portati dalla fine degli anni Cinquanta ai primissimi anni Settanta, abbiamo visto emergere alcuni protagonisti fondamentali e alcune problematiche chiave. In primis il confronto tra fotografia e pittura, e poi arti visive in senso più ampio. Antico come la nascita della fotografia stessa, vive un nuovo capitolo a partire dagli anni Sessanta. A questo proposito è interessante rileggere l'incipit di *Art and Photography* di Aaron Scharf pubblicato proprio nel 1968:

Inevitabilmente, a seguito della scoperta della fotografia, nessun artista, con poche eccezioni, può tornare al suo lavoro senza qualche consapevolezza del nuovo medium; nessun fotografo invece, senza qualche consapevolezza delle altre arti visive. La simbiosi di arte e fotografia ha creato un organismo stilistico complesso. Descriverlo semplicemente come influenza dell'arte sulla fotografia, o della fotografia sull'arte, è una semplificazione.¹⁴⁸

¹⁴⁷ P. P. Preti, *Mondani e non*, in "Diaframma Fotografia Italiana" n. 195, settembre 1974, pp. 11-12.

¹⁴⁸ A. Scharf, *Art and Photography*, Allen Lane The Penguin Press, Londra, 1968, p. XI. La traduzione italiana *Arte e*

Scharf assume che dopo il 1890 la fotografia sia stata riconosciuta come forma d'arte, come dimostra tutto il XX secolo. Per quanto ovvio, è importante ribadirlo all'alba degli anni Settanta, poiché sta diventando sempre più evidente il processo di assimilazione della fotografia nell'arte contemporanea; processo che appare estremamente naturale a livello pratico, sul piano delle opere stesse, ma più problematico a livello teorico, nonostante i contributi critici coevi¹⁴⁹ e più recenti¹⁵⁰. Abbiamo visto, nei paragrafi precedenti, che negli anni Sessanta a Milano iniziano a confrontarsi due modalità di creazione e utilizzo di fotografie piuttosto distanti l'uno dall'altro: da un lato si assiste ad una maturazione del fotoreportage (e ad un aumento esponenziale dei fotografi professionisti), accompagnato e sostenuto da una critica fotografica sempre più solida; dall'altro la fotografia come elemento nuovo, tecnologico, facilmente utilizzabile da chiunque, che diventa strumento chiave per molti giovani artisti. Se già con la Pop art l'immagine mass mediatica (di frequente origine fotografica) diventa centrale, sul finire degli anni Sessanta a Milano la fotografia viene ad assumere, nelle opere della cosiddetta Mec art, il duplice valore di un'immagine facilmente e velocemente prelevata dalla realtà e allo stesso tempo così facilmente riproducibile da divenire strumento attraverso il quale radicalizzare alcune ideologie come la polemica contro il mercato dell'arte, a cui viene opposta la produzione in serie. La questione della riproduzione di multipli è piuttosto centrale nella ricerca artistica a cavallo tra fine anni Sessanta e primi Settanta, in particolare milanese, e non solo all'interno del discorso fotografico. Vedremo esempi concreti soprattutto nell'analisi delle prime mostre della galleria Digramma, che dimostrano come il confine tra arte e design in quegli anni si assottigli, grazie anche alla nuova disponibilità di materiale tecnologico che facilita (e spesso rende più economico) il lavoro di tanti scultori. Si iniziano a vedere sempre più plastiche, pvc e neon invece che marmo, metalli o legno, al contrario rispetto alla tendenza poverista che portava al recupero di materiali naturali. Questa sperimentazione caratterizza in particolare il contesto lombardo, conseguenza della sua maggiore industrializzazione e quindi della facilità con la quale si reperivano e si imparavano a utilizzare i nuovi materiali sintetici, e dello stretto contatto tra artisti e designer¹⁵¹. Ma la Mec art è solo la prima tappa di una serie di sperimentazioni artistiche concettuali che vedono protagonista la fotografia, e che dilagano in tutta la prima metà degli anni Settanta. In particolare la fotografia è uno strumento essenziale allo

fotografia è pubblicata da Einaudi nel 1979.

¹⁴⁹ Mi riferisco, per esempio, ai saggi di Daniela Palazzoli e Luigi Carluccio che introducono il catalogo *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, Amici Torinesi per l'Arte Contemporanea, Torino, 1973, e altri saggi di Palazzoli che citerò e approfondirò nel terzo capitolo di questa tesi.

¹⁵⁰ C. Marra, *Fotografia e arti visive*, Carrocci, Bologna, 2014; id., *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit.; id., *Scene da camera. Identità concettuale della fotografia*, Essegi, Ravenna, 1990.

¹⁵¹ Recentissimo il contributo di A. Acocella, *Convergenze. Il design e le avanguardie artistiche milanesi degli anni cinquanta e sessanta*, in *Il design dei Castiglioni*, Corraini, Mantova, 2019, pp. 136-153.

sviluppo di pratiche performative, oppure di Land, Body e Narrative art, ma anche strumento concettuale che porta ad analizzare lo statuto stesso della visione, i mass media e il nuovo rapporto sociale con le immagini. A questo proposito è interessante la questione che si pone Nancy Foote quando si chiede quanta di questa arte effimera sarebbe stata prodotta in assenza della possibilità di documentazione fotografica. Seppure nasca come semplice espediente documentario, per esempio di una performance, una volta conclusa l'azione stessa la fotografia acquisisce uno status di maggiore valore, diventando l'opera stessa. Ne dipende, negli anni Settanta, un successo artistico sproporzionato alla qualità tecnicamente fotografica di queste immagini, spesso brutte, mal inquadrare, fatte velocemente per cogliere ogni momento dell'opera in sé, la performance, per fissarne indelebilmente il ricordo. Il ruolo della fotografia all'interno dell'arte concettuale si è esteso ben oltre la sua originale funzione di archivio documentario di azioni effimere, entrando in dialogo con idee artistiche in modalità che rinforzano reciprocamente l'arte e la fotografia stessa¹⁵². Tutte queste fotografie trovano spazio in particolare presso la galleria Diagramma.

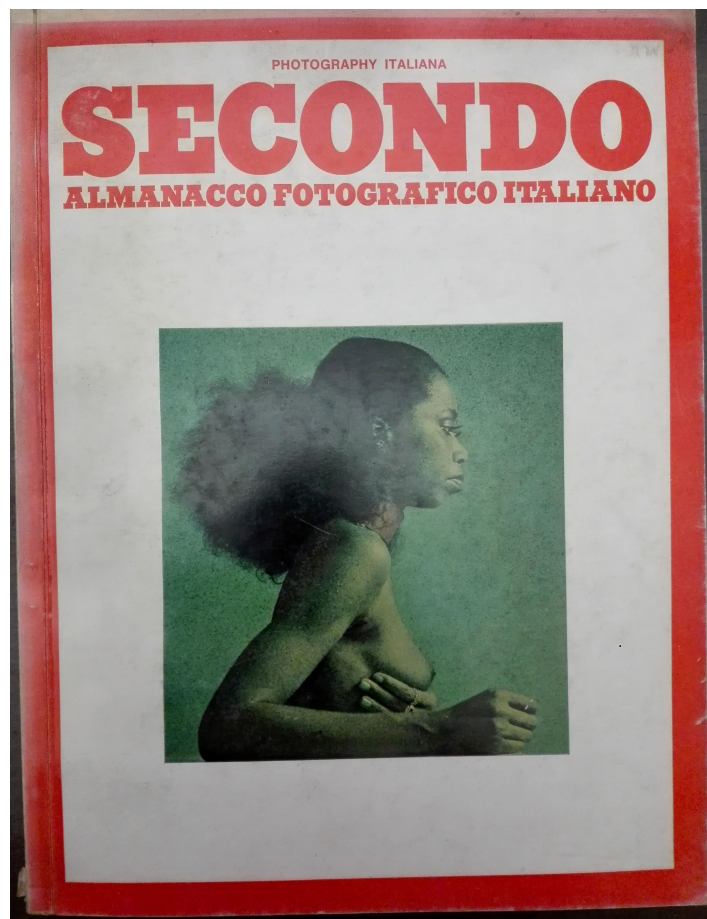
¹⁵² Cfr. N. Foote, *Gli anti-fotografi*, in M. A. Pelizzari, *Documenti e finzioni. Le mostre americane negli anni Sessanta e Settanta. Istituzioni e curatori protagonisti tra East e West Coast*, Agorà Edizioni, Torino, 2006, pp. 214-221.

ARTE E FOTOGRAFIA

L'immagine ottica, presa dal suo nascere a bandiera della obiettività, del documento per eccellenza, della non-mistificazione, ha sempre dovuto lottare, e aspramente, per farsi riconoscere qualità creative. Battaglie che tutti ricordano, alcune epiche persino (come quella di Anton Giulio Bragaglia), l'eco delle quali ancora non s'è spento del tutto: fautori di una fotografia non-arte se ne trovano pure oggi, e non tra i più sconosciuti. Ma ora un'arma nuova ha permesso di seppellire, speriamo, l'assurda diatriba, ed è questa l'ingresso nel mondo artistico di tutte le più avanzate espressioni creative in terdisciplinari, nelle quali e per le quali la fotografia si amalgama a pittura, scultura, suono, poesia ... audiovisione, foto-scultura, poesia visuale ... nomi nuovi, nuovo accostamento dell'artista alla realtà da interpretare. Un linguaggio neonato, forse ancora incerto, ma sicuramente avviato sulla strada preconizzata dall'istinto in espressioni spontanee come "armonia di colori", "concerto di profumi", "dinamismo cromatico", "plasticità di un'immagine" ... un linguaggio per tutto l'uomo e, al tempo stesso, un punto tra le espressioni creative sinora tanto rigidamente divise e difese. La fotografia, qui, è prim'attrice indiscussa. La mostra vuole offrire qualche esempio significativo di questo, offrire l'opportunità di un salutare dubbio a chi non ne avesse, perchè proprio questa è la legge della nuova estetica (e quella dell'artista di ogni tempo): assorbi, crea, disfa, inseguì il tuo sogno, ricrea ...

Fig. 1.3, Comunicato stampa della mostra *Arte e fotografia*, per la seconda edizione del SICOE, 1970. Courtesy CRAF di Spilimbergo.

Fig. 1.4, Copertina del *Secondo Almanacco Fotografico Italiano*, che funziona da "catalogo" della seconda edizione del SICOE, 1970.



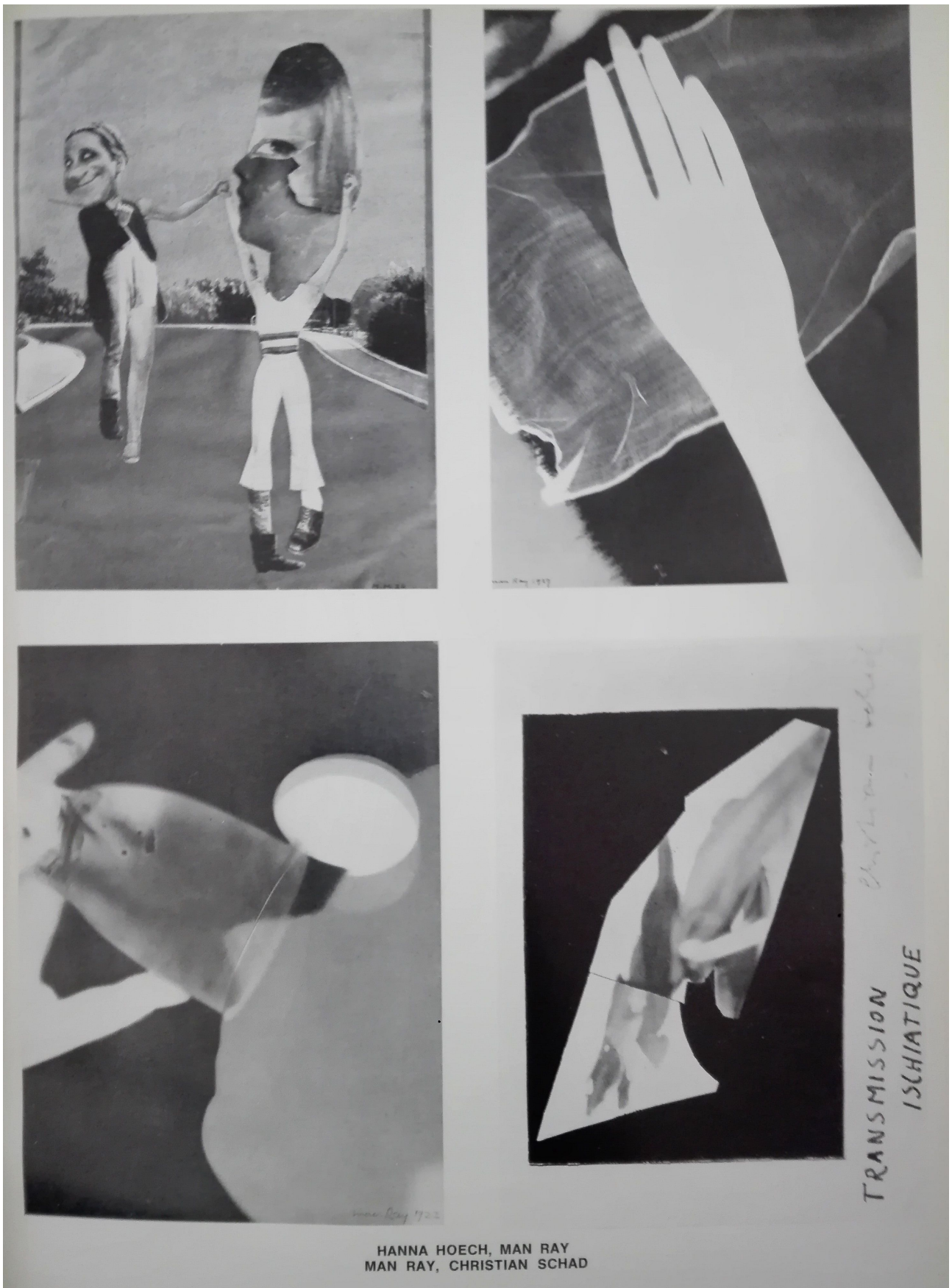


Fig. 1.5, Pagina interna del *Secondo Almanacco di Fotografia*, nella sezione dedicata alla mostra *Arte e fotografia*, con illustrazioni di artisti storici.

PMP 0809208

BERTINI MARIANI ROTELLA

arco d'alibert studio d'arte 2, via ferdinando di savoia roma tel. 311593

in collaborazione con lo studio sant'andrea di milano dal 10 al 29 ottobre 1969



PHOTO CATTANEO

Fig. 1.6, Locandina di mostra di Gianni Bertini, Elio Mariani, Mimmo Rotella.



Fig. 1.7, Gruppo all'inaugurazione della mostra di Bruno Di Bello alla Galleria De Nieubourg, 1969. Da sinistra, Di Bello, Elio Mariani, Luciano Inga-Pin, Gianni Bertini e Aldo Tagliaferro.

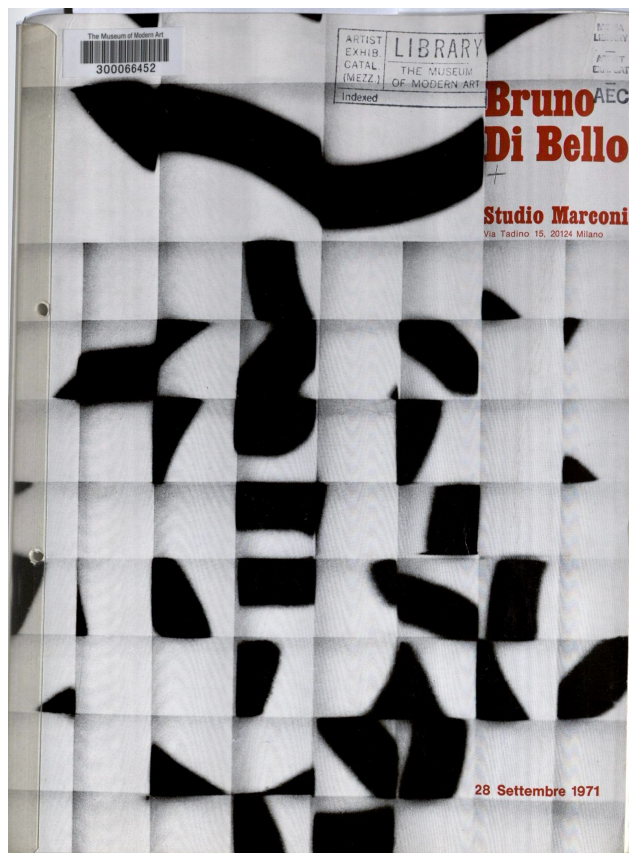


Fig. 1.8, Copertina del cataloghino della prima personale di Bruno Di Bello allo Studio Marconi, *Alfabeto*, 1971.

viamente, con tutta la sua umana totalità, al di dentro di uno spazio il più ampio possibile.

N) - Il problema di una scelta coerente con la propria definizione politica esiste per molti artisti. Qualcuno ha smesso di creare; qualcuno, pochissimi, si dedica solo al manifesto politico. Io stesso, come critico, ho subito una profonda crisi. La sto superando accettando i limiti del mio lavoro, la linea secondaria a cui hai alluso; e non so ancora se è una debolezza di fronte al riflusso che c'è nell'aria o il desiderio di razionalizzare, con la consapevolezza acquisita, il senso di una attività che non avverto più preminente rispetto alle mie scelte. Comunque vorrei, lasciando poi al visitatore della mostra le conclusioni ultime, che tu accennassi alle ricerche attuali.

T) - Questo mio ultimo lavoro vuole essere un'intervento all'interno dell'immagine che lasci un margine alle definizioni visive-psicologiche e costruttive di chi guarda. Nel gruppo di lavori che presento sono partito da quattro immagini fondamentali da cui, con una serie di variazioni, ho ottenuto venti immagini nuove, tutte legate a una problematica unica continuamente variata però nella dislocazione espressiva. Una sorta, cioè, di indagine analitica sulle variabilità della capacità emotiva dell'immagine, che consente all'osservatore l'acquisizione di un suo spazio interpretativo.



Fig. 1.9, Pagina interna del cataloghino della mostra di Aldo Tagliaferro alla Galleria Ciak di Roma, 1969.

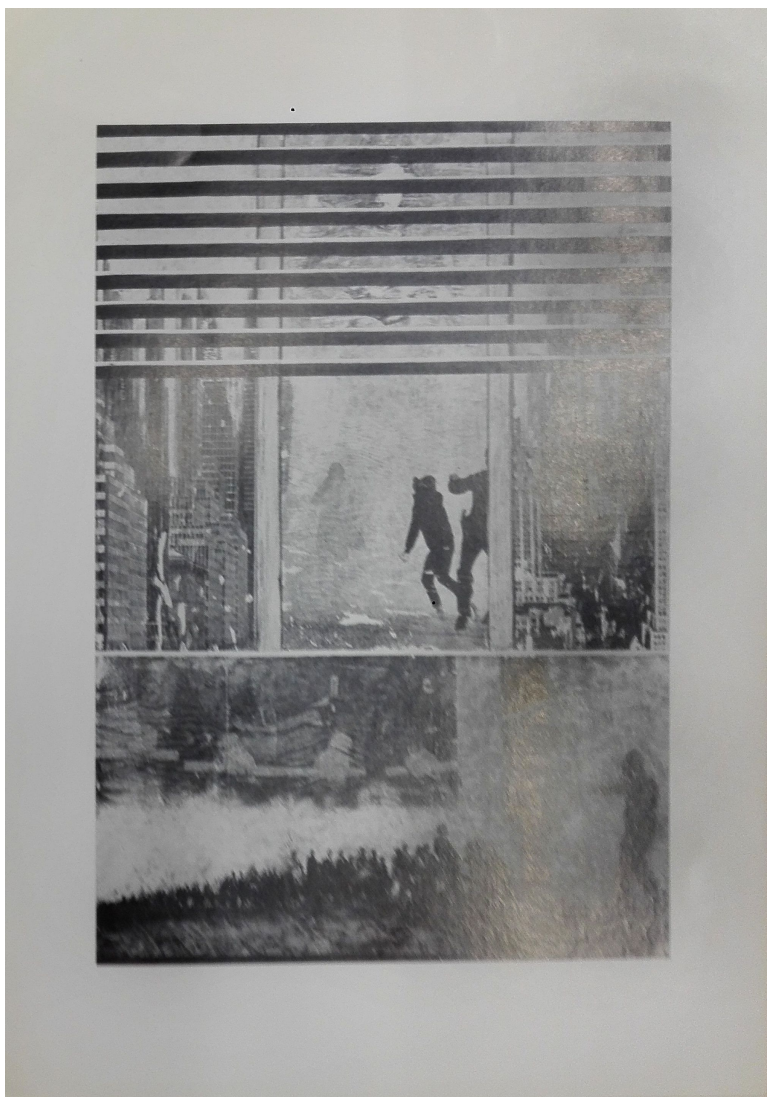


Fig. 1.10, Pagina interna del cataloghino della mostra di Aldo Tagliaferro alla Galleria 2000 di Bologna, 1966.



Fig. 1.11, Allestimento di *Verifica di una mostra*, di Aldo Tagliaferro, presso la Galleria Bertesca di Genova, 1970.



Fig. 1.12, Fotografia scattata durante la performance *Mille rose rosse*, realizzata il 9 ottobre 1974 per la vernice della mostra collettiva *La ripetizione differente*, presso lo Studio Marconi, Milano.

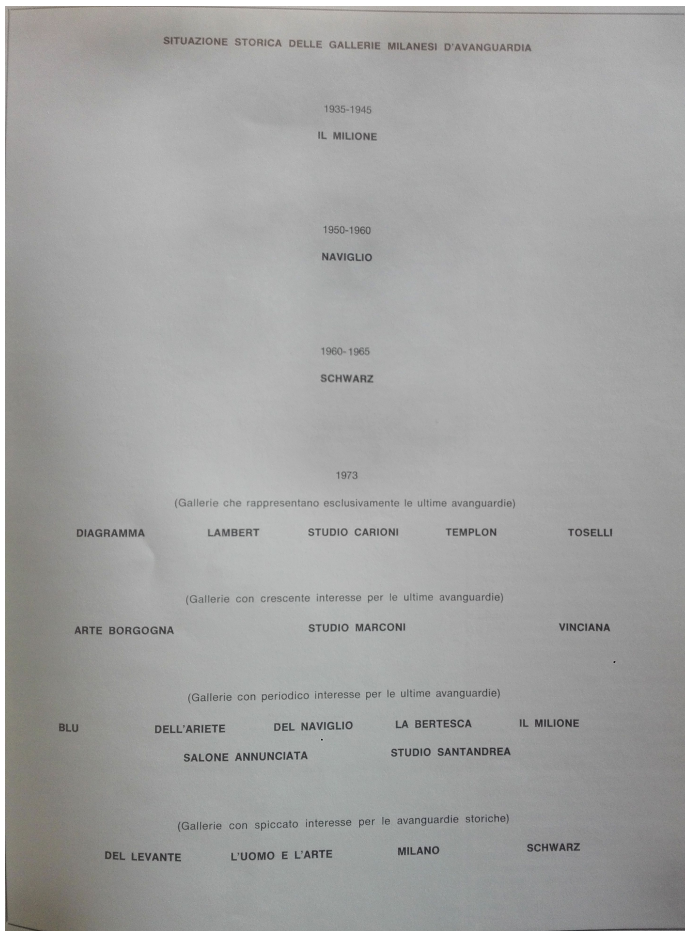



Fig. 1.13, Pagina dell'articolo *Il leone a cinque code*, firmato da Luciano Inga-Pin su "Gala" n.1, 1973.

Fig. 1.14, Pagina di "Il Diaframma Fotografia Italiana" n. 195, 1974, a proposito di mostre fotografiche alla Galleria Milano.



GALLERIA DELL'IMMAGINE

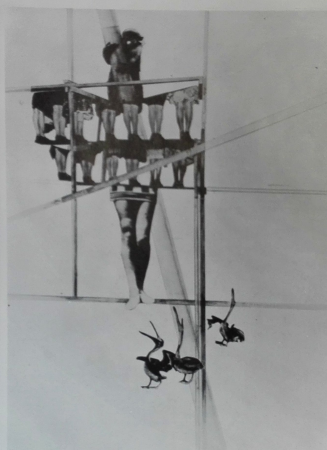
a cura di Lanfranco Colombo e Pier Paolo Preti

ACCADE


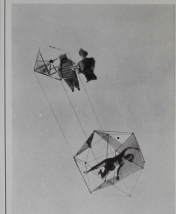
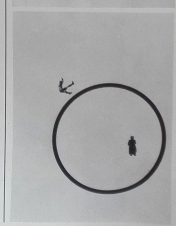
Mondani e non

Parlare di « certa » fotografia è un discorso difficile, e le cose difficili richiedono fatica: così, visto che la fatica non è uno sport molto diffuso, certa fotografia ha ben poco pubblico, mentre cent'altra ne attira a frotte. Il pensiero è nato da un simpaticissimo incontro con Carla Pellegrini, direttrice della Galleria Milano, della quale sono emanazione anche le Edizioni O.

Nel giugno '73 la Galleria propose la prima mostra di carattere fotografico, presentando i fotomontaggi politici del polacco Mieczyslaw Berman, il grande continuatore ed amico di Heartfield. La mostra era il frutto di una particolare collaborazione con la Galleria Schwarz e, per la mole e l'interesse, venne appunto frazionata: alla Schwarz, in Via Gesù 17, si poteva seguire il primo periodo (costruttivista) di Berman attraverso le opere dal '27 al '35, mentre alla Milano, in Via Manin 15, la panoramica si allargava dal '35 al '70. Esperienza positiva, dalla quale è stato tratto anche un volume molto bello. Poi, Moholy-Nagy. La collaborazione con l'Heiner Friedrich Galerie di Monaco aveva portato a 3 cartelle di eccezionale attrazione per il mercato dei collezionisti. La prima era di 12 « foto-



Laszlo Moholy-Nagy: « L'edificio del mondo », fotoplastica, 1925 (sopra); « Crepuscolo sui campi di gioco di Eaton », fotografia., 1936 (sotto); « Laszlo e Lucia », fotogramma Nr. 75975 (sinistra); « La stacca da busto », fotoplastica, 1927 (destra sopra); « Come faccio a restare giovane e bello? », fotoplastica, 1925 (destra sotto).

grafie » (1920-39), la seconda di 10 « fotogrammi » (1922-26), la terza di 10 « fotoplastiken » (1925-27): tutte riproduzioni dalle stampe originali dell'autore, numerate e firmate dalla figlia di Laszlo Moholy-Nagy, in 60 esemplari a 5000 DM la cartella (800 mila lire). Un prezzo iperbolico. E' seguita la mostra « Uomini, 1973 » di Elisabetta Catalano: una galleria di ritratti di personaggi dell'arte moderna. Ritratti indubbiamente validi e personaggi indubbiamente molto noti però... ecco, proprio da questo è nata l'osservazione di partenza: mentre tutta la Milano intellettuale e parintellettuale affollava le sale d'esposizione per la mostra della Catalano, pochissimi addetti ai lavori hanno fatto corona alle opere di Moholy-Nagy. Un grande, ma a quanto pare non sufficientemente mondano.

Ora sta per uscire una nuova cartella, sempre edita in collaborazione con la galleria di Mona-



Fig. 1.15, Christian Boltanski e Luciano Inga-Pin, Studio Santandrea, Milano, 1972.

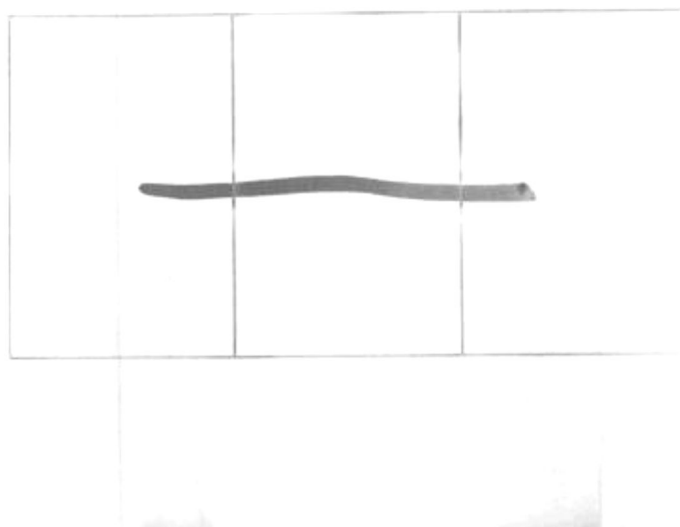
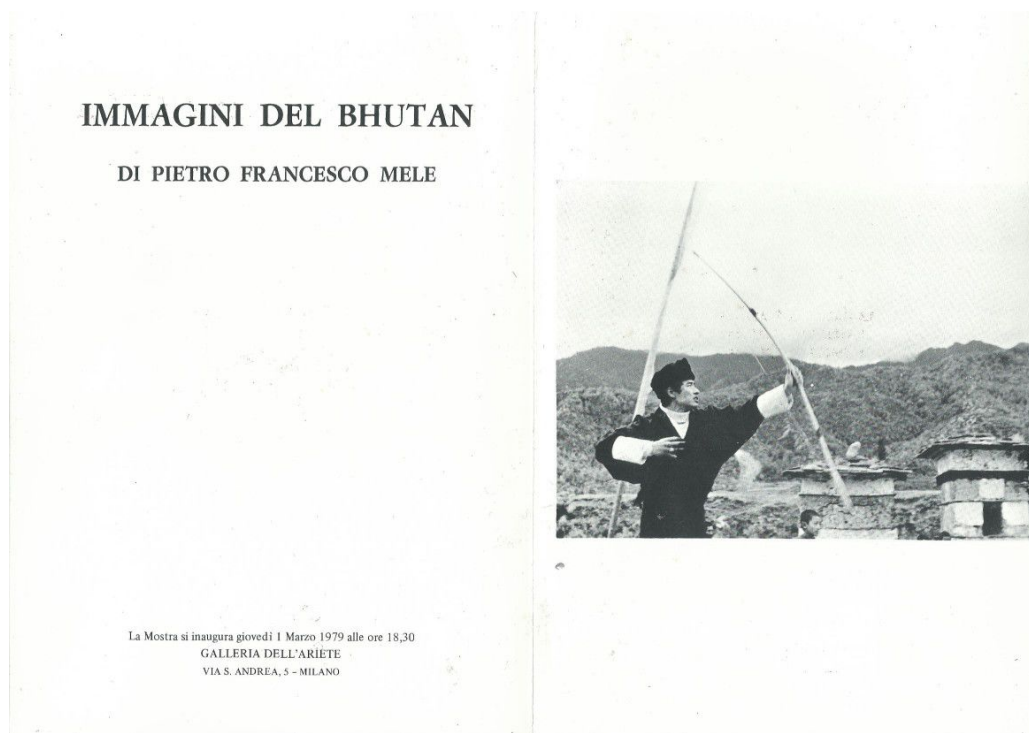


Fig. 1.16, Antonio Trotta, *Pampero*, 1971-1972, esposta presso lo Studio Carioni nel 1972.



Fig. 1.17, Giancarlo Croce dalla serie *Ritratti. Alla corte di Re Cremisi* esposta in occasione dell'omonima mostra personale presso lo Studio Carioni, 1973.

Fig. 1.18, Pagine interne del cataloghino *Pietro Francesco Mele. Immagini del Buthan*, Galleria Ariete, n. 212, Milano, 1979.



2. Galleria dell'immagine Il Diaframma

In questo capitolo presento il caso della Galleria Il Diaframma, fondata da Lanfranco Colombo a Milano nella primavera del 1967. Come annuncia il titolo della tesi, ho preso in considerazione gli anni fino al 1975, nonostante la sua attività proceda fino agli anni Novanta. La storia di questa galleria ha contribuito non poco a influenzare la scelta delle due date che determinano l'intervallo analizzato: il 1967 è l'anno della sua apertura, primo caso italiano tra le poche gallerie private che nascono con un programma dedicato esclusivamente all'esposizione di fotografie, e il 1975 è l'anno di un cambiamento strutturale che vede assumere da Canon, l'azienda giapponese produttrice di materiali ottico-fotografici, un ruolo chiave nella direzione. Il primato internazionale di “galleria esclusivamente dedicata alla fotografia” forse spetta alla Limelight Gallery, aperta nel 1954 a New York: espone unicamente fotografie, ma per farlo si sostiene economicamente attraverso una parallela attività di *coffee house*. In Europa apre nel 1965 la Galerie Clarissa ad Hannover, purtroppo chiusa già nel 1968. A questo punto si colloca Il Diaframma, cui seguono, in ordine cronologico le aperture di Die Brücke a Vienna nel 1970, della Photographers Gallery di Londra nel 1973, di Album Fotogalerie (poi Galerie Wilde) a Colonia nel 1972, della Canon Photogallery di Amsterdam nel 1974. Nello stesso anno, tornando oltreoceano, vede la luce l'International Center of Photography di New York, città dove è già aperta la Light Gallery (dal 1971), e dove il MOMA, e la vicina George Eastman House, lavoravano con la fotografia da decenni. Questa manciata di date permette di apprezzare la prontezza con la quale l'Italia si inserisce nella nuova tendenza internazionale che vuole portare la fotografia nelle gallerie e nel mercato dell'arte, grazie certamente a Lanfranco Colombo, ma anche alla vitalità della città stessa di Milano, dove la fotografia ha una storia consolidata, si raccolgono le redazioni di quotidiani e riviste, agenzie fotografiche e di conseguenza tanti fotografi che danno vita ad una cultura fotografica ricca, composita e sfaccettata, che ho tratteggiato nel capitolo precedente.

Vista la sua eccezionalità, la galleria Il Diaframma è già stata oggetto di alcuni studi, ed è menzionata continuamente nelle storie della fotografia italiana che arrivano agli anni più recenti¹⁵³. Come tutte le storie troppo note, ha finito per cristallizzarsi in una leggenda, che purtroppo ne semplifica la lunga attività. Ho ritenuto necessario riprendere in mano la cronologia delle mostre, per capire davvero la direzione che prende di anno in anno il programma della galleria, e quindi quali aspetti della produzione fotografica vengono privilegiati, e in che modalità. Ripartire dai

¹⁵³ Cfr. L. Colombo, *Fotogrammi di una vita*, Allemandi, Torino, 2010; *La valigia di Colombo*, con un testo di Lanfranco Colombo e apparati di Chiara Agliandolo, Craf-Foru, Lestans-Udine, 2007; *Diaframma di Lanfranco Colombo: i maestri della fotografia*, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 2005; *Fotografi italiani. Diario immaginario di Lanfranco Colombo*, Bolis Ed., Bergamo, 1993.

documenti d'archivio, conservati da diverse istituzioni italiane mi ha permesso di riordinare l'elenco delle mostre¹⁵⁴, scoprire dettagli inediti, iniziare a dare corpo, e immagine, a quello che effettivamente viene esposto. Questo studio mi ha permesso di reinserire Il Diaframma in un contesto milanese dove la fotografia ha attenzione e trova spazio, senza pretese di esclusività, in altre gallerie d'arte private, in un continuo intreccio di nomi, date, opere, che seguono semplicemente i percorsi di ogni singolo protagonista.

Dopo una breve introduzione alle precedenti, o parallele, attività nell'ambito della fotografia del fondatore Lanfranco Colombo, ho scelto di seguire passo a passo lo scorrere delle esposizioni in galleria, presentando gli autori e descrivendo, quando possibile, la mostra allestita, fino alla stagione 1971-1972. Questo percorso storico aderente ai documenti d'archivio, e alla bibliografia rintracciata, è un supporto necessario a delineare con più precisione, rispetto alle pubblicazioni più recenti, le cifre stilistiche, le tendenze poetiche che guidano la direzione della galleria stessa, e individuarne alcune caratteristiche significative. Un esempio è la tanto sottolineata “esclusività fotografica”, che si contamina con altre tecniche: già Mario Giacomelli nel 1969 espone dei dipinti accanto alle sue fotografie. Raramente sono poi esposte, negli anni, stampe grafiche, serigrafie, disegni, illustrazioni; si tratta di quattro o cinque occasioni, ma sufficienti a raccontarci come Colombo fosse più aperto a tutto ciò che lo appassionava (o pronto a cedere alle richieste di uno sponsor) rispetto al mantenersi rigidamente aderente al dogma dell'esclusività fotografica. Come avrò modo di spiegare anche più avanti nello scorrere del capitolo, ho deciso di spezzare questo flusso cronologico al 1972, per alcuni motivi: da un lato è la data dell'inizio delle sponsorizzazioni, e quindi, anche quando si tratta di una presenza discreta, si tratta pur sempre una presenza che implica alcuni cambiamenti e qualche influenza sul palinsesto. D'altro canto, le mostre iniziano ad essere tantissime, e il testo della tesi si sarebbe ridotto a un sintetico elenco di nomi, date e pochi altri accenni, poiché tanti autori presentati non hanno proseguito la carriera da fotografi (o artisti) e rintracciare informazioni sulla loro presenza a Il Diaframma è risultato piuttosto difficile. Di conseguenza ho preferito rimandare ad un regesto finale tutti i dati, e proseguire un racconto che si sofferma solamente sui casi significativi degli ultimi tre anni di attività presi in considerazione.

2.1.1 Introduzione a Lanfranco Colombo

Lanfranco Colombo (1924-2005) [Fig. 2.1] è stato un protagonista centrale del sistema della fotografia italiana, per oltre quarant'anni a partire dagli anni Sessanta. La sua formazione e la sua

¹⁵⁴ Parzialmente pubblicato in L. Erba, R. Mutti, a cura di, *L'occhio di Colombo: il Diaframma, Milano 1967-1972*, Colpo di fulmine, Savignano sul Rubicone, 1997.

vita quotidiana, però, sono altre: dopo la seconda guerra mondiale inizia a lavorare nel mondo della siderurgia, passando in diverse società fino a fermarsi, dal 1964, nelle Acciaierie Riva, delle quali diventa direttore vendite. Questo ruolo lo porta a viaggiare in tutto il mondo, agevolando molto i suoi rapporti con fotografi e istituzioni straniere dedicate alla fotografia¹⁵⁵. Accanto al lavoro manageriale, infatti, Colombo coltiva con costanza alcuni hobby, soprattutto la fotografia, lo sci nautico e il cinema. Queste passioni non rimangono allo stato di semplici distrazioni del fine settimana, come dimostra la fondazione della rivista “Scinautico” (1960), progettata insieme a Giancarlo Iliprandi, al quale è legato da stretta amicizia fin dall'infanzia. Sono anni in cui Colombo segue fedelmente tutte le gare di questo sport, praticandolo e fotografando, e già nel 1952 organizza a Montreaux una mostra di sue fotografie sul tema. “Scinautico” è un esperimento editoriale che anticipa il suo impegno nella redazione di “Popular Photography Italiana”, per questo mi interessa presentarlo brevemente. Ha un originale formato quadrato, è impaginata impeccabilmente e si presenta come qualcosa di inconsueto e attraente anche per chi, di sci nautico, non si occupa affatto [Fig. 2.2]. La *facies* grafica è pulita e semplice, movimentata appena da alcune pagine stampate su cartoncini colorati e dai contributi pubblicitari di Iliprandi che, insieme ai disegni di Alessandro Mendini e occasionalmente di Albe Steiner, rendono oggi “Scinautico” una rivista da collezione. Le fotografie sono quasi tutte di Colombo, e di alcuni corrispondenti esteri, e sono spesso presentate in sequenze che risentono delle teorie sul fotoracconto di Luigi Crocenzi, che Colombo frequentava. Ricordo che Crocenzi si è formato al Centro Sperimentale di Cinematografia (come Turrone) e da lì nasce il suo interesse per la creazione di sceneggiature fotografiche, coltivato negli anni attraverso le collaborazioni con Zavattini. Alcuni anni dopo l'esempio di Crocenzi si ritrova nelle pagine di *Ex Oriente*, libro fotografico di Colombo già citato nel primo capitolo, secondo passo nel mondo dell'editoria italiana e *pilot* di una piccola produzione di fotolibri che sarà legata anche all'attività della galleria.

Continuando a scorrere il suo curriculum, nel 1965 troviamo Colombo accanto a Crocenzi nella fondazione del Centro di Fotografia Italiana a Milano e subito dopo a Parigi, in contatto con Albert Plécy, che lo invita a partecipare all'incontro *Gens d'Images*, la cui prima edizione internazionale si tiene sull'isola di Porquerolles nel 1966. Colombo vi si reca insieme a Crocenzi, ed è durante questo soggiorno francese che nasce l'idea di aprire una galleria dedicata alla fotografia. La leggenda vuole che l'illuminazione sia venuta durante un discorso di Henri Cartier-Bresson il quale si lamentava

¹⁵⁵ In particolare mantiene ottimi rapporti con Cornell Capa, e viene nominato consigliere per l'Europa dell'International Center of Photography (ICP) di New York. Il fondo documentario dell'ICP è ora conservato in un deposito in New Jersey e non accessibile nemmeno da studiosi, fino ad un completo censimento, non ancora concluso. Tuttavia anche i soli materiali conservati nella biblioteca dell'istituto, a Bryant Park (Ny) provano un rapporto piuttosto regolare tra Colombo e Capa: vi si trovano cataloghi con dediche e cartelle di documenti inerenti alle mostre di tanti fotografi italiani a New York.

delle esposizioni parigine dove si vedono quadri e fotografie insieme, o le speculazioni che portavano molti fotografi a dover pagare per vedere esposti i propri lavori. Cartier-Bresson è un attore importante di questi momenti germinali della galleria anche perché a lui è dedicata una grande mostra organizzata da Colombo alla Villa Reale di Milano nell'ottobre del 1967; mostra alla quale lavora una giovane Lucilla Clerici, che verrà assunta da Colombo come segretaria della galleria diventandone la colonna portante per circa dieci anni. Nel percorso di Colombo a sostegno della fotografia in Italia, il 1966 è un anno importante anche per un altro motivo: assume la direzione dell'edizione italiana della rivista americana "Popular Photography"¹⁵⁶. In quegli anni cessano la produzione "Ferrania" (nel 1967) e "Fotografia", ma anche "Il mondo" di Mario Pannunzio, che aveva offerto a tanti fotografi, sia professionisti sia amatori, la possibilità di essere pubblicati; inevitabilmente, quindi, "Popular" si trova a ricoprire un ruolo sempre più centrale nell'informazione e divulgazione sulla fotografia, pur affiancata da altre importanti testate come "Progresso Fotografico". Di nuovo Colombo chiama Iliprandi come *art director*, primo di una serie di nuovi brillanti professionisti che saranno coinvolti man mano nella redazione¹⁵⁷. Ma il rinnovamento della rivista avviene soprattutto nei contenuti, "fronteggiando", come scrive Patrizia Regorda, "la duplice pressione che spingeva le riviste del settore a permanere su un livello di dilettantismo culturale"¹⁵⁸. Duplice perché proveniente sia dall'editore sia dai lettori, spesso fotoamatori piuttosto conservatori. Al contrario, la redazione messa insieme da Colombo porta avanti una politica di aggiornamento culturale forzato dei fotoamatori italiani, spingendoli a uscire dalla tradizione ferma agli anni Cinquanta. Ancora Regorda: "La nuova 'Popular' vuole crescere un fotografo organico, preparato non solo su tutti gli avvenimenti dell'immagine ma anche della società e della politica; lo strumento primario di tale aggiornamento è la rubrica *Galleria dell'immagine* [...]", rubrica che prende il via nel 1967, ricca di informazioni sul mondo culturale italiano e internazionale, recensioni di libri e mostre, anche d'arte. Tutto questo mette in pratica quei propositi emersi già all'inizio del decennio durante i convegni di Sesto San Giovanni e Lignano Sabbiadoro, raccontati nel primo capitolo, quando l'attenzione è portata sul divario culturale del fotografo medio rispetto al resto del mondo artistico e intellettuale italiano.

La rivista è ribattezzata nel 1972 "Il Diaframma Fotografia Italiana", per sottolineare il legame con

¹⁵⁶ La pubblicazione della rivista era passata nel 1964 alla casa editrice Editphoto di Luigi Massoni il quale la rinnova radicalmente. Colombo ne diventa comproprietario nel 1966 e sostituisce Antonio Pasquali che la dirigeva dal 1959, quando ancora era di proprietà della casa editrice Novità di Milano.

¹⁵⁷ Per esempio Morando Morandini, Bruno Munari e Gualtiero Castagnola Collaborano inoltre i fotografi Mario De Biasi, Luciano D'Alessandro, Aldo Ballo, Paolo Monti, Ferdinando Scianna, Mario Cresci, ma anche Giuseppe Turrone, Italo Zannier, Piero Donzelli e Mimmo Castellano, Ando Gilardi e Wladimiro Settimelli. Infine critici d'arte come Lea Vergine, Daniela Palazzoli e Adriano Altamira. Facevano già parte della redazione Pietro Donzelli e Lamberto Vitali, Pietro Racanicchi, che rimangono nel consiglio direttivo ma non sono così attivi nella gestione effettiva della rivista.

¹⁵⁸ P. Regorda, *op. cit.*, pp. 76-77.

la galleria e il distacco definitivo dalla casa madre americana, poi sarà semplicemente “Fotografia Italiana” dal 1979. Negli anni sono pubblicati alcuni speciali supplementi, per esempio sul SICOF, ma solo dal 1977 diventano un progetto regolare e strutturato di monografie dedicate singoli fotografi.

L'idea della galleria si configura pian piano proprio come una vetrina dell'attività della rivista, uno spazio dove vedere di persona le fotografie pubblicate nei diversi servizi e acquistare libri fotografici da tutto il mondo, se non addirittura stampe fotografiche.

Nel marzo 1967 il progetto ha preso forma, e si legge nell'annuncio dell'apertura [Fig. 2.3]:

Popular Photography Italiana, proprio per sostanziare e allargare i termini del suo impegno come rivista, si assume questo compito: promuovere l'apertura, ormai prossima, di una galleria dell'immagine; il Diaframma, che nella sua sede di via Brera 10, nel cuore della Milano artistica, intende 'polemicamente' dare il suo contributo ad un dibattito che rischia di arenarsi nelle secche tentatrici dell'accademismo di una élite formata dagli “addetti ai lavori”, per sollecitare invece la partecipazione più larga e diretta possibile di tutti coloro almeno che sentono viva l'esigenza di estetizzazione dell'habitat umano nelle sue forme più disparate.¹⁵⁹

Vediamo che la rivista è il punto di partenza, la base dalla quale si allarga il discorso. L'esigenza di uno spazio espositivo, oltre all'aneddoto su Henri Cartier-Bresson a Porquerolles, nasce dalla considerazione che il bombardamento di immagini, forme, colori e notizie dei mezzi di comunicazione di massa sta rischiando di creare un deserto di consapevolezza a proposito dell'immagine. È urgente l'esigenza di una galleria che irradi il suo campo di indagine a tutti i fenomeni di comunicazione visiva propri della civiltà attuale, tecnologicamente avanzata, ma ancora così ignorante rispetto ai problemi di autocoscienza visiva, partendo dai problemi dell'immagine fotografica¹⁶⁰. Questa sorta di manifesto precede di un mese circa l'apertura effettiva della galleria, il 13 aprile 1967, con una mostra di Paolo Monti.

Monti, acuto osservatore della scena fotografica milanese, nell'autunno 1958 scrive una *Lettera dall'Italia*¹⁶¹, un testo interessante dove, tra tante cose, rileva il decadimento del sistema dei circoli, con le loro mostre e i concorsi a premi, basati su una continua valutazione formale che finiva per generare solo una spirale di competizione e vanità. Quasi dieci anni prima dell'apertura della galleria Diaframma, già si augura la nascita di spazi espositivi per la fotografia svincolati dalle

¹⁵⁹ “Popular Photography Italiana” n. 116, marzo 1967, p. 33.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Sarebbe dovuta uscire su “Camera”, ma è rimasta inedita. Oggi conservata al Civico Archivio Fotografico di Milano, presso il quale è ora in deposito l'archivio Paolo Monti, con la segnatura: Faldone 7, B13 F10.

dinamiche dei circoli, più aperti e inclusivi. Questa urgenza cresce esponenzialmente durante gli anni Sessanta, con l'aumento dei fotografi professionisti e dei fotoreporter che spesso non frequentano il CFM, o altri circoli, tendenzialmente rimasti ancorato ad una tradizione ormai desueta di club ricreativi per ceti sociali abbienti, e ad una concezione formalista della fotografia.

La Galleria dell'Immagine Il Diaframma apre in via Brera 10, veramente nel cuore della Milano artistica, a pochi passi dall'Accademia di Belle Arti con la meravigliosa Pinacoteca, dal bar Jamaica e circondata da tante altre gallerie d'arte. Una delle intenzioni è portare all'attenzione del mondo dell'arte questa realtà esclusivamente devota alla fotografia. Colombo racconta che in quel momento la fotografia poteva contare su un pubblico costituito soprattutto da grafici, pubblicitari, architetti, fotogiornalisti, alcuni critici e qualche giovane insoddisfatto dei club amatoriali, e che il suo obiettivo, oltre a creare un punto di ritrovo regolare per tutti loro, è di stimolare l'interesse del pubblico più vasto che frequentava invece musei e gallerie d'arte, ignorando il valore espressivo della fotografia¹⁶². Nei primi anni è chiarissimo il tentativo di cercare in tutti i modi un ponte, un dialogo, con il mondo dell'arte milanese più consolidata. Tentativo dimostrato dalla carica innovativa di alcune prime mostre, in bilico tra fotografia e operazione concettuale, ma, ritengo, anche da una serie di piccoli dettagli relativi alla gestione della galleria, come la stampa di materiali effimeri quali cataloghi e inviti estremamente curati. Fino al 1972, infatti, per ogni mostra viene confezionato un piccolo catalogo con copertina in cartoncino color senape (con qualche eccezione) corredata da invito nella stessa carta. Solitamente i contenuti corrispondono ad un servizio pubblicato contemporaneamente su "Popular Photography Italiana" dedicato al fotografo esposto, accompagnato dalla biografia e ritratto dell'autore e talvolta da un testo critico. Sono tanto simili ai bollettini della galleria Il Milione o ai libretti colorati pubblicati dalla Galleria Dell'Ariete: questi confronti fanno pensare che il pubblico a cui mirava Colombo fosse quello abituato a questo genere di gallerie. Nonostante la novità assoluta di uno spazio esclusivamente devoto all'esposizione di fotografie, quindi, la galleria non intende presentarsi con uno stile "giovane", andando invece nella direzione di una configurazione più formale: non assume i toni, i mezzi, la *facies* grafica dirompente che ci si aspetterebbe da uno spazio che cambia la tradizione, ma anzi rimane ancorata ad una certa solidità tutta "borghese", forse per trovarvi una certa legittimità. Un altro elemento che caratterizza la programmazione della galleria nei primi tempi è la presenza quasi esclusiva di fotografi e sperimentatori¹⁶³ italiani, più o meno giovani. Pol Bury nel novembre 1967, poi Eduard

¹⁶² Cfr. *Lanfranco Colombo. Fotogrammi di una vita*, Allemandi, Torino, 2010, pp. 107-108.

¹⁶³ Sulla differenza tra "sperimentazione" e "sperimentalismo" fotografico cfr. I. Zannier, a cura di, *Sperimentalismo fotografico in Italia. 1970-2000*, Craf, Lestans, 2001, dove il primo è definito come "azione tecnica" e il secondo come "tendenza estetica" nata già con le avanguardie degli anni Venti. Oltre a Zannier, sono raccolti contributi di P. Morello, *Pubblico, linguaggio, rappresentazione nella fotografia in Italia dei primi anni Settanta* e di F. Tedeschi,

“Ed” Van Der Elsen tra gennaio e febbraio 1968, sono i primi nomi stranieri che troviamo nella cronologia delle mostre, mentre si faranno più frequenti le presenze internazionali dal 1970 in avanti, una volta consolidato il nome della galleria.

2.1.2. La sezione culturale del SICO F

Prima di iniziare a scorrere le mostre della galleria Diaframma, vorrei soffermarmi per alcune righe sull'esperienza del SICO F – Salone Cine Foto Ottica, appena accennata nel primo capitolo di questa tesi. La fiera dedicata al cinema (amatoriale), alla fotografia e alle novità tecniche in ambito ottico, viene fondata a Milano nel 1969 da Roberto Pinna Berchet, con il supporto del fratello Antonio. Inizialmente trova sede al Palazzo dell'Arte ma viene presto spostata negli spazi della Fiera di Milano vera e propria. Fin dalla prima edizione è affidato a Lanfranco Colombo il compito di occuparsi di una sezione culturale, collaterale alla fiera merceologica vera e propria, sull'esempio dell'importante fiera Photokina di Colonia.

I cataloghi ufficiali vengono stampati solo dal 1977, una volta consolidata la fiera, ma fortunatamente nel primo si trova un'importante e utile introduzione che ripercorre le tappe precedenti, elencando, pur sinteticamente, le mostre allestite. La prima edizione si tiene tra il 12 e il 19 novembre 1969, ed è l'occasione per la presentazione al pubblico italiano della mostra *The Concerned Photographer*, curata da Cornell Capa e composta da 186 scatti, certo il cuore concettuale dell'evento. Si accompagna ad altre mostre, anch'esse spesso realizzate in collaborazione con istituzioni straniere: una rassegna di fotografi tedeschi organizzata dalla Biblioteca Germanica e curata dal Dott. Pawel, dal titolo altisonante di Prima Mostra Mondiale di Fotografia, a tema “Che cos'è l'uomo?”; una mostra di apparecchiature antiche curata da Renato Cepparo e Walter Alberti; Ando Gilardi propone una raccolta di manuali, manifesti e riviste che accompagna la *Mostra storica delle apparecchiature per la riproduzione delle immagini e del suono*. Nello scalone uno scenografico allestimento mette in mostra microfotografie di Manfred Kage, direttore dell'Istituto di fotografia e cinematografia di Winnenden. Si tiene inoltre un'assemblea per discutere la creazione di un organismo rappresentativo dei fotogiornalisti. La fiera ha un grande successo commerciale, con circa 31.000 visitatori, afferma Pier Paolo Preti in un trafiletto nel quale ci informa anche che la sezione culturale è allestita nelle sale del secondo piano, e che le persone ci capitavano un po' per caso, forse anche a causa di questo aggettivo, “culturale”,

Uno sguardo parallelo. Appunti su fotografia e mondo dell'arte. Sono esposti Mario Cresci, Luigi Ghirri, Franco Vaccari, Guido Guidi, Paolo Gioli, Mimmo Jodice, Silvio Wolf, Mario Stillani, Nino Migliori, Luca Patella.

che fa temere un covo di vacuo intellettualismo¹⁶⁴. Nonostante questo, ha un soddisfacente successo, soprattutto di pubblico, considerando che mancano grandi nomi del mercato fotografico. La fiera è progettata a cadenza biennale, ma per i primi anni si tiene ogni 12 mesi, secondo i desideri degli espositori. La seconda edizione [Fig. 2.5], dal 22 al 29 novembre 1970, è stata già menzionata nel primo capitolo a proposito della dibattuta mostra *Arte e fotografia*, a cura di Daniela Palazzoli. Ma questa è solo una tra le quindici mostre allestite, che spaziano dalla fotografia storica dalle collezioni Alinari fino a *Quattro maestri della fotografia erotica* (proveniente dalla Photokina e itinerante). Di nuovo un occhio di riguardo per la fotografia *concerned*, con due mostre dedicate: *America in crisi* e *Italia da buttare*. Quest'ultima raccoglie scatti di Luciano D'Alessandro, Giorgio Lotti, Luciano Ricci e Renzo Sogli che hanno lavorato insieme, ed è annunciata come itinerante. Precede il gruppo vero e proprio dei *concerned* fotografi italiani, che sarà fondato da Colombo nel 1973. L'offerta si conclude con una sala di posa, una camera oscura e una sala di proiezione aperte a tutti e liberamente utilizzabili. Il *Secondo Almanacco della fotografia* viene presentato in questi giorni, e funge in un certo senso da catalogo delle mostre allestite, ma soprattutto riesce a riunire le istituzioni AFIP – Associazione Fotografi Italiani Professionisti e FIAP – International Federation of Photographic Art, e i fotoreporter professionisti, poli solitamente piuttosto autonomi del panorama fotografico italiano.

Il 25 settembre del 1971 apre la terza edizione. Le mostre di nuovo sono tantissime, a partire da personali di Edward Weston, Frantisek Drtikol, Oliviero Toscani, Vilem Heckel, fino a rassegne di fotografi austriaci, francesi, giapponesi, tedeschi (con la Seconda mostra Mondiale della fotografia, a tema “La donna”) e altre ancora.

A questo punto la fiera diventa biennale, saltando al 27 ottobre 1973 con la quarta edizione dal tema “La fotografia e le sue istituzioni”, che mette in scena alcune novità interessanti¹⁶⁵. Le rassegne “nazionali” sono curate da grandi istituzioni: la Inter Naciones di Bonn porta due personali di August Sander e Erich Salom; il Museo d'arte di Stoccolma presenta la rassegna svedese; il Museo d'arte decorative di Praga porta una grande mostra monografica di Frantisek Drtikol¹⁶⁶; Rossellina Bischof Burri cura, per la Stiftung für die Photographie di Zurigo, una storia della fotografia svizzera; dall'Italia, l'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Parma presenta una mostra di Luigi Veronesi. Viene inoltre allestita una mostra in omaggio a Ugo Mulas, appena scomparso, e una personale dedicata ad Andrea Kertesz. Concerned Photographer/ Gruppo italiano¹⁶⁷, fondato

¹⁶⁴ P. P. Preti, *Il Sicof e noi*, in “Popular Photography Italiana” n. 145, novembre 1969, pp. 17-18.

¹⁶⁵ Cfr. “Il Diaframma Fotografia Italiana” n. 187, novembre 1973, pp. 7-18, con brevi recensioni di tutte le mostre. Pianta della fiera a p. 85.

¹⁶⁶ A. Farava, a cura di, *Frantisek Drtikol. Dalle collezioni del museo d'arti decorative di Praga*, s. l., Sicof, 1973.

¹⁶⁷ Il gruppo era composto da Walter Battistessa, Gianni Berengo Gardin, Maurizio Berlincioni, Lisetta Carmi, Carla Cerati, Cesare Colombo, Angelo Cozzi, Luciano D'Alessandro, Mario De Biasi, Piero De Marchis, Antonio Leoni,

all'inizio dell'anno da Lanfranco Colombo, si presenta a Milano con la mostra *Italia oggi*, che aveva avuto il suo battesimo a Venezia il mese precedente¹⁶⁸. L'elenco potrebbe proseguire a lungo, le mostre allestite sono molte, ma vorrei avvicinarmi alla rassegna di sei gallerie che operavano nel campo della fotografia: la Galerie de la Biblioteque Nationale di Parigi, la Light Gallery e la Neikrug Gallery di New York (oggi Agora Gallery), la Photographer's Gallery di Londra, la galleria Documenta di Torino e ovviamente Il Diaframma di Milano. Ognuna presentava una selezione di immagini, in una situazione che ricorda quella di una fiera d'arte con i suoi stand dedicati alle singole gallerie, pur nell'assenza della dinamica commerciale. È però un esperimento che non si ripete nell'edizione successiva nel marzo 1975, quindi può essere considerata come un'occasione per conoscere e far conoscere altri piccoli spazi internazionali devoti alla fotografia, più che frutto dell'intenzione di creare una parallela fiera di fotografie. Oppure questo obiettivo si scontrò con una scarsa risposta da parte di pubblico e collezionisti. Colombo non è nuovo a tentativi di vendita delle stampe fotografiche, evento che però accade davvero di rado, ricorda Lucilla Clerici¹⁶⁹. Nel dicembre 1972 allestisce una vera e propria Mostra mercato di fotografie d'autore, il che ci dimostra come in quel periodo si stesse focalizzando su questa possibilità, forse a causa di una sempre maggiore difficoltà a sostenere da solo i costi di gestione della galleria Diaframma, come prova anche la stipula del primo contratto di sponsorizzazione con Fratelli Fabbri Editore, dall'ottobre 1972. Altro tentativo di forzare i limiti del mercato dell'arte è la partecipazione a fiere d'arte come per esempio ad Arte Fiera a Bologna, fin dalla seconda edizione nel 1975, o a Expo Arte di Bari¹⁷⁰, inaugurata nella primavera del 1976. Colombo tenta tutti i passi necessari perché la sua galleria sia considerata alla pari delle migliori gallerie d'arte del paese.

Con il quinto SICOF, dal 15 al 23 marzo 1975, si assestano un po' di modifiche: la fiera è definitivamente biennale, e si tiene a marzo invece che in autunno. Nella sezione "culturale", che intorno a questi anni viene talvolta chiamata "SICOF Immagine", sono sempre allestite moltissime

Giorgio Lotti, Pepi Merisio, Toni Nicolini, Franco Petazzi, Giuseppe Pino, Luciano Ricci, Angelo Schwarz, Ferdinando Scianna, Mauro Vallinotto, Massimo Vitali, Guido Zaglio. Cfr. P. Regorda, *op. cit.*, pp. 99-113.

¹⁶⁸ La mostra si tiene dall'8 al 30 settembre presso le Sale Apollinee del Teatro La Fenice. È stampato un sottile cataloghino molto utile per ricostruire la mostra stessa, che viene, presumibilmente, trasferita a Milano senza modifiche. Rispetto al gruppo già elencato nella nota precedente, non parteciparono Giuseppe Pino e Pepi Merisio. Sull'edizione milanese della mostra cfr. "Diaframma Fotografia Italiana" n. 187, novembre 1973, pp. 10-11.

¹⁶⁹ In una conversazione con chi scrive avvenuta il 18 febbraio 2019.

¹⁷⁰ Cfr. M. Corradini, *L'uso della fotografia. Expo Arte di Bari*, in "Il Diaframma Fotografia Italiana" n. 215, giugno 1976, p. 14. Leggiamo: "A Bari, all'Expo arte recentemente conclusasi abbiamo avuto occasione di riannotare il fenomeno di 'incontro-scontro' nei termini consueti." Il senso generale del trafiletto è piuttosto negativo nei confronti di questi usi eterodossi della fotografia da parte di pittori e artisti, ma anche rispetto a fotografi che vivono più nelle gallerie d'arte più che nel mondo della fotografia. Ma oltre a tratteggiare le diverse modalità di utilizzo della fotografia da parte di artisti, non aggiunge nulla di nuovo al dibattito così come si configura già in occasione del SICOF del 1970, raccontato poche pagine sopra. Corradini prosegue la sua polemica nel numero successivo, spostando il focus sui prezzi della fotografia nel mercato dell'arte, cfr. M. Corradini, *L'uso della fotografia*, in "Diaframma Fotografia Italiana" n. 217, agosto 1976, p. 14.

mostre, tra le quali spiccano la rassegna *The concerned photographer n. 2*, che si riallaccia alla prima edizione; la *Storia delle fotografie nelle riviste fotografiche* che si inserisce nella mostra *Momenti e aspetti della fotografia italiana*, sicuramente il “pezzo forte” dell'anno; una mostra dedicata ai rapporti con la letteratura, e con l'arte: *La fotografia come strumento per l'artista*, curata da Altamira; infine la raccolta di immagini sulla condizione femminile ad opera di Paola Mattioli¹⁷¹, Anna Candiani, Carla Cerati e Giovanna Nuvoletti.

Di particolare interesse per noi, *La fotografia come strumento per l'artista*, è una mostra divisa in due sotto sezioni, dedicate all'arte come soggetto dell'operazione, e all'artista come soggetto-oggetto dell'operazione. Sono incluse opere di Duccio Berti, Bucciardelli, Cioni Carpi, Caludio Costa, Collettivo di Porta Ticinese, Fernando De Filippi, Jole De Freitas, Antonio Dias, Franco Guerzoni, Armando Marrocco, Franco Ravedone, Antonio Trotta, tra gli altri¹⁷².

In generale le sei edizioni culturali del SICOF prese in considerazione per questo studio sembrano percorrere una strada simile a quella della galleria; non stupisce poiché che sono formalmente dirette dalla stessa persona, e nonostante si tratti di due situazioni completamente diverse finiscono per avere le stesse mancanze. Per esempio appare evidente, pur nell'assenza di cataloghi dettagliati, un crescendo che porta ad aumentare in modo esponenziale il numero di mostre per ogni edizione, per includere e accontentare letteralmente tutto e tutti. Vedremo nelle pagine successive come questo metodo, con gli stessi tempi, si rifletta nella programmazione espositiva della Galleria Il Diaframma. Anche Antonella Russo, quando menziona la Galleria Diaframma nella sua antologia della fotografia italiana della seconda metà del Novecento, segnala che, secondo alcune voci critiche, la tendenza liberale di Colombo sacrifica la coerenza espositiva sull'altare della popolarità e del consenso¹⁷³. È difficile dissentire, e ritengo che proprio tra il 1967 e il 1975 si consumi questo scivolamento da un programma asciutto e curato a un affastellamento di troppi nomi, troppo spesso scomparsi dalla scena della fotografia subito dopo.

2.2.1. La vita quotidiana della galleria

La galleria Il Diaframma inaugura, come abbiamo visto, nella primavera del 1967, e chiude i battenti solo nel 1997, dopo trent'anni di mostre. Una piccola pausa, per il trasloco dal civico 10 al 16 di via Brera, ne interrompe l'attività nel 1986. L'intervallo cronologico preso in considerazione per questo studio inizia con l'apertura, e si interrompe nel 1975, anno di svolta e riorganizzazione

¹⁷¹ Per approfondimenti sull'opera di Paola Mattioli rimando a C. Casero, *Paola Mattioli, sguardo di una fotografa*, Postmediabooks, Milano, 2016.

¹⁷² Cfr. trafiletto in “Flash Art” n. 52-53 febbraio-marzo 1975, *Special on Photoworks*, p. 12.

¹⁷³ A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana, op. cit.*, pp. 260-261.

dei ritmi e obiettivi della galleria: diventa infatti Il Diaframma/Canon, inserendosi nella neonata rete di gallerie europee sponsorizzate dalla nota casa di produzione di macchine fotografiche. Questa sponsorizzazione porta con sé cambiamenti profondi, ben oltre il nome. Per esempio diventa necessario inviare regolari report a Canon, circa trimestrali, oppure è caldamente consigliata la “scelta” di ospitare mostre provenienti da altre gallerie Canon, e viceversa far circolare le proprie, in un circuito di scambi che porta in Italia nomi forse nuovi, ma limita sempre di più la creatività personale e la libertà di scelta di chi dirige Il Diaframma.

I primi anni, fino al 1972, scorrono con una certa regolarità, anche se mostrano un continuo evolversi e cambiare dei *format* espositivi. Dal 1972 fa la sua comparsa un primo sponsor, il gruppo editoriale Fratelli Fabbri, il cui “controllo” sulla galleria è piuttosto blando, non viene cambiato il nome, non è regolarmente citata nei pieghevoli, eccetera. Nonostante questo, è l'occasione per consolidare alcuni cambiamenti maturati nei primi anni: vedremo che è lievitato il numero di mostre per stagione, che vengono esposti ormai regolarmente almeno due autori contemporaneamente, e piano piano i cataloghini stampati nei primi anni, sottili ma ben curati, lasciano il posto a piccoli cartoncini di invito con qualche parola che introduce la mostra. I primissimi anni, 1967-1970, vedono sfilare in galleria pochi nomi, selezionati con una cura che porta a comporre un palinsesto coerente per qualità, anche se non per stile o categorie di soggetti fotografici. Ma questo è programmatico, la galleria nasce con l'obiettivo di esporre tutta la fotografia, senza esclusione di alcuna categoria, dagli amatori ai professionisti, dai fotografi di moda ai ricercatori più concettuali, fino alla nuova generazione di reporter.

La stagione 1967-1968 (la prima completa) si conclude con dieci mostre della durata di almeno due settimane ciascuna, ma anche un mese in alcuni casi. La stagione 1974-1975 vede scorrere invece venticinque mostre, tra cui una collettiva; fa impressione pensare che all'altezza del giugno 1975 sono stati esposti in galleria 233 autori, soprattutto considerando che a metà del periodo preso in esame non si arriva neanche ad un centinaio di nomi. Le mostre ormai durano due settimane, o poco meno, ed in ogni momento sono esposti due o tre autori contemporaneamente, uno per sala.

Bastano questi dati, credo, a dimostrare il cambiamento significativo che attraversa gli anni analizzati. La mole della cronologia tra il 1972 e il 1975 mi ha convinta a suddividere questa parte del capitolo dedicata alle mostre in due sezioni: una prima dove scorriamo, rapidamente ma con alcuni affondi, tutte le esposizioni allestite in galleria fino al 1971-1972, ultima stagione espositiva senza sponsorizzazioni. Per quanto riguarda gli ultimi anni considerati, ho preferito sintetizzare il corpo della tesi e focalizzarlo su alcune esperienze particolarmente interessanti, o la cui ricostruzione ha riportato a galla dati e materiali inediti o dimenticati, lasciando l'elenco completo dei nomi e delle date, ad un regesto che conclude il capitolo.

2.2.2. Un *pilot* ben riuscito

Il 13 aprile 1967 apre i battenti la mostra *Chimigrammi* di Paolo Monti (1908-1982) [Fig. 2.8]. Quasi dieci anni prima Giuseppe Turrone scrive già che Paolo Monti è un nuovo maestro, indipendente dai fronti contrapposti di “vero giornalismo” e “accademia”, e lontano dalle facili soluzioni pseudo-realiste e pseudo-narrative del momento¹⁷⁴. Fotografo singolare, guida fondamentale per le generazioni a lui successive, dal 1954 Monti lavora a Milano, dove si trasferisce da Venezia per dedicarsi esclusivamente alla fotografia. Il trentennio della sua attività professionista si configura come la fase di preparazione e sviluppo della definizione di fotografia come noi oggi la conosciamo, e in questi cambiamenti Monti gioca un ruolo da protagonista, sia grazie alla sua profonda consapevolezza del medium che utilizza, sia per aver vissuto il ruolo di fotografo in diversi contesti, dal Circolo amatoriale La Gondola allo Studio privato, lavorando su commissioni di riviste, di industrie, fino all'insegnamento e alle commissioni pubbliche negli anni Ottanta. Infine non va dimenticato il suo talento critico e narrativo, che gli ha permesso di lasciarci tracce lucidissime di tutto quello che ha vissuto.

Non stupisce che Lanfranco Colombo inviti proprio Monti ad inaugurare la neonata Galleria Il Diaframma. Eppure la scelta di esporre i chimigrammi è singolare. Turrone non cita queste sperimentazioni astratte, quando nel 1959 argomenta il suo apprezzamento per Monti, poiché si sarebbe trovato in contraddizione con il suo giudizio negativo dell'astrattismo in fotografia. Il confronto con l'arte è stato sempre presente nella carriera di Monti, già dagli anni veneziani, quando visita le Biennali e la galleria di Carlo Cardazzo¹⁷⁵. Da queste frequentazioni nasce la sua convinzione salda di dover ricollocare la fotografia nell'arena delle altre ricerche artistiche e sottoporla allo stesso giudizio: per farlo riparte dalle avanguardie storiche, dalle sperimentazioni *off camera* o in fase di stampa, oppure, come in questo caso, lavorando con i reagenti chimici della pellicola e delle soluzioni di sviluppo. Per questa mostra egli seleziona, appunto, dei chimigrammi a colori, scelta significativa in anni in cui ancora il colore non è molto usato né apprezzato poiché ricorda ancora troppo le immagini di scarsa qualità dei rotocalchi; ma in questo caso le fotografie non sono verosimili né realiste¹⁷⁶. Talvolta vengono anche precedute da progetti, bozzetti a mano¹⁷⁷

¹⁷⁴ G. Turrone, *Nuova fotografia italiana*, Schwarz Editore, Milano, 1959, p. 52.

¹⁷⁵ Sulle sperimentazioni artistiche di Monti ha scritto di recente D. Zanelli, *La sperimentazione astratta nella fotografia di Paolo Monti (1950-1970)*, in “RSF. Rivista di Studi Fotografici”, n. 3, 2016, pp. 74-93, pur con alcuni confronti un po' forzati (con Clyfford Still) e alcune imprecisioni.

¹⁷⁶ Per esempio, arriva in Italia solo successivamente A. Feninger, *Il libro della fotografia a colori*, Garzanti, Milano, 1973 (prima edizione A. Feninger, *Successfull color photography*, Prentice Hall, New Jersey, 1966).

¹⁷⁷ Si vede un esempio pubblicato in P. Cavanna e S. Paoli, a cura di, *Paolo Monti. Fotografie 1935-1982*, Silvana Editoriale, Milano, 2016, p. 58. Il Civico Archivio Fotografico di Milano ha in questo momento in gestione

[Fig. 2.9], elemento che riconferma la loro genesi artistica, pittorica. Il termine “chimigramma” intende l'immagine che si ottiene attraverso l'azione controllata di prodotti chimici su una superficie fotosensibile, è coniato proprio in quegli anni, precisamente nel 1958, dal fotografo belga Pierre Cordier. È importante notare che Monti scrive da sé il testo sul cataloghino stampato in occasione della mostra (poi pubblicato su “Popular Photography Italiana”), dimostrando, ancora una volta, piena consapevolezza critica e autonomia nella scelta delle fotografie da esporre. Esordisce ricordando Daguerre, ma soprattutto Fox Talbot e Bayard che hanno dato ai fotografi la possibilità di replicare un negativo un numero di volte teoricamente infinito. Omaggia le possibilità della carta fotografica, materiale che considero vivo, “come gli alchimisti parlavano del mercurio quale argento vivo”: interessante presa di posizione, in un periodo in cui questo tema della riproducibilità è all'ordine del giorno, riferito ad opere di Mec art e alla produzione di multipli scultorei od oggetti. I chimigrammi, prosegue, sono il risultato di una “cosciente violazione di tutte le consuete norme tecniche”, e si sofferma sul ruolo della casualità nella loro creazione, sottolineando la contraddizione di termini che si verifica nell'uso di un mezzo creato per documentare con scientifica obbiettività. Il caso che presiede alla corrosione delle rocce e dei muri, è qui documentato a suo volta da processi fisico-chimici-meccanici che sono in parte sconosciuti a lui stesso. Descrive dettagliatamente la tecnica usata, lamentando infatti la poca precisione e prevedibilità in fase di stampa, fino a lanciare un vero e proprio appello per avere tre nuovi tipi di pellicola “nelle due versioni solite (luce naturale e luce artificiale): una sensibile al rosso-giallo, l'altra la giallo-blu e l'ultima la blu-rosso con scarsa sensibilità e regolabile al terzo colore mancante.” Questa sua dimestichezza con la fotografia a colori si deve forse alla commissione dell'azienda chimica Sandoz di Basilea, nel 1959, bruscamente interrotta a settembre dello stesso anno¹⁷⁸.

Non è la prima volta che queste particolari fotografie vengono rese pubbliche: nel 1965 all'interno di “Imago 7”¹⁷⁹ compare una cartella inediti chimigrammi di Monti [Fig. 2.6, 2.7]. “Quaderni di Imago” è una pubblicazione singolarissima, una sorta di rivista d'artista collettiva, un piccolo museo in cartella, con vari contributi di immagini, testi, e materiali più disparati contenuti in un cofanetto. Fin dall'inizio include fotografie. Si tratta di un progetto edito dall'imprenditore milanese Raffaele Bassoli, delle Fotoincisioni Bassoli.

La cartellina che contiene gli otto chimigrammi è rivestita all'esterno da un breve testo di Antonio Arcari¹⁸⁰, che presenta il lavoro di Monti. “Agli inizi i pittori si son messi a fare i fotografi. Oggi

l'Archivio di Paolo Monti, che conserva, parte di un enorme patrimonio, circa 800 chimigrammi.

¹⁷⁸ P. Cavanna, 1967, in P. Cavanna e S. Paoli, *op. cit.*, p.48.

¹⁷⁹ *Imago 7*, Bassoli Fotoincisioni, Milano, 1965. Cfr. Marta Sironi, *Nuova estetica dell'oggetto. La rivista “Imago” tra comunicazione visiva e tecniche di stampa*, in “Palinsesti” n. 5, 2016, pp. 17-37, per ulteriori approfondimenti, anche se non affronta direttamente la questione dei contributi di Monti.

¹⁸⁰ Arcari faceva parte della redazione di “Imago” e contribuisce in altri numeri, per esempio nella quarta uscita scrive

sono i fotografi che fanno i pittori”, afferma, e ci risuonano nella mente le parole, oggi ben più note, scritte alcuni anni dopo da Nancy Foote e già citate. Viene quasi da sorridere al pensiero che Il Diaframma, la galleria esclusivamente devota alla fotografia, inaugura con delle immagini che venivano considerate pittura *sui generis*. Ma questo dipende da una certa difficoltà ad analizzare criticamente un prodotto fotografico che non fosse reportage, o in ogni caso, un'immagine realistica. Poi Arcari ricorda che se una volta il pittore-fotografo era per lo più un pittore fallito, negli anni Sessanta il fotografo che tenta le vie della pittura fallito non è per nulla, come Monti dimostra con queste sue immagini che non è possibile definire fotografie o fotogrammi, seppure ottenute con tecniche che per tanti aspetti sono ancora un procedimento fotografico, e che non è possibile nemmeno definire quadri, nel senso tradizionale della parola, perché, anche in quei casi in cui è stato necessario, l'intervento della mano che disegna o che stende il colore, si tratta di un contributo marginale, non determinante. Descrive poi il procedimento utilizzato da Monti, e conclude che comunque sembrano pittura, non potevano “essere ideate, tentate e realizzate altro che da un fotografo”. È un lavoro che guarda alle fotografie astratte di Edward Weston e Aaron Siskind, ai fotogrammi di Moholy-Nagy, di Man Ray e gli esperimenti di Heinz Hajek-Halke. Ma non solo elaborando queste esperienze nascono le immagini inserite in “Imago”; Arcari individua nello stringersi dei rapporti che molti fotografi hanno con pittori e grafici, letterati e poeti, editori e architetti, un elemento significativo per stimolare ed impreziosire il loro gusto. L'anno dopo, quando Chini dovrà definire “astrattismo fotografico”, come Arcari finirà per escluderlo dallo specifico fotografico¹⁸¹, pur salvandone il valore estetico. È quindi estremamente significativo il segnale che dà questa apertura, nella direzione inclusiva di qualunque sperimentazione artistico-fotografica.

Arriviamo alla seconda mostra della galleria, dedicata al reporter Mario De Biasi (1923-2013) che espone il ciclo fotografico intitolato *La donnina di Milano*, divenuto poi un libro¹⁸² [Fig. 2.10]. De Biasi incontra la donnina nel 1952, e così ribattezza la statua femminile realizzata da Marino Marini nel 1932-33, collocata all'epoca sulla collinetta artificiale Monte Stella, nei pressi di San Siro¹⁸³. Ne rimane affascinato, tanto da fotografarla con regolarità, nei diversi momenti dell'anno, per quindici anni, dando vita ad una relazione quasi affettiva che si esprime in una poetica ballata fotografica. Nel libro questo valore narrativo, quasi romantico, è rafforzato dai testi di nove scrittori.

il testo su Cesare Colombo (anch'egli parte della redazione in veste di grafico).

¹⁸¹ Cito: “L'astrattismo fotografico non è affatto privo di interesse estetico ma non è fotografia bensì uno dei molti modi dell'arte non rappresentativa contemporanea”, da R. Chini, *Il linguaggio fotografico*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1968, p. 84.

¹⁸² M. De Biasi, *La donnina di Milano*, con testi di A. Arcari, P. Bianchi, et al., Fotoincisioni Bassoli, Milano, 1967.

¹⁸³ Cfr. a proposito del restauro e collocazione attuale: <http://www.museoscienza.org/news/donnina/> (6 agosto 2019).

Ho già citato De Biasi, noto per esser stato il primo fotoreporter regolarmente assunto da un periodico (“Epoca”, dal 1953), in virtù del suo particolare talento. Accanto i reportage più avventurosi, nelle sue domeniche e nelle ferie De Biasi continua a fotografare, libero di interpretare i suoi interessi e le sue fantasticherie. Oltre a questo lavoro sulla statua femminile di Marini, realizza un bellissimo alfabeto [Fig. 2.11], fotografando le lettere delle frasi incise dagli innamorati sui tronchi degli alberi, anch'esso confluito in un foto libro¹⁸⁴, e sperimenta colore e fotografia astratta¹⁸⁵. Trovo significativo che De Biasi scelga di esporre questa ricerca personale, e non un reportage, che pure era il genere preferito da Colombo. Probabilmente influenzato dalla mostra di Monti, o da lui stesso, e magari dall'impressione di dover tenere separati i lavori per la stampa periodica, le commissioni, e invece le fotografie libere, creative, “da galleria d'arte”.

È la volta di Franco Rubartelli (1937) con *Onirico Infrarosso*, mostra di fotografie in bianco e nero e a colori della modella Veruschka, stampate a Roma da Roberto Tedeschi. Rubartelli aveva raggiunto, intorno al 1965, un certo successo come fotografo di moda, prima di dedicarsi anche al cinema¹⁸⁶. La pellicola ad infrarosso, usata per questi scatti, era ancora sperimentale, così che i risultati finiscono per essere un caso, una sorpresa, determinati da tantissimi fattori, come la temperatura esterna al momento dello scatto. Rubartelli racconta che si tratta di una pellicola che lo aiuta ad interpretare la realtà, secondo i colori¹⁸⁷. L'elemento della casualità è centrale anche nella sperimentazione di Monti, e ontologicamente si oppone alla determinatezza della fotografia, che ritrae esattamente ciò che si trova di fronte all'obiettivo al momento dello scatto.

La quarta mostra *Realtà fantastica*, è una collettiva che raccoglie Ferdinando Scianna, Franco Scheichenbauer, Giorgio Lotti, Mimmo Castellano, Carla Cerati e Giuseppe Pino [Fig. 2.31]. “Sotto questa definizione volutamente vaga sta l'intenzione da parte nostra di promuovere tra gruppi di fotografi la ricerca e l'esperimentazione di nuove tecniche e di nuove interpretazioni visive che sappiano esprimere il senso della nostra contemporaneità” recita il testo, non firmato, nel cataloghino. La mostra nasce quindi dalla proposta, ai fotografi coinvolti, di utilizzare nuovi strumenti ottici illustrati in chiusura dello stesso catalogo, per esempio il “fish eye”, che è un super grandangolo a 180°; la lente “mirage” che moltiplica l'immagine mediante sfaccettature (come un caleidoscopio). La “mirage” è utilizzata da Cerati, da Pino e da Lotti per ritratti.

¹⁸⁴ M. De Biasi, *Alfabeto*, IPL, Milano, 1971.

¹⁸⁵ Cfr. R. Ferrari, a cura di, *Mario De Biasi, dal fotogiornalismo alla fotografia astratta*, Marilio, Venezia, 2010. Negli anni Settanta anche le immagini più “astratte” sono riprese dal reale, magari mosse, o particolarmente ingrandite. Negli anni Duemila invece De Biasi si spinge in territori diversi, sperimentando colore e composizioni artificiali di trucioli, carte o bucce di frutta.

¹⁸⁶ Nel 1971 realizza il film drammatico *Veruschka. Poesia di una donna*, dove la modella recita insieme a Luigi Pistilli e Gianni De Luigi.

¹⁸⁷ *Franco Rubartelli, un fotografo e la sua modella*, in “Popular Photography Italiana” n. 118, maggio 1967, p. 34, e copertina.

La quinta mostra è di Alberto Papafava (1933), il quale, dopo essersi diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, si trasferisce a Milano e lavorare come fotografo indipendente. Le sue fotografie di modelle, che possono essere accostate a quelle di Rubartelli, potrebbero sembrare scatti pubblicitari per la moda, ma sono vivacizzate da effetti speciali come doppie esposizioni, moltiplicazione dell'immagine e fotomontaggi. Il testo che accompagna il catalogo si sofferma, di nuovo, sull'imprevedibilità del risultato che rende alcuni esperimenti fotografici ancora poco controllabili, e allo stesso tempo “i doveri della libertà, ossia la responsabilità di poter inventare senza resistenze tecniche”. Su “Popular Photography” si legge un'autopresentazione, seguita da due colonne firmate da Dino Buzzati, piuttosto interessanti, a partire dal titolo, *Fotografo o pittore?* Papafava forse non è così conscio di camminare sulla cresta tra fotografia e pittura, in quegli anni così instabile. “Una volta si diceva che la fotografia non è arte. Ma che cos'è l'arte oggi? Oggi può essere arte anche un timbro postale o la suola di una vecchia scarpa”¹⁸⁸, scrive Buzzati, che inserisce Papafava in una corrente opposta a quella degli artisti che usano la fotografia (propria o altrui), poiché egli dalla fotografia si muove verso la pittura, elaborando la stampa fotografica fino ad ottenere immagini che dell'impressione originaria mantengono poco, frutto invece dell'invenzione della sua mente artistica. Buzzati conclude con un appunto significativo, rispetto al discorso che da una galleria privata può portare al mercato: che Papafava trasporti su tela sensibilizzata le sue immagini, e non su carta. Il mercato internazionale pare più sensibile alla nobiltà di una tela, secondo una curiosa convenzione.

Quindi, siamo davanti ad un esordio dove la fotografia “artistica” e non aderente al reale ma imprevedibile e inverosimile, è assolutamente prevalente; fanno eccezione solo gli scatti di De Biasi. Anche quando vengono invitati reporter tradizionali, come Lotti, Scianna o Cerati, gli viene messo in mano un obiettivo programmaticamente deformante.

2.2.3. La prima stagione completa, 1967-1968

Il regista Michelangelo Antonioni (1912-2007) è invitato in galleria in concomitanza dell'uscita italiana del suo *Blow up*, che esce nelle sale milanesi il 27 settembre 1967. Sono esposte una serie di fotografie di scena realizzate dal regista stesso, durante le riprese del film nel 1966. Nel catalogo sono presentate da Umberto Eco, il quale però si sofferma soprattutto sul valore della nuova pellicola in relazione ai film precedenti, e da un secondo testo non firmato, che come tanti altri si deve a Lucilla Clerici o ad altri collaboratori della rivista “Popular Photography”. Più raramente è Lanfranco stesso a scrivere e in quel caso ha premura di firmarsi. La mostra è stata organizzata

¹⁸⁸ D. Buzzati, *Fotografo o pittore?* In “Popular Photography Italiana” n. 120, luglio 1967, p. 36.

ovviamente non solo per il prestigioso nome di Antonioni (nonostante avesse appena vinto, appunto con *Blow up*, il Gran Premio Internazionale del Festival di Cannes), ma soprattutto perché ha reso protagonista non solo un fotografo, ma la stessa tecnica fotografica e gli oggetti di lavoro¹⁸⁹. Un'attenzione per i dettagli da “addetti ai lavori” traspare nell'ultima nota, piccola piccola dove si riferisce che David Hemmings, l'attore protagonista, usa nel film apparecchi Hasselblad e Nikon F. È l'occasione, per Ando Gilardi, di stilare una breve storia del fotografo di scena, figura ormai inutile nel complesso organismo del set cinematografico, che pure si riscatta con eccezioni brillanti come questa, quando pare che Antonioni stesso scatti la maggior parte delle fotografie, lui che appartiene “alla grande famiglia dei cosiddetti fotografi amatori evoluti”¹⁹⁰.

A novembre è la volta di Pol Bury (1922-2005), artista belga che ha esordito negli anni Quaranta come pittore, per spostarsi poi pian piano verso la terza dimensione, con piani a rilievo, buchi, bagliori. Dal 1963 ritorna sul volume vero e proprio creando dei “mobile” (elaborazioni cinetiche) e provando anche ad utilizzare la fotografia. La sua mostra è un *unicuum* nella cronologia della galleria Il Diaframma presa in considerazione, poiché le fotografie esposte sono scattate da Sam Falk, fotografo del “New Time” e stampate da Sergio Tosi e Paolo Bellasich di Milano, ovviamente diretti dall'artista. Raffigurano ponti, grattaceli e altri elementi architettonici del panorama di New York, modificate attraverso un procedimento definito “cinetizzazione”: data una linea retta, viene fustellata in rondelle poi rincollate con un leggero spostamento, in modo da ottenere una seconda retta che ha vissuto un istante fuori dal suo destino, e il collage che risulta conserva esattamente traccia di questo istante straordinario [Fig. 2.12]. Insomma, Bury deforma con l'aiuto di impressioni fotografiche o altre tecniche, una scultura, un grattacielo o un *immobile* simulandone delle vertigini¹⁹¹. L'interesse per la produzione meccanica delle opere fa sì che venga inizialmente incluso nella prima mostra di *mec artist*, la collettiva *Hommage a Nicéphore Niépce*, organizzata da Pierre Restany presso la Galerie J di Parigi nel 1965, dai quali si distacca però velocemente.

Si comprende come la fotografia non sia altro che uno strumento usato occasionalmente, anzi, nemmeno usato, chiesto in prestito ad un professionista come Falk. Nel cataloghino sono riportati vari brevi appunti dell'artista, che analizza e racconta il suo rapporto con la scultura, di come essa sia stata legata nei secoli dei secoli all'abilità tecnica della mano. A proposito delle cinetizzazioni, spiega che l'intervento sull'immagine potrebbe sembrare una distruzione, ma si basa invece sulla voglia di dare un'aria di libertà a ciò che si vede immutabile, e conclude con un paragrafo dal titolo *Il piccolo inizio*: “Esiste, ora, un materiale immenso che secoli di produzione di immagini hanno

¹⁸⁹ Michelangelo Antonioni. *Blow Up*, Galleria Il Diaframma, Milano 1967. Le fotografie esposte sono ora conservate presso il Mufoco di Cinisello Balsamo (Mi).

¹⁹⁰ A. Gilardi, *Nascita e morte del fotografo di scena*, in “Popular Photography Italiana” n. 123, novembre 1967, p. 49.

¹⁹¹ P. Bury, *Il destino di una linea retta*, e poi biografia dell'artista in *Pol Bury*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1967.

ammassato; noi abbiamo a nostra disposizione delle macchine che ci permettono di captare la più piccola immagine fuggitiva. Una macchina fotografica val ben una pennellessa.”¹⁹²

La nona mostra è organizzata in occasione dell'uscita italiana del volume *New York: the New Art Scene*, tradotto in *New York: arte e persone*¹⁹³. Notiamo come l'attività della galleria si modelli su vicende coeve come l'uscita di un libro (non solo fotografico) o di un film. In questo caso il fotolibro, progettato dal designer Michele Provinciali, raccoglie le fotografie di Ugo Mulas e un testo Alan Solomon, il quale firma anche la presentazione sul cataloghino de *Il Diaframma*. Qui racconta la genesi e il percorso che stanno alle spalle del libro:

Non riesco davvero a esprimere in modo completo la gioia e il piacere che provai nell'osservare Mulas che scopriva ciò che per me era già familiare. E per molte ragioni. Spesso incontrava gli artisti per la prima volta. Mulas non parlava inglese, la maggioranza degli artisti non parlava italiano o al massimo sapeva un po' di francese. Ma Mulas portava con sé qualcosa che essi capivano benissimo: un'incredibile rapidità d'occhio e una sensibilità pronta, senza pari nella mia esperienza, per cose che gli risultavano del tutto ignote. [...]. A differenza di molti altri fotografi, Mulas non vi fa mai avvertire la presenza della sua personalità o del suo mestiere. Forse è il più invisibile dei fotografi viventi, in apparenza passivo, affascinante per la sua diffidenza, eppure pronto a lavorare con intensità terribile, con preoccupazione totale.¹⁹⁴

È in un certo senso “Mulas prima di Mulas”, prima dell'inizio dell'indagine intitolata *Verifiche*, che l'ha reso celebre e che oggi è forse il lavoro fotografico concettuale più citato tra gli esempi italiani. Alcuni anni dopo, Lanfranco Colombo, nel suo *Ricordo di Ugo*, racconta un aneddoto relativo alla mostra: “Ebbene, quella sera l'editore organizzò una cena in onore di Mulas, in una casa credo assai elegante, ma dimenticò di invitare noi della galleria: Ugo fece sapere il suo disappunto e volle rimanere con noi per un boccone in trattoria, a dir grazie così per il nostro lavoro. Questo era Ugo Mulas: semplice e profondamente serio.”¹⁹⁵ Durante la mostra vengono inaugurati i mercoledì del Club di Popular Photography Italiana, riunioni di abbonati e fotoamatori che di volta in volta discutono temi di cultura e tecnica fotografica. Il primo appuntamento, il 29 novembre, vede protagonista Mulas, che lungamente parla del suo libro e della sua permanenza in USA.

Mulas è seguito dalle *Ideografie* di Ennio Lavagno, grafico di professione, pittore e fotografo per passione. Dal 1960 abbandona i pennelli per dedicarsi esclusivamente alla fotografia. Racanicchi, che lo presenta nel cataloghino, scrive che se Lavagno avesse fatto questi quadri all'inizio del

¹⁹² P. Bury *Il piccolo inizio*, in *Pol Bury, op. cit.*

¹⁹³ U. Mulas, *New York: arte e persone, op. cit.*

¹⁹⁴ A. Solomon, *Ugo Mulas. New York: arte e persone*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1967.

¹⁹⁵ L. Colombo, *Ricordo di Ugo*, in “Popular Photography Italiana” n. 181, aprile 1973, p. 18.

secolo, i puristi della fotografia lo avrebbero di certo messo alla gogna, precisando che si tratta di opere che si trovano a metà strada tra la tecnica e il linguaggio fotografico, e valori pittorici. Infatti sono utilizzate matrici fotomeccaniche per riportare le immagini su carta da stampa a colori, in un'operazione molto simile a quella dei coevi *mec artist*; purtroppo i lavori non sono pubblicati nel sottile libretto per la mostra. Di particolare interesse è però la menzione di un'avanguardia fotografica, cito Racanicchi: “Ennio Lavagno si aggiunge ora alla schiera, invero ridotta, dei fotografi di avanguardia, precisando la sua posizione e la sua personalità con un linguaggio inusitato e sorprendente”¹⁹⁶.

Il gennaio 1968 è inaugurato dal primo fotografo internazionale, ad eccezione di Pol Bury. L'olandese Ed Van Der Elsken (1925-1990), oggi considerato uno dei padri della *street photography*, porta al Diaframma parte delle fotografie del lavoro *Sweet life*, confluito nel volume omonimo¹⁹⁷, che si presenta come una sorta di diario visivo di un viaggio intorno al mondo fatto con la seconda moglie Gerda Van Der Veen.

Subito dopo in galleria torna Carla Cerati con la personale *Culturalmente impegnati*, il suo reportage sul mondo intellettuale milanese. Lo sguardo ironico e disincantato con il quale si addentra nelle librerie, nei ristoranti e ritrae scrittori, poeti e pensatori di ogni categoria è raccontato dalle brillanti parole di Umberto Simonetta nel testo del cataloghino, che la definisce addirittura “perfida feroce sadica”, e aggiunge “queste sue rare virtù ce la rendono ovviamente cara dolcissima amabile”, prima di arrivare alla divertente conclusione: “Sulla sua tecnica fotografica non so proprio nulla, se non che usa il mitra anziché il flash: e mi par giusto che anche i più reazionari in materia di emancipazione femminile debbano dar qualche segno di gongolamento.”¹⁹⁸

È la prima personale di una fotografa donna, che pur aveva già partecipato alla collettiva *Realtà fantastica* di pochi mesi precedente, e negli anni seguenti continuerà a partecipare attivamente alla vita del mondo della fotografia milanese. Non solo nel circolo di Colombo, che la invita a far parte di Concerned photographer/Gruppo Italiano, ma anche come segretaria dell'AIRF – Associazione Italiana Reporters Fotografi. Prima ancora, Cerati è una delle poche donne ad associarsi al CFM, nel 1961¹⁹⁹.

Michele Saluzzo Fotografo recita la copertina del cataloghino successivo, il numero tredici, che presenta due testi firmati rispettivamente da Morando Morandini e Salvatore Fiume. Saluzzo lavora dal 1964 a Milano, co-titolare dello studio Photolight, e a Il Diaframma espone fotografie di cicli

¹⁹⁶ P. Racanicchi, *Ennio Lavagno. Ideografie*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1967.

¹⁹⁷ E. Van Der Elsken, *Sweet life*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1966, mai pubblicato in Italia.

¹⁹⁸ U. Simonetta, *Carla Cerati. Culturalmente impegnati*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1968.

¹⁹⁹ Cfr. C. Sorrentino, *Gli esordi di Carla Cerati fotografa, 1960-1964*, in “RSF” n. 9, 2019, p. 120-133. Sulle donne fotografe, cfr. Nicoletta Leonardi, a cura di, *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, Agorà Editrice, Torino, 2001.

diversi. Morandini racconta che Saluzzo è un “fotografo fotografo” che non esiterebbe a inserirsi tra le fila dei “realisti”, dei cronisti, degli interpreti della realtà, se fosse ancora di moda l'opposizione tra realisti e creatori. Questo cataloghino, rispetto ai precedenti, appare un po' come un portfolio che presenta una grande varietà di progetti del fotografo: foto di sculture, pubblicità, ritratti della modella Natascia. Forse è la prima “caduta di stile” e non per la qualità delle fotografie quanto per la selezione e la presentazione che ne dà il catalogo; non è una mostra curata, con un tema, e nemmeno un'antologica di lavori ben selezionati.

Ci si avvia alla chiusura della prima stagione espositiva della galleria, con la prima e unica mostra del suo fondatore, Lanfranco Colombo, dal titolo *Immagini del Nord. Islanda e Scandinavia*, nata da un suo viaggio, come era successo anche per i fotolibri *Ex Oriente* e *Cinque rune*, già citati. Le sue scelte personali come fotografo tendono evidentemente al reportage, alla fotografia realistica e documentaria di cui scriveva Turrone a inizio del decennio. Passione personale che lo porterà, negli anni appena successivi, al tentativo di riunire un gruppo di fotografi *concerned* italiani, ma che d'altra parte non limita, almeno in questi primi anni, l'ampiezza e la diversificazione delle proposte della galleria. Questa mostra è organizzata in collaborazione con l'Ufficio Scandinavo Informazioni Turistiche e Icelandair, e soprattutto è citata l'agenzia di viaggi milanese che si era occupata di tutto. Dettagli che saltano all'occhio perché il cataloghino non presenta altri testi, ma che si rivelano interessanti spie per mettere in luce un'altra caratteristica fondamentale di Colombo: il suo interesse e la sua grande capacità di collegare, mettere in relazione, lavorare insieme, includere, che si declina anche nella rete di sponsorizzazioni che un domani saranno fondamentali per la vita della galleria. Sempre sulla stessa linea stilistica l'ultima mostra è dedicata al *Reportage fotografico dei primi anni del secolo* di Giuseppe Pessina (1879-1973). È la prima mostra di fotografie storiche alla Galleria Il Diaframma, e non ce ne saranno molte altre simili: la tendenza chiara è di esporre fotografi contemporanei, per quanto raramente esordienti, almeno nei primi anni. È organizzata grazie all'archivio del Gruppo 66, elogiato da Gualtiero Castagnola, nel cataloghino, per la sensibilità che porta i suoi membri ad impegnarsi nella salvaguardia e nel recupero della fotografia storica italiana. A proposito delle fotografie di Pessina, si sbilancia fino a definirle “un reportage fotografico, spoglio di ogni infatuazione retorica. e di piglio così vivace e moderno, da rendersi perfettamente attuale”²⁰⁰, doppiamente apprezzabile se si pensa al gusto generale che lo circondava, che prediligeva una fotografia accademica, pittorialista ed estetizzante. Si tratta di un “neo realista” *ante litteram*. Il Gruppo 66 era nato nel 1965 nello scantinato di un bar in via S. Orsola 8, formato dai fotografi Ernesto Fantozzi, Mario Finocchiaro, Carlo Cosulich e Castagnola stesso, ai quali in

²⁰⁰ G. Castagnola, *Mezzo secolo di documentazioni fotografiche*, in Giuseppe Pessina. *Reportages fotografici dei primi anni del secolo*, n. 15, Galleria Il Diaframma, Milano, 1969.

un secondo momento si aggiungono Giovanni Rosa, Giuseppe Serravezza e Valentino Bassanini. Nasce in opposizione al CFM senza configurarsi come un circolo alternativo, ma con l'obiettivo di portare avanti un censimento fotografico della città di Milano: in un decennio producono circa 1200 stampe selezionate tra le 12'000 riprese, i cui rulli sono tutti archiviati²⁰¹. Giuseppe Pessina, pioniere della fotografia italiana nato a Lecco nel 1879, si “unisce” al Gruppo come membro onorario, negli ultimi anni della sua vita, e decide di affidare loro larga parte del suo archivio fotografico, poi donato nel 1998 ai Musei Civici di Lecco²⁰².

2.2.4. La seconda stagione, 1968-1969

La galleria riapre l'8 ottobre 1968 con una mostra del giovane Davide Mosconi (1941-2002), intitolata *Il sogno di Davide*, e presentata da Enrico Filippini. Si leggono tante cose sui primi anni della carriera di Mosconi, alcune poco verosimili come l'esperienza di quattro anni nello studio di Richard Avedon a New York, ma Elio Grazioli ha recentemente cercato di fare un po' di chiarezza²⁰³. Certo è che al tempo della mostra è tornato da poco a Milano e che nel 1969 apre lo Studio X, attraverso il quale lavorerà per lo più come fotografo pubblicitario e di moda, attività commerciale che gli permette di finanziare le sue sperimentazioni artistiche e musicali. La prima occasione che lo vede presentarsi come artista è la mostra alla Galleria di Zita Vismara, *Creazioni applicate ai foulard di Giorgio Dall'Alba*, progetto in cui fotografie di Mosconi, un po' di mestiere, vengono stampate appunto su foulard.

Le fotografie esposte a Il Diaframma, invece, sono fotomontaggi di memoria surrealista, in particolare ricordano i lavori di Magritte, per la pulizia e il minimalismo dell'immagine perturbante [Fig. 2.15,16]. Il lavoro consiste nel sostituire dettagli di fotografie in bianco e nero di vario genere, da ritratti a paesaggi, con l'immagine a colori di un cielo azzurro con nuvole bianche.

²⁰¹ C. Colombo, *Foto di gruppo (con metropoli)*, in B. Cattaneo, a cura di, *Segni, storie, fotografie tra Lecco e Milano. Giuseppe Pessina e il Gruppo 66*, Leonardo Arte, Milano, 1966, pp. 19-20.

²⁰² B. Cattaneo, *Musei e fotografia: la Fototeca dei Musei Civici di Lecco*, in B. Cattaneo, a cura di, *op. cit.*, p. 11.

²⁰³ E. Grazioli, *Davide Mosconi. Fotografia, musica, design*, Tip.Le.Co, Piacenza, 2017, e-book su doppiozero.it. In particolare a p. 10, in nota leggiamo: “La carriera iniziò a 20 anni quando, studiando pianoforte, si dedicò anche ai ritratti fotografici di musicisti. Di qui ad aprire uno studio, il passo fu breve. Vi lavorò per circa sei mesi realizzando alcune campagne pubblicitarie. Spirito inquieto, allora come oggi, sempre in cerca di cose ed esperienze nuove, parte per Londra dove apre un altro studio pubblicitario. Sei mesi, poi di nuovo in Italia. Avedon è a Parigi. È uno dei più grandi fotografi di moda e di pubblicità. Mosconi parte, lo incontra, passa due settimane lavorando con lui per le collezioni di “Harper’s Bazaar”. Passano tre settimane ed Avedon lo richiama per un servizio, a Roma, sulla Loren. Di lì ripartono insieme per l’America. Mosconi passa un anno con lui in qualità di Direttore di Studio e poi, per le ragioni già dette, si sposta da Hiro per altri 5 mesi; quindi apre uno studio suo, svolgendo anche l’attività di direttore di una équipe di fotografi d’ogni nazionalità che si dedicano a foto servizi sui problemi di colore. Con quanto ha guadagnato, zaino in spalla e due macchine fotografiche, parte per il Messico dove realizza un ottimo reportage. Ritorna in Italia senza il becco di un quattrino, un’enorme esperienza e l’assillante desiderio di esprimere tutto ciò che ha imparato. Da cinque mesi ha aperto uno studio fotografico pubblicitario che lavora a tutto vapore”, (la fonte è un testo non firmato, *Davide Mosconi*, in “Gentleman”, maggio 1967, pp. 76-77).

“Si trattava di immagini inserite in strutture retroilluminate, *lightboxes*, che esaltavano le ‘finestre’ (costituite da foto a colori di nuvole) ricavate su varie parti dei corpi ripresi. Il risultato finale voleva essere di stampo surreale e sottolineare l’importanza della visione rispetto alla parola [...]”²⁰⁴. Filippini interpreta il “sogno” come sogno della fotografia di “diventare un'altra cosa, di scavallare l'ambito del genere che essa costituisce e che le è prescritto dalla sua origine tecnica, dalla sua storia dal secolo scorso fino ad oggi, e dalla sua precisa collocazione 'sociale' nell'ambito dei mezzi di riproduzione e alterazione del reale”²⁰⁵. E finisce per riferirsi nuovamente alla pittura, come unica alternativa, ancora, alla fotografia pura, pur iniziando a esprimere dei dubbi: “Palesemente, qui, la terra nuova è la pittura: ma forse è dire troppo, specie in un periodo in cui la pittura tende ad assimilare la fotografia; forse, piuttosto, la terra nuova è il sogno di un senso dell'immagine non recuperabile dal genere, libero”²⁰⁶. Quindi non pittura, non fotografia, ma “immagine”.

Una *lightbox* del ciclo *Il sogno di Davide* sarà esposta l'anno successivo alla mostra *Fotografia creativa* a cura di Daniela Palazzoli, della quale avrò modo di parlare nel prossimo capitolo.

Negli anni Settanta Mosconi continua ad utilizzare la fotografia, ma sposta il suo sguardo sul corpo umano, e le sperimentazioni fotografiche che ne conseguono vanno collocate in un più ampio interesse dell'artista per il volume e l'ingombro del corpo in relazione al suo impegno verso l'antidesign, o design globale, all'interno del Gruppo Tools. Espone allo Studio Marconi (1973) e allo Studio di Luca Palazzoli (nella collettiva *Gli abiti dell'imperatore* del 1974); è incluso nella collettiva *Fotomedia*, di nuovo curata da Daniela Palazzoli (1974 e 1975) e nel 1981 torna alla Galleria Il Diaframma. In conclusione, non posso che sottoscrivere l'affermazione di Grazioli:

Mosconi è dunque un artista che si muove a tutto campo, costantemente su almeno tre piani, quello musicale, quello artistico e quello applicato, che sia al design, alla pubblicità, alla moda. È usuale questo nell’ambiente artistico? In parte sì, soprattutto in quello milanese, dove è eccellente la presenza del design e della moda e dove molti artisti, specie d’ambito fotografico, si guadagnano da vivere con queste attività.²⁰⁷

che lo colloca in questo caleidoscopio di attività in bilico tra arte e design che trovano terreno fertile e Milano sul finire degli anni Sessanta, come già accennavo nell'introduzione a questa tesi. Ultimo elemento interessante riguardo a Mosconi è la dedica dell'ottava verifica di Ugo Mulas, *Gli*

²⁰⁴ Dichiarazione riportata in un appunto conservato nell'Archivio Mosconi, citata da E. Grazioli, *op. cit.*, p. 16. Cfr. l'ottimo sito dell'Archivio Mosconi: <http://www.davidemosconi.it> (17 giugno 2019). Le opere dal ciclo *Il sogno di Davide* sono state esposte nuovamente alla Galleria Il Ponte di Firenze nel 2015, nella mostra *Coincidenze*.

²⁰⁵ E. Filippini, *Il sogno di Davide*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1968.

²⁰⁶ *Idem*.

²⁰⁷ E. Grazioli, *op. cit.*, p. 20.

obiettivi. Grazioli si domanda, come tutti, perché proprio Mosconi? Avevano esposto entrambi alla Diaframma, e in occasione di *Fotografia creativa* a Trieste, lavoravano entrambi a Milano pur in contesti diversi, e certo dovevano conoscersi. Ritengo che la *Verifica n. 8*, risolta in un doppio ritratto con due obiettivi diversi a mettere in luce la deformazione dell'immagine, possa esser messa in relazione all'uso disinvolto dell'autoritratto che faceva Mosconi, che arriva ad utilizzarne uno come pubblicità per il suo studio [Fig. 2.14]²⁰⁸.

Cambio di registro con la mostra successiva, *Lady Lady* di Dino Baranzelli (1934-1977), in occasione dell'uscita dell'omonimo libro fotografico²⁰⁹. Baranzelli, pittore e scultore²¹⁰, si avvicina alla fotografia intorno alla metà degli anni Sessanta, trovandovi una linea espressiva personale che lo porta a produrre traduzioni visive di sogni e interpretazioni poetiche del reale dal forte lirismo. Siamo ben lontani dalla purezza concettuale e dalla concentrazione di Mosconi. Baranzelli per i suoi nudi indugia in sovraesposizioni e sfrutta pattern vegetali che ricordano il gusto liberty di primo novecento, oltre alle sperimentazioni pittorialiste. Questo confronto, generato soprattutto dalla consequenzialità delle due mostre, mi permette di accennare un'altra caratteristica importante della galleria: l'apertura e la disponibilità a esporre diversissime esperienze fotografiche, rischia, in alcuni casi, di dare spazio a opere di qualità minore, per molti motivi. Talvolta per la giovane età del fotografo, o per la sua formazione acerba (questo vale per esempio per Baranzelli, neofita del medium). In altri casi si tratta di ricerche fotografiche bene eseguite ma semplicemente non moderne, non in linea con il fermento culturale che si respirava a Milano negli anni Settanta.

Tornando alla mostra di Baranzelli, il testo in cataloghino è firmato da Piero Chiara, il quale ci racconta che sono esposte 46 composizioni, o *montages*, fotografici in bianco e nero, illustrazione di un sogno d'amore che riporta a suggestioni petrarchesche. In questo periodo, e precisamente il 28 giugno 1968, si tiene anche il *Topcon party*, serata in cui Gianni Baumberger presenta i prototipi topcon lanciate in occasione della X° Photokina a Colonia; l'azienda giapponese, fondata negli anni Trenta, apre la sua filiale europea nel 1970. Oltre alla funzionalità come spazio espositivo, Colombo riesce facilmente a fare de Il Diaframma una sorta di circolo da frequentare abitualmente la sera, grazie ad un ricco palinsesto di eventi, presentazioni e dibattiti che intervallano le frequenti inaugurazioni.

Con *Nuovo impegno*, si torna ad una fotografia più realista, colta e “intellettualmente impegnata”; si tratta di una collettiva che riunisce tre reportage realizzati l'anno precedente per la Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni, istituzione da sempre impegnata nella valorizzazione della fotografia (e

²⁰⁸ Compare in chiusura del cataloghino de Il Diaframma e in E. Grazioli, *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁹ D. Baranzelli, *Lady Lady*, con introduzione di Pietro Chiara, Baldini&Castoldi, Milano, 1969.

²¹⁰ Da inizi nell'ambito della pittura informale passa a organizzare la materia cromatica in precise campiture, fino ad adottare la tecnica collage polimaterico, tappa propedeutica all'approdo alla scultura negli anni Sessanta. Cfr. *Dino Baranzelli*, Galleria San Fedele, Milano, 1978.

dove si era tenuto dieci anni prima il Primo convegno italiano di fotografia). La Biblioteca continua la sua crociata a sostegno di fotografi e delle loro opere, intese come veicolo di moderna comunicazione. Si tratta di tre personali concomitanti, poiché i tre autori espongono cicli fotografici autonomi, accomunati solo dal valore sociale e dall'obiettivo di sensibilizzare, di spingere il visitatore a pensare e a dialogare a partire dalla proposta fotografica. Frasi raccolte a caldo durante la vernice, e i giorni appena successivi, sono trascritte su "Popular Photography" proprio per verificare questo stimolo al dialogo²¹¹. Gianni Berengo Gardin (1930) presenta un gruppo di scatti che intitola *Potrebbe succedere a noi*, dedicata ai malati mentali e già parte del progetto commissionato dai coniugi Basaglia a Carla Cerati, cui Berengo Gardin collabora²¹²; Cesare Colombo con *Le altre donne*, focalizza lo sguardo sulle donne nella loro quotidianità, quelle donne che non appaiono sulle copertine delle riviste o nelle pubblicità, realizzando sequenze di immagini che spingono a riflettere sulla condizione femminile, da un tema classico come la maternità fino al ruolo nel mondo del lavoro. Toni Nicolini, che con Colombo condivide all'epoca uno studio in via Vigevano, espone invece immagini di una *Lunga marcia verso la pace*: scatti di un corteo contro la guerra americana in Vietnam, partito da Milano il 4 novembre 1967, e altri scatti dal corteo per una nuova Sicilia, del marzo dello stesso anno. Tutti e tre i fotografi dimostrano la loro fede nella fotografia come specchio della realtà e strumento di documentazione e indagine sociologica.

Il 12 dicembre del 1968 esce nelle sale italiane il film *2001: Odissea nello spazio*, di Stanley Kubrick. La galleria Il Diaframma ha già aperto, i primi giorni dello stesso mese, una mostra di fotografie e bozzetti di scena del film fantascientifico, poi accolto da recensioni entusiaste, in collaborazione con la casa di produzione Metro Goldwin Mayer. La mostra movimentata un po' il flusso, riallacciandosi all'ambiente del cinema, già preso in considerazione l'anno precedente grazie ad Antonioni. Alla vernice partecipa Gian Battista Judica Cordiglia, che presenta un suo breve film sulle ipotetiche conquiste spaziali future. La mostra è completata da immagini originali dello spazio e della luna, *courtesy* della NASA, e dall'apparecchio Hasselblad che le ha riprese da bordo dei satelliti. Nel cataloghino (eccezionalmente arancione) Preti si pone il problema di confermare le basi scientifiche del film, confrontando alcuni dettagli con le ricerche che sono state prese in considerazione per quelle scene, prima di spiegare che si è scelto di presentare in anteprima materiali preparatori del film per l'interesse iconografico e l'originalità delle soluzioni tecniche che hanno permesso di ottenere nuove, sorprendenti ed eccezionali fotografie.

²¹¹ *Mostre al Diaframma*, in "Popular Photography Italiana" n. 136, gennaio 1969, p. 51 poi 78.

²¹² Mi riferisco al notissimo *Morire di classe*, Einaudi Editore, Torino, 1969. È singolare che Gianni Berengo Gardin non abbia mai allestito presso Il Diaframma una mostra personale vera e propria: negli anni successivi torna per un paio di collettive, e pubblica *L'occhio come mestiere*, Il Diaframma Ed., Milano, 1970, con una bella prefazione di Cesare Colombo. Conferma la sua "avversione" per le mostre, e la preferenza, tante volte espressa, per la creazione di un libro fotografico, lavoro concluso e immortale.

Chiude l'anno una collettiva di fotografi che sono stati invitati a sperimentare le pellicole Cibachrome-print a colori, e la stampa dello studio milanese Colorzenith. I nomi sono Aldo Ballo, Franco Bottino, Vanni Burkhart, Giorgio Colombo, Angelo Cozzi, Mario De Biasi, Alberto dell'Orto, Serge Libiszewski, Edo Mari, Mauro Maserà, Paolo Monti, Edgardo Nessi, Ferdinando Scianna, Gian Sinigaglia, Oliviero Toscani. Il catalogo presenta una breve storia di Colorzenith, studio specializzato nella stampa a colori, fondato da Francesco Lombardini e Enrico Viganò nel 1962. L'intento è evidentemente pubblicitario, ed è probabile si tratti di una sponsorizzazione.

Riprende le fila del discorso aperto da *Nuovo impegno*²¹³ la mostra che inaugura il gennaio 1969: si tratta di Luciano D'Alessandro (1933-2016) con *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*. Il lavoro, iniziato già nel 1965²¹⁴, è pubblicato nel 1969 in uno splendido fotolibro²¹⁵ introdotto da un testo di Sergio Piro e curato dal giovane grafico Michele Ketoff (1946-2013), allora assistente di Iliprandi. D'Alessandro si concentra sul tema della solitudine del malato all'interno dei manicomi, prima ancora che sul valore di denuncia sociale che le sue immagini incarnano. Il linea con il lavoro coevo di Lisetta Carmi nei vicoli del porto di Genova, si concentra sulle persone che fotografa e li guarda come semplici uomini e donne, non solo come malati o soggetti vittime di un abuso medico chiamato "ospedale psichiatrico". Questo aspetto è riferito anche da chi scrive il testo, non firmato, pubblicato sul cataloghino della mostra, che pone le fotografie di D'Alessandro in opposizione alla "stridente mostruosità di certi documenti fotografici"²¹⁶. L'obiettivo è qui puntato in particolare sulle mani dei malati, e sui loro gesti silenziosi.

Mario Giacomelli, presentato da Giuseppe Turrone, è invitato subito dopo. È una figura seducente, in un certo senso misteriosa, del mondo della fotografia italiana, modesto e sfuggente anche se riceve fin dagli anni Sessanta importanti riconoscimenti internazionali. Negli anni Settanta si consolida la sua fama anche in Italia, a partire proprio da questa piccola mostra antologica. Nonostante il suo precoce successo, per uno studio monografico a lui dedicato bisogna aspettare il 1980²¹⁷. Uomo di una sensibilità acuta, è anche poeta e pittore, tuttavia per tutta la vita continua a lavorare come tipografo, rimanendo un fotografo "amatore" [Fig. 2.19]. Cresce nel mondo del circolo fotografico La Bussola e suo maestro è Giuseppe Cavalli, per cui non sorprende la sua mostra del 1964 presso il Circolo Fotografico Milanese (presentato da Antonio Arcari). La mostra a

²¹³ A questo proposito rimando al trafiletto del fotografo S. Daho, *Il rammarico*, pubblicato in "Popular Photography Italiana" n. 137, febbraio 1969, p. 17.

²¹⁴ Gli viene dedicato il servizio *Il mondo degli esclusi* su "Popular Photography Italiana" n. 117, aprile 1967, p. 51 e seguenti.

²¹⁵ L. D'Alessandro, *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*, Diaframma Edizioni, Milano, 1969.

²¹⁶ Si tratta del professor Sergio Piro, che firma una prefazione al fotolibro *Gli esclusi*, Diaframma Edizioni, Milano 1969, le cui parole sono utilizzate contestualmente in un trafiletto sulla mostra pubblicato su "Popular Photography Italiana" n. 136, gennaio 1969, p. 13. Cfr. *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale. Fotografie di Luciano D'Alessandro*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1969.

²¹⁷ A. C. Quintavalle, a cura di, *Mario Giacomelli*, Grafiche Step, Parma, 1980.

Il Diaframma raccoglie fotografie da diversi cicli ma soprattutto paesaggi, e Turrone ne scrive nominandolo già “un classico” le cui foto non si discutono più. Ci informa, inoltre, di un dettaglio interessantissimo: insieme alla fotografie, sono esposti alcuni dipinti [Fig. 2.17, 2.18]. Cito: “La stessa necessità che troviamo nelle sue poesie, nei suoi dipinti (qualcuno qui è esposto). La stessa nota drammatica, la stessa infelicità di vivere, la stessa rassegnata tristezza.”²¹⁸ Giacomelli si dedica alla pittura con una certa costanza negli anni Sessanta e Settanta, periodo della sua definitiva celebrazione come fotografo. Produce un corpus di circa trecento opere, che si inscrivono nella cosiddetta corrente “informale”, pur dimostrando riferimenti ad altri pittori che spaziano nelle direzioni più disparate. Queste opere entrano in relazione con la sua fotografia, sia attraverso iconografie ricorrenti, sia per vicinanze prettamente stilistiche. È interessante mettere a fuoco come Giacomelli, a differenza di tanti, instaura con la cultura visiva un rapporto estremamente pratico: l'influenza che la pittura informale ha sul suo stile e sulla sua fotografia non passa attraverso una semplice fruizione visiva, e intellettuale, ma si trasmette in un impulso pratico al fare. L'anno successivo i dipinti di Giacomelli vengono esposti, in una doppia personale con Helmut Schober, alla Galleria Centro Brera, di via Brera 30. Si tratta dell'unico momento in cui decide di darsi una possibilità esclusivamente come pittore. Negli anni successivi questa espressione artistica tornerà ad essere privata, tanto che pare che abbia ricomprato alcune tele vendute a collezionisti. Giacomelli tornerà a Il Diaframma solo nel 1975, costretto, come tutti in quegli anni, a dividere lo spazio espositivo con altri fotografi, e portando un lavoro estremamente diverso.

A questo punto vorrei sottolineare come a quasi due anni dall'apertura della galleria il confronto con il mondo dell'arte sia ancora all'ordine del giorno. La presentazione degli autori esposti come artisti è primaria, e non è difficile quando si parla di fotografi di questo livello. Facendo un piccolo *resumé* possiamo notare infatti che le prime due stagioni, che proseguiranno anche con il prossimo paragrafo, hanno visto sfilare in galleria alcuni tra i nomi più importanti della fotografia italiana coeva. Alcuni sono tuttora notissimi, pochi sono stati dimenticati, e tanti portavano avanti ricerche in biblico tra fotografia e pittura, o meglio arti visive. La grande diversificazione e la qualità mediamente alta, appena altalenante, caratterizzano queste stagioni. A questo proposito il prossimo paragrafo interrompe il flusso di brevi note sulle mostre per presentare un'approfondimento sul caso di Mario Cresci, figura chiave per tutta la tesi.

2.2.5. 14 marzo 1969: Mario Cresci

Il 14 marzo 1969 inaugura una mostra personale di Mario Cresci (1942), uno dei momenti più

²¹⁸ G. Turrone, *Mario Giacomelli*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1969.

interessanti dei primi anni di vita della galleria Il Diaframma, che la colloca improvvisamente accanto ad altre gallerie d'arte private dove installazioni di questo tipo sono più comuni, pur senza esser declinate a partire dal medium fotografico. Oltre al valore di rottura che questa mostra ha in sé, ho ritenuto opportuno dare un particolare risalto a Cresci perché lo ritroveremo esposto anche nelle altre due gallerie prese in considerazione per la stesura di questa tesi. Si tratta dell'unico nome che funziona come *fil rouge* collegando questi tre differenti spazi espositivi, in virtù della sua particolarità, del suo vivere agevolmente, e con brillantezza, l'intersezione tra arte e fotografia, che probabilmente gli viene, oltre che da una personale attitudine, dalla sua formazione a Venezia presso il Corso Superiore di Design Industriale, con insegnanti come Italo Zannier, Albe Steiner o Carlo Scarpa, in un contesto dove la creatività veniva vissuta come attitudine trasversale, dove i confini tra arte, design, architettura e fotografia sfumavano in progetti collettivi e interdisciplinari. Negli stessi anni frequenta il Gruppo N di Padova, e non si perde una Biennale. Vive a Milano tra il 1969 e il 1973 circa, ma prima di stabilirvisi passa dei periodi a Roma, a Parigi e a Matera, dove poi si trasferirà intorno al 1973²¹⁹. Con Cresci la ventitreesima mostra della galleria Diaframma esce dalla tradizione che si era consolidata nei primi due anni di attività, presentando un progetto fotografico di difficile definizione: installazione, performance, azione? L'autore usa il termine "environment fotografico" per descriverlo, nel 1977. Non allestisce i suoi scatti appesi alle pareti, ma inserisce ritagli di pellicola in mille scatole cilindriche di plastica trasparente (di 15x25 cm), e le ammucchia nella sala ovale di via Brera 10 [Fig. 2.13]²²⁰. La pellicola inserita nelle scatole riproduce frammenti di vita cittadina, negozi, vetrine, oggetti, ma anche ritratti, ripresi a Roma e a Parigi. Alle pareti scorre un nastro lucido e specchiante che riflette la luce e soprattutto i visitatori che maneggiano le scatole. Durante la vernice l'ambiente è arricchito da musiche sperimentali di Michele Ketoff²²¹ e Riccardo Mondadori. La scelta dei cilindri è anche un modo, ironico, per uscire dalla bidimensionalità della fotografia. È forse utile ricordare la dimestichezza di Cresci con la progettazione e il design, che, lui stesso afferma, gli ha insegnato come si costruisce un oggetto, e come se ne cattura il senso: perché si deve costruire? A cosa, a chi serve? Un buonsenso pratico che egli traduce nella costruzione delle sue immagini, che hanno una struttura, una poetica, un senso²²².

Un approccio "analitico" che condivide con altri colleghi, tra i primi Mulas, e che si mantiene nel

²¹⁹ Per ulteriori approfondimenti su Mario Cresci, rimando a N. Leonardi, *Fotografia e materialità in Italia*, Postmedia Books, Milano, 2013, pp. 53- 67.

²²⁰ Ci sono delle belle immagini documentarie che ritraggono Cresci stesso insieme a Lucilla Clerici e alle "scatole fotografiche" al sito <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-10070-0002212/> (2 aprile 2019).

²²¹ Più noto come grafico, Ketoff si diletta con la musica. Si legge nella sua biografia: "Ma la sua insofferenza lo porta o lo spinge ad andare a New York per seguire i suoi idoli del jazz come Miles Davis e Thelonius Monk. Si muove *coast to coast* per gli Stati Uniti, a San Francisco viene ingaggiato sorprendentemente come musicista dal proprietario di un locale che lo vede improvvisare al piano, strumento che non aveva mai suonato prima [...]", cfr. <https://www.micheleketoff.com/biography> (2 settembre 2019).

²²² *Conversazione con Mario Cresci*, in "Uomo Nero" n. 9, Mimesis Edizioni, Milano, 2012, p. 356.

successivo lavoro in Basilicata, dove l'intenzionalità provocatoria e giocosa, che ancora traspare da questa mostra, lascia spazio ad una lucida rilevazione delle modalità linguistiche della comunicazione fotografica, l'indicazione di un metodo di lavoro che all'interno dello specifico fotografico mostra gli strumenti necessari per una lettura analitica della realtà, in questo caso in un sud Italia sottosviluppato.

Non è nuovo per Cresci trovare modi diversi di rendere fruibili le proprie fotografie. Già nel 1968, a Roma, mette in atto alcune “azioni” srotolando lunghe strisce fotografiche nello spazio pubblico e urbano. Dopo aver documentato la contestazione studentesca a Valle Giulia, infatti, sceglie di stampare le fotografie su nastri di carta eliografica lunghi 13 metri (e larghi 35 cm); nastri che vengono esposti come tappeti per le strade del centro di Roma, grazie alla collaborazione dell'amico Giuliano Cosolo²²³. L'utilizzo della parola “environment” è significativo, e da sottolineare per arginare al tendenza a considerare, menzionando questa mostra del 1969, solamente le scatole. Nell'idea di Cresci si trattava invece di un ambiente complesso, dove le scatole devono essere messe in relazione con lo spazio che le circonda, che ne ha determinato la forma, e con il pubblico, che poteva toccare, muovere, giocare con le scatole, riflettendosi sul nastro specchiante alla parete.

Ennery Taramelli, nel 1977, analizza con acutezza questa “mostra di rottura”:

È evidente l'intenzione provocatoria: l'impiego della plastica trasparente (tipico prodotto dell'universo mercificato); la forma dei cilindri che riprende lo spazio espositivo della galleria (il consumo dell'operazione all'interno di uno spazio predisposto); il rispecchiamento come coinvolgimento immediato del fruitore nell'operazione fotografica (lo specchio è anche mirino) e, come indicazione della natura 'convenzionale' dell'icona fotografica) il miraggio del doppio della realtà).²²⁴

Il cataloghino della mostra è arricchito da un testo di Daniela Palazzoli, che Cresci sostiene di aver contattato da sé, colpito dalla qualità dei suoi scritti che leggeva su “b't” (rivista che lo attraeva anche dal punto di vista grafico). Si tratta di uno dei primi testi di Palazzoli sulla fotografia, ed in effetti lo si può leggere tra le righe anche della frase di apertura: “In fotografia i rollini si 'sparano', le immagini si 'catturano', le fotografie si 'scattano': per me, *che mi sono sempre occupata soprattutto di pittura e di architettura*, l'essenza della fotografia mi sembra consistere nella velocità che occorre per 'catturare' appunto un 'attimo di realtà’.”²²⁵ L'installazione è stata “replicata”, con

²²³ Durante i mesi romani, ospite di Mino Maccari, frequenta gli artisti che orbitano intorno al gallerista Fabio Sargentini de L'Attico e alla galleria Arco D'Alibert di Mara Coccia, come ricostruisce molto bene Maria Francesca Bonetti nel suo saggio *Roma '68*, in M. Cresci, M. C. Rodeschini, a cura di, *La fotografia del no*, Gamec Book, Bergamo, 2017, pp. 47-53.

²²⁴ E. Taramelli, *Mario Cresci*, in *Mario Cresci. Fotografia come pratica analitica*, supplemento di “Fotografia Italiana” n. 229, settembre 1977, Editphoto, Milano, 1977, p. n. n.

²²⁵ D. Palazzoli, *Mario Cresci*, Galleria Il diaframma, Milano, 1969. Il corsivo è mio.

alcune modifiche, in occasione della mostra *La fotografia del no*, alla Gamec di Bergamo, nel 2017²²⁶.

Dopo Cresci, chiudono la stagione le tre personali di Heinz Hajek-Halke, Liberto Tosi e Caio Garrubba. Il pittore tedesco Hajek-Halke (1898-1983) inizia a fotografare nel 1924 e questa mostra milanese sembra frutto delle ricerche per il suo libro *Lichtgraphik*²²⁷, letteralmente “grafica della luce”, espressione coniata da Franz Roth nel 1951, ad indicare le fotografie *off camera*. Nel testo che accompagna il cataloghino, Hajek-Halke descrive minuziosamente la sua tecnica, concludendo che per lui la “grafica della luce” è il metodo attraverso il quale la fotografia si fa arte.

Di tutt'altro genere la mostra di ritratti di Libero Tosi (1902-1988), dal titolo *5 pose 5 minuti 5 lire*. Il giornalista Pietro Bianchi, che compare tra i soggetti, scrive sul cataloghino che si tratta di una fotografia che richiede fatica, studio, intelligenza e pazienza²²⁸, ritornando ad una dicotomia antica ma molto attuale. Abbiamo visto come la galleria milanese, nonostante la leggendaria apertura grazie a Cartier-Bresson, propenda per l'esposizione di quelle che Bianchi definisce fotografie che richiedono studio e fatica. Tosi, interpellato nella sua biografia come “fotografo artista”, ha aperto a Parma, nel 1930, lo studio fotografico *Photorapide*, del quale il titolo della mostra riprende lo slogan pubblicitario “5 minuti, 5 perfette fotografie, 5 pose, per sole 5 lire!”. Si impone come ritrattista eccelso, con uno stile garbato e sobrio, per nulla aggressivo, anzi, quasi defilato. Il suo studio ha un successo incredibile, tutti gli riconoscono la più accurata lettura fotografica del proprio volto. La sua formazione è avvenuta in realtà in ambito artistico (dalla scuola d'arte di Guastalla all'Accademia di Brera con Ambrogio Alciati), e il suo primo lavoro in uno studio fotografico è nel ruolo di ritoccatore; tanta cultura figurativa emerge dai suoi ritratti²²⁹.

Infine, il fotoreporter napoletano Caio Garrubba (1923), è invitato a esporre, nel 1969, fotografie dal suo libro *I cinesi*²³⁰, appena pubblicato dalla casa editrice Il Diaframma, con la prefazione firmata da Goffredo Parise (un estratto è pubblicato anche nel cataloghino), e di nuovo la grafica di Ketoff. Nel libro sono raccolte 100 fotografie, forse replicate per la mostra, o forse ri-selezionate. Secondo Parise, Garrubba è riuscito a cogliere e a trasmettere i caratteri rappresentativi della popolazione di oltre 750 milioni di persone che abita la Cina, pur nei pochi scatti pubblicati (nemmeno cento). Garrubba, associato all'agenzia Magnum, inizia a lavorare nel 1953 realizzando un reportage drammatico ma puntualmente informativo sulla situazione spagnola, e da allora viaggia e fotografa in tutto il mondo.

²²⁶ Cfr. M. Cresci, M. C. Rodeschini, a cura di, *La fotografia del no*, op. cit..

²²⁷ H. Hajek-Halke, F. Roth, *Lichtgrafik*, Econ Verl, Düsseldorf, 1964.

²²⁸ Pietro Bianchi, *Libero Tosi 5 pose 5 minuti 5 lire*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1969.

²²⁹ Cfr. R. Rosati, *Libero Tosi*, Grafiche Step Editrice, 2010, testo di Gianfranco Uccelli.

²³⁰ C. Garrubba, *I cinesi*, Diaframma Edizioni, Milano, 1969.

2.2.6. La terza stagione e i primi cambiamenti, 1969-1970.

Durante questi mesi iniziano a maturare alcuni cambiamenti nell'assetto espositivo della galleria. Quasi tre anni di lavoro hanno portato una certa notorietà che ha come conseguenza un costante invio di portfolio e proposte di mostre. Vedremo che nella primavera 1970 la galleria viene “sdoppiata”, si inizia a pensare di allestire due mostre separate nei due diversi piani: la sala ellittica sotterranea è d'ora in poi dedicata a mostre diverse ma contemporanee a quelle “ufficiali”²³¹, preferibilmente di fotografi giovani ed emergenti, magari alla prima mostra. È disponibile anche a richiesta. Nonostante questo i nomi sono estremamente interessanti, a partire da Geri Della Rocca De Candal, fotografo dilettante milanese che attira l'attenzione di tanti, prima di scomparire dalla scena della fotografia, fino a un Gabriele Basilico ancora studente di architettura. Proseguono le linee che hanno guidato gli anni precedenti, con l'alternanza di mostre più tradizionali, reportage classici, e sperimentazioni più eccentriche, da quelle chimiche che rimangono aderenti alla superficie fotografica, fino all'ambiente inclusivo di Vaccari.

In autunno aprono Jiri Erml e Antonin Vodak, riuniti nel cataloghino *Giovane fotografia cecoslovacchia*, titolo che potrebbe far pensare ad una collettiva, ma si tratta più di una doppia personale. Sono seguiti dal tedesco Max Jacoby (1919-2009), la cui mostra *Vita=fotografia=io* è presentata da Pier Paolo Preti. A novembre, è allestita la collettiva *Una città: New York*, con fotografie di Gianni Berengo Gardin, Joe Covello, Mario De Biasi, Leonard Freed, Paul D. Friedman, Morris Gordon, Charles Harbutt, Mehdi Khonsari, Jhon Launois, Mary Ellen Mark, Dan McCoy, David Moore, Claus C. Meyer, John Senzer, Ettore Sottsass Jr., Burk Uzzle e Werner Wolff. È la prima occasione in cui viene presentato un saggio di alta cultura fotografica americana contemporanea, presso Il Diaframma; pura fotografia documentaria, e didattica, che racconta la grande metropoli, da tanti punti di vista diversi. Subito dopo un'altra collettiva, *Epoca. Diaframma 22*, che presenta al pubblico le immagini premiate, o segnalate, al Premio Fotografico indetto dal settimanale di Mondadori alcuni mesi prima, selezionate da una giuria presieduta da Mario Soldati²³². Chiude l'anno la mostra *Quadri e gioielli* di Alfredo Troisi, graphic designer e artista. Troisi materializza le sue espressioni attraverso diversi supporti: tela emulsionata, pannelli, segmenti di perpex fluorescenti, piani modulati, ma soprattutto gioielli, qui fotografati da Oliviero

²³¹ Il virgolettato è nel trafiletto *Diaframma underground* in “Popular Photography Italiana” n. 149, marzo 1970, p. 15.

²³² Pubblicizzato su “Popular Photography Italiana” n. 144, ottobre 1969, p. 18.

Toscani²³³. Proseguono il discorso americano le successive mostre di Ken Williams, *Soul is*, e Arthur Rothstein (1915-1985), *Guardate l'America. Look at us*²³⁴. Sembrano completarsi a vicenda nella costruzione di un discorso sulla situazione sociale degli Stati Uniti, con i loro punti di vista da due generazioni successive. La prima è organizzata in collaborazione con l'azienda Polaroid²³⁵, in sponsorizzazione occasionale, e porta per la prima volta in Italia le opere di Williams, che rappresenta la situazione dei neri d'America, la miseria dei ghetti dove ancora a vivono, in violento contrasto con la patinata civiltà consumistica dei bianchi. Williams, che vive e lavora a Boston, scatta unicamente con Polaroid, poiché, racconta, l'immediatezza della realizzazione gli permette di capire se è riuscito a bloccare sulla pellicola l'atmosfera che sta vivendo in quel preciso frangente spazio temporale: ne deriva una fotografia fortemente soggettiva. Gli scatti esposti sono accompagnati da frasi di Martin L. King, figura chiave per la formazione spirituale e la poetica dell'autore, ci racconta Giuseppe Mojana che le presenta²³⁶. Rothstein è invece uno dei pionieri del fotogiornalismo americano, ed espone trentun fotografie in bianco e nero, ancora frutto del suo lavoro nel gruppo della Farm Security Administration (1937-1946).

Il 10 febbraio 1970 inaugura un'altra mostra piuttosto sui *generis*, che si ricollega all'installazione dell'anno prima di Cresci: *L'occhio aperto*, di Franco Vaccari (1936) [Fig. 2.21, 2.22]. Non la chiama già *Esposizione in tempo reale*, anche se forse lo è, poiché non ha ancora iniziato a usare programmaticamente questo termine per definire le sue operazioni. Punto di partenza sono le sue fotografie di graffiti e scritte murali scattate a Modena, a Roma e durante un viaggio in Jugoslavia, già in parte pubblicate nel libro *Le tracce*²³⁷ del 1966. Costruisce una "installazione" dove le stampe fotografiche di grandi dimensioni sono appese ai muri dei diversi ambienti, anche nel seminterrato. Tutto era tenuto oscurato e i visitatori dovevano entrare con delle piccole torce in mano, con le quali illuminare di volta in volta porzioni di muro rivelando le fotografie di altri muri, ricoperti di graffiti. In questo modo l'osservatore è immerso in un silenzio ottico, e può attuare una ricerca autonoma e conscia delle immagini, scegliere liberamente quali di vedere, e se vederle. Questo "gioco" vuole spingere lo spettatore a rendersi conto, in un confronto con la situazione esterna, del bombardamento di immagini fotografiche e televisive alle quali è quotidianamente sottoposto, senza possibilità di fuga, e che lo plasmano inconsciamente. Scrive Vaccari che nel buio lo spettatore è

²³³ A. Troisi, *Troisi. Quadri e gioielli*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1969.

²³⁴ Confluiscono nel volume W. Saroyan e A. Rothstein, *Look at us, let's see, here we are, look hard, speak soft, I see, you see, we all see, stop, look, listen, beholder's eye, don't look now, but isn't that you?* Cowles Ed., New York, 1967. In Italia conservato alla Biblioteca IUAV di Venezia, parte della donazione di Daniela Palazzoli.

²³⁵ Cfr. *Ken Williams al Diaframma*, in "Popular Photography Italiana" marzo 1970, p. 15. Ci informa che è finita su ben tre telegiornali.

²³⁶ G. Mojana, *Soul is*, in "Popular Photography Italiana" n. 151, maggio 1970, p. 32. Illustrazioni pp. 33-37.

²³⁷ F. Vaccari, *Le tracce*, Sampietro Editore, Bologna, 1966. Sampietro aveva proposto una rilegatura particolare, con degli elastici; molto divertente ma fragilissima, sfogliandolo il libro rischia sempre di sfaldarsi. Le ultime copie vendute sono rinchiusi in scatole di plexiglass (e rese mute, non fruibili).

solo, a scegliere, senza alcuna dominazione o pressione sociale e consumistica. Una seconda sala è allestite con immagini prese dalla televisione, fotogrammi bloccati²³⁸. Sono gli anni dell'elaborazione del concetto di “inconscio tecnologico”, espresso nell'omonimo volumetto stampato alla fine del decennio. Nell'introduzione Vaccari scrive, a proposito del suo uso della fotografia:

Era tipico della situazione di allora preoccuparsi del rapporto con gli strumenti usati, in quanto si era diffusa la coscienza, più o meno chiara, che essi delimitassero l'orizzonte delle esperienze possibili. [...]. Si era fatta l'idea che, in fondo, si vede solo quello che si sa, *ma quello che si sapeva era diventato sospetto*. [...]. Il problema, insomma, era quello della difesa dall'eccesso di condizionamenti, attraverso tecniche che fossero capaci di mettere in cortocircuito la presenza ingombrante dell'Io.²³⁹

L'applicazione di questo metodo dell'inconscio tecnologico allo strumento fotografico permette all'artista di scardinare i condizionamenti visivi sociali e personali, sospendere l'interdizione che impedisce di vedere ciò che non è socialmente significativo²⁴⁰. Come scrive Nicoletta Leonardi, fin dai primi anni di attività Vaccari accosta alla pratica artistica una puntuale teorizzazione, come se dovesse fornire egli stesso le categorie interpretative per il suo lavoro, così nuovo²⁴¹. Le caratteristiche salienti della mostra a Il Diaframma sono l'ambiente oscurato, che perde ogni connotazione spaziale, e la partecipazione del visitatore, che notiamo essere già un elemento chiave del suo lavoro ben prima della notissima *Esposizione in tempo reale n. 4*, realizzata per la XXXVI Biennale di Venezia, due anni dopo. Per esempio, sempre nel 1969, in occasione della “Rassegna di teatro di ricerca di Varese” Vaccari presenta la sua *Esposizione in Tempo Reale n. 1. Maschere*: in un ambiente ugualmente dal buio i visitatori passeggiano con in mano delle maschere (tutte uguali). Lui si muove con una macchina fotografica, e un accompagnatore che porta una pila: quando illumina qualche visitatore (singolarmente), l'artista cerca di immortalare la reazione, che consiste quasi sempre nel coprirsi il viso con la maschera a disposizione. Tra le due esperienze c'è in comune il buio, l'uso della pila, ma soprattutto l'interazione con il pubblico fondamentale per la riuscita dell'opera. Ci sono elementi del teatro, ma senza vera recitazione, è tutto improvvisato. Altro elemento ricorrente nella sua opera, già dalla metà degli anni Sessanta, è il riferimento ai graffiti, l'utilizzo di scritte murali. A questo proposito, pochi mesi prima Turrone recensisce il suo

²³⁸ Saranno protagonisti di un'altra personale di Vaccari, *Le immagini captate*, tutta dedicata agli schermi televisivi, allestita pochi mesi dopo. Cfr. *Franco Vaccari*, Galleria Blu, Milano, 1970, cataloghino con pagine in acetato sulle quali sono stampati gli schermi, come le serigrafie esposte sono stampate su plexiglass; D. Palazzoli, *Des inter media aux extra media*, in “Opus International” n. 16, marzo 1970, pp. 19-21, ill. *Image télévisée*, 1968, p. 20.

²³⁹ F. Vaccari, *Introduzione in Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi Ed., Torino, 2011, pp. XXVI-XXVII.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 22.

²⁴¹ N. Leonardi, a cura di, *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, 2007, p. 9.

ultimo libro, *Strip Street*²⁴², seconda opera editoriale dopo *Le tracce*. Di nuovo dedicato alle scritte sui muri, si differenzia dal primo per la presenza di brevi testi di accompagnamento, essenziali come le fotografie. Altre frasi sono prese dalla pubblicità, e scrive Turrone che invitano a fare tutto ciò di cui ingenuamente e grossolanamente parlano le scritte sulle porte e i muri dei bagni pubblici, dei cinema. E conclude la sua recensione: “Tra Playboy e la parolaccia sul muro, anche io scelgo, come Franco Vaccari, la parolaccia. È più pulita, più onesta”²⁴³. Vaccari, formatosi come fisico al Politecnico di Milano, si è sempre considerato un artista: “Io lavoro con il processo fotografico, non sono interessato all'immagine risultante”²⁴⁴.

Purtroppo, dopo questa seconda esperienza, la galleria non sarà più invasa da vere e proprie installazioni fotografiche, anche se una mostra del 1971, intitolata *Le finestre*, tenta di nuovo la creazione di un ambiente immersivo, ma le fotografie vi mantengono un ruolo tradizionale, sono posizionate a parete, e l'obiettivo è una pura suggestione estetica.

A fine febbraio è allestita la prima personale di Giorgio Lotti (1937), autore presente nella vita della galleria fin dai primi tempi, con la partecipazione alla collettiva *Realtà fantastica*, nella primavera del 1967. La mostra, *Venezia muore*, è presentata da Gianfranco Fagioli, il quale definisce le immagini quali eccellenti rivelazioni della sensibilità, cultura e raffinatezza dell'autore. Ci racconta, inoltre, che Lotti lavora senza caso o improvvisazione, ma attraverso una lenta e paziente ricerca. Il lavoro su Venezia è iniziato nel 1968, e ha dato vita a centinaia di immagini in bianco e nero, dalle quali ha preso vita il libro fotografico edito da Il Diaframma²⁴⁵. Lotti inizia a fotografare nel 1954, sia come *free lance* per diverse riviste, sia collaborando con l'agenzia Giancolombo, prima di passare nel 1964 ad “Epoca” dove rimane fino alla chiusura dell'attività. È una di quelle presenze chiave nel panorama milanese, non perché sia particolarmente noto, ma proprio perché rappresenta quella classe “media” di ottimi fotografi professionisti che si spingono spesso oltre i servizi commissionati, e che in quegli anni animano il tessuto cittadino. Soprattutto incarna il protagonista di quel contesto tra fotografia e arti visive che ho delineato nel primo capitolo di questa tesi. A questo proposito, per esempio, nel 1973, Lotti è il fotografo scelto da “Gala” per “aprire un dialogo con la fotografia e i suoi protagonisti: un mondo dell'immagine che ha preso ormai il sopravvento sia nel campo dell'informazione sia in quello delle arti visive”²⁴⁶, e nello stesso anno partecipa al

²⁴² F. Vaccari, *Strip Street*, Atgenzia, Parigi, 1969.

²⁴³ G. Turrone, *Franco Vaccari: Strip-Street, Atgenzia, 1969*, in “Popular Photography Italiana” n. 144, ottobre 1969, p. 13.

²⁴⁴ In una conversazione con chi scrive, del 10 febbraio 2017.

²⁴⁵ G. Lotti, *Venezia muore*, Il Diaframma Edizioni, Milano, 1970.

²⁴⁶ *La donna e il mare*, in “Gala” n. 1, marzo 1973, p. 23. Nello stesso numero la copertina è realizzata con una fotografia di Lotti dallo stesso titolo, *La donna e il mare*. Nella breve intervista Lotti afferma di preferire lavorare scegliendo un tema fotografico (il Duomo, Venezia, l'inquinamento in mare...) piuttosto che scattare seguendo

progetto di Colombo Concerned Photographers/Gruppo Italiano, come a dimostrare, una volta in più tra le tante, la coesistenza di diversi punti di vista sullo stesso autore, sulle sue fotografie, che trovano spazio sia nel mondo della fotografia, sia nel mondo dell'arte. Prima ancora, nell'autunno del 1970, lo troviamo alla seconda edizione SICOF in una mostra di fotografia *concerned, Italia da buttare*, insieme a D'Alessandro e altri. Inoltre torna a Il Diaframma già nel 1972 con una seconda personale, che vedremo, confermandosi come uno degli autori più presenti e attivi nell'orbita della galleria.

Ed eccoci alla scissione degli spazi. Dal 10 marzo si trova nel “tamburo” della galleria il belga Hubert Grooteclaes (1927-1995) con *Ottica Settanta*, mentre inaugura l'indipendenza della saletta *underground* il giovane milanese Geri (Giovanni) Della Rocca De Candal (1942).

Grooteclaes mette in mostra le sue serigrafie a colori, un po' psichedeliche e fortemente contrastate, con simmetrie e raddoppiamenti speculari che danno vita a giochi optical e grafici. In questo senso è utile ricordare il suo ruolo di co-fondatore, accanto a Pierre Cordier, del gruppo “Photo-graphie”, nel 1965.

De Candal, studente di fisica e fotografo amatore, esordisce con *Due città*, mostra di fotografie che mettono a confronto New York e Londra²⁴⁷. Attira l'attenzione di Turrone che ne scrive, sottolineando lo sguardo personale dell'autore, pulito da ogni retorica o cliché sulle due metropoli²⁴⁸. È interessante il fascicolo di “Popular Photography Italiana” dove compare questo trafiletto, poiché è tutto dedicato alle mostre fotografiche. Ricordiamo che si tratta ancora del 1970, ma chi firma l'editoriale (Colombo o Preti) già scrive che le mostre fotografiche si stanno moltiplicando, e ne individua alcune ragioni: le commissioni editoriali o istituzionali limitano la creatività del professionista e lo spingono a cercare spazi alternativi dove esporre i propri lavori autonomi (e per questo caso si potrebbe fare il nome di De Biasi). Su un altro versante l'amatore non ha altri canali di diffusione delle proprie immagini che non una mostra. È importante anche “l'ammissione di colpa” di aver talvolta sconcertato i frequentatori della galleria Il Diaframma, saltando da un genere fotografico all'altro, dalla fotografia storica alla grafica, in nome di una cultura aperta che permette

l'istinto e il caso. A domanda sul futuro della fotografia nel campo dell'informazione risponde con amarezza, a causa della concorrenza della televisione: “L'unica informazione che credo si salverà sarà il racconto o la storia fotografica sui giornali oppure su dei libri fotografici. La foto troverà un suo posto ben preciso come fatto di documento”. È un'opinione in linea con l'utilizzo della fotografia da parte di artisti e performer. Non è sicuro che l'intervista sia stata diretta da Inga-Pin, ma certo la questione della fotografia come fatto di informazione diventa per lui centrale nei due anni successivi.

²⁴⁷ L'anno precedente ha pubblicato *La New York di un fotografo pigro*, in “Progresso Fotografico” n. 8, Anno 76°, agosto 1969, pp. 1-8. Rimane per tutto il decennio nell'orbita di Lanfranco Colombo, che lo porta agli Incontri di Arles nel 1978, e lo include nella mostra *The Italian Eye: 18 Contemporary Italian Photographers* al ICP di New York nel 1979. Dagli anni Ottanta abbandona progressivamente la fotografia, nonostante i successi iniziali.

²⁴⁸ G. Turrone, *Due città*, in “Popular Photography Italiana” n. 151, maggio 1970, p. 16.

al pubblico di scegliere criticamente la propria iconografia. È anche il motivo dello sdoppiamento della galleria, e viene spiegato che per le mostre nell'*underground* basta prenotarsi. È un'apertura ai giovani, agli audaci, ma anche un rischio, e una sorta di margine spurio rispetto all'affermazione che chiude l'editoriale, riferendosi a mostre d'alto livello, ben curate e presentate. Anche se l'attacco è ai premi e alle classifiche consuetudini dei circoli fotografici, non si può non rendersi conto che non poche delle mostre "minori" che troveranno spazio nell'*underground* sono tutt'altro che di alto livello e ben curate, ma come ho già avuto modo di menzionare, questa apertura a 360° è il carattere più criticato dell'attività della galleria.

Di nuovo una coppia di nomi con due personali autonome: la reporter americana Mary Ellen Mark (1940-2015) e Giorgio Savini (1941), presentato da Renata Parenti. La Mark lavora come fotografa *free lance* a New York dagli anni Sessanta, ed è la prima donna ad entrare all'agenzia Magnum (nel 1977), che però abbandona presto per tornare a lavorare autonomamente, in modo da avere il controllo completo sul suo lavoro. Nonostante non abbia ancora trentanni, a Milano le viene allestita una mostra antologica, *Viaggio fra le contraddizioni d'America*, con fotografie da diversi cicli di documentazione sociale. Immagini pulite, spesso crude. Un reportage completo delle subculture, una storia di emarginazione che non si ferma ai confini geografici o sociali.

Savini, che lavora per l'agenzia Publifoto di Milano, presenta alcune prove personali, indipendenti dal lavoro come reporter. Si tratta di sperimentazioni con la fotografia a colori, dall'uso di colpi di luce filtrata fino all'elaborazione di una tecnica di ritmi grafici, ottenuti attraverso la modificazione del diaframma, che porta alla ripetizione di uno stesso elemento secondo un grafico prestabilito. Alcune prove sono rimaste semplici esercizi, altre sono invece state utilizzate successivamente in lavori per la pubblicità [Fig. 2.30]. Parallelamente Savini è incluso nella collettiva *Neon*, allestita presso la giovane Galleria Diagramma, sulla quale mi soffermo nel quarto capitolo. È uno dei pochi punti di contatto tra le gallerie analizzate.

Successivamente è presentato il ciclo fotografico dedicato al poeta greco Jannis Ritsos, realizzato da Pino Colla (1939). Anche Colla lavora alla Publifoto, prima di spostarsi verso il mondo del cinema, e di ritirarsi, infine, a lavorare in solitudine alla cascina Il Guado, dove vive con altri artisti in una sorta di comune, condividendo laboratori per fotografia, serigrafia, litografia e pittura nello spirito di una bottega artigiana medievale²⁴⁹. Lo storico dell'arte milanese Mario De Micheli firma la presentazione della mostra, soffermandosi sul soggetto ritratto più che sull'autore delle fotografie, e regalandoci un intimo e nostalgico memoriale del poeta democratico, del quale era amico²⁵⁰. Le

²⁴⁹ Biografia di Colla che chiude il cataloghino *Pino Colla per Jannis Ritsos*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1970.

²⁵⁰ M. De Micheli, *Domani ci dobbiamo incontrare*, in "Popular Photography Italiana" n. 151, maggio 1970, p. 38.

immagini stampate sulla rivista presentano le poesie scritte sulla fotografia stessa, che diventa supporto. I testi scelti sono le poesie scritte tra agosto e settembre 1949 nella IV Divisione Detenuti Politici a Makronissos, ritrovate solo l'anno successivo in bottiglie sigillate e sotterrate.

A fine aprile arriva a Milano il tedesco Walter Boje (1905), fotografo dal secondo dopo guerra e direttore della Famous Photographers School di Monaco. Presenta a Il Diaframma fotografie di scena a colori, che nel cataloghino sono accompagnate da un'intervista "lampo", dove spiega l'uso del colore, che aggiunge registri allo strumento complicandone la gestione, ma permette di rivolgersi direttamente all'emotività dello spettatore²⁵¹.

Lo segue una mostra del Commendatore Salvatore Andreola (1890-1970), accostato, come ormai di consueto, ad una seconda mostra, che questa volta porta in galleria il giovane Gabriele Basilico. Andreola è un pioniere della fotografia, inizia a scattare nel 1901, e ad oggi appare un perfetto esponente del movimento internazionale del pittorialismo, impegnato anche a livello teorico a diffondere l'idea della fotografia come uno tra i tanti mezzi espressivi di cui dispone l'artista²⁵². Realizza soprattutto ritratti, qui raccolti sotto il titolo *Lo studio a domicilio*. Il testo che apre il cataloghino è intitolato *La psicologia del ritratto*²⁵³, e fa riferimento all'omonimo libro scritto dallo stesso Andreola²⁵⁴, riassunto delle osservazioni di una vita.

Basilico, all'epoca ancora studente "perditempo"²⁵⁵ di architettura, allestisce la sua prima mostra, *Glasgow: processo di trasformazione della città*, nello spazio *underground*. Raccoglie scatti che ha realizzato l'anno precedente durante un viaggio che lo porta da Milano alle isole britanniche, spinto dall'interesse per il fenomeno sociale ed urbanistico della creazione di queste "new town" in Gran Bretagna e Irlanda²⁵⁶. È un reportage dove ancora spuntano visi di ragazzini e ragazzine che giocano in strada [Fig. 2.29]. Non c'è ancora la nitidezza, quasi dura, delle fotografie urbane più mature, ma

²⁵¹ W. Boje, *Con il colore aggiungo registri allo strumento*, in "Popular Photography Italiana" n. 151, maggio 1970, p. 50.

²⁵² Cfr. *Salvatore Andreola e il pittorialismo*, Skira, Milano, 2010, testi di C. Dall'Olio e C. Stefani. Stranamente non è menzionata la mostra alla Galleria a Il Diaframma.

²⁵³ P. P. Preti, *La psicologia del ritratto* in *Salvatore Andreola. Nello studio a domicilio*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1970.

²⁵⁴ S. Andreola, *La psicologia nell'arte ritratto*, Modena, 1955.

²⁵⁵ Cfr. *La giusta distanza. Conversazione con Gabriele Basilico*, in "Uomo Nero" n. 9, 2012, p. 372: "Ero un giovane frequentatore del bar Jamaica, dove ho incontrato Ugo Mulas e Gianni Berengo Gardin. Era un'abitudine da perditempo, sono andato anche fuori corso, cosa che ha permesso il nascere della passione per la fotografia."; a p. 374 racconta del viaggio a Glasgow. Nel volume G. Basilico, *Architettura città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*, a cura di Andrea Lissoni, uscito per Mondadori nel 2007, pp. 11-12, Basilico racconta anche di aver condiviso, con alcuni colleghi del Politecnico ma anche con l'artista brasiliano Antonio Dias, uno studio fotografico con camera oscura, in via Brera 17.

²⁵⁶ Sono diventate un libro solo recentemente: G. Basilico, *Glasgow 1969*, Humboldt Books, Milano, 2017. Con testi di Pippo Ciorra, Umberto Fiori e un ricordo della compagna Giovanna Calvenzi che viaggia con lui da Milano a Glasgow. È pubblicato il foglio dei provini a contatto (pp. 72-73) che mostrano come Basilico per ogni scena scatti una sola fotografia. Quarantaquattro stampe vintage, gelatina al bromuro d'argento su carta, sono conservate presso il Mufoco di Cinisello Balsamo (Milano), forse tutta la mostra. Un testo dello stesso Basilico a descrizione del progetto è oggi pubblicato su: <http://www.archiviogabrielebasilico.it/it/esplora/mostre/glasgow-processo-di-trasformazione-della-citta> (20 agosto 2019).

già un'attenzione particolare alle inquadrature. Dovranno passare sette anni prima che esponga di nuovo le sue fotografie, nella mostra collettiva *L'occhio di Milano*²⁵⁷.

A fine maggio è invitata in galleria l'americana Joan Lyons²⁵⁸ (1937), presentata da Daniela Palazzoli. La tecnica fotografica è molto semplice, spesso a colori, e il passaggio finale è una stampa serigrafica su seta; si tratta di nuovo di un'artista che opera nell'intersezione tra fotografia e stampa artistica. Palazzoli, che definisce queste immagini come un diario o un intimo epistolario, una narrazione colta del proprio vivere quotidiano, individua l'area artistica in cui la Lyons si muove, oltre ad essere indubbiamente americana, partecipa in eguale misura al linguaggio fotografico e a quello delle arti visive, aggiungendo un nome alla lunga lista di autori esposti presso Il Diaframma, che sembrano fare pittura con la fotografia. La Lyons, che espone dal 1963, non pare influenzata in alcun modo dal noto marito, Nathan Lyons (il quale aveva lavorato alla George Eastman House di Rochester).

Giugno è dedicato invece al belga Pierre Cordier (1933), e ai suoi *Chimigrammi*, che portano avanti quel filone di mostre sperimentali inaugurato già da Paolo Monti, e particolarmente arricchito nell'ultima stagione espositiva, con le presenze di Grooteclaes e Savini. Cordier, che espone dal 1960, ha brevettato il nome del suo procedimento nel 1963 e da allora si occupa esclusivamente di creazioni chimigrafiche. Nel cataloghino è presentato da Preti (piuttosto comune in quel periodo) che si sofferma sulla tecnica, prima di arrivare alla domanda centrale, che potrebbe essere relativa a tante mostre allestite: possiamo ancora parlare di fotografia? Se la risposta è positiva da un punto di vista puramente fisico, ma l'assenza di elementi ottici, e quindi di realismo, trasporta il risultato in una dimensione onirica che ha perso ogni connessione con un referente reale. Ma detto questo, Preti afferma la propria personale posizione, in apertura verso le creazioni libere di Cordier, come di qualunque altro fotografo²⁵⁹. Nello spazio *underground* è allestita una piccola mostra dedicata al Living Theatre, arrivato in *tournee* a Milano nel 1969. Sono esposte fotografie di scena di Carla Cerati che ritraggono gli spettacoli *Paradise now*, nella messa in scena nel 1968 ad Avignone e *Antigone* (del 1967)²⁶⁰. Accanto ad esse trova spazio anche *Discorso sul Living* di Claudio B. Monti, Franco Praticelli e Giorgio Scappagnini. E si chiude così il terzo anno di vita della galleria, con un bilancio ben equilibrato tra fotografi storici (Andreola), giovani promesse (Basilico), ricerche *off camera* (Cordier, Grooteclaes e Salvini) e reportage (Mark). Piuttosto interessante è l'inclusione di

²⁵⁷ C. Colombo, a cura di, *L'occhio di Milano*, Magma Edizione, Milano, 1977. La mostra si tenne alla Rotonda della Besana e incluse 44 fotografi milanesi.

²⁵⁸ D. Palazzoli, *Joan Lyons*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1970. Cfr. *Women of photography*, San Francisco Museum of Art, 1975, p. n. n.

²⁵⁹ P. P. Preti, *Chimigrammi*, in *Pierre Cordier*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1970.

²⁶⁰ Oggi conservate al Civico Archivio fotografico di Milano, sono state oggetto di studi (ancora inediti) da parte di Cristiana Sorrentino, la quale ha scritto di Cerati anche nel recente saggio *Gli esordi di Carla Cerati fotografa, 1960-1964*, in "RSF" n. 9, 2019, p. 120-133.

fotografie di scena, da Boje alla Cerati, che però non apre alla fotografia come documentazione di performance (con una sola eccezione), che rimarrà appannaggio di altre gallerie milanesi.

2.2.7. La quarta stagione, 1970-1971

Il 15 settembre 1970 apre la scandalosa mostra di Les Krims (1943), dal titolo *Società a nudo*²⁶¹, composta da fotografie di diverse serie, interni, esterni, nudi..., ma tutte realizzate tra il 1968 e il 1969. Colombo si sofferma su questa mostra, nella sua autobiografia, raccontando di esser stato convocato in dogana per ritirare le fotografie di Krims e di Arthur Trees, giovani americani che gli vengono consigliati da Nathan Lyons (venuto a Milano poco prima in occasione della mostra della moglie Joan). Il soggetti di Krims, per esempio una donna nuda davanti ad una croce composta da riproduzioni di Topolino [Fig. 2.27], fanno sì che le fotografie vengano brevemente sequestrate²⁶². Circa un anno dopo sarà presentato sulla prestigiosa rivista svizzera “Camera”, in un servizio dedicato alle *nouvelles visions*²⁶³, ma già in occasione di questa mostra milanese “Popular Photography Italiana” pubblica un lungo servizio fotografico accompagnato da testi dalla Palazzoli, di Turrone e di Gianni Romano²⁶⁴. Le fotografie di Krims sono apprezzate per la loro precisione tecnica e la qualità della stampa, oltre che per lo sguardo quasi cattivo, che denuncia e polemizza l'ambiente medio borghese delle periferie americane dove l'autore è cresciuto. Quello che per suo padre era stata una conquista, per lui è una banalità dalla quale fuggire per non esserne soffocato, scrive Palazzoli. Cito invece dal testo di Romano: “Per queste fotografie non vi sono possibilità di classificazioni tradizionali, non valgono le distinzioni tra natura morta e istantanea, fra narrativa e cronaca. Vale il discorso della fotografia totale [...]”²⁶⁵

Segue Maurilio Sioli (1947-2004), con *Occhi per un obiettivo*, all'epoca dei suoi inizi come fotografo di moda²⁶⁶, poi la collettiva *Gente Polaroid 1970*, presentata da Preti. Non è la prima occasione in cui affiora il nome di Polaroid, già la mostra di Ken Williams è stata frutto di una collaborazione con la casa di produzione americana. È di nuovo un occasionale apertura ad una sponsorizzazione, limitata a singole mostre. A novembre è la volta del napoletano Mimmo

²⁶¹ Presso l'archivio fotografico del Mufoco di Cinisello Balsamo (Milano), nel Fondo Colombo, sono conservate quaranta stampe vintage (gelatina al bromuro d'argento su carta baritata o kodalith9. Probabilmente si tratta dell'intera mostra.

²⁶² L. Colombo, a cura di, *Fotogrammi di una vita*, op. cit., pp. 125-126.

²⁶³ *Quartette, à la recherche d'une nouvelle vision*, in “Camera”, Anno 50°, n. 12, dicembre 1971, pp. 14-23.

²⁶⁴ “Popular Photography Italiana” n. 154, settembre 1970, pp. 19-29.

²⁶⁵ G. Romano, *Il sogno di Faust o della fotografia totale*, in “Popular Photography Italiana” n. 154, settembre 1970, p. 28.

²⁶⁶ Sioli si dedica poi alla professione di giornalista (diventa Vice Direttore dell'Ufficio Stampa del Comune di Milano) e alla militanza politica nel PCI milanese.

(Domenico) Jodice (1934), con *Nudi dentro cartelle ermetiche* presentata da Cesare Zavattini²⁶⁷. Leggiamo nel breve testo stampato sul cataloghino, la presa di posizione di Zavattini contro la chiusura a casta di fotografi e artisti:

Dicevo a Mimmo Jodice, davanti ai suoi nudi, che diventano perfino involontariamente un po' pornografici, in quanto li mostra da iniziato, dentro a cartelle ermetiche! Dovrebbe distribuirli invece nelle scuole, dove sognai tanti anni da che dessero in mano ai ragazzi la macchina da presa e oggi mi accontenterei di una macchina fotografica.²⁶⁸

Il cataloghino è chiuso da una poetica, interessante e buffa biografia scritta in prima persona, dove Jodice afferma di non essere un “blow-up man” [Fig. 2.23]. È solo il 1970, sono passati appena tre anni dall'uscita del film di Antonioni, e il “blow-up man” è un modello, nel quale ci si riconosce o meno. È un fotografo glamour, ricco, che insegue idee, immaginazioni... Jodice gli contrappone il suo modello: Bill Brandt, per rimanere in territorio britannico, e questi nudi in bianco e nero ricordano molto il maestro inglese [Fig. 2.24]. Ma soprattutto si oppone al “blow up man” il suo lavoro di fotografo a Napoli, “alienante”, con molte soddisfazioni e molti sacrifici, ma senza compromessi né atteggiamenti²⁶⁹. Trasmette la frustrazione per l'incertezza di una carriera artistica, il peso della solitudine professionale, un carattere biografico che lo contrappone al contesto milanese che questa tesi delinea. Jodice inizia a sperimentare stampe *off camera* nella metà degli anni Sessanta, testando e verificando materiali e tecniche tradizionali. Dal 1968 frequenta la scena artistica contemporanea napoletana, in particolare attraverso la Galleria Modern Art Agency di Lucio Amelio, una delle più importanti e interessanti nel panorama italiano del periodo, tramite la quale conosce artisti come Jannis Kounellis, Joseph Beuys, e tanti altri. Il dialogo e lo scambio con gli artisti coetanei è un carattere comune alle biografie di Jodice, Luigi Ghirri, Vaccari e Cresci, e si percepisce distintamente nella loro opera fotografica, che pure, nel caso di Jodice e Cresci soprattutto, si apre in progetti anche molto eterogenei. Per esempi, quando Jodice prepara questa mostra, nel 1970, fotografa già da sei anni, e il suo lavoro procede per due strade distinte eppure parallele e conviventi: da un lato la sperimentazione sui materiali e l'analisi del linguaggio fotografico, dall'altro l'indagine antropologica, velata di denuncia, del contesto sociale napoletano. Infine, è uno dei primi titolari

²⁶⁷ Cfr. *Mimmo Jodice. Attesa (dal 1960)*, Electa, Milano, 2018, p. 73: è pubblicata una lettera del 20 luglio 1970 in cui Giuseppe Turroni e Maurizio Porro, per conto di Ferrania – Centro Informazioni 3M, invitano Jodice a partecipare alla sezione delle *Mostre spontanee* in occasione del 2° SICOE, previsto per la fine di novembre. È la certa scintilla che permette l'allestimento, precedente, di questa mostra a Il Diaframma (a p. 78 dello stesso volume è pubblicata una fotografia che ne documenta l'allestimento).

²⁶⁸ C. Zavattini, *Mimmo Jodice. Nudi dentro a cartelle ermetiche*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1970.

²⁶⁹ M. Jodice, *op. cit.*

di una cattedra di un corso di Fotografia, presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, già per l'anno accademico 1969-1970.

Jodice è seguito da un fotografo che già allora era piuttosto riconosciuto a livello internazionale: Franco Fontana (1933), con *La materia che non vediamo*²⁷⁰. Il modenese ha già all'attivo un buon numero di esposizioni (a partire dal 1963), ma solo dalla metà degli anni Settanta inizia la sua carriera come fotografo professionista. Sono pochi i nomi che hanno la possibilità di esporre più di una volta a Il Diaframma, ma ritroveremo sia Fontana che Jodice già nel 1974.

Si rompe improvvisamente il ritmo di mostre brevi, la galleria mantiene tre personali parallele aperte fino al 15 gennaio. Il nome più prestigioso è quello del fotografo e regista inglese David Hamilton (1933-2016) con la mostra *David Malizia Magia* presentata da Iliprandi. Sono esposte le sue classiche fotografie di bambine e donne immerse in una morbida e fiabesca atmosfera, creata con effetti di *flou*. Hamilton è accompagnato dai giovani Dario Scolari e Giovanni Scotti nell'*underground*. Segue un'altra mostra con il catalogo non numerato, la collettiva *Fermo: storie di ieri*, che riunisce scatti di Carlo Ferrari, Raffaele Gasparini, Vittorio Gioventù, Goffredo Petrucci, dedicati alla città di Fermo. Patria di Luigi Crocenzi, Fermo è una piccola città marchigiana particolarmente attenta alla fotografia.

A febbraio riprendono il ritmo delle doppie personali Lionel Pasquon (1947-2013) e, pare, di nuovo Joan Lyons. Inaugura poi una mostra di *Photocartoons* di Maximillian (Max) Capa, pseudonimo di Nino Armando Ceretti (1944), noto fumettista della scena *underground* milanese. Nonostante la sua estraneità alla fotografia, gli viene riservata la sala al piano terra (più "prestigiosa") e nella saletta seminterrata trova spazio *I confini del colore*, mostra di Angelo Arienti, fotografo sedicenne di Lissone, che aveva vinto l'anno precedente il 1° Premio per un fotocolor alla Mostra Internazionale del Brasile. Dopo questo precocissimo esordio, Arienti sembra scomparire dalla scena fotografica italiana. Un'esperienza audio visiva totalizzante viene allestita a fine marzo: intitolata *Le finestre*, è composta da fotografie di Sergio Fregoso, testi di Roberto Danè e musiche di Gianni Jannelli. Tutto è coordinato da André Alban che crea una situazione immersiva, una proposta a interrogarsi su cosa sia la finestra, cosa mostra, cosa esclude.

Successivamente Mario De Biasi torna in galleria con un ciclo fotografico intitolato *Le madri*, che poi sarà esposto anche dalla Galleria dell'Immagine di Bergamo²⁷¹. Alla fine di maggio nello spazio secondario trova posto il giovane giamaicano Charlie Philis, con la mostra *I frustrati*. Una mostra "veramente underground", di totale rifiuto del sistema sociale e di lotta ideologica precisa, di

²⁷⁰ Mostra riproposta due anni dopo a Modena, e confluita nell'omonimo volume: F. Fontana, *La materia che non vediamo*, s. n., s. l., 1972. Conservato alla Biblioteca Luigi Poletti di Modena.

²⁷¹ Alcuni scatti da questo ciclo sono confluiti nel libro per bambini *Mamme, favole e bambini di tanti paesi diversi*, Einaudi Editore, Torino, 1972.

sinistra avanzata²⁷². Infine viene ospitata la mostra annuale degli allievi della Scuola di fotografia dell'Istituto Europeo, prima delle due ultime mostre personali che chiudono la stagione.

Particolarmente interessante è la fotografa americana Alice Wells (1927-1987)²⁷³, attiva per lo più tra il 1962 e il 1975. Vive a New Mexico dalla fine degli anni Sessanta, in una roulotte senza luce né acqua corrente, documentando la sua stessa vita con una macchina Polaroid. Precedentemente ha lavorato sull'interazione di due o più negativi, esposti con tempi ravvicinati, e poi stampati sovrapposti. Piuttosto nota è la serie *Found Moments Transformed*: partendo da negativi in vetro, Wells li altera attraverso colorazioni o solarizzazioni, arrivando a produrre stampe estremamente diverse a partire dallo stesso negativo [Fig. 2.33]. Pare sia stata assistente di Nathan Lyons alla George Eastman House, a Rochester; come ho già avuto modo di menzionare, i Lyons avevano un buon rapporto con Colombo, e questo potrebbe esser il motivo della mostra, il collegamento con una fotografa tuttora così poco nota in Italia, e forse anche in Europa.

Contemporaneamente sono esposti *Gli impietriti* di Antonio Leoni (-2017), giornalista, scrittore e fotografo di Cremona. Dal 1968 Leoni porta avanti indagini socio-politiche, per lo più legate alla sua attività giornalistica, accanto a ricerche più personali guidate dal suo interesse ad analizzare architetture antiche alla ricerca di messaggi simbolici nelle pietre dell'uomo. La mostra è dedicata appunto a fotografie del Duomo di Cremona (dove la mostra è portata a febbraio)²⁷⁴.

Si inizia a percepire una certa instabilità. Nomi poi scomparsi dal panorama della fotografia circondano rare mostre di autori più consolidati e talentuosi. Non prevalgono più ricerche contaminate con le esperienze artistiche coeve, con altri *medium*, invece è lasciato largo spazio a mostre più semplici, fotografie diversificate per generi e stile ma nel complesso piuttosto tradizionali. Con alcune brillanti eccezioni, che vedremo.

2.2.8. L'ultima stagione autonoma, 1971-1972

Dopo Alice Wells, riapre la galleria un'altra fotografa, la svizzera Henriette Grindat (1923-1986), il 5 ottobre 1971. Nota per l'approccio surrealista alla fotografia, negli ultimi anni lavora con solarizzazioni o compone collages, ma precedentemente ha realizzato reportage confluiti in alcuni

²⁷² *Una mostra veramente underground. Gli occhi frustrati di Charlie Philis*, in "Ore" n. 40, martedì 1 giugno 1971, p. 8. Articolo accompagnato da illustrazioni dell'allestimento a Il Diaframma.

²⁷³ Conosciuta soprattutto come Alice Wells, ma anche Alisa, e con i cognomi Wells-Witteman, Andrews e Attenberger. Cfr. <https://uag.nmsu.edu/alisa-witteman/> (1 agosto 2019); cfr. *Women of Photography*, San Francisco Museum Of Art, 1975, p. n. n.

²⁷⁴ Il lavoro diventa il libro A. Leoni, *Cronache di pietra*, con testi di V. Foderaro e A. C. Quintavalle, Mazzotta Editore, Milano, 1989. Una paginetta dedicata ad un suo altro volume, *Il mondo degli ultimi*, Arti Grafiche Persico, Cremona, 1976, con una breve intervista all'autore è pubblicata in "Il Diaframma Fotografia Italiana" n. 215, giugno 1976, p. 11.

libri fotografici notevoli, in particolare *Algérie*²⁷⁵. La segue il fotografo napoletano Fabio Donato (1947) con la mostra *India 1970*²⁷⁶, presentata da Preti e Renato Marengo. Durante gli studi di architettura, Donato si avvicina allo strumento fotografico lavorando come apprendista nei teatri, nel ruolo di fotografo di scena. Il viaggio in India è la prima esperienza di reportage *on the road*. Donato lo affronta con un approccio personale e innovativo, che risente della sua giovinezza e del sessantotto appena passato. L'autore ritrae esclusivamente gambe e piedi, tiene la fotocamera a mezzo metro da terra, o meno; racconta:

Quando mi fu proposto di fare una mostra dopo il viaggio, mi chiesi cosa raccontare. Scelsi di trasferire il mio sentire a partire da un momento particolare. Ero accovacciato sul ciglio di una strada con il mio compagno di viaggio, che iniziò a suonare la chitarra. Chiusi gli occhi e quando li riaprii, pochi minuti dopo, mi ritrovai totalmente circondato. Il mio amico, come un pifferaio magico, aveva attratto folle di persone, ammaliato dalla sua musica. Il gesto più naturale fu quello di afferrare la macchina fotografica. Ecco la mia India: impossibile vivere anche un solo attimo senza sentire ben evidente la presenza di un'umanità immanente.²⁷⁷

A Milano sono esposte anche fotografie di spettacoli teatrali d'avanguardia, e lavori intitolati *Ambiguità* e *Frammento 71*. Il fotografo napoletano prosegue una brillante carriera, in biblico tra reportage e inclinazioni più artistiche. In parallelo è allestita una mostra collettiva del Gruppo Pentaprisma, dal titolo *Mexico anno zero*. A novembre espone Mario Samarughi (1940), fotografo romano che ha esordito l'anno precedente alla galleria Valle Giulia di Roma, con fotografie astratte. Inizia a fotografare appena nel 1970, provenendo dal mondo dell'informatica e dell'economia. A Milano presenta le sue prime fotografie a colori (carattere che poi resta una cifra stilistica del suo lavoro), scatti che rappresentano dettagli urbani, presi così ravvicinati e ritagliati dal contesto da diventare forme astratte. Preti parla precisamente di segni, che Samarughi vede e fotografa: le strisce pedonali, una saracinesca che copre una tenda azzurra [Fig. 2.28] i gradini di una vecchia scala²⁷⁸. L'uso del colore e la ricerca dell'astrattismo nei dettagli del mondo reale e quotidiano lo avvicinano alle ricerche di Franco Fontana. Non stupisce che Samarughi sia tra i “nuovi fotografi” selezionati da Daniela Palazzoli nel 1975 per partecipare all'edizione milanese di *Fotomedia*.

²⁷⁵ J. Amrouche, H. Grindat, *Algérie*, Clarendon Edizioni, Losanna, 1956. Le stampe sono particolarmente belle, con neri profondi e bianchi luminosi, in un contrasto nitido però, che non mangia i contorni delle forme. Era stata oggetto dell'attenzione di Palazzoli l'anno precedente questa mostra, cfr. D. Palazzoli, *La donna fotografa? La donna, fotografa? Henriette Grindat*, in “Popular Photography Italiana” n. 150, aprile 1970, pp. 20-26.

²⁷⁶ Già esposta alcuni mesi prima alla Libreria Guida a Port'Alba, e replicata nel 2013 allo Spazio Nea, sempre a Napoli.

²⁷⁷ Citazione dal comunicato stampa al <http://www.spazionea.it/2013/06/06/fabio-donato-india-70/> (10 agosto 2019).

²⁷⁸ *Mario Samarughi*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1971.

Il veronese Pino Dal Gal (1936) con *Artisti di oggi in fotografia: Miguel Berrocal*²⁷⁹, porta in galleria il ritratto dello scultore e delle sue opere. Dal Gal dirigeva un'agenzia pubblicitaria a ciclo completo, ma continua a ritagliarsi del tempo da dedicare a progetti più personali, che includono il coltivare relazioni con gli artisti contemporanei che lo circondano e indagare il loro lavoro e la loro personalità attraverso il ritratto. Tiene una seconda mostra in galleria nel 1978, e nell'invito viene definito un “fotografo tout-court”: questa seconda volta espone fotografie documentarie, tra cui una serie su un mattatoio di polli.

Il 10 dicembre inaugura una mostra personale dello svizzero René Burri, fotogiornalista di successo, associato all'agenzia Magnum. Sono esposte quarantadue foto da diversi reportage (a partire dagli anni Cinquanta), delle quali tredici sono stampate a colori su alluminio, mentre le altre in bianco e nero su cartoncino. Pare si volesse proiettare anche un film²⁸⁰, ma le recensioni non lo menzionano.

Il pittore Tiziano Delle Piane (1933) riapre la galleria dopo la pausa natalizia. Dal 1961 realizza *collages*, e la fotografia è per lui solo un mezzo di riproduzione, un supporto visivo per una “pittura senza pennello”²⁸¹. Nello stesso momento nello spazio *underground* è esposto Neno Brusegan, giovane socio del Circolo fotografico La Gondola, con la mostra di ritratti intitolata *Dietro le quinte della forma*, presentata da Preti. Durante il resto dell'anno scorrono mostre personali singole, non è ancora così consolidata la divisione degli spazi, o forse non ci sono ancora così tante proposte di mostre. Si accoda al genere della fotografia di artisti ed opere d'arte il fotografo napoletano Nino Lo Duca (1940), trasferitosi a Milano negli anni Sessanta. Dopo un apprendistato presso il noto fotografo Vincenzo Aragozzini, nel 1969 apre uno studio proprio. A Il Diaframma presenta *1972: artisti visti da Nino Lo Duca*, ciclo di ritratti di artisti contemporanei, che poi confluiscono in un voluminoso libro fotografico²⁸². Il 15 febbraio inaugura la mostra personale dell'artista Angelo Barcella (1934)²⁸³ che espone ventidue paesaggi fotografici, e per la quale viene stampato un raro manifestino, oltre all'invito. È poi il turno di Pino Dizione (1942), siciliano, un fotografo di quelli che lavorano per lo più sulla stampa, privilegiandola rispetto al momento dello scatto. Gli interessano retine, filtri, grana e tutte le possibilità per alterare la realtà catturata dalla fotografia. In particolare sfrutta i neri profondi e i contrasti violenti che ne derivano.

A marzo l'artista olandese Else Madelon Hookyaas (1942) porta in galleria *La vita in sequenza*, una mostra di polaroid, subito seguita dai *Prototipi* di Giancarlo Moscara. È poi esposto Adriano Malfagia (1916-1994), medico chirurgo e fotoamatore attivo nel gruppo Misa di Senigallia, che fa

²⁷⁹ Pino Dal Gal, *Artisti in fotografia: Miguel Berrocal*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1971.

²⁸⁰ Come si legge in un appunto manoscritto conservato nell'archivio Colombo del Craf di Spilimbergo.

²⁸¹ P. P. Preti in *Tiziano Delle Piane*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1972.

²⁸² N. Lo Duca, *Arte e fotografia*, Verdirame, Milano, 1976.

²⁸³ Ha un sito molto ben fatto: <http://angelobarcella.com/it/index.php> (26 luglio 2019).

la sua prima comparsa a Milano con una piccola personale alla terza edizione del SICOF (1971). In quegli anni si dedica all'indagine delle cristallizzazioni [Fig. 2.32], da cui il titolo della mostra: *Micropoesia per un cristallo*. Il testo in cataloghino non è firmato, ma ci dà la giusta chiave di lettura delle fotografie di Malfagia, il quale, pur ricercatore scientifico, “si è abbandonato al piacere estetico della scoperta di un mondo nuovo”, il cristallo, fatto di paesaggi spaziali, rocce misteriose, strani fiori, stelle, in un continuo dondolio tra fantasia e realtà²⁸⁴.

La penultima mostra dell'anno vede tornare in galleria Carla Cerati, forse l'unica autrice esposta con tale frequenza²⁸⁵. Presenta *Mondo Cocktail*, lavoro personale che prosegue il discorso aperto da *Culturalmente impegnati*; in questo caso Cerati ritrae la mondanità milanese più disparata, senza più focalizzarsi solo sugli intellettuali, ma con la stessa ironia, aiutata da un grandangolo che deforma un po' tutti. L'aspetto indagatore è sottolineato dall'invito alla mostra, dove al posto della solita manciata di righe di presentazione del lavoro, qui si trova è una secca lista delle “vittime”. I fotografati però si sentono lusingati, e tristi gli esclusi, che non possono regalarsi, con 10 mila lire, una stampa fotografica a prova della propria notorietà²⁸⁶.

L'idea, racconta Cerati, nasce da una commissione de “L'Espresso”, che la manda a fotografare un nuovo negozio di arredamento: “Lavorai per tre anni, con sempre più chiara in me l'idea di fissare ciò che eravamo in quegli anni, quali le influenze che ci condizionavano o i miti da cui eravamo attratti”²⁸⁷. L'approccio critico, da caricaturista, di Cerati, è scevro di presunzione, anzi, è sostenuto dalla consapevolezza di essere lei parte di quelle messe in scene. Non si tratta di volti che si trovano quotidianamente sui giornali e sulle riviste patinate, non ritrae questori, finanziari, politici, guru della moda e del design: Maria Livia Serini, nella prefazione al libretto fotografico ci rivela che ci sono, tra i provini, ma sono stati scartati, per privilegiare scatti con pochi soggetti alla volta, maschere e personaggi in cerca d'autore, in una Milano popolata di inviti.

Chiude la stagione Angelo Cozzi (1934), con *Scoprirsi donna*. All'epoca reporter d'agenzia, Cozzi inizia a fotografare nel 1951 per poi non smettere più. In questa occasione presenta una ricerca personale piuttosto delicata, su quel momento della vita di una bambina in cui cominciano a sbocciare i segni della sua femminilità. Le immagini hanno atmosfere soffuse, che richiamano subito alla mente gli effetti pittorialisti, quasi i ritratti infantili di Lewis Carroll, anche se la nudità e il tentativo di analisi della pubertà rendono il tutto un po' ambiguo. A questo proposito, cito dal cataloghino:

²⁸⁴ Adiano Malfagia. *Micropoesia per un cristallo*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1972.

²⁸⁵ È la quarta presenza in galleria, dall'apertura, e di nuovo espone *Mare* nel maggio 1979.

²⁸⁶ M. Moscardi, *Le foto di Carla non sono colombe*, in “Milanese”, 21 maggio 1972, p. ?; ritaglio di giornale rintracciato nell'archivio Colombo al Craf (Spilimbergo – Pn).

²⁸⁷ C. Cerati, *Mondo Cocktail*, con una nota di Maria Livia Serini, Pizzi Ed., Cinisello Balsamo (Milano), 1974, p. n. n.

Credete che queste minorenni fossero entusiaste di posare nude o seminude per lui, e che i loro genitori ci tenessero proprio tanto a concedergli il permesso di ritrarle con tanto di dichiarazione scritta e depositata nella segreteria della mostra? Nemmeno per sogno! Troppi pudori, troppi scrupoli morali, ritrosie, rispetti umani e tabù. Ma Angelo ha trasformato le minorenni in suffragette del nudo, i genitori in entusiasti assertori 'dell'arte per l'arte'. Ha usato un'arma terribile di cui si serve da almeno 22 anni: il candore. Cozzi è una di quelle rarissime creature che rende lindo e innocente tutto quello che affronta.²⁸⁸

Un reporter noto come Cozzi, che pubblica regolarmente sulle riviste italiane, non ha necessità di mostrare al pubblico milanese i suoi servizi in giro per il mondo, né di farsi conoscere. Desidera, invece, trovare uno spazio per ciò che sulle riviste non viene stampato, o per qualcosa che nelle sue intenzioni è un progetto artistico, intimo e personale. Allo stesso modo Tiziano Delle Piane e tanti altri nomi citati nelle ultime pagine, ma come già Paolo Monti e Mario De Biasi all'inizio del capitolo, portano a Il Diaframma quei lavori fotografici che sono frutto di ricerche personali, non commissionate. Contemporaneamente riapre l'*underground* Marino Colmano, oggi noto per la sua attività nel mondo del cinema. Nel 1972, dopo la laurea negli Stati Uniti (dove si è trasferito da bambino con la famiglia) viaggia in Europa e in Russia con una macchina fotografica. Propone a Il Diaframma fotografie degli anni precedenti a San Francisco, ma anche alcune più recenti scattate durante la visita in Europa; più che altro scene di vita quotidiana in strada.

È nell'estate del 1972, a cinque anni dall'apertura della galleria, che si preparano i primi cambiamenti. Probabilmente all'epoca sono impercettibili, non vi è una sospensione dell'attività, un cambio di sede o della direzione. Lanfranco Colombo e Lucilla Clerici, continuano ad essere le colonne portanti. La galleria è sempre stata sostenuta da Colombo stesso, economicamente, forse con aiuti occasionali da amici, collezionisti, più raramente dai fotografi stessi, ma è un equilibrio difficilmente sostenibile a lungo termine, soprattutto con l'aumento esponenziale delle mostre. Anzi, proprio la lieve battuta d'arresto negli ultimi mesi d'attività, con solo una mostra personale alla volta, come all'inizio, e non due, come è consuetudine dal 1970 circa, può essere riferita proprio ad una necessità di tagliare alcuni costi. Non sono anni in cui la galleria vende stampe fotografiche, e se capita, sono vendute a prezzo appena lievemente maggiore di quello per l'editoria, giusto per coprire le spese di una stampa di migliore qualità. Piuttosto, vengono venduti fotolibri, anche stranieri, difficilmente rintracciabili altrove. La situazione si evolve nell'accordo di un primo rapporto di sponsorizzazione.

²⁸⁸ Testo non firmato in *Angelo Cozzi*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1972.

2.2.9. Il 1972 e la sponsorizzazione di Fratelli Fabbri Editore

Nel *recto* di copertina del cataloghino per David Lees, il primo fotografo esposto nell'autunno 1972, si legge che con questa mostra ha inizio l'accordo operativo tra la Galleria Diaframma e l'azienda Fratelli Fabbri Editore, “accordo che rappresenta un nuovo e preciso impegno dell'editrice milanese nel campo della comunicazione visiva ed è destinato a potenziare le attività culturali ed espositive della Galleria”²⁸⁹. Leggiamo dal comunicato stampa che per la Fabbri questo accordo costituisce un contributo e un impegno in un settore della comunicazione visiva che, sia come documento che come espressione artistica, è ormai entrato a far parte in modo sempre più preponderante del costume e della cultura contemporanea. Importante l'accostamento, inclusivo, dei termini “documento” ed “espressione artistica” che rimangono ancora le due anime della galleria, all'interno del più ampio “comunicazione visiva”. Invece è curioso che non venga usato il termine “fotografia”, forse avrebbe potuto escludere alcuni autori e generi già proposti.

Aria di cambiamento si respira anche nella grafica e nell'aspetto del cataloghino, che abbandona il cartoncino bruno usato fino alla mostra precedente, sul quale i titoli vengono stampati in diversi colori di volta in volta, per un più sobrio bianco e nero che ritorna anche nelle pagine interne, dove i contenuti sono lievemente più sintetici. Anche il logo della galleria viene lievemente modificato. A suggellare questo accordo è organizzata una doppia mostra di David Lees (1916-2004), divisa tra l'Arengario, in Piazza Duomo e la galleria Il Diaframma, che ospita una serie di ritratti, a completare la celebrazione del fotografo. Lees, di genitori inglesi, vive in realtà in Italia tanti anni, e alle date che ci interessano è a Roma e lavora come *free lance*, dopo anni di attività come corrispondente di “Time” e “Life”. Non è un reporter che “ruba” le immagini, ma le aspetta, avvicinando i suoi soggetti con pazienza e intenzione di conoscerli. In galleria espone il servizio sullo scultore toscano cieco Alberto Sani, che ben illustra questa modalità di lavoro; il servizio su Franco Zeffirelli, commissione di “Life”; e infine un ritratto di suo padre, l'uomo di teatro Edward Gordon Craig. È seguito da un alto noto fotoreporter, Constantin (Costa) Manos (1934) che allestisce la mostra *Un portfolio dalla Grecia*, tratta dal lavoro per l'omonimo libro fotografico uscito in contemporanea²⁹⁰. La mostra è prevista itinerante, e dopo Milano prosegue per Parigi, Londra, Chicago e New York. È un primo esempio di come sta cambiando l'attività della galleria, che dall'estremo di progetti pressoché *site specific* come l'allestimento di Cresci del 1969 inizia a trasformarsi, occasionalmente, in “contenitore” di mostre itineranti confezionate altrove, meno legate al territorio e ai nomi nazionali. Stesso discorso vale per *La storia delle rivoluzioni*, prodotta dall'Agenzia Viva ed esposta nel gennaio 1973. Manos, americano nato da genitori greci, è

²⁸⁹ David Lees, Galleria Il Diaframma, Milano, 1972.

²⁹⁰ C. Manos, *A greek portfolio*, Secker & Warburg, Londra, 1972.

associato all'agenzia Magnum dal 1964. Sviluppa e stampa da sé tutti i suoi scatti, e allo stesso modo firma da sé il testo nel cataloghino, forse un estratto dal libro. Non si tratta di un testo informativo o critico, ma di un racconto di una passeggiata che si conclude con un ritratto, e con l'affermazione che le fotografie del ciclo non sono un tentativo di definire la Grecia o il suo popolo (come invece traspariva dal lavoro di Garrubba sulla Cina). A novembre è invitato il modenese Beppe Zagaglia (1933), con la mostra *Una storia improbabile e affascinante dove ritrovi Alice e i sogni bambini dei pomeriggi di mezza estate*. Presentata da Zannier, il quale cita addirittura Pierre Bourdieu a proposito della tendenza moderna di fotografare i bambini, che si accompagna ad una solennizzazione d'ogni evento dell'infanzia, per poi affermare, però, che questa tendenza sociologica o documentativa dello stato dei bambini all'interno di una data società in un dato periodo storico, non tocca l'opera di Zagaglia, il quale recupera invece il mondo onirico dei ritratti infantili di Lewis Carrol, in fotografie che esprimono unicamente un sentimento lirico. Parallelamente a Zagaglia è esposto il pittore Luciano Ricci (1929), che inizia a fotografare dal 1966, quando l'alluvione di Firenze distrugge il suo studio e tutti i suoi dipinti, diventando uno dei più noti fotoreporter italiani²⁹¹. Egidio Gavazzi, fotografo amatore milanese, tra i fondatori della Società Italiana di Caccia Fotografica, è invitato subito dopo ad allestire la mostra *Uccelli in volo e nell'ambiente*, presentata da Alfredo Todisco.

La prima mostra mercato della fotografia chiude l'anno civile, mettendo in vendita fotografie dei più disparati generi: Manfredi Bellati, Gianni Berengo Gardin, Werner Bischof, Franco Fontana, Mario Giacomelli, Enrico Giovenzana, Michelangelo Giuliani, David Hamilton, Giorgio Lotti, Adriano Malfagia, Paolo Monti, Enzo Nocera, Oliviero Toscani, Beppe Zagaglia, fino a sperimentazioni del pittore Eugenio Carmi²⁹². Dopo la sponsorizzazione, è un tentativo di auto-finanziamento che dimostra le difficoltà economiche della galleria, fino ad allora sostenuta pressoché esclusivamente dai fondi privati di Colombo stesso, o di amici rimasti anonimi.

Il collezionismo fotografico e la foto-antiquaria è appena agli albori in Italia, l'iniziativa pertanto si rivela piuttosto fallimentare a livello economico, anche se noi oggi possiamo apprezzarne la modernità e l'anticipo sui tempi. In parallelo vengono allestite due altre piccole mostre. La prima, un po' *sui generis* rispetto alle solite mostre, è presentata da Franco Russoli ed è composta da dieci incisioni di Salvador Dalí, che illustrano altrettante novelle de il *Decamerone*; sono incluse nelle

²⁹¹ È il primo italiano a far parte del Found for Concerned Photography, e dal 1978 viene chiamato a tenere la cattedra di fotografia alla Drake University in Wisconsin. Presso il Mufoco di Cinisello Balsamo (Milano) sono conservate una trentina di sue stampe fotografiche, non per forza legate a questa mostra.

²⁹² *Mostra-mercato di fotografie* in "Gala" n. 6, dicembre 1972, p. 105. Rispetto ad Eugenio Carmi, cfr. "Popular Photography Italiana" n. 174, luglio-agosto 1972, dove gli è riservata la copertina e Michelangelo Antonioni presenta la sua cartella di serigrafie *Cromo-sinclismi* (Edizioni del Deposito, Genova, 200 copie), (pp. 7-8). Stampe vintage dei *Cromo-sinclismi* sono conservate presso il Mufoco di Cinisello Balsamo (Milano); raffigurano corpi di modelle nude sulle quali sono proiettati dipinti astratti, e sono datati 1971.

lussuose edizioni prodotte da Fratelli Fabbri Editore, il che giustifica la scelta di interrompere le mostre fotografiche per accogliere stampe. La seconda porta in galleria Lotti con il servizio *Il Duomo avvelenato*, pubblicato lo stesso anno²⁹³. Un ultimo evento il 18 dicembre con la presentazione in galleria di *Le avventure di Ventun Din fotoamatore*, libro a fumetti di Bruno Bozzetto. Non era una novità, né sarà l'ultima volta che in galleria vengono esposte opere grafiche. Abbiamo già incontrato i fumetti di Max Capa, e nel 1975 trovano spazio il grafico Giancarlo Iliprandi e Jean Michel Folon, illustratore belga che era stato esposto nel 1974 allo Studio Marconi. Tale occasione è una piccola dimostrazione di come le strade delle due gallerie, ufficialmente rette parallele ben distaccate, in realtà finiscano per intrecciarsi in un nome. In conclusione, la definizione di “galleria esclusivamente devota alla fotografia” è forse da sfumare, nonostante si tratti di rari episodi.

La “mostra mercato” appena menzionata mi permette di concludere questo paragrafo con una breve riflessione sui cambiamenti che stanno avvenendo nel mercato della fotografia. Se negli anni Sessanta, come ho raccontato nel primo capitolo della tesi, era impensabile per un fotografo professionista italiano immettere le proprie stampe nel mercato dell'arte, piano piano questo diventa sempre più concreto. Vengono prodotte per esempio cartelle di un numero limitato di stampe, vendute per cifre piuttosto basse, quasi considerate libri fotografici non rilegati. Spingendo lo sguardo ben più indietro degli anni Sessanta, per i primi acquisti di fotografie da parte di privati o istituzioni museali si può risalire fino al 1857, quando la regina Vittoria e il Principe Alberto iniziano ad acquistare fotografie, inaugurando quello che sarà un nucleo delle collezioni del South Kensington Museum (oggi Victoria&Albert Museum). Negli anni Venti Alfred Stieglitz dona fotografie al Museum of Modern Art di Chicago e al Museum of Fine Arts di Boston, i quali però non inizieranno una vera campagna di acquisti fino agli anni Sessanta (continuando ad accettare donazioni!). La storia del MOMA è piuttosto nota ed esemplare, in questo senso, con un dipartimento di fotografia aperto già nel 1940, e acquisti di fotografie fin dal 1933. Nonostante si tratti di un'istituzione senza finalità commerciali, nel 1941 al MOMA si tiene una mostra-vendita di fotografie d'autore, *American Photographs*, un evento per ottenere un maggiore consenso per il neonato Dipartimento, durante il quale le fotografie sono vendute al prezzo simbolico di 10\$ l'una, e i proventi vanno esclusivamente agli autori. Normalmente i fotografi americani vendono le proprie stampe privatamente, per esempio destinando una parte del proprio studio a spazio espositivo, o riunendosi in cooperative che gestiscono gallerie in comune²⁹⁴. In Italia tutto ciò è piuttosto

²⁹³ G. Lotti, *Il Duomo avvelenato*, Arti Grafiche Persico, Cremona, 1972.

²⁹⁴ Cfr. *Galleries* in *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, vol. 2, Routledge, New York, 2006, p. 588.

inesistente, i fotografi professionisti interloquiscono quasi esclusivamente con riviste e quotidiani, o con le agenzie, gli amatori espongono nei loro circoli. Gli artisti che sperimentano la fotografia trovano più facilmente spazio in gallerie, come abbiamo visto nel caso dei mec artist, ma non sono gli unici esempi. Con il procedere degli anni Settanta cambia radicalmente la situazione, come questa tesi dimostra. Le prime aste di Sotheby's che includono fotografia, inizialmente di sole fotografie storiche, sono di questi anni. Nei cataloghi Bolaffi compare dal 1975 la fotografia tra i soggetti di interesse, e nel 1978 viene promossa un'inchiesta sull'argomento²⁹⁵. Poco prima, il fascicolo di "Diaframma Fotografia Italiana" del settembre 1975 contiene un lungo servizio intitolato *Fotografia. Tra arte e merce*, che raccoglie le opinioni di tanti storici dell'arte, a partire da Giulio Carlo Argan, intervistati da Angelo Schwarz. L'occasione per parlare di gallerie e mercato è data, a luglio, dai *Rencontres Internationales de la Photographie* di Arles. Lanfranco Colombo vi prende parte e interviene con un contributo in parte pubblicato in apertura della rivista. Sottolinea come il ruolo di una galleria privata di fotografia non sia quello di supplire l'assenza di strutture nazionali pubbliche, e non solo per una diversa disponibilità di mezzi, ma anche per principio politico. Elenca poi alcune azioni effettive che una galleria deve portare avanti: presentare giovani autori e supportarli nella prima verifica critica del proprio lavoro; favorire nuove ricerche linguistiche; offrire materiale archeologico fotografico a musei, centri di documentazione, biblioteche, eccetera; portare avanti ricerche su autori o scuole; essere spazio alternativo all'istituzione per favorire un dialogo, anche in opposizione, a proposito di scelte istituzionali; promuovere la nascita di altri spazi, fototeche, archivi; offrire mostre fotografiche; collaborare con le scuole per diffondere e promuovere una puntuale consapevolezza visiva e fotografica. Dopo questa premessa si scaglia quindi contro la più recente "strumentalizzazione" della fotografia nel mercato dell'arte, puntualizzando un interessante *impasse*:

Una fotografia di H. Cartier Bresson, di Werner Bischof, W. Eugene Smith, tanto per citare alcuni fotografi ultra consacrati, non può avere due prezzi, due valori diversi, uno per il giornale che acquista la fotografia per pubblicarla e l'altro per il privato che vuole appendersela in casa o metterla in biblioteca. [...]. Facciamo ora l'esempio inverso: se ad un autore 'creativo' sono richieste per la pubblicazione una o una serie di immagini, quale sarà il prezzo che pagherà il giornale?²⁹⁶

Conclude con il rifiuto di pratiche come la distruzione del negativo, la tiratura limitata di copie, e altri accorgimenti merceologici che contraddicono la specificità del fotografico. La soluzione che

²⁹⁵ A proposito della presenza della fotografia nelle riviste d'arte, rimando a R. Perna, *Il rapporto tra fotografia e neoavanguardia negli speciali fotografici degli anni Settanta* in F. Gallo, C. Zambianchi, a cura di, *L'immagine tra materiale e virtuale. Studi in onore di Silvia Bordini*, Campisano Editore, Roma, 2013, pp. 69-80.

²⁹⁶ L. Colombo, *Gallerie e mercato della fotografia*, in "Diaframma Fotografia Italiana" n. 207, settembre 1975, p. 21.

propone è che la galleria venda le fotografie ad un prezzo equo, circa la cifra media pagata dalle imprese editoriali per i diritti di una singola pubblicazione, così che possano avervi accesso non solo i collezionisti ma i curiosi, gli appassionati, gli studenti.

Qualche pagina avanti si incontrano le opinioni degli storici, degli intellettuali²⁹⁷. Secondo Argan ogni privatizzazione di un'opera d'arte è un furto, un'azione anti-culturale, una contraddizione degli interessi pubblici, e non solo nel caso della fotografia. Calvesi si sofferma sul lato teorico del processo di mercificazione della fotografia, che ritiene mistificante: tirarne poche copie non annulla la natura meccanica della fotografia, anche se le permette di essere venduta ad un prezzo maggiore. Afferma poi che il dato interessante è che Schwarz stia ponendo queste domande a degli storici dell'arte, e questo significa che l'immagine artistica, dipinta o scolpita, riconosce la parità di quella meccanica. Nonostante Calvesi trovi le cause di questo processo in una presunta morte della pittura, la sua affermazione è un dato di fatto. Procede poi in un'analisi della natura dello specifico fotografico che non è facilmente condivisibile oggi. Più interessante Paolo Fossati, che lo segue, poiché mette in luce come l'approccio alla fotografia come arte avvenga sulla falsariga delle strutture già consolidate per pittura e scultura, senza considerare gli aspetti, le funzioni e i valori sociologici diversi della fotografia. “Siamo tutti felici di vedere le fotografie di Giacomelli e di Mulas, ma, diciamo, le ragioni storiche per cui saltano fuori un Giacomelli e un Mulas, queste rimangono sempre un po' ignote”²⁹⁸, lamenta. Prospetta una nuova critica, e curatela, della fotografia che riesca a fare un discorso di tessuto, e non solo mostrare i risultati.

Luigi Carluccio torna sul tema della galleria, rispecchiando perfettamente le critiche di Fossati, fin dalla prima affermazione, che risponde alla domanda su quali funzioni dovrebbe avere una galleria fotografica: “In generale, le stesse funzioni della galleria d'arte tradizionale”²⁹⁹, ma spiega di riferirsi alla galleria come luogo d'incontro *vis a vis* tra pubblico e opera d'arte, e poi infatti problematizza la questione delle mostre fotografiche, che devono rispondere non solo a problemi estetici, ma ad interrogativi che si allargano ai contenuti, al momento storico, al tessuto sociale... Finendo per apparire sulla stessa linea di Fossati. Viene poi affrontata la questione di come la mostra *Combattimento per un'immagine* (1973), con la sua enorme risonanza, abbia funzionato, nel bene e nel male, nel riportare l'attenzione comune sul ruolo comprimario della fotografia, accanto ad altre forme d'arte, nella cultura visiva del Novecento. Questo ha certo stimolato il collezionismo fotografico che tutto il fascicolo della rivista demonizza. Tra gli ultimi intervistati c'è Franco Solmi,

²⁹⁷ A. Schwarz, a cura di, *Fotografia tra arte e merce*, in “Diaframma Fotografia Italiana” n. 207, settembre 1975, pp. 58-65.

²⁹⁸ P. Fossati, in A. Schwarz, a cura di, *Fotografia tra arte e merce*, in “Diaframma Fotografia Italiana” n. 207, settembre 1975, p. 61.

²⁹⁹ L. Carluccio, in A. Schwarz, a cura di, *Fotografia tra arte e merce*, in “Diaframma Fotografia Italiana” n. 207, settembre 1975, p. 61.

all'epoca direttore della Galleria d'Arte Moderna di Bologna, il quale non fa altro che promettere l'apertura del "proprio" museo anche alla fotografia. Arturo Schwarz, all'alba della chiusura della propria galleria d'arte, dove aveva esposto tanti autori surrealisti e dadaisti (tra i quali Man Ray), è piuttosto categorico nel sostenere che una galleria d'arte può occuparsi di fotografia solamente qualora intenda specializzarsi, approfondendola e facendo così un lavoro serio ed impegnato. Aggiunge inoltre una distinzione importante: la firma autografa. Che non è l'autentica di un venditore, ma un simbolo che risveglia l'emotività del collezionista. Questo, secondo Schwarz, giustifica il sovrapprezzo di una stampa fotografica, che comunque dovrebbe essere stampata in illimitate copie come prevede la sua natura tecnica, senza apposizione di numeri di tiratura che non hanno alcun significato. Chiude il giro di interviste Umberto Allemandi, editore di Bolaffi, l'unico che menzioni la fotografia utilizzata, e venduta, come documento di opere definite Body o Narrative. In quei mesi si stanno preparando ad aprire i loro cataloghi alla fotografia, e Allemandi afferma di ritenere che non saranno strumenti attivi nell'influenzare il mercato, ma passivi termometri che registrano fatti e trasmettono informazioni a proposito di quella fotografia italiana "con dignità estetica"³⁰⁰.

2.2.10. Alcuni *highlights* tra il 1972 e 1975

Come ho già anticipato, dopo aver seguito passo passo quasi cinque anni di attività della galleria Il Diaframma, all'altezza del gennaio 1973 ritengo opportuno interrompere il flusso delle mostre per rintracciare in questi anni troppo affollati, singole esposizioni particolarmente significative, che magari proseguono discorsi aperti negli anni precedenti. Per i dettagli relativi a tutte le mostre tenutesi rimando quindi al regesto che chiude questo capitolo.

La stagione 1973-1974 mostra sempre più novità, in particolare le mostre sono brevi, a volte appena dieci giorni, e sempre più spesso se ne trovano due contemporanee. Andando avanti negli anni non sarà strano leggere addirittura di tre autori esposti nello stesso momento. Questo non accade più solo in caso di giovani, ai quali veniva dedicato lo spazio *underground* già dal 1970, ma anche di autori notissimi come Giacomelli, o particolarmente e personalmente legati alla galleria come Iliprandi. Purtroppo questa politica comporta un'altalena qualitativa del palinsesto espositivo, un approccio inclusivo che rischia sempre più spesso di concretizzarsi nell'assenza di margini minimi di qualità. Le mostre affiancate nello stesso periodo non sono quasi mai coerenti, non mostrano legami o punti di confronto. Possiamo immaginare la galleria assumere l'aspetto di una raccolta di

³⁰⁰ U. Allemandi, in A. Schwarz, a cura di, *Fotografia tra arte e merce*, in "Diaframma Fotografia Italiana" n. 207, settembre 1975, p. 65.

stanze da colmare di fotografie. Sembrano abbandonati gli obiettivi così brillantemente espressi da Paolo Monti nel comunicato stampa che ne annunciava l'apertura, senza programmaticità, ma probabilmente per motivi economici o per la fama sempre maggiore dello spazio, che spinge decine di fotografi a inviare il proprio curriculum e portfolio per auto-candidarsi, soprattutto dopo il 1975. Non voglio dire, con questo, che non si trovino più ottime mostre di nomi noti della fotografia, anche internazionale, ma che le dimensioni ridotte e una certa frettolosità, si sono sostituite alla cura dei primi anni. Il “colpevole” principale di queste evoluzioni va rintracciato in diversi fattori: da un lato l'entusiasmo, raccontato da tanti, di Lanfranco Colombo, che avrebbe esposto qualunque fotografo ritenesse interessante, seguendo un gusto personale e soggettivo che lo spinge sempre di più verso il fotoreportage; d'altro canto la sempre maggiore notorietà della galleria che spinge tantissimi fotografi a proporre i propri lavori³⁰¹; infine anche gli sponsor potrebbero aver, di volta in volta, imposto alcune clausole. Inoltre, la tendenza, riscontrata inizialmente, di esporre fotografi “intellettuali”, nel senso di attenti ricercatori, sembra affievolirsi. Bravi fotografi, quasi tutti, molto creativi, artistici, “fantastici” e creativi, ma poco concettuali, e forse di media statura qualitativa. Parallelamente, gli artisti concettuali che usano largamente il mezzo fotografico stanno ottenendo sempre maggiore attenzione e spazio presso altre gallerie private milanesi, come raccontavo nel primo capitolo di questa tesi.

Il 12 settembre 1973 riapre la galleria la mostra *I fotografi della Fratelli Fabbri*, che riconferma il legame con lo sponsor, anche se “travestita” da riflessione sulla situazione del fotografo editoriale in Italia. Si tratta di una mostra itinerante, come inizia ad accadere sempre più spesso, composta da circa settanta immagini, quasi tutte a colori, selezionate da Cesare Colombo tra quelle eseguite per le diverse pubblicazioni della casa editrice tra il 1960 e il 1972. Un reportage di Toni Nicolini sul lavoro dei dipendenti Fabbri introduce la mostra vera e propria. Nel gennaio del 1974 viene invece allestita in galleria una mostra singolarissima, *Volo di Aliante Blu*, di Alberto e Gianni Buscaglia. L'aspetto interessante è che si tratta della documentazione fotografica scattata dai Buscaglia nel 1971 in occasione della mostra di Turi Simeti presso la Galleria La Bertesca di Genova, che si risolse nell'esposizione di un vecchio aliante ridipinto di blu, ma distrutto dopo pochi giorni di apertura, durante un'azione pubblica. I due autori nell'invito della mostra scrivono che questa sequenza fotografica è testimonianza, recupero, memoria, amicizia, analisi, gesto fotografico.

In altri contesti queste stesse immagini sarebbero potute essere esposte come una mostra di Turi

³⁰¹ Si legge, per esempio, in “Il Diaframma Fotografia Italiana” n. 217, agosto 1976, p. 16: “Quasi ogni giorno ci vengono a trovare, in redazione o in galleria, fotografi professionisti e non professionisti, per mostrarci i loro ultimi lavori.”. È un dato confermato dai tanti curricula di fotografi che si rintracciano nel fondo documentario Lanfranco Colombo conservato al CRAF di Spilimbergo, provenienti da tutto il mondo.

Simeti. È la prima e unica occasione, nel contesto di questi studi, in cui presso la galleria Il Diaframma sono esposte fotografie documentarie di un'esperienza artistica effimera.

Un confronto diretto con l'arte coeva viene espresso anche da Luigi Ghirri (1943-1992), fotografo modenese oggi notissimo sulla scena internazionale e riconosciuto maestro delle generazioni a lui successive. Si colloca in quella linea di fotografia di ricerca contaminata dall'arte concettuale, inaugurata dalle mostre di Cresci, Vaccari e Mosconi, e che sarà poi proseguita da Guido Guidi (in galleria nel 1976). A Il Diaframma Ghirri allestisce *Paesaggi di cartone*, una mostra composta da 74 fotografie dai cicli *Vedute* e *Kodachrome*. Il titolo si riferisce alle pubblicità e ai manifesti che compongono spesso i paesaggi contemporanei: “è la città infatti, irta d'insegne e cartelloni con gli edifici fasciati da rotoli rutilanti di colori e figure, quasi novelle colonne coclidi narrative, che attira il suo interesse”, ci rivela Massimo Mussini nel testo critico che introduce il cataloghino stampato per l'occasione, cosa piuttosto rara a questa data³⁰². In questo lavoro Ghirri scardina il rapporto tra pubblicità e contesto urbano, grazie al taglio dell'inquadratura fotografica, spingendo il pubblico a riflettere sul nuovo significato acquisito grazie alla decontestualizzazione. Marra, molti anni dopo, si chiede, dei paesaggi di Ghirri: sono veri? sono finti? Si muovono in un territorio liminare dove la fotografia incredibilmente nega la propria realistica specularità, e allo stesso tempo la ribadisce³⁰³.

Mussini riscontra in queste fotografie influenze di un'avanguardia come il Surrealismo, ma anche della più vicina Pop Art, per il simile isolamento di un oggetto della cultura consumista, e l'approccio critico che demitizza la feticizzazione delle merci. I paesaggi ritratti, sia naturali sia urbani, diventano segno di un destino figurale e iconico, senza mai movimento nello spazio, e attraversati da un tempo che è memoria “dello sterile, dell'assurdo, dell'inutile presenza di colori e forme che significano il vuoto”, scrive invece Turrone, che conclude definendo il fotografo più critico, che artista³⁰⁴. L'autore stesso, circa un anno prima della mostra, scrive della raccolta *Paesaggi di cartone*, parlando del suo approccio al viaggio: sono viaggi mai troppo lontani, in Europa al massimo, ma preferibilmente minime gite domenicali “nel raggio di tre chilometri da casa”. Proprio perché è la realtà che vive quotidianamente, Ghirri si dichiara attratto da questi paesaggi urbani periferici che ripropone come nuovi paesaggi “per un'analisi critica continua e sistematica”³⁰⁵. È importante ricordare, come fa lo stesso autore in più di un'occasione, il ruolo fondamentale del circuito artistico emiliano con il quale è in contatto negli anni in cui inizia a

³⁰² L. Ghirri, *Paesaggi di cartone*, con un testo di M. Mussini, Il Diaframma-Tiplit Samar, Milano-Modena, 1974. Il catalogo è utilizzato anche per le mostre alla galleria “Il Gelso” di Lodi, a “L'altro Diaframma” di Napoli e alla “Nadar” di Pisa.

³⁰³ C. Marra, *Luigi Ghirri*, in *Scene da camera*, op. cit., pp. 152-153.

³⁰⁴ G. Turrone, *Il Diaframma*, in “Diaframma Fotografia Italiana” n. 191, aprile 1974, p. 16. Già nel n. 188, dicembre 1973, pp. 28 e seguenti, è pubblicato un servizio di fotografie di Ghirri.

³⁰⁵ L. Ghirri, *Paesaggi di cartone*, in L. Ghirri, *Niente di nuovo sotto il sole*, SEI, Torino, 1997, p. 17. Originariamente pubblicato in “Il Diaframma Fotografia Italiana” n. 188, dicembre 1973, p. 28.

fotografare “come fotografo”. Lo circondano gli artisti Claudio Parmiggiani, Franco Guerzoni, Carlo Cremaschi e Giuliano Della Casa³⁰⁶ (che incontreremo nel quarto capitolo di questa tesi, esposti alla Galleria Diagramma), ma anche Franco Vaccari. Sono tutti significativi compagni di strada che contribuiscono alla teoria dell'immagine che Ghirri costruisce dietro, e intorno, alle sue fotografie. Il 1972 è l'anno in cui inizia ad esporre, accompagnato, nella sua prima mostra personale proprio da Vaccari, che firma l'introduzione al catalogo³⁰⁷.

Subito dopo Ghirri sono esposte alla Galleria Il Diaframma le fotografie del ciclo *I muri* di Nino (Antonio) Migliori (1926). Il fotografo bolognese, introdotto da Giorgio Ruggeri nel catalogo³⁰⁸, lavora a stretto contatto con artisti come Tancredi Parmeggiani, Luigi Veronesi, Emilio Vedova, e il compatriota Vasco Bendini. In un'intervista racconta che negli anni Cinquanta nel mondo della fotografia solo Turrone lo prendeva in considerazione, e, a proposito dei *Muri*, che sono il risultato di un periodo di lavoro durato circa trent'anni, una ricerca sul passaggio del tempo e sulla disgregazione che poi dai muri stessi è passata ai manifesti, negli anni Settanta³⁰⁹.

Sono immagini dalla forte componente materica che trova corrispondenze nella ricerca pittorica di Cy Twombly, di Dubuffet, ma anche nelle fotografie di graffiti del collega Franco Vaccari (successive di circa un decennio), nei paesaggi di Mario Giacomelli e, allungando lo sguardo all'indietro, nei muri parigini fotografati da Brässaï.

Sono stampati due inviti per la mostra: uno è originale rispetto agli altri, si tratta di una polaroid con una breve frase autografa di Antonio, inserito in una busta bianca quadrata; l'altro è il solito cartoncino bianco, lungo e stretto, con un brevissimo testo e un'immagine. È da quest'ultimo che si capisce che la mostra include anche sperimentazioni del figlio Massimo, il quale non continua la carriera di fotografo, né artista. Il testo nell'invito non è firmato, ma è interessante il tentativo di definire i due autori: “Fotografi? Certo, anche fotografi. Ma soprattutto e prima di tutto operatori di quell'area dell'arte moderna che si usa definire concettuale, perciò stesso intimamente indifferente al mezzo”, e prosegue affermando che la definizione di “concettuale” individua una vasta area d'indagine fotografica, dove i due autori si muovono autonomamente, senza dogmi, mettendo tutto sempre in discussione.

A giugno è la volta di Mimmo Jodice, alla sua seconda personale in galleria. Espone *Fotografie dal*

³⁰⁶ Ghirri è anche il fotografo con il quale questi artisti lavorano per i loro libri d'artista. Un fondo è conservato presso la Biblioteca Panizzi di Modena, cfr. <http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=2620> (3 settembre 2019). Gli artisti citati saranno tra i protagonisti del quarto capitolo di questa tesi, poiché esponevano, intorno al 1970, alla Galleria Diagramma di Luciano Inga-Pin. Sulla sua conoscenza di questi artisti cfr. *Ritratto. Intervista di Sergio Albardi*, in L. Ghirri, *Niente di nuovo sotto il sole*, SEI, Torino, 1997, p. 275.

³⁰⁷ L. Ghirri, *Fotografie 1970-1971*, testo di F. Vaccari, Sette Arti Club, Modena, 1972.

³⁰⁸ A. Migliori, *I muri*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1974. Pubblicato in una versione non integrale, in “Diaframma Fotografia Italiana” n. 195, settembre 1974, pp. 51-58.

³⁰⁹ Cfr. *Fotografia come scrittura. Conversazione con Nino Migliori*, in “Uomo Nero” n. 9, 2012, pp. 278. Presso il Mufoco di Cinisello Balsamo sono conservate alcune stampe vintage che componevano la mostra.

Giappone, risultati da un viaggio in Oriente messi a confronto con cartoline turistiche degli stessi luoghi [Fig. 2.26]. È presentato da Luigi Carluccio che avverte, nel breve testo dell'invito, che l'occhio meccanico della macchina fotografica diviene, tra le mani del fotografo napoletano, un occhio critico. Il soggetto, l'Oriente, è solo uno spunto per capire qualcosa di più della vita, oltre il folklore e la superficie. È esposto accanto ad altre fotografie di viaggio di Bernard Plossu (1945)³¹⁰, e i due sono recensiti insieme da Turrone, il quale scrive che si tratta di due autori attraverso i quali la fotografia diventa “**sempre più fotografia**”, sottolineando queste parole in grassetto. Spiega che intende una fotografia autonoma, depurata da ogni messaggio, che “non spezza lance ma le scaglia in un firmamento vivido e crudele”³¹¹.

Dal 17 settembre apre la nuova stagione un altro nome già noto: Franco Fontana, con una mostra dedicata esclusivamente ai suoi *Paesaggi*, ormai famosi. Iperrealistici eppure astratti, evanescenti, come scrive Turrone, fatti di sostanza puramente fotografica³¹². Aggiunge che Fontana fa cadere le “distinzioni puramente di comodo” tra pittura e fotografia. Al contrario sulla rivista d'arte e costume “Gala”, Altamira si riferisce all'autore come un “fotografo-fotografo” che “non rientra nella categoria, da noi soprattutto seguita, di quelli che usano lo strumento in maniera mediata, per dimostrare o documentare, ma ne sfrutta, senza elaborazioni le possibilità tecniche proprio come un pittore-pittore”³¹³. Pur lasciando aperto il discorso sull'artisticità delle fotografie di Fontana, Altamira puntualizza che il suo uso lineare del *medium* non ne fa uno sperimentatore, un'autore d'avanguardia. Questo discorso conferma l'impressione che, dopo le primissime stagioni espositive, la galleria Il Diaframma abbia in un certo senso fatto un po' marcia indietro, rispetto alla novità assoluta di operazioni come quelle di Cresci, Vaccari o Mosconi, solo per citare gli esempi più eclatanti.

È datata 1974 anche la “mostra fantasma” delle fotografie dei travestiti di Lisetta Carmi, oggi molto note, così attuali. Carmi inizia a fotografare nei primi anni Sessanta, e smette proprio intorno al 1975, un periodo che Giovanna Calvenzi considera una delle cinque vite di Carmi³¹⁴, la quale prima si dedica alla musica, prima di impegnarsi anima e corpo nella costruzione di un Ashram nei pressi di Cisternino (Brindisi). La sua frequentazione della galleria Il Diaframma risale già al 1967, anno in cui riceve una menzione speciale per il suo reportage sui travestiti, in occasione del Premio

³¹⁰ Cfr. Gilles Mora, a cura di, *Bernard Plossu. Retrospective 1963-2006*, Les Editions des Deux Terres, Parigi, 2006; in particolare il saggio di Roberta Valtorta sul rapporto di Plossu con l'Italia.

³¹¹ G. Turrone, *Il Diaframma*, in “Diaframma Fotografia Italiana” n. 195, settembre 1974, p. 18.

³¹² G. Turrone, *Il Diaframma*, in “Diaframma Fotografia Italiana” n. 197, novembre 1974, p. 18. Un lungo servizio di Fontana è stato pubblicato nel n. 193, giugno 1974, pp. 35-45, fascicolo interamente dedicato al paesaggio.

³¹³ A. Altamira, *Franco Fontana al Diaframma*, in “Gala” Anno XI, n. 68, novembre 1974, p. 95

³¹⁴ G. Calvenzi, *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, Mondadori, Milano, 2013.

Niépce Italiano (bandito dal CCF di Crocenzi)³¹⁵. In quegli anni viene inclusa nei servizi di “Popular Photography” dedicati alle donne, accanto a Carla Cerati, Elisabetta Catalano e tante altre³¹⁶. Sempre in questo periodo sta già raccogliendo il suo lavoro sui travestiti (realizzato tra il 1965 e il 1970) in un libro, il quale, dopo varie difficoltà, viene finalmente pubblicato grazie all'intervento di Sergio Donnabella, che apre appositamente una casa editrice³¹⁷. Luciano D'Alessandro è tra i più ferventi sostenitori di Carmi, e anche Iliprandi è coinvolto nella progettazione del volume (ma il grafico è Floriana Sciarpa): non troppo scontata appare la scelta di non di pubblicarlo attraverso la casa editrice Il Diaframma. Se da un lato infatti si può comprendere il timore di scontentare parte dell'opinione pubblica e dei seguaci e sostenitori dell'attività della galleria e della rivista, d'altra parte Il Diaframma si è già esposto in più occasioni lavorando con fotografie anche “scandalose”, per esempio i nudi di Les Krims, in galleria nel 1970. Si può giustificare come una scelta economica: in una situazione in cui la galleria fatica ad auto sostenersi e necessita sponsorizzazioni esterne, pubblicare un libro fotografico costoso, che si può prevedere un insuccesso di pubblico (come poi è accaduto), risulta un'operazione eccessivamente irrazionale. Comunque, il libro trova un canale di pubblicazione, riscontra il prevedibile rifiuto da parte di librai e acquirenti medi, ma è recensito positivamente dai critici fotografici che abbiamo più volte incontrato, a partire da Pier Paolo Preti che lo definisce “prezioso”³¹⁸, fino ad Ando Gilardi che ne scrive belle parole sulla sua rivista, “Photo 13”³¹⁹, pur criticando il testo di accompagnamento dello psicoanalista Elvio Facchinelli.

Alcune fotografie del corposo reportage finiscono in mano a Lanfranco Colombo nel febbraio 1973, quando Carmi si unisce al gruppo di fotografi che sta discutendo la fondazione di Concerned Photographer/Gruppo Italiano (CPI). In una lettera del 10 febbraio annuncia che manderà “una decina di fotografie dei travestiti” e aggiunge: “Non ho tempo di prepararli altro. Al mio ritorno farò subito un lavoro sull'Italia” per aderire alla mostra del gruppo prevista per l'autunno, dal titolo *L'Italia oggi* [Fig. 2.36]. L'invio delle fotografie è confermato da una cartolina del 15 febbraio da Roma. Un foglio di appunti conservato tra i documenti di Colombo lascia capire che sono state inserite in una sorta di archivio del gruppo CPI, ma non ne è prevista l'esposizione. Infatti nelle tre mostre del gruppo CPI, Carmi presenta un nuovo ciclo intitolato *L'anagrafe, chi? Per chi?*, che prosegue un'indagine sull'identità, ma mette sotto esame la struttura istituzionale dell'Anagrafe [Fig.

³¹⁵ “Popular Photography Italiana” n. 119, giugno 1967, p. 21.

³¹⁶ “Popular Photography Italiana” n. 123, novembre 1967; D. Palazzoli, *La donna fotografa? La donna, fotografa?* in “Popular Photography Italiana”, n. 150, aprile 1970, pp. 18-49. In questo secondo articolo sono pubblicate sue fotografie da un reportage in Sud America.

³¹⁷ L. Carmi, *I travestiti*, Essedi, Roma, 1972.

³¹⁸ P. P. Preti, *Libri*, in “Popular Photography Italiana” n. 177, ottobre 1972, p. 7.

³¹⁹ A. Gilardi, *I travestiti*, in “Photo 13” n. 2, febbraio 1973, pp. 8-9. Preceduto da un servizio su “Photo 13”, n. 4, aprile 1971.

2.35]³²⁰.

Ed eccoci al punto: le fotografie dei travestiti rimaste a Colombo³²¹ pare siano state esposte in galleria l'anno successivo, in una mostra che definisco “fantasma” poiché non fu stampato un cataloghino, né un invito, in anni in cui veniva ancora fatto piuttosto regolarmente, ma soprattutto non se ne trova cenno in nessun numero di “Popular Photography Italiana” di tutta l'annata, né in quella successiva, che pure nel fascicolo estivo presenta un lungo elenco delle prime 233 mostre allestite dalla galleria. Ritengo necessario menzionare l'ipotesi che si sia tenuta, poiché viene inserita con certezza nella biografia di Carmi nei cataloghi più recenti³²², sulla base della sua stessa testimonianza, ma è stata ricordata anche da Giovanna Calvenzi e Lucilla Clerici (allora segretaria-direttrice della galleria) in conversazioni personali con chi scrive. Allora, nonostante l'assenza completa di bibliografia (allo stato attuale delle ricerche), considerando le tre testimoni e provato l'effettivo possesso delle fotografie da parte di Colombo, perché no? La mostra potrebbe anche esser stata fatta. Concludo questo discorso con un ultimo dettaglio sulla storia espositiva del ciclo dei travestiti, nonostante mi porti lievemente oltre l'intervallo cronologico della tesi. Si tratta di una recensione firmata da Palazzoli nel novembre 1976 dove leggiamo:

Alla **Galleria Diagramma** di via Pontaccio, dedicata per tradizione alla body art, ai primi di settembre si è aperta una interessante mostra sul travestitismo. **Lisetta Carmi** ha preparato questo impeccabile *reportage* andando a vivere per alcuni anni nel quartiere intorno alla via Pré a Genova e riportando una serie di immagini dal tocco delicatissimo e di grande vigore espressivo.³²³

Il quarto capitolo di questa tesi, dedicato alla Galleria Diagramma, permette di comprendere come una mostra dei travestiti fotografati da Carmi sia perfettamente in linea con la tradizione espositiva e gli interessi del gallerista. Negli stessi anni sono esposti artisti che lavorano sul travestitismo attraverso il proprio stesso corpo, il ritratto, l'autoritratto o *tableaux vivants*, in opere che spesso si risolvono grazie allo strumento fotografico; penso a Luigi Ontani, Urs Lüthi o Giorgio Ciam. Non sorprende quindi un'eventuale mostra di Carmi al Diagramma, ma affiora l'ipotesi di una confusione linguistica che trasforma Diagramma in Diaframma, considerando la maggior consuetudine di Carmi con la seconda galleria. Non sarebbe la prima volta, in moltissimi cataloghi queste due

³²⁰ Presso l'Archivio del Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (Milano), nel Fondo Lanfranco Colombo sono conservate 15 lastre in alluminio sulle quali sono montate singole fotografie oppure più di una, a comporre polittici. Hanno ancora la targa con nome dell'autrice e titolo della serie, sono probabilmente i pannelli messi in mostra allora.

³²¹ Delle quali oggi solo una è ancora parte del fondo fotografico da lui donato al Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, a differenza di un bel nucleo di fotografie dal ciclo *L'anagrafe*.

³²² Cfr. G. B. Martini, *Lisetta Carmi*, Postcard Edizioni, Roma, 2018.

³²³ D. Palazzoli, *Fotografia*, in “Bolaffi Arte” n. 63, novembre 1976, p. 70. Grassetto e corsivo nel testo [Fig. 2.37]

gallerie vengono scambiate: situate a poche centinaia di metri di distanza, lavorano negli stessi anni, seppur raramente con gli stessi artisti. Ritengo di poter escludere che si tratti esclusivamente di una confusione di Palazzoli sul nome della galleria e di Carmi, Clerici e Calvenzi rispetto alla data, e che quindi la mostra dei travestiti si sia tenuta presso Il Diaframma nel 1976, soprattutto perché, oltre ai troppi “errori”, anche per tutto il 1976 non si trova cenno a Lisetta Carmi sulle pagine di “Il Diaframma Fotografia Italiana”, sempre attenta a riportare l'attività della galleria.

In conclusione potrebbero essersi tenute entrambe le mostre, magari collegate: Colombo potrebbe esser stato il prestatore delle stampe per la seconda mostra, o forse no, comunque di nuovo si crea un cortocircuito tra due mondi che ufficialmente sembrano divisi in due compartimenti stagni. Certamente la galleria Il Diaframma e Diagramma lavorano con la fotografia come su due opposti versanti, eppure attraverso le opere di Cresci, o Carmi, le loro attività coincidono brevemente, regalandoci un'immagine di un campo molto più frastagliato, fluido e composito di quello che appare alle prime indagini.

A questo proposito, mi piace rileggere un brano di un'intervista in cui Mario Cresci collega tutte le gallerie oggetto di questa tesi, ricordando proprio i primi mesi del 1974, e mettendo in luce come fosse evidente, ai suoi occhi di fotografo *sui generis*, che in quel preciso momento una parte significativa dell'avanguardia artistica stesse accogliendo la fotografia come medium privilegiato:

Nel 1974 incontrai Luigi in via Brera, dove lui esponeva alla galleria Il Diaframma di Lanfranco Colombo, mentre io nella nuova galleria 291 di Daniela Palazzoli. Quella sera iniziammo a parlare di fotografia e del rapporto con l'arte e la necessità di individuare altri saperi e altre modalità operative che prendessero decisamente le distanze dal mondo canonico della fotografia italiana che aveva visto gran parte dei fotografi di allora bollare le *Verifiche* di Ugo Mulas come 'esercizi di stile per manuali di fotografia' mentre, a poche centinaia di metri presso Il Diaframma e alla galleria Il Diagramma di Luciano Inga-Pin, si potevano vedere le opere di artisti come Gina Pane, Vincenzo Agnetti, Giorgio Ciam, Mimmo Paladino, Aldo Tagliaferro, Franco Vaccari e altri, in cui la fotografia iniziava ad essere presente insieme a testi, disegni, video e situazioni performative allora inedite a Milano. Era per noi un evidente salto di qualità del mondo dell'arte che si apriva all'uso strutturale del linguaggio fotografico, rispetto al mondo della fotografia che continuava, asfittico, a rispecchiarsi in sé stesso senza aperture e senza prospettive.³²⁴

2.2.11 La brevissima sponsorizzazione Ilford

A partire dal marzo 1975 si stringe una nuova collaborazione con l'azienda Ilford, che dimostra

³²⁴ M. Cresci in E. Re, a cura di, *Luigi Ghirri*, Gli Ori Editori Contemporanei, Prato, 2008, p. 72.

l'ormai inevitabile necessità di sponsorizzazioni. Il comunicato stampa punta l'attenzione sull'attività a sostegno e promozione della fotografia, prima che diventasse una “moda” [Fig. 2.38]. Non sembra avere un particolare impatto sulla vita della galleria, e questo ben si sposa con la breve durata di questa relazione.

In questo periodo, precisamente il 13 maggio 1975 inaugura una mostra interessante, la seconda personale di Mario Giacomelli in galleria. Intitolata *Wollamo o Perché?*, è un “finto” reportage realizzato in Sidamo ed Etiopia nel 1974 [Fig. 2.20]. “Finto” poiché Giacomelli, terrorizzato dagli aerei e dal volo, non andò mai in Africa. Le fotografie sono stampate a partire da negativi realizzati dal missionario padre Alberto Albani, che nel 1969 ha fondato in quei luoghi la prima missione dei Frati Minori Cappuccini delle Marche. Ma Giacomelli, per cui il lavoro in camera oscura è assolutamente preponderante rispetto al momento dello scatto, rivendica completamente l'autorialità dei risultati, e non rivela il nome del co-autore fino a date recenti. Nell'antologia del 1980 Quintavalle, ignaro, già rileva, però, che qui manca quella scrittura ormai consueta al fotografo, fatta di sgranature e forti contrasti, mentre sono in campo evidenti riferimenti all'iconografia del reportage tradizionale (accenna i nomi di Cartier Bresson e Capa)³²⁵. La mostra è presentata da Turrone in poche righe, dove il critico si felicita con sé stesso per aver riconosciuto tra i primi il valore del fotografo marchigiano, il quale continua ad realizzare fotografie altissime sui temi della vita, del dolore e della morte.

Come già successo nel caso di Jodice, anche Giacomelli alla sua seconda mostra presenta fotografie meno evidentemente sperimentali, anzi, teoricamente prodotte durante un viaggio e quanto più vicine possibili ad un reportage classico. Forse si tratta solo di una volontà di diversificare la propria presentazione al mondo della fotografia e dell'arte milanese, o forse di un allineamento ad una nuova tendenza espositiva, che stava limitando le operazioni più avanguardistiche. Nonostante l'appropriazione di Giacomelli potrebbe esser oggi letta come un'azione concettuale. Quanti artisti in quegli anni utilizzavano fotografie non scattate da loro stessi? Certamente la differenza radicale sta nella stampa, che però in questo caso Giacomelli mantiene piuttosto sobria, a differenza di un altro caso precedente di appropriazione³²⁶.

³²⁵ Cfr. A. C. Quintavalle, a cura di, *Mario Giacomelli, op. cit.*, pp. 244-45. Leggiamo parole dello stesso Giacomelli: “Le ho scattate nel Wollamo in Etiopia, ci sono andato con un missionario. Finirò la serie se tornerò là, se potrò.”

³²⁶ Nel 1972 Giacomelli stampa centodieci fotografie ambientate in Marocco, scattate l'anno prima dal pittore senigalliese Aroldo Governatori tra le popolazioni berbere dell'Alto Atlante nel corso delle ricerche etnologhe della sua compagna Ariane Bruneton. Colpito dalla luce solare di quei luoghi, Giacomelli, in accordo con Governatori, decide di far sue alcune foto usando i negativi di Aroldo. Il risultato è così diverso dal negativo che il fotografo ne prende paternità, cfr. S. Giacomelli, a cura di, *Mario Giacomelli. Una stagione sconosciuta*, ArteCom Senigallia, 2011. Un altro episodio di appropriazione, successivo, avviene nel 1976 in modo più programmatico: Giacomelli fornisce una macchina fotografica di grosso formato (così da avere più particolari possibile per facilitarli il lavoro di rielaborazione e taglio del materiale), alcuni rullini e dettagliate istruzioni di ripresa, al suo amico senigalliese, il giovane viaggiatore Enea Discepoli, in procinto di partire per il Ladakh (India). Ne realizza poi la serie *La terra dalle ombre lunghe* (250 stampe), solo parzialmente esposta nel 1980 negli Stati Uniti, e invece completa a

2. 2.12 Il battesimo come Diaframma/Canon

Prima dell'inizio della stagione espositiva 1975-76 viene firmato il contratto di sponsorizzazione più significativo, che segna l'immagine e l'attività della galleria per tutti gli anni a venire. Il nome diventa Diaframma/Canon e viene inserita nel circuito di gallerie Canon europee che include Amsterdam, Ginevra, Madrid, Barcellona. Dal 1976 si inizia ad assistere ai cambiamenti; non si tratta questa volta di modifiche alla *facies* grafica degli inviti, né solo del nome. Le mostre vengono monitorate da Amsterdam, la galleria deve mandare *report* trimestrali sulla sua attività, parlando dei visitatori, delle vendite, citando o allegando la rassegna stampa, un nucleo di documenti molto interessanti, per esempio raccontano che molte mostre viaggiano con facilità, vengono scambiate in questo circuito di gallerie [Fig. 2.39]. Nel *report* della fine 1976 si parla anche delle altre gallerie italiane con le quali Il Diaframma/Canon ha rapporti. In *primis*, dalla casa madre milanese “nascono” alcune altre gallerie: Il Diaframma di Brescia e Napoli (aperto nel 1974), la Galleria dell'Immagine di Bergamo e quella di Varese. Altri spazi autonomi, ma con i quali Il Diaframma collabora regolarmente sono la galleria Documenta di Torino e le romane Pictogramma e Libreria Pan. Rispetto al circuito Canon, inizialmente Il Diaframma è in particolare legata alle gallerie di Ginevra, diretta da Gad Borel-Boissonnas³²⁷, e Amsterdam, diretta da Lorenzo Merlo. È certamente solo grazie al sostegno economico di Canon che nel 1977 viene aperta un'altra galleria Diaframma, a Venezia. Non è stata oggetto di approfondimento, poiché fuori cronologia e fuori area geografica, e non ebbe lunga vita.

Un altro cambiamento che influisce molto sulle differenze nella gestione è la decisione di Lucilla Clerici di lasciare la galleria. Storica segretaria-direttrice, la Clerici è colei che effettivamente tiene aperta la galleria, che sbriga la corrispondenza con gli autori, che segue gli allestimenti e i disallestimenti. Verso la fine degli anni Settanta si ritira dal ruolo, che negli anni successivi viene spezzettato in piccoli compiti tra altri collaboratori e collaboratrici, anche pescati dalla redazione di “Il Diaframma Fotografia Italiana”.

Ma arrivando ai nomi che inaugurano la stagione di cooperazione con Canon, troviamo l'illustratore belga Jean Michel Folon, accanto a Italo Bertolasi che porta fotografie di viaggio. Sono seguiti da

Senigallia nel 2011, nella mostra dalla quale nasce il libro K. Biondi, a cura di, *Mario Giacomelli. La terra dalle ombre lunghe*, ArteCom, Senigallia, 2011.

³²⁷ Inizialmente chiamata Galerie des philosophes, è aperta dalla primavera del 1972, e dall'autunno dello stesso anno inizia a esporre fotografia. Il direttore proviene da una storica famiglia di fotografi: la prima mostra è appunto dedicata all'attività della famiglia Boissonnans, seguita da *La danse* di David Hamilton e un'antologica di Jeanloup Sieff, sempre intervallate da altre mostre di *media* tradizionali. Intorno al 1975 viene acquisita da Canon.

Giancarlo Iliprandi, storico amico di Colombo. La mostra *Do not disturb*, in linea con il suo approccio ironico³²⁸, è composta opere grafiche non commerciali, quasi tutte inedite e nate fuori da una committenza, che l'autore definisce “disimpegno”; fanno eccezione le copertine della rivista “Popular Photography Italiana”, poi “Diaframma Fotografia Italiana” [Fig. 2.34]. Accanto a Iliprandi, sono esposte fotografie di moda di Alexey Brodovitch.

Giusto un accenno che permette però di fare alcune considerazioni. Non è abbandonato l'obiettivo programmatico di esporre fotografie diverse, dalla moda, al reportage, e addirittura qui vediamo anche due autori spuri come Folon e Iliprandi, che portano grafica. Proprio questi due nomi fanno intuire una certa confusione nel momento di passaggio ad una gestione diversa, forse più complessa. Sorprende quasi la presenza di Iliprandi, in un periodo in cui era piuttosto raro trovare in galleria un autore milanese vicino alla galleria, rispetto ai primi anni in cui quasi tutte le mostre presentavano fotografi che lavoravano nella capitale lombarda. Alla fine del 1975 si ripropongono i due “classici”: seconda edizione della mostra mercato e una mostra di stampe storiche di un nome famoso, in questo caso Alphonse Mucha. Per quanto riguarda la prima, ho già affrontato il discorso, estremamente controverso all'epoca, del mercato fotografico. Nonostante i dubbi e le perplessità che l'ingresso della fotografia nel mercato e nel collezionismo d'arte canonico solleva, in questi anni la galleria Diaframma/Canon non vi si sottrae, anzi, in collaborazione con le gallerie Canon di Ginevra e Amsterdam, partecipa ad Arte Fiera, a Bologna, fin dalla seconda edizione (1975)³²⁹. In questo periodo la Galleria approda anche sulle pagine di “Flash Art”, per la prima volta, sulla scia del nuovo (ma breve) interesse per il medium fotografico dimostrato durante il 1975³³⁰.

Se i primi anni risultano più interessanti ritengo sia anche perché appaiono più “puliti” e organizzati. Ma non esposero per forza gli autori migliori: solo che negli anni successivi essi si perdono nelle lunghe liste di nomi. Per esempio nel 1976 si tiene una mostra di Francesco Paolo Michetti (1851-1929), pittore che utilizza la fotografia come mediazione per i suoi dipinti, e ha raccolto un archivio fotografico non indifferente, ma anche di un giovane fotografo romagnolo, Guido Guidi (1941), oggi tra i fotografi italiani più noti anche all'estero³³¹.

³²⁸ Dal cartoncino di invito conservato nel fondo Archivio Lanfranco Colombo presso il CRAF (Spilimbergo).

³²⁹ Fin dalla prima edizione del 1974, che raccoglie solamente dieci gallerie bolognesi, Arte Fiera si dimostra attenta a considerare la fotografia: è infatti chiamato Luigi Carluccio ad allestire la mostra *Dalla parte dei fotografi*. Sono inclusi Giorgio Avigdor, Carla Cerati, Mario Cresci, Mario Giacomelli, Attilio Gigli, Ugo Mulas, Mauro Vallinotto, Franco Vimercati, Beppe Zagaglia; le fotografie però, non sono in vendita. Si deve aspettare l'edizione successiva per avere la Galleria Il Diaframma tra gli espositori ufficiali, e vedere la fotografia accanto a dipinti, sculture, eccetera, e non relegata ad un ruolo comprimario.

³³⁰ *Galleria Il Diaframma* in “Flash Art” n. 58-59, ottobre-novembre, 1975, p. 16.

³³¹ È piuttosto divertente la lettera e le prove fotografiche che Guidi invia a “Popular Photography Italiana”. La risposta di Turrone è pubblicata nel n. 144, ottobre 1969, p. 69, nella rubrica *La posta del critico*: “I suoi studi signor **Guido Guidi**, mi sembrano degni di molto interesse, anzitutto perché sotto c'è una scuola, un vero e proprio corso di fotografia come lei ha detto [il Corso Superiore di Industrial Design di Venezia]; e poi perché la ricerca formale e

A novembre del 1977 espone Paolo Gioli (1942), accompagnato da Paolo Buggiani (1933), e poco prima è organizzata una mostra di Luigi Veronesi (1908-1998). Di nuovo l'anno dopo, tra ottobre e dicembre si susseguono Fontana, Cresci, Basilico, oggi riconosciuti tra i protagonisti più interessanti della fotografia italiana di quel periodo, pur appartenendo a diversi ambienti e producendo fotografia con obiettivi e stili ben differenziati. È interessante una collettiva allestita tra il 13 giugno e il 1 luglio 1978, curata da Adriano Altamira: *La giovane fotografia analitica*, con la quale chiudo questi accenni al proseguimento di un'attività ancora ricca e diversificata, seppur diversa rispetto ai tempi dell'apertura.

2.3. Regesto mostre, 1967-1975

I dati sono stati raccolti grazie ai materiali effimeri conservati presso i fondi documentari depositati da Lanfranco Colombo alla Biblioteca del Museo di Fotografia Contemporanea - MUFOCO di Cinisello Balsamo (Milano) e alla Biblioteca del Centro di Ricerca e Archiviazione per la Fotografia - CRAF di Spilimbergo (Pordenone). Inoltre quasi tutti gli autori citati hanno almeno alcune righe dedicate su un numero di "Popular Photography Italiana" o "Diaframma Fotografia Italiana" successivo alla mostra, e talvolta un vero e proprio servizio illustrato. I primi anni sono più sintetici poiché meglio trattati nei paragrafi precedenti di questo capitolo, ho scelto però di compilare un regesto sintetico anche delle prime stagioni per mettere in ordine le semplici date delle mostre, che spesso nel testo ho ommesso, ma anche per mostrare al lettore, a colpo d'occhio, tutti i nomi accolti in galleria, mentre nel corpo del capitolo si diluiscono in discorsi più approfonditi. Viceversa dal 1973 ho ritenuto opportuno dare alcune informazioni in più su quegli autori che non menziono in altri luoghi della tesi, anche solo per individuare correttamente la persona, o dare un'idea delle fotografie che sono esposte di volta in volta.

1967

Inizia Paolo Monti, esposto dal 13 al 25 aprile, subito prima di Mario De Biasi che prosegue dal 26 aprile al 2 maggio. Franco Rubartelli occupa tutto maggio, fino al 24, e dopo alcuni giorni di allestimento il 1 giugno inaugura la prima collettiva: *Fantastica realtà*. Dal 12 al 28 giugno chiude la stagione Alberto Papafava. Il 28 settembre è la volta di Michelangelo Antonioni, fino al 13 ottobre; segue Franco Scheichenbauer, dal 16 al 31 dello stesso mese.

Pol Bury arriva in galleria dal 7 al 25 novembre, e dopo di lui Ugo Mulas, dal 28 novembre al 14 dicembre. L'anno finisce con Ennio Lavagno, dal 16 al 30 dicembre.

stilistica va al di là del semplice oggetto visto come pura esercitazione tecnica. [...].”

1968

Ed Van Der Elsken riapre la galleria il 16 gennaio, e la mostra dura un mese, fino al 17 febbraio. Carla Cerati lo segue dal 27 febbraio al 16 marzo. Dal 20 marzo al 16 aprile è la volta di Michele Saluzzo, e poi Lanfranco Colombo che allestisce le sue fotografie della Scandinavia tra il 26 aprile e il 15 maggio. Dal 17 maggio al 15 giugno la prima mostra di un fotografo storico: Giuseppe Pessina, che prende quasi un mese, e chiude la stagione.

Riapre Davide Mosconi, esposto tra l'8 e il 22 ottobre. Il 25 lo segue Dino Baranzelli, in galleria fino al 9 novembre, poco prima della collettiva *Il nuovo impegno* che completa il mese, dal 13 al 30 novembre. Tra il 3 e il 18 dicembre si tiene la mostra dedicata a *2001. Odissea nello spazio*, e un po' curiosamente viene aperta un'altra collettiva, *15 professionisti cibachrome*, il 20 dicembre, ad occupare tutto il periodo natalizio, fino all'8 gennaio.

1969

L'anno successivo, dal 14 al 31 dicembre troviamo Luciano D'Alessandro. Poi una lunga pausa, prima del 20 febbraio, quando apre Mario Giacomelli, in galleria fino al 12 marzo. Il 14 marzo è il momento dell'installazione fotografica di Mario Cresci, visibile fino al 5 aprile. Dal 18 aprile al 6 maggio un altro fotografo internazionale, Heinz Hajek Halke, seguito da Libero Tosi, tra il 13 maggio e il 5 giugno, e Caio Garrubba che, con la sua mostra dal 13 al 20 giugno, chiude la stagione. Il 23 settembre una doppia personale di Jiri Erml e Antonin Vodak riapre la galleria. Conclusa il 7 ottobre, è seguita da Max Jacoby, esposto tra il 14 e il 31 dello stesso mese. Dall'11 al 25 novembre è organizzata la collettiva dedicata a *New York*, poi l'anno è chiuso da Alfredo Troisi, in mostra dall'11 al 31 dicembre.

1970

A gennaio 1970 si susseguono Ken Williams, tra il 9 e il 18, e Arthur Rothstein, dal 20 gennaio al 7 febbraio. Franco Vaccari è in galleria subito dopo, tra il 10 e il 22 febbraio, mentre dal 24 al 7 marzo è la volta di Giorgio Lotti. Hubert Grooteclaes e Geri Della Rocca De Candal inaugurano il nuovo ritmo di due mostre contemporanee, dal 10 al 21 marzo. Seguono, tra il 24 e l'11 aprile, Mary Ellen Mark e Giorgio Savini. Pino Colla, dal 7 al 21 aprile, e Walter Boje, dal 23 aprile al 9 maggio, riescono ad ottenere la galleria intera, ma nuovamente Salvatore Andreola è accompagnato da Gabriele Basilico, entrambi esposti dal 12 al 23 maggio. Joan Lyons è in galleria tra il 27 maggio e il 6 giugno, e la stagione si conclude con Pierre Cordier, in mostra dal 9 al 21 giugno. Tra il 15 e il 27 settembre arriva dall'America Les Krims, seguito, dal 29 settembre al 4 ottobre dalla brevissima

collettiva *Gente Polaroids*, e da Maurilio Sioli tra il 6 al 18 ottobre. Il 20 ottobre è la volta di Mimmo Jodice, la cui mostra si chiude il 2 novembre, per lasciare spazio a Franco Fontana dal 13 al 30 novembre. Il 27 novembre apre anche la collettiva *Epoca Diaframma 22*, allestita fino al 5 dicembre. Chiude l'anno un trio di mostre personali di David Hamilton, Dario Scolari e Giovanni Scotti, dal 15 dicembre al 15 gennaio.

1971

Il 20 gennaio apre la collettiva *Fermo. Storie di ieri*, alla quale si affiancano il 5 febbraio Lionel Pasquon e Joan Lyons, fino al 27. Dal 3 al 24 marzo sono in galleria Max Capa e Angelo Arienti, ai quali seguono Sergio Fregoso tra il 26 marzo e il 15 aprile, Elliot Erwitt dal 15 aprile al 3 maggio e Mario De Biasi, dal 5 al 15 maggio, tutte mostre personali singole. Di nuovo in coppia Charlie Philips e la Scuola di Fotografia dell'Istituto Europeo di Design, dal 18 al 31 maggio. Chiudono la stagione espositiva Alice Wells e Antonio Leoni, dall'8 al 25 giugno. Il 5 ottobre la galleria riapre con Heriette Grindat, seguita da Fabio Donato insieme al Gruppo Pentaprisma, dal 22 ottobre al 9 novembre. Mario Samarughi tra il 9 e il 22 novembre, Pino Dal Gal dal 23 novembre al 10 dicembre, e René Burri, dal 10 dicembre al 6 gennaio, hanno la galleria di volta in volta tutta per sé.

1972

L'11 gennaio è la volta di Tiziano Delle Piane e Nino Brusegan, mostre che chiudono il 31 dello stesso mese. Li segue Nino Lo Duca, tra l'1 e il 14, e subito dopo Angelo Barcella, dal 15 al 26 febbraio. Pino Dizione è in mostra dal 29 febbraio al 14 marzo, e lo stesso giorno (!) inaugura Else Madelon Hoykaas, esposta fino al 26 marzo. Tra il 28 marzo e il 15 aprile è allestita una mostra di Giancarlo Moscara, seguito da Adriano Malfagia, dal 18 aprile al 6 maggio. Il 9 maggio torna in galleria Carla Cerati, fino al 27 dello stesso mese, poi Angelo Cozzi e Marino Colmano chiudono la stagione, dal 30 maggio al 20 giugno. L'autunno del 1972, già sponsorizzato Fabbri, è aperto da mostre di David Lees dal 5 al 21 ottobre, Costa Manos dal 24 ottobre al 3 novembre). Poi una coppia di personali di Beppe Zagaglia e Luciano Ricci, tra il 7 e il 20 novembre. Dal 21 novembre al 2 dicembre è la volta di Egidio Gavazzi. Dal 6 dicembre poi, alcune novità: la mostra mercato della fotografia d'autore che dura tutto un mese, fino al 6 gennaio; una mostra di stampe lussuose di Salvador Dalí (fino al 14 dicembre) e infine Giorgio Lotti, con una mostra aperta tra il 14 dicembre e il 5 gennaio, chiude l'anno.

1973

Il 9 gennaio apre la mostra *La storia delle rivoluzioni*, progetto di largo respiro, itinerante, alla sua

prima assoluta; è composta da fotografie storiche, datate a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Seguono il fotografo romano Marcello Marmeluzzi (1925), con *Ritratti improbabili*, e *Tre anni di vita* di George Tatge (1951), dal 13 febbraio. I fotoreporter Francesco Radino (1947) e Sarah Webb Barrell (1944) hanno due mostre personali subito dopo. Radino espone 35 immagini da *Reportage dalla Cina*, mentre la Barrell un servizio sulla Sardegna, *La Baronina*, del 1970. Lo svizzero Christian Vogt (1946) e David Robinson, di Boston³³², lavorano entrambi nel campo di una fotografia che ha abbandonato ogni pretesa di realismo e obiettività. Per questo motivo, leggiamo su "Progresso Fotografico", trovano facilmente spazio nelle gallerie d'arte³³³. Dal 27 marzo al 7 aprile sono esposti Stefano Valabrega (1944), mostra dal titolo *Superfici nel tempo*, e Giuseppe Pino (1940) con *Guardami. Look at me*, serie di ritratti tra cui quelli celeberrimi dei jazzisti americani, per esempio Miles Davis, insieme a scatti da un servizio su Cuba. È presentato da Angelo Schwarz, giovane collaboratore della rivista "Il Diaframma Fotografia Italiana".

Seguono quattro mostre personali singole: *Immagini da sei continenti* di Thomas Hopker, dal 10 al 28 aprile; Sergio Barletta dal 2 al 12 maggio; *Immagini italiane* di Michael Semak, dal 15 al 26 maggio, e infine dal 29 maggio al 9 giugno è la volta di Walter Battistessa (1948), approdato alla fotografia pochi anni prima. Sono esposti scatti in fotocolor dalle operazioni del Centro Ortopedico Traumatologico di Affori, e altri reportage sociali che mostrano contestazioni e scene di strada o emigranti.

Il 14 giugno abbiamo di nuovo due doppie mostre, *Desolazione in technicolor* di Luca Bonetti (1947) e *Dedicato ad Adry* di Giorgio Pagani, che ritrae appunto Adry, modella e compagna, in fotografie di nudo. Bonetti, giovane fotografo di Lugano, ha precedentemente realizzato un'omaggio a Les Krims, con dei nudi virati in blu³³⁴, ma in questa occasione espone immagini di desolante vita quotidiana, ritoccate a colori. Riapre la stagione il 12 settembre la collettiva dedicata a i *Fotografi della Fratelli Fabbri Editore*, presentati da Marcantonio (Toni) Muzi Falcone. Partecipano Piero Baguzzi, Alberto Bertoldi, Roberto Esposito, Umberto Marzani, Mario Matteucci, Sandro Pagani, Romano Vada, Guido Zaglio, e vengono elencati anche i tecnici: Lina Beretta, Alvaro Ceriani, Lorenzo Costa, Enza Ghirardi, Piero Inzoli, Caludio Sartirana, Mario Sartorio.

Dal 2 al 13 ottobre sono esposti Werner Bischof (1916-1954), e Antonio Leale con *I centauri*,

³³² Nel dicembre 1972 era stato esposto dalla Galleria Il Pictogramma di Roma. Probabilmente si tratta della stessa mostra. Questa libreria/galleria romana era stata aperta il 1 marzo 1972 da Marina Valeri Garretto. Proponeva lavori e pubblicazioni dedicate alla pittura, alla grafica, alla fotografia (a cura di Francesco Carlo Crispolti) e alla videoregistrazione (a cura di Guido Cosulich). Cfr. G. Turrone in "Popular Photography Italiana" n. 172, maggio 1972, p. 9.

³³³ David Robinson al Pictogramma, in "Progresso Fotografico", Anno 80°, n. 1, gennaio 1973, p. 77.

³³⁴ L. Bonetti in "Diaframma Fotografia Italiana" n. 179, gennaio 1973, p. 17.

ritratti di motociclisti. Il maestro svizzero è omaggiato con una piccola antologica: una ventina di scatti da diversi servizi, a partire dai suoi reportage nel cosiddetto Terzo Mondo, fino a nature morte e studi sulla luce. Seguono il tedesco Floris Michael Neusüss (1937), dal 16 ottobre al 3 novembre³³⁵, e *Tongu-na* di Tito e Sandro Spini, tra il 6 e il 17 novembre. Gianni Butturini porta in galleria *Per l'homme nuevo*, dal 20 novembre al 1 dicembre. Collaboratore de “L'unità” e prolifico produttore di libri fotografici, Butturini viaggia in tutto il mondo per ritrarre le situazioni di manifestazione e rivolta del popolo, dei giovani e della classe operaia; in mostra *reportages* da Londra, Cuba, Irlanda, Cile, Berlino e infine di un corteo di metalmeccanici, presentati da Wladimiro Settimelli. Doveva essere affiancato dal grafico francese Jacques Richez (1918-1994) le cui opere, inviate da Bruxelles per via diplomatica a causa dello sciopero delle dogane, sono in realtà state rispedite indietro dal console belga poiché presentano nudi ritenuti lesivi al buon nome del paese³³⁶.

Verso la fine dell'anno si susseguono le coppie James Wedge (1939) e Luigi Albertini (1931-2013), poi Rudolf Lichtsteiner (1938) e Renato Grignaschi (1943). Wedge, inglese, stilista e fotografo legato alla moda, espone divertenti ritratti kitsch, dove monta parti di corpi femminili, maschili e animali, con grande inventiva. Albertini, fotografo romano, espone gli scatti del 1973 in cui ritrae i luoghi di Toscana dopo il terremoto del 1971³³⁷. Con Lichtsteiner si torna nell'ambito della fotografia creativa, surreale e astratta, e ne scrive molto bene Turrone³³⁸. Gli si oppone Grignaschi, che porta le sue *Immagini da New York*, riconfermando una sincera fede al realismo del reportage classico.

1974

Il 1974 è inaugurato dai gemelli Buscaglia, affiancati da Allen Ayers Dutton (1922-2017), presentato da Preti. Noto soprattutto per i suoi paesaggi, qui Dutton espone una trentina di fotomontaggi in bianco e nero. Si tratta di composizioni di frammenti di nudi femminili, *collages* che trasformano il corpo umano in paesaggi quasi mostruosi, oscillando tra comico e macabro, tra verismo e surrealismo.

Il 22 gennaio è la volta di un coetaneo e compatriota di Dutton, Frank Van Deren Coke (1921-2004), autore dell'importante volume *The painter and the photograph*³³⁹. Accanto a lui espongono le sorelle Erica (1950) e Elizabeth Lennard (1953), due giovani fotografe nate a New York ma

³³⁵ Presso il Mufoco di Cinisello Balsamo è conservato un corpus di circa 300 sue stampe fotografiche.

³³⁶ Ne da notizia, in poche righe, “Diaframma Fotografia Italiana” n. 188, dicembre 1973, p. 14.

³³⁷ Cfr. <http://www.luigialbertini.it/portfolio.php?sez=02> (10 agosto 2019).

³³⁸ G. Turrone, *Il Diaframma*, in “Diaframma Fotografia Italiana” n. 189, gennaio-febbraio 1974, pp. 9-10.

³³⁹ F. Van Deren Coke, *The painter and the photograph*, Università di New Mexico, Albuquerque, 1964. Seconda edizione rivista e ampliata nel 1972.

formatesi presso il San Francisco Art Institute³⁴⁰.

Nello stesso periodo una serata viene dedicata alla presentazione di una nuova pellicola Colorzenith, per le stampe a colori, accompagnata da un'esposizione delle prove dei tecnici che ci stavano lavorando. Dal 6 al 16 febbraio sono esposti Luigi Ghirri e l'architetto Michele Radici, compagno di studi di Basilico. In quegli anni Radici ha lo studio in via Brera 6 e frequenta regolarmente la galleria; non è un fotografo professionista, ma viaggia in tutta Europa per immortalare esempi di architetture lignee. In particolare a Il Diaframma espone i risultati di un viaggio del 1970 in Norvegia, alla ricerca di tutte le *stavkirke*, chiese lignee datate a partire dal 1120-30. Le fotografie sono sia in bianco e nero, sia a colori, sia stampate da diapositive. Dalla fine degli anni Settanta Radici si dedica alla produzione cinematografica.

Seguono dal 19 febbraio al 2 marzo, l'inglese John Miles, "artista che fa anche delle fotografie"³⁴¹, e Catherine Noren, fotografa che prosegue la classica scuola americana, con immagini realistiche, concrete e schiette³⁴². Compare il nome del fotografo italiano Lorenzo Merlo (1935), stabilitosi ad Amsterdam da circa un decennio, che sarà direttore della galleria Canon aperta dal 1 marzo 1974. Il 19 febbraio porta in galleria i suoi fotomontaggi, fino al 2 marzo. È esposto contemporaneamente Bruce Rothemberg, oggi scomparso dalla scena della fotografia, che lavora sul frammento, ritagliando dettagli da un viaggio in treno.

Eccezionalmente le due mostre seguenti vedono un solo autore per volta esposto: prima Piero Bolla, presentato da Schwarz, dal 20 al 30 marzo, e poi dal 2 al 13 aprile il bolognese Antonio Migliori con la serie *Muri*, in occasione della quale viene però riservato uno spazio alle fotografie del figlio Massimo. Si tratta di due occasioni un po' particolari. Il torinese Bolla (1933-2019) presenta *Civiltà dell'immagine? E quale immagine, quale civiltà? La fotografia è di tutti*, mostra di collage fotografici verosimili che cercano di rispondere a queste domande sull'ontologia della fotografia. Un esempio è *Vacanze in maschera*, collage che vede una gondola trasportare persone abbigliate con maschere antigas, in un il gioco linguistico che vuole denunciare dell'inquinamento, sfruttando la verosimiglianza dell'immagine. Bolla lavora con il collage dal 1972, nei lavori precedenti interviene solo sulle pagine delle riviste con aloni e altri segni, invece nelle ultime prove crea personalmente, finendo nell'ambito concettuale³⁴³. Dall'analisi dell'invito sembrano esposte opere da tutti i cicli. Il 27 aprile inaugurano Charles Harbutt (1935-2015), fotografo americano che ha diretto

³⁴⁰ Hanno appena pubblicato il libro fotografico a due firme *Sunday*, Lustrum Press, New York, 1973. In una conversazione con chi scrive Erica ha confermato di aver presenziato all'allestimento e alla vernice della mostra milanese. Cfr. <http://www.ericallengard.com/archive.php?cat=7-1-0&id=18> (4 settembre 2019)

³⁴¹ G. Turrone, *Il Diaframma*, in "Diaframma Fotografia Italiana" n. 189, gennaio-febbraio 1974, p. 17. Ipotizzo si tratti del cantante inglese John Miles (1949), grazie al confronto tra l'*Autoritratto* pubblicato a corredo delle parole di Turrone e fotografie del cantante in concerto (al <http://www.john-miles.net> – 2 agosto 2019).

³⁴² Le è dedicato un servizio in "Diaframma Fotografia Italiana" n. 187, novembre 1973, pp. 37-42.

³⁴³ L. Carluccio, *Fotografia. Piero Bolla*, in "Panorama", 28 marzo 1974, p. 18.

l'agenzia Magnum, e l'artista Renato Inghrao. Viene inoltre organizzata una serata di presentazione di una cartella di Irina Ionesco (1930)³⁴⁴. Dal 30 aprile invece si trovano in galleria le due personali di Don Cyr e del russo George Alpert, Seguono il giovane americano Arthur Tress (1940)³⁴⁵ e il bresciano Giuseppe Palazzi (?-1994), che aveva iniziato a fotografare solo nel 1957, a più di sessant'anni. L'americana Suor Adele Rowland (?-2015), e O. P. Hans Fleischner (1948) sono esposti dal 20 maggio all'8 giugno. Del fotografo viennese sono messe in mostra fotografie apparse nei suoi libri, pubblicati o ancora inediti³⁴⁶. La Rowland, che aveva studiato con Ansel Adams, Imogen Cunningham e Jerry Uelsmann, si serve del fotomontaggio per restituire bellezza al mondo, creando immagini idealizzate ed estetizzanti. Infine chiudono la stagione il fotoreporter francese Bernard Plossu (1945)³⁴⁷ e Mimmo Jodice, dal 11 al 28 giugno.

In ottobre riaprono il francese Claude Nori (1949), e il veneto Roberto Salbitani (1945), entrambi impegnati nella redazione della rivista "Progresso fotografico". Nori, nato a Tolosa da genitori italiani, è un "pittore mancato"³⁴⁸; a Il Diaframma espone *Aneddoti*, fotografie a colori stampate con il procedimento a carbone, che rimane forse il migliore metodo di stampa per la resa materica e della profondità. Il tema è la donna, anche per le fotografie di Salbitani.

Peter Tausk presenta il fotografo cecoslovacco Josef Sudek (1896-1976), esposto dal 29 ottobre al 16 novembre, insieme a Giovanni Chiamonte (1948), altro fotografo di punta dell'ambiente milanese. Il 16 novembre inaugura *Le immagini del no*, mostra di fotografie di Paola Mattioli (1948) e Anna Candiani, affiancata da una personale dell'olandese Paul De Nooijer (1943), *Sogno-realtà andata e ritorno*. Mattioli e Candiani fanno un discorso a proposito del referendum abrogativo della legge sul divorzio approvata nel 1970, che si era tenuto il 12 e 13 maggio appena passati. Ritraggono gli episodi militanti e le manifestazioni della campagna a favore del "NO", in un lavoro che non lascia dubbi sul loro impegno politico e sociale. Diversissima la mostra di fotomontaggi surrealisti di De Nooijer, allestita in collaborazione con la Canon Photo Gallery di Amsterdam.

Turrone presenta il fotografo inglese Franck Meadow Sutcliffe (1853-1941), esponente della corrente pittorialista, in galleria tra dicembre e gennaio. Espone una trentina di immagini in bianco e nero, fotografie storiche scattate a Whitby, nello Yorkshire, raffiguranti il villaggio di pescatori e marine. Negli stessi giorni è messa in vendita (invece della mostra mercato...) la cartella *Abrams*

³⁴⁴ Si tratta dei controversi ritratti e nudi della figlia adolescente.

³⁴⁵ Otto sue stampe fotografiche sono conservate al Mufoco di Cinisello Balsamo (MI), probabilmente relative alla mostra.

³⁴⁶ H. Fleischner, *Title, a photo essay by Joe Coe*, s. n., s. l., 1971; H. Fleischner, *Zero is the beginning unless you have got a different truth by Joe the Coe e Instant Matters by Unki Dunki*, forse mai pubblicati.

³⁴⁷ Un corpus di 55 stampe fotografiche, relative probabilmente alla mostra, sono conservate al Mufoco di Cinisello Balsamo (MI).

³⁴⁸ A. Altamira, *Claude Nori al Diaframma*, in "Gala" Anno XI, n. 69, novembre 1974, p. 100.

Original Editions Photography. Contiene tre fotografie per ognuno dei dieci autori coinvolti: Wynn Bullock, Eliot Elisofon, Ernest Haas, Philippe Halsman, Ken Heyman, Arnold Newman, Gordon Parks, Marc Riboud, Aaron Siskind e Howard Schurek.

1975

A gennaio 1975, dal 7 al 25, è allestita una mostra quasi antologica di Enzo Ragazzini (1934), presentato da Giorgio Soavi, e Fulvio Ventura, il “fotografo nomade”. Seguono, dal 28 gennaio, il vercellese Giorgio Sambonet e Giacomo Bucci (1949). Sambonet presenta prove di stampa realizzate per il suo libro fotografico *Terra d'acqua*³⁴⁹, dedicato al mondo delle risaie delle prealpi. Bucci invece porta avanti un lavoro fotografico che tenta di rappresentare un percorso di introspezione psicologica³⁵⁰. A fine febbraio inaugura la personale *Hollywood Boulevard. Gente di Los Angeles* del fotografo di Cincinnati Ave Pildas³⁵¹. Presentata da Turrone, comprende un centinaio di fotografie. È accompagnata da una collettiva di nomi nuovi in collaborazione con la Light Gallery di New York e la Galleria Documenta di Torino, che include: Harry Callahan, Benno Friedman, Thomas Barrow, Emmet Growin, Bea Nattles, Douglas Prince, Aaron Siskind, Keith Smith, Alice Wells.

L'11 marzo aprono le due personali del toscano Romano Cagnoni (1935-2018) e del torinese Rinaldo Prieri (1914-1999) che scrive una *Nota illustrativa sulla natura e sulla genesi della mia fotografia*. Cagnoni è un fotoreporter oggi conosciuto a livello internazionale, e già nel 1975 gli viene allestita una piccola antologica, dal titolo *Un testimone dell'epoca. Gli occhi di un fotoreporter sui fatti del mondo*. È composta da circa cinquanta fotografie in bianco e nero, da vari reportage: Vietnam (1965), Biafra (1968) e Cambogia (1975), ma anche immagini da Londra, Belfast o in Israele; vengono selezionati soprattutto ritratti³⁵².

In aprile è messo in atto il primo esperimento di addirittura tre mostre in contemporanea. In questo caso Nagasawa Maasaki e Keiichi Tahara (1951-2017), presentati da Turrone, e Fabio Leonardi, dal 2 al 19. *Tattoo* di Maasaki è composta da una ventina di foto, a colori o seppiate, che mostrano una geisha nuda, tatuata.

Mario Lasalandra (1933) segue dal 22 aprile al 10 marzo, finalmente insieme a Jacques Richez,

³⁴⁹ G. Sambonet, *Terra d'acqua*, Sandro Maria Rosso Editore, Biella, 1974

³⁵⁰ Viene stampato un piccolo cataloghino, fatto eccezionale per l'epoca, probabilmente su richiesta espressa dell'autore, che forse lo autofinanziò.

³⁵¹ Sue stampe sono conservate nel fondo Colombo presso la 3M, cfr: https://www.fondazione3m.it/page_autore.php?autore=Pildas,%20Ave (25 luglio 2019).

³⁵² La mostra sarà poi portata in autunno a Bari, alla Galleria Bonomo Diffusione Arte, a dimostrazione di come il 1975 sia un anno in cui è “obbligatorio” per qualunque galleria d'arte esporre fotografia tradizionale. Marilena Bonomo era una collezionista e gallerista piuttosto aperta alle avanguardie a lei coeve, e aveva già esposto fotografia concettuale, per esempio dell'artista di Molfetta Michele Zaza, che approfondirò nel quarto capitolo di questa tesi.

previsto in mostra per la fine del 1973, quando le sue opere sono state, però, bloccate dall'ambasciatore belga a Milano. Di nuovo tre esposizioni dal 13 maggio: *Wollamo* di Giacomelli, *I veterani* di Sergio Brivio, e *Impressioni dell'Irlanda* dello svizzero Jürg Bay (1939). Chiude la stagione una sola mostra, una collettiva che riunisce sette fotografi belgi: Jacques Carlot, Christian Deneffe, René Girardy, George Larondelle, Lucia Radochonska, Marc Tinel, Jean Lup Van Esch. La presentazione è di Turrone, e le fotografie sono esposte dal 10 al 28 giugno.

Riaprono i battenti il 16 settembre 1975 con esposizioni di Bruno, Branko Lenart e Thomas Sennet. Il newyorkese Sennet (1941) lavora per National Geographic, e altre grandi riviste americane. Lenart (1948), jugoslavo, ha ottenuto nel 1968 il premio come miglior fotografo della nuova generazione, alla fiera Photokina di Colonia; qui porta esperimenti intitolati *mirrorgraphies*.

Dal 7 al 28 ottobre è il turno di Italo Bertolasi (1946), fotografo di viaggio, e di Jean Michel Folon (1934-2005), del quale sono esposti i disegni dal libretto *Lettres à Giorgio*³⁵³.

Dal 28 ottobre al 15 novembre Giancarlo Iliprandi è invitato a tenere una mostra (cfr. pag. , insieme ad Alexey Brodovitch (1896-1971), anch'egli art director, impiegato presso la redazione americana di Harper Bazaar dal 1934 al 1958, oggi considerato un maestro della moderna editoria. Nello stesso periodo in galleria è presente infine un'allestimento a cura di AWI – Associazione di fotografi professionisti tedeschi che si occupano di pubblicità e moda, in collaborazione con Afip.

Il 18 novembre è la volta di Thomas Cooper, presentato da Turrone, Paul Hill e l'inglese John Blakemore (1936). Le mostre proseguono fino al 6 dicembre, poi lasciano il posto a Marco Del Re (1950) e di nuovo Giuseppe Pino, ancora con una serie di ritratti, focalizzata sui jazzisti neri. Infine è allestita una retrospettiva di stampe dell'artista Alphonse Mucha (1860-1939). Chiude l'anno la solita mostra mercato di stampe fotografiche d'autore (10 dicembre 1975-10 gennaio 1976), durante la quale, il 22 dicembre, viene presentato in galleria il volume *I volti di una città* di Franco Fontana.

2.4. Un archivio diffuso

Lanfranco Colombo chiude la galleria Il Diaframma nel 1997, ma continua ininterrottamente, fino alla morte nel 2015, a frequentare attivamente il mondo della fotografia italiana. Dai primi anni Duemila inizia a riflettere sulla collocazione dei materiali fotografici e documentari legati all'attività della galleria, ma anche della sua personale, immensa, biblioteca. La donazione più massiccia trova spazio presso il Museo di Fotografia Contemporanea – MFoCo, di Cinisello Balsamo (Milano), che oggi conserva 37'000 stampe fotografiche, 8'250 libri dalla biblioteca personale di Lanfranco, 11 faldoni di materiale documentario [Fig. 2.40] e 8 cassettiere di materiale documentario e stampe di

³⁵³ J. M. Folon, *Lettres à Giorgio: 1967-1975*, Alice, Ginevra, 1976.

bassa qualità (per la pubblicazione) non ancora del tutto catalogate³⁵⁴.

Il nucleo maggiore di documenti, l'archivio della galleria, ha trovato collocazione a Villa Ciani a Lestans, attualmente seconda sede del Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia – CRAF di Spilimbergo (Pordenone). Non è ancora stato catalogato, ma nemmeno tolto dalle buste e dai faldoni originali con i quali Colombo, o chi per lui, lo ha fatto pervenire lì [Fig. 2.41]. Si tratta di materiale raramente relativo ai primissimi anni di attività, inizia a diventare corposo e piuttosto ordinato solo dopo il 1975. Il CRAF conserva inoltre stampe fotografiche provenienti dalla Galleria Il Diaframma. Un nucleo di 1'667 libri fotografici, con alcuni doppi, si trova oggi presso la Biblioteca dell'Università degli Studi di Udine, nella sede di Pordenone.

Invece, per quanto riguarda le stampe fotografiche, un'altra donazione significativa, di 43'454 elementi, è stata fatta alla Fondazione 3M³⁵⁵, mentre il “Fondo Colombo” conservato presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) di Parma, è nato grazie all'intercessione di Colombo, che alla nascita del centro di ricerca parmense chiede a moltissimi fotografi di donare una stampa per la formazione del nuovo archivio fotografico. Si tratta di un nucleo di meno di 5000 immagini³⁵⁶.

2.5. Alcune puntualizzazioni

Fin dall'inizio, o forse più all'inizio che negli anni centrali della sua attività, la galleria Il Diaframma si dimostra spazio aperto alla presentazione di quella fotografia che da per assunta la sua validità e la sua posizione accanto ad ogni altro strumento produttore di arti visive. Ovviamente non è l'unico “genere” fotografico: la cronologia delle mostre esprime chiaramente un'amplessima differenziazione finalizzata alla presentazione di tutta la fotografia, senza limiti geografici, d'età, di genere o stile. Rispetto al confronto con le gallerie trattate nei prossimi capitoli, tuttavia, la presenza in galleria di Cresci, Vaccari, per esempio, è particolarmente significativa.

Paradossalmente, con il passare degli anni la modernità implicita nella scelta di dare spazio a questi autori poco etichettabili, si atrofizza, e l'artisticità della fotografia si limita ad essere espressa in stampe alterate, operazioni creative, inquadrature inusuali. Una fotografia che diventa arte perché assume i metodi propri della pittura. La stagione Mec si può considerare l'ultimo anelito del

³⁵⁴ Piuttosto dettagliata la scheda del censimento coordinato da Barbara Bergaglio e Francesca Fabiani, al sito <http://www.censimento.fotografia.italia.it/fondi/fondo-lanfranco-colombo-2/> (20 aprile 2019); cfr. <http://www.mufo.org/collezioni/fondo-lanfranco-colombo/> (21 aprile 2019).

³⁵⁵ Cfr. https://www.fondazione3m.it/page_collezione.php?fondo=FONDO%20LANFRANCO%20COLOMBO (21 aprile 2019).

³⁵⁶ Di nuovo rimando al sito del censimento di Bragaglio e Fabiani: <http://www.censimento.fotografia.italia.it/fondi/fondo-donazione-lanfranco-colombo/> (20 aprile 2019).

confronto tra fotografia e pittura nato nel 1839: dagli anni Settanta questo dibattito dev'essere superato, è necessaria un'accettazione dogmatica della fotografia nel cenacolo dei nuovi media necessari all'espressione artistica, al lavoro dei neo avanguardistici operatori culturali. Protagonisti consapevoli di questa evoluzione culturale sono i citati Vaccari, Mario Cresci, ma anche Mimmo Jodice, Luigi Ghirri e Davide Mosconi. Tantissimi altri autori presentano fotografie "creative", realizzazioni *off camera* astratte, che ancora sembrano ricollegarsi alle sperimentazione di inizio secolo. Allo stesso tempo, questa rilettura puntuale della cronologia delle mostre ha messo in luce anche un altro elemento significativo: la non preponderante presenza di fotogiornalisti e fotografi "tradizionali", nonostante la personale preferenza di Colombo per la fotografia *concerned*, quindi per un fotogiornalismo impegnato, sociale, di influenza americana. Seppur nota fin dalla fine degli anni Sessanta, non determina in modo eccessivamente invasivo la programmazione della galleria, che anzi, nei primi anni è piuttosto sbilanciata verso ricerche di altro genere. Questo a discapito del pensiero comune che presso Il Diaframma fossero esposti i fotogiornalisti, mentre i fotografi-artisti trovassero spazio solo presso altre gallerie d'arte. Vedremo nel quarto capitolo della tesi che, per esempio, presso la galleria Diagramma non solo è esposto Cresci (forse più prevedibile), ma anche Giorgio Savini. Si notano, quindi, in conclusione, alcuni piccoli intrecci, pur tra gallerie che a prima vista appaiono così distanti tra loro, a livello ideologico, ed è esattamente l'obiettivo cui miravo andando a ristudiare, precisare e talvolta riscoprire, la cronologia delle mostre della galleria Il Diaframma: ricollocarla in un contesto vivo e fertile, ricco di relazioni, dove la fotografia non è aliena, ma, anzi, trova occasione di essere sostenuta e diffusa da altre gallerie.



Lanfranco Colombo e Guido Le Noci, galleria Apollinaire, Milano 1974

Fig. 2.1, Fotografia di Enrico Cattaneo che ritrae Lanfranco Colombo e Guido Le Noci ad una vernice della Galleria Apollinaire nel 1974, courtesy Archivio Cattaneo.



Fig. 2.2, Pagina interna di "Scinautico", 1960.

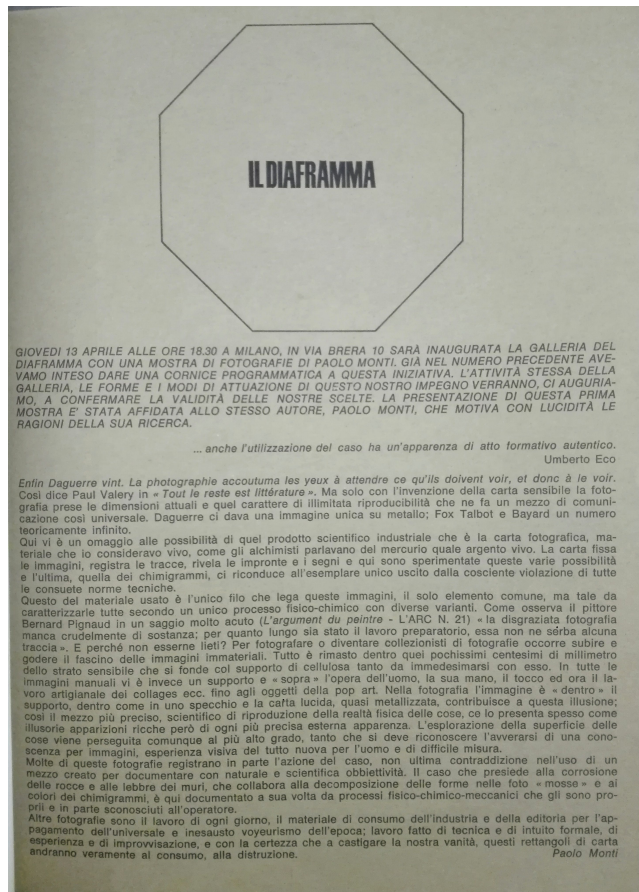


Fig. 2.3, Pagina di “Popular Photography Edizione Italiana” n. 117, 1967, annuncio dell'apertura della Galleria dell'Immagine Il Diaframma.

Fig. 2.4, Piantina degli spazi della galleria.

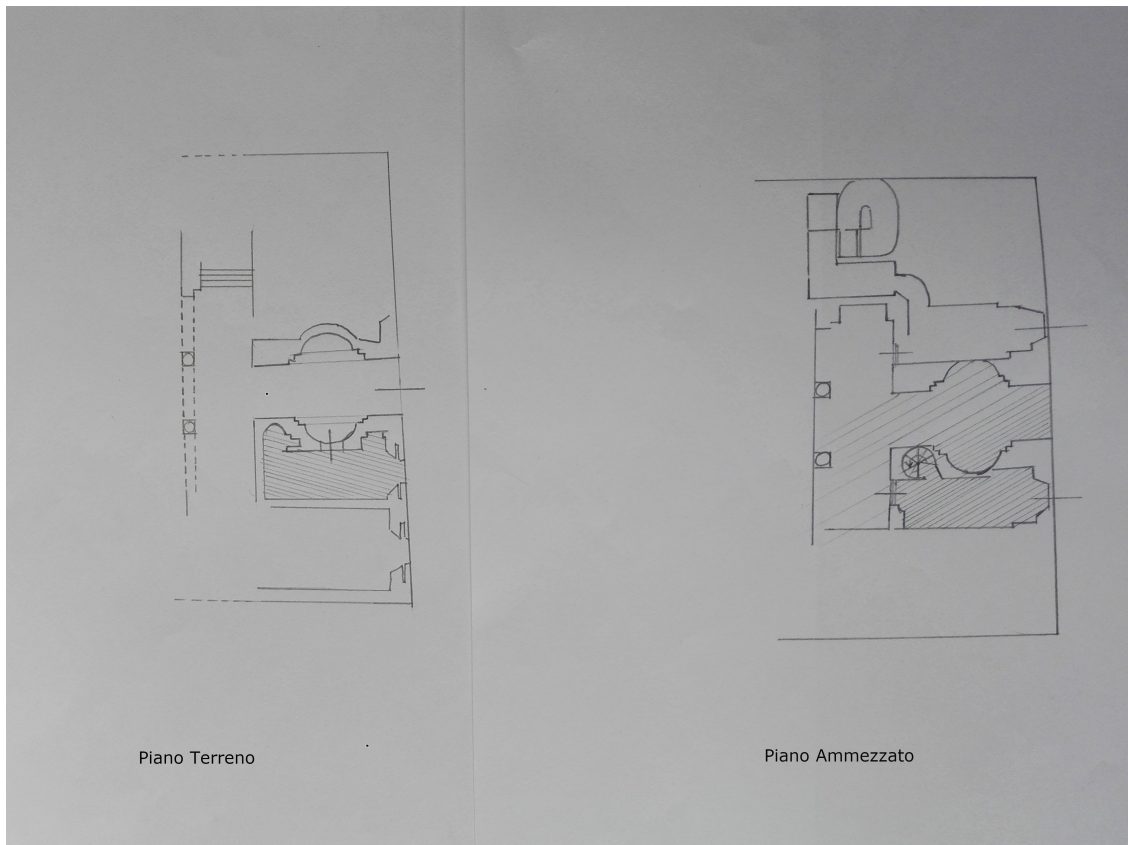


Fig. 2.5, Locandina della seconda edizione del SICOFF. Courtesy Biblioteca del MuFoCo di Cinisello Balsamo, Milano.



Fig. 2.6 e 2.7, Da "Imago" n. 7, 1966: esempio di chimigramma di Paolo Monti e busta che contiene tutti e 8 i chimigrammi stampati.





Fig. 2.8, Illustrazione da *Paolo Monti*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1967.



Fig. 2.9, Paolo Monti, disegno preparatorio per chimigramma, circa 1965.



Fig. 2.10, Copertina del fotolibro di Mario De Biasi. *La donnina di Milano*, 1967.



Fig. 2.11, Pagina interna del fotolibro di Mario De Biasi, *Alfabeto*, 1970.

Fig. 2.12, Pol Bury, *Cinetizzazione*, senza data, pubblicato in *Pol Bury*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1967.



Fig. 2.13, Mario Cresci e Lucilla Clerici allestiscono i cilindri di plexiglass in preparazione della mostra personale di Cresci a Il Diaframma nel 1969.

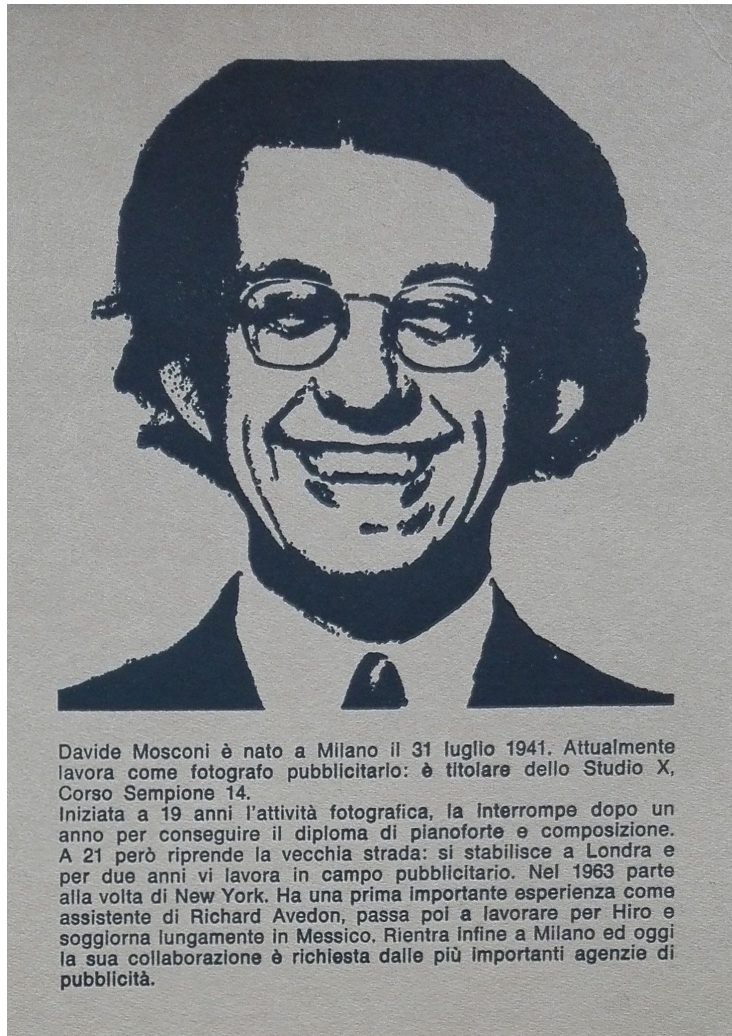


Fig. 2.14, 2.15 e 2.16, Autoritratto, biografia e due opere dal ciclo *Light Boxes*, pubblicata in *Davide Mosconi*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1968.

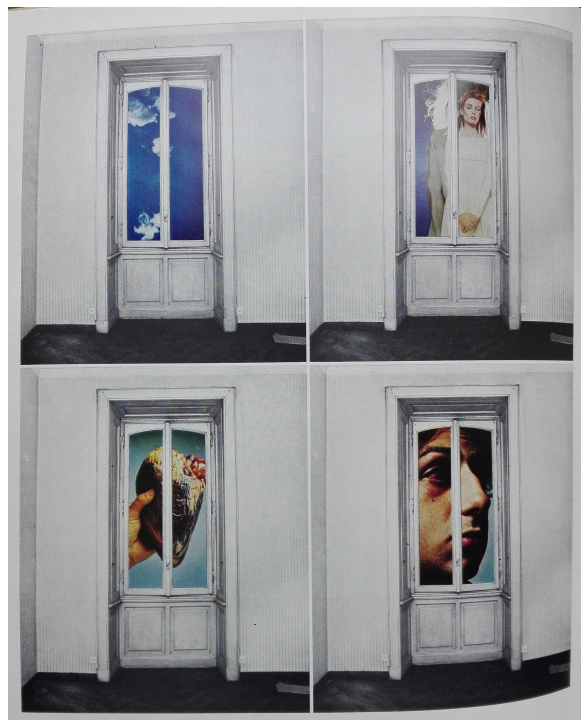
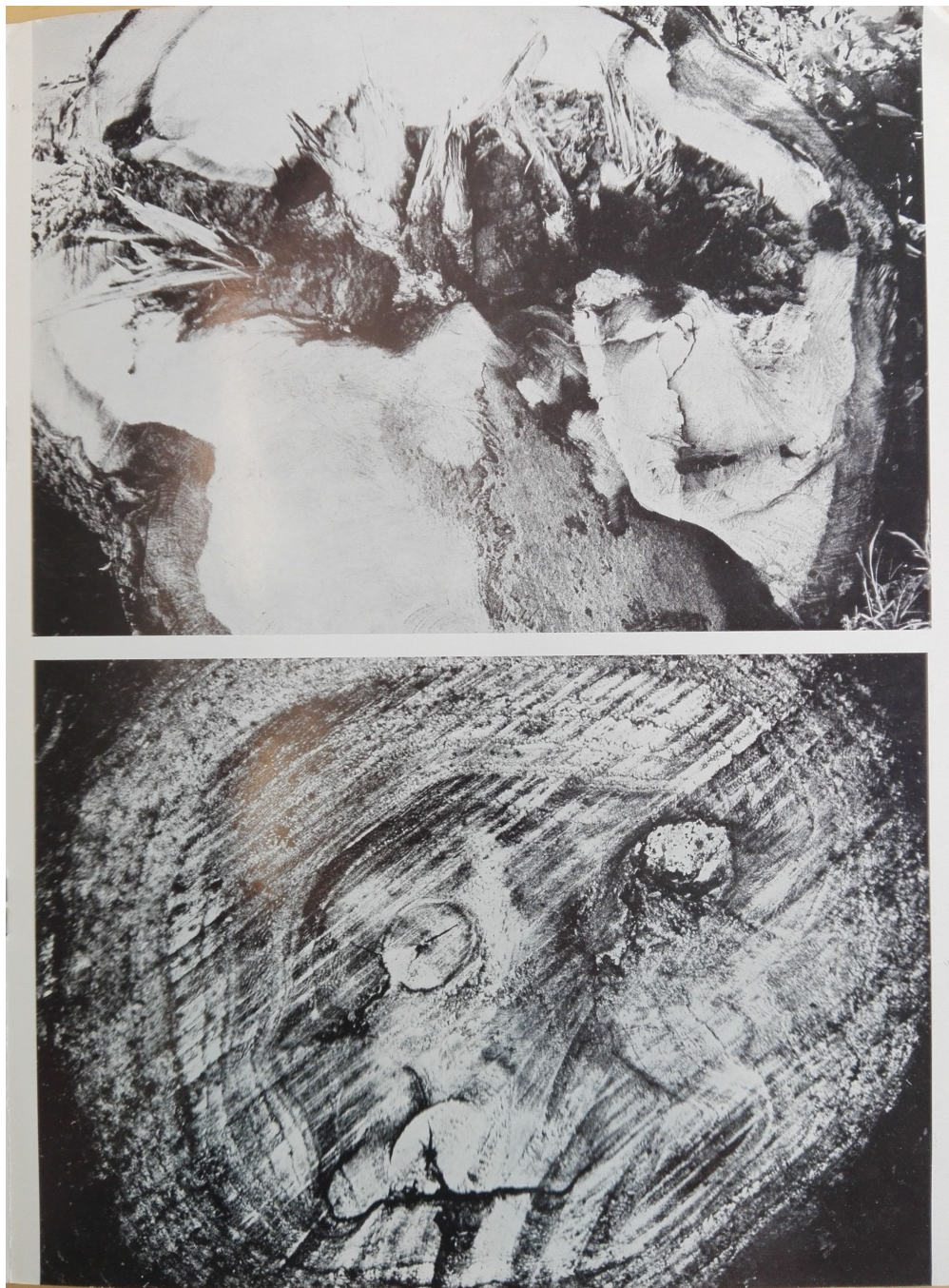




Fig. 2.17, Dipinto di Mario Giacomelli, *Senza titolo*, senza data. Courtesy Archivio Mario Giacomelli.

Fig. 2.18, Mario Giacomelli, fotografie di tronchi pubblicate senza titolo né data in *Mario Giacomelli*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1969.



INIZIATO A FOTOGRAFARE: 1954 e da questo anno che hanno iniziato a mia volta, per ordine, e per fulltime

THE MUSEUM OF MODERN ART
Department of Photography

ARTIST RECORD
Date:

Name: MARIO GIACOMELLI
Home address: VIA VERDI, 136 Telephone:
Business address: VIA MASTAI, 24 Telephone: 62520
Date and place of birth: 1 AUGUSTO 1925
Nationality: ITALIANA If naturalized, when:
Affiliations: /
Agent: MARIO ANSELINI
Education: AVVIAMENTO SUPERIORE

Awards, Fellowships, etc. (please give dates):
SONO STATO NEL 1958 L'ITALIANO PIU' PREMIATO - HO VINTO MOLTI PREMI FOTOGRAFICI IMPORTANTI - L'UNICO PREMIO PIU' QUALIFICATO IN ITALIA, "PREMIO SOLIATE" CON UNA GIURIA QUALIFICATISSIMA MI HA ASSIGNATO IL PRIMO PREMIO PER LA RECENTE SERIE DI FOTO "LA BUONA TERRA". IL CRITICO TURCO GIUSEPPE HA SCRITTO DI ME CHE SONO L'UNICO NUOVO DELLA FOTOGRAFIA

Career in photography:
DOPO MOLTE MOSTRE FATTE IN TUTTO IL MONDO, IN PARTICOLARE "PERSONALI" HO AVUTO L'ONORE DI COLLABORARE CON LA TELEVISIONE, EDITORI, AGENZIE, TESTI SCOLASTICI DI PREPARAZIONE ALL'ARTE IN GENERALE.

Special field of interest in Photography: A ME INTERESSA TUTTO
Exhibition record:
LE PIU' IMPORTANTI MOSTRE ITALIANE, POI HO ESPOSTO IN AMERICA, RUSSIA, FRANCIA, GERMANIA, BELGIO, CECOSLOVACCHIA, INGHILTERRA, GIAPPONE, CALIFORNIA, AFRICA, AUSTRIA, SVIZZERA, olande, ROMANIA, SPAGNA, QUASI TUTTE PERSONALI.

ARTIST RECORD 2.
Represented in collections: INGHILTERRA + FRANCIA + GERMANIA + RUSSIA + ITALIA SPAGNA-BELGIO + QUESTE SONO QUELLE CHE RICORDO MA CHE NE SONO ALTRE.

Bibliography:
Hanno scritto di me molti critici importanti GIUSEPPE TURRONI su "Nuova fotografia italiana", PIERO RABATTONE su "Popular Photography", PAULI su "Totale Photographie" (?) su U. S. Camera 1960, PETER DAISS su "Czechoslovak Photography", TURRONI su "Estetica fotografica" e su "Pagina", ecc.
Works published in: GABRIE HOSCHKE su "Camera" Svizzera
Riviste e Annuari in quasi tutto il mondo: Popular Photography, Ferrania, Camera, Year Book, Diorama, Fotografia, Cechoslovenska Fotografie, Totale Photographie, Magnum, Photography Giappone, Photography Annual, su "Covetine di Libri ed altre pubblicazioni che ora mi sfugge il nome. Publications (books, magazine articles).
Se intende scritte da me: NESSUNE.

Work in other fields:
DIPINGO e partecipo a mostre di pittura e scrivo POESIE
Ho illustrato per la Televisione italiana la Poesia di G. Leopardi "A Silvia" con fotografie, montate e animate.
Statement about Photography (If interested in so doing, please include on a separate sheet a statement of your own conception, ideas and the purpose in your work).
Statement of the Museum Policy regarding publicity and the exhibition of items from its own collection and on loan:
I understand that the Museum will use photographs in its collections for exhibition in its own galleries and in exhibitions organized for national or international circulation, and that such photographs may be reproduced in the Museum's publications, on slides made and distributed for educational purposes, and in newspapers and magazines and on television programs for publicity purposes in connection with the Museum collections or activities. A photograph loaned to the Museum for a temporary exhibition may be reproduced in the catalogues thereof and in newspapers and magazines and on television programs in connection with publicity for that exhibition. I hereby consent to the Museum's use of my photographs for the purposes and in the manner set forth above. Any request received by the Museum for the right to reproduce a photograph for any other purpose, however, shall be referred to me.

Mario Giacomelli
Photographer's signature
Bologna, 15-7-66

Fig. 2.19, Curriculum di Mario Giacomelli conservato nella cartella *Mario Giacomelli Miscellaneus* presso la biblioteca del MOMA di New York.



Fig. 2.20, Immagini dal "finto reportage" *Perché?* o *Wollamo*, realizzato in Etiopia da Alberto Albani e stampate da Mario Giacomelli. Pubblicate in A. C. Quintavalle, *Mario Giacomelli*, 1980.

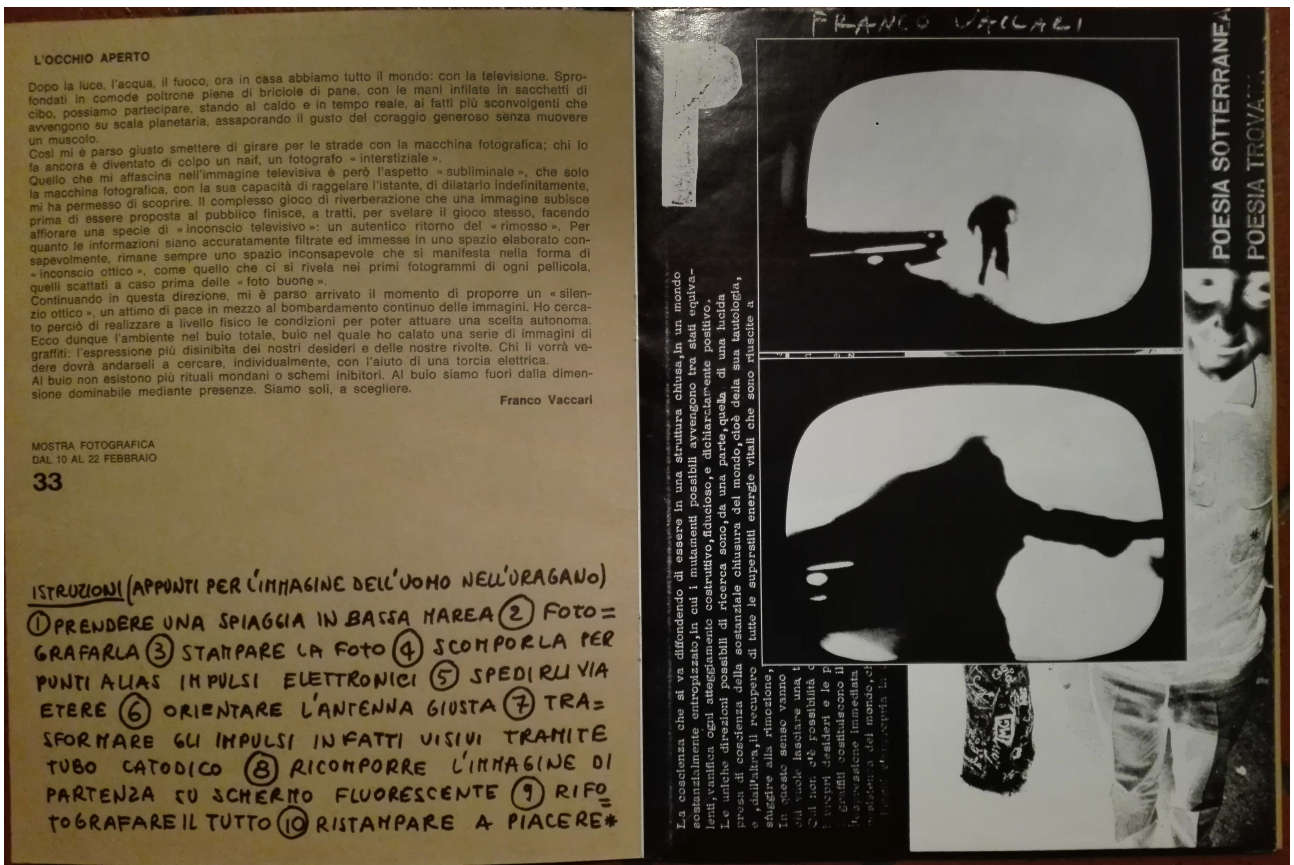
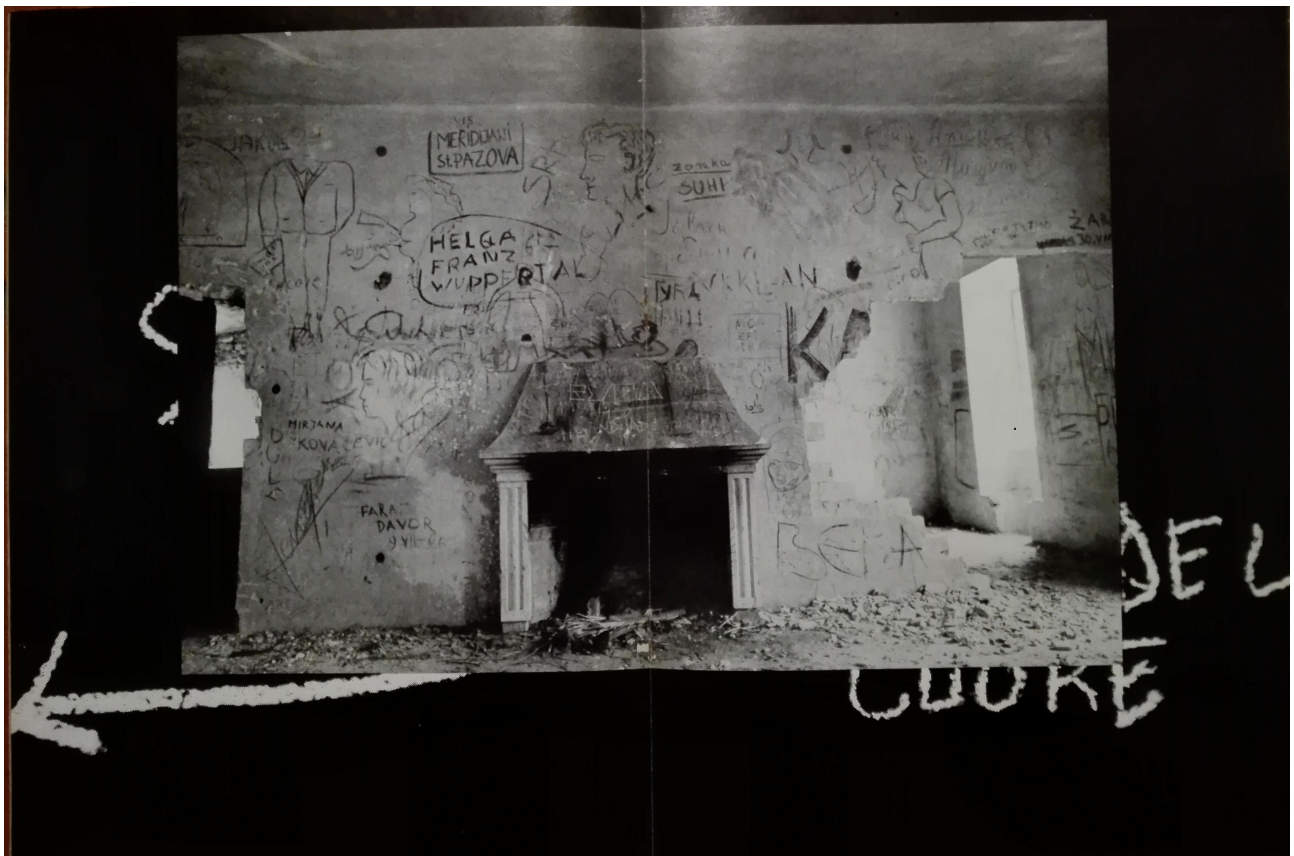
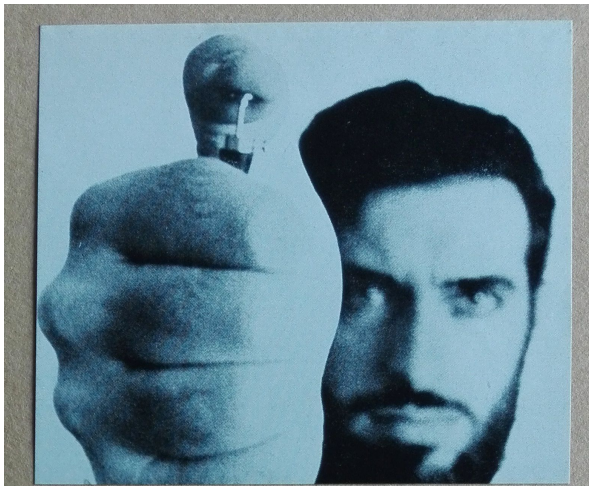


Fig. 2.21 e 2.22, Quattro pagine interne di *Franco Vaccari*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1970.





Anni 36. Ho fatto sempre fotografie; da quattro anni seriamente. Sono nato, vivo e lavoro (male) a Napoli. Ho due figli. Ho due Nikon con varie ottiche e accessori. Non sono un «blow-up man». Il mio mestiere è fare fotografie. Fare il fotografo a Napoli è alienante. Credo nella fotografia. Ho rinunciato a molto per la fotografia e vivo con la fotografia, con molte soddisfazioni e molti sacrifici ma senza compromessi e senza atteggiamenti. Il fotografo guida: Bill Brandt.

In passato ho praticato pittura e scultura: molti consensi e poche prospettive. La mia ambizione: essere quello che sono. Dal 1967 al 1970, dieci mostre: 5 personali, 5 collettive. Prossimamente, in dicembre: mostra personale presso il Centro Culturale Olivetti di Copenaghen. Ho pubblicato fotografie su: Life Usa, Enotria, Zweite Fruhj Fruhjahrsmesse, Marca Tre, Bolaffi Arte, L'Ottagono, Domus, Popular Photography Italiana, L'Architettura, Almanacco Letterario Bompiani e sui maggiori rotocalchi e quotidiani italiani.

Da circa un anno sto svolgendo un'inchiesta fotografica su Napoli in collaborazione con l'associazione «Italia Nostra». La selezione di questo materiale, che ha come temi il verde, le cose antiche che muoiono, la città nuova, l'uomo nella città, sarà oggetto di una mostra prevista per gli inizi del 1971.

Mimmo Jodice

Fig. 2.23 e 2.24, Autoritratto, biografia e un'illustrazione da *Mimmo Jodice. Nudi dentro cartelle ermetiche*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1970.



Fig. 2.25, Fotografia dell'allestimento della mostra *Nudi dentro cartelle ermetiche* di Mimmo Jodice, presso Il Diaframma, Milano, 1970.



Fig. 2.26, Scatto dal ciclo *Giappone* di Mimmo Jodice.



Fig. 2.27, Les Krimms, *The Static Electric Effect of Minnie Mouse on Mickey Mouse Balloons*, 1969, Courtesy Archivio del MuFoCo di Cinisello Balsamo, Milano.



Fig. 2.28, Illustrazione da *Mario Samarughi*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1971.



Fig. 2.30, Illustrazione da *Giorgio Savini*,
Galleria Il Diaframma, Milano, 1970.

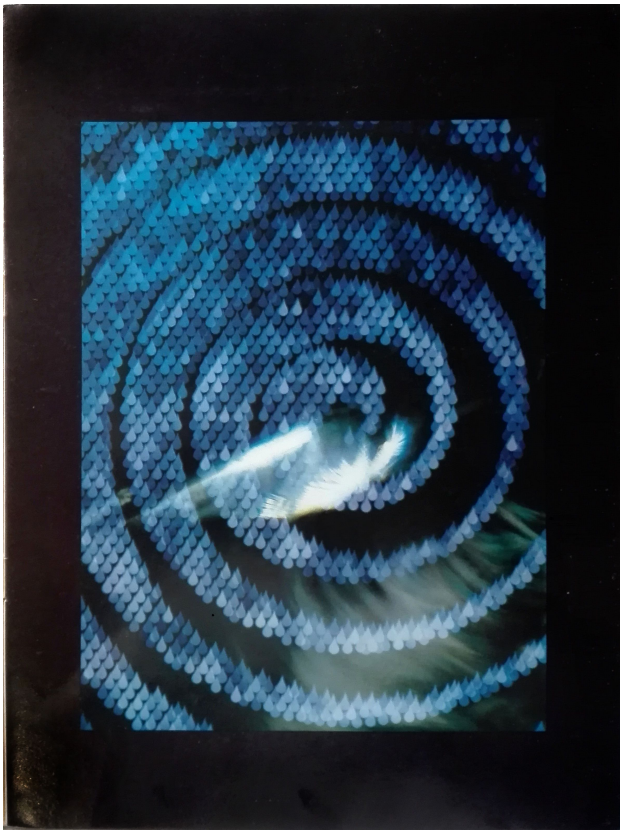


Fig. 2.29, Gabriele Basilico, fotografia dal
ciclo *Glasgow*, 1970.

Fig. 2.31, Due pagine da *Realtà fantastica*,
Galleria Il Diaframma, Milano, 1967.



MIMMO CASTELLANO
CARLA CERATI



GIORGIO LOTTI
GIUSEPPE PINO





Fig. 2.32, Illustrazione da *Adriano Malfagia. Micropoesia per un cristallo*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1972.

Fig. 2.33, Alice Wells, *Found Memories, Transformed*, 1972.

Fig. 2.34, Pagina interna dell'invito alla mostra personale di Giancarlo Iliprandi, 1975.

An invitation card with a light grey background. At the top center is a graphic of a white rectangular sign with a black border and a metal fastener at the top, containing the text "DO NOT DISTURB" in bold, black, sans-serif capital letters. Below the sign, the name "GIANCARLO ILIPRANDI" is printed in a smaller, black, sans-serif font. The main body of text is in a serif font and reads: "Per un professionista l'impegno si identifica con la routine quotidiana. Queste opere non commerciali nate fuori da una committenza precisa, pubblicate a fatica o addirittura inedite, talvolta pretenziosamente sociali, forse inutili, sono quelle che l'autore, un noto grafico milanese, definisce ironicamente col termine « disimpegno »." At the bottom, the exhibition details are listed: "La mostra sarà inaugurata martedì 28 Ottobre 1975 alle ore 18,30. Resterà aperta sino al 15 Novembre."



Fig. 2.35, Lisetta Carmi, pannello in alluminio con quattro fotografie dal ciclo *L'anagrafe*, conservato nell'Archivio del MuFoCo di Cinisello Balsamo, Milano.

nella cartella *Lisetta*
CPI.

Lisetta Carmi
Lungoparco @ropallo 4
16122 @enova
tel. 891510

@enova
10.2.1973.

Caro Lanfranco,

vedi, sei sempre tu l'animatore della fotografia in Italia! e un animatore appassionato e pieno di entusiasmo. Il nostro incontro di ieri sera è stato simpatico e stimolante: un primo incontro ancora informale, ma dal quale spero nascerà un accordo e un lavoro interessante. Ci vorranno certo ancora molti incontri e molte discussioni e confronti, ma io mi auguro che dalla tua iniziativa potrà nascere qualcosa che avrà un significato per molti di noi. E te ne sono grata: sempre gli stimoli interni hanno bisogno di stimoli esterni, per parte mia l'entusiasmo non manca.

Tu sai che io parto prestissimo per India e Nepal: ma prima di partire ti manderò una decina di foto dei travestiti: non ho tempo di prepararti altro. Al mio ritorno farò subito un lavoro sull'Italia - loro o nostra - non importa.

Magnifico anche ciò che ci ha offerto e di questo grazie e rallegramenti a tua moglie. Penso con nostalgia a quei meravigliosi tortelli che - arrivati ultimi - non sono stati apprezzati come avrebbero meritato. Verrò una volta e mi darò solo tortelli che io amo!

A presto rivederci, considererò sempre presente ai vostri incontri anche se io sarò lontana, e un caro abbraccio.

Lisetta

Fig. 2.36, Lettera di Lisetta Carmi a Lanfranco Colombo conservata presso il MuFoCo di Cinisello Balsamo, Milano.

Fig. 2.37, dettaglio di D. Palazzoli, *Fotografia*, in "Bolaffi Arte" n. 63, novembre 1976, p. 70.

...
Alla Galleria Diagramma di via Pontaccio, dedicata per tradizione alla body art, ai primi di novembre si è aperta una interessante mostra sul travestitismo. Lisetta Carmi ha preparato questo impeccabile reportage andando a vivere per alcuni anni nel quartiere intorno alla via Pré a Genova e riportando una serie di immagini di tocco delicatissimo e di grande vigore espressivo. A Torino la Galleria Documenta presenta attualmente mostre di Roberto Salbitani e Giuseppe Pino.

Comunicato Stampa

GALLERIA "IL DIAFRAMMA - ILFORD"

Nel panorama culturale italiano non sono molti i casi di collaborazione (meccenatismo) industriale tanto più in settori, quale quello fotografico, in cui solo recentemente la critica ufficiale del nostro paese ha riconosciuto valori autonomi e specifici.

E' di questi giorni la notizia che una casa produttrice di materiale sensibile, fotografico e cinematografico, la ILFORD del gruppo Ciba-Geigy, ha impegnato il suo marchio d'azienda nell'attività di promozione e sviluppo culturale che già da tempo svolge la galleria fotografica il DIAFRAMMA di Milano, la più vecchia e importante fotogalleria europea alla quale si deve la presentazione in Italia dei più grossi personaggi della fotografia mondiale.

Se la fotografia, in questi ultimi tempi, sta godendo di una certa pubblicità non è più per una sorta di "moda culturale" che per una scoperta dei valori intrinseci del mezzo fotografico; in questa situazione l'impegno comune della ILFORD e della galleria fotografica il DIAFRAMMA permette di rompere, con nuovi mezzi, un certo discorso ancora elitario, (la fotografia come prodotto di arte) e tutto sommato insufficiente (la fotografia è innanzitutto "documento" e "riproduzione".)

Fig. 2.38, Comunicato stampa dell'inizio della sponsorizzazione Ilford, conservato presso il CRAF di Spilimbergo.

Fig. 2.39, Esempio di report che veniva spedito trimestralmente a Canon.

DIAFRAMMA-CANON GALLERY MILANO:

Information Report from September to December '76

Diaframma-Canon gallery started the season 1976/1977 the 21st of September.

Exhibitions were by Manuel Alvarez Bravo and Lazaro Blanco and Pedro Meyer.

As opening of the new season, the Gallery had a great success, Alvarez Bravo's name attracted a lot of people and Meyer's show had critics' success.

At the moment, the show is in Salerno; it is supported by the local tourist office for "IV Rassegna Teatro Nuove Tendenze".

The show is very wanted, during next months, it will be shows in centers tied up to us.

From the 12th October to the 6th November

SOVIET WAR PHOTOGRAPHERS

This exhibition drew every one's attention. Also newspapers (that are often reluctant to talk of photography) published many articles with pictures. Clubs schools came to the gallery.

The show is wanted in Europe and New York.

A catalogue-book was published on behalf of Diaframma/Canon.

The show was at Diaframma Gallery in Brescia and, at the moment, is at Comune of Modena.

Then it will be shown in several schools in Modena.

After travelling in Italy, this spring it will be at Amsterdam Canon Gallery. Being highly requested.

We plan to make duplicated copies soon as back from Amsterdam.

From November 9th to 27th

MICHAEL SEMAK AND HIS SCHOOL (34 photographers and 138 photos totally)

This is the most debated show.

Comments were from bad to very good. (students of photography appreciated it)

The show went to the photographic section of Piombino steel-mill.

Then it will be asked from photography schools.

From the 30th November to the 14th December

ELISABETTA CATALANO, MAX WALDMAN, JAMES ABBE

It is a show that caught a lot of visitors due to its society style.

Newspapers spent very good comments.

At the opening there were stars and writers shodded by Elisabetta.

./.

3. Galleria 291

Risulta impossibile parlare di fotografia degli anni Settanta in Italia senza citare Daniela Palazzoli. È stata curatrice di alcune tra le più importanti mostre del decennio, dedicate alla fotografia, a partire da *Arte e fotografia*³⁵⁷ fino alla rassegna *Venezia '79*. Tuttavia i suoi primi contatti con il mondo dell'arte non avvengono all'insegna di queste tematiche e del rapporto con la fotografia: è figlia del collezionista Peppino Palazzoli (che nel 1957 fonda la Galleria Blu, dedicata all'arte contemporanea) e conclude gli studi universitari dimostrando la sua passione per l'arte nella tesi *Artisti del Bauhaus*, che già lascia intuire il suo punto di vista trasversale e interdisciplinare. Negli ultimi anni Sessanta la Palazzoli collabora occasionalmente con la galleria paterna, ma anche con altri spazi espositivi³⁵⁸, prima di concentrarsi nell'avventura della gestione autonoma della Galleria 291. I suoi interessi sono molteplici tuttavia una costante nella sua lunga carriera rimane l'attenzione alla fotografia e ai nuovi media, forse inizialmente nutrita da viaggi negli Stati Uniti nelle estati del 1968 e 1969³⁵⁹.

Prima di queste date non si rintraccia nei suoi scritti critici una particolare tendenza verso l'ambito della fotografia; i suoi interessi sembrano invece orientati verso esperienze artistiche multidisciplinari, sulla scia di Fluxus, e sperimentazioni di poesia visiva ed editoria creativa. Lo dimostrano le pagine della rivista "b't. Arte oggi in Italia", da lei fondata nel maggio 1967, e diretta fino alla chiusura nel 1968, pubblicata da ED.912 - Edizioni di Cultura Contemporanea³⁶⁰. Si tratta di una rivista interessante anche per le collaborazioni con alcuni artisti di primo piano, come Gianni Bertini o Ugo Locatelli, che rimangono legati a Palazzoli per molti anni.

³⁵⁷ Cfr. *supra*, Introduzione.

³⁵⁸ A lei si deve la mostra di Franco Vaccari (1970) come anche *Arte e decultura* (1971) alla Galleria Blu, ma anche *Towards a cold poetic image* alla Galleria Schwarz (1967) e altre mostre presso le gallerie milanesi Il Diaframma, Il Naviglio, L'uomo e l'arte. Fuori da Milano porta Gian Emilio Simonetti alla Bertesca di Genova (1967) o Aldo Tagliaferro da Christian Stein a Torino (1970).

³⁵⁹ La seconda volta pare trattarsi di vari mesi e tenere un corso sull'arte del *collage*, presso un'università americana. Cfr. D. Palazzoli, *USA. Musei e fotografia*, in "Popular Photography Italiana" n. 145, novembre 1969, p. 42.

³⁶⁰ La casa editrice ED.912 e la rivista "b't" (nominata spesso "bit") hanno la stessa sede redazionale in via Piolti de Bianchi 19 a Milano. L'ufficio amministrativo e la stamperia si trovano presso la tipografia Arti Grafiche La Monzese di Cologno. È fondata nel 1966 da Sergio Albergoni, Giovanni Sassi e Gian Emilio Simonetti, insieme a Giovanni Neri e Bruno Pedrini, proprietari della tipografia, e produce libri, riviste e manifesti frutto di sperimentazioni in bilico tra editoria e arte. Ai fondatori iniziali si aggiungono poi Palazzoli e il grafico Till Neuburg. È oggetto delle ricerche di Federica Boragina, "Per una rivoluzione culturale". *Il caso ED.912, l'editoria d'artista e la controcultura a Milano fra il 1966 e il 1971*, tesi di dottorato a.a. 2015-2018, Università degli Studi di Torino, ma il primo studio su "b't", puntuale e dettagliato, si deve a Giulia Polizzotti: "B't. Arte oggi in Italia". *La rivista della "nuova avanguardia"* in "L'Uomo Nero", anno VIII, n. 7-8, settembre 2011, Milano, pp. 124-145.

3.1. I primi passi indipendenti: la rivista “b’t”

“b’t” è stata, secondo Federica Boragina³⁶¹, il progetto editoriale più riuscito di ED.912 [Fig. 3.1] (e anche quello più sostanzioso, con una tiratura base di tremila copie). Il nome deriva dal bit, l'unità di misura dell'informazione nel linguaggio della cibernetica. Interessante meteora nel mondo editoriale italiano della stampa specializzata sull'arte, è uscita con dieci numeri e ha riunito alcune delle migliori firme dell'epoca, a partire dalla brillante redazione iniziale, composta da Tommaso Trini, Germano Celant e Mario Diacono, con l'aggiunta, verso la fine del 1967, di Marisa Volpi, Wolf Vostell tra gli altri. Si presenta con una *facies* grafica dinamica, colorata e giovane, che spesso cambia radicalmente da un numero all'altro, sull'esempio di tanta coeva produzione culturale *underground*, per lo più americana. È caratterizzata da una certa irregolarità, non solo nelle uscite, ma anche nella redazione e nel progetto grafico; altro elemento identificante è un'ostentata indipendenza che già risente del sessantotto alle porte, concretizzata nella scelta di evitare ogni forma di pubblicità a pagamento, almeno nei primi numeri³⁶². La considerazione che riceve è fin da subito positiva: Sergio Dangelo, in una lettera al direttore poi pubblicata, la definisce una rivista veramente sperimentale³⁶³. Da “Gala” arrivano solo lodi: “b’t”, “la rivista underground per eccellenza”, non spaventa più i benpensanti ma li scuote ancora da cima a fondo, grazie ad un caleidoscopio di testi, arte, politica ottimamente impaginato e orchestrato dalla Palazzoli, “un personaggio che bisognerebbe inventare se non ci fosse”³⁶⁴.

Trini, collaboratore fin dalla prima ora, ne parla con toni entusiasti, definendola l'unico esempio in Italia di critica sperimentale che soddisfi la necessità di un'ampia informazione, regalando anche una serie di originali multipli³⁶⁵. Infatti il primo numero contiene una mascherina in cartoncino con la scritta: “Anche l'arte è una tigre di carta!”, *d'apres* Mao Tze Tung, realizzata da Gianni Bertini, il quale in quegli anni era impegnato a riflettere sulle problematiche di un'arte meccanica e riproducibile³⁶⁶. *L'Uomo fulminato* dell'artista piacentino Ugo Locatelli³⁶⁷ è un altro esempio di

³⁶¹ F. Boragina, *Prolegomeni dell'esoeditoria: il caso ED.912*, in C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo, a cura di, *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia Books, 2017, pp. 169 – 174.

³⁶² Dal verso di copertina del primo numero: “B’t paga la sua indipendenza! Al fine di salvaguardare la libertà di opinione degli scritti che pubblichiamo, la redazione ha deciso di non accettare pubblicità di gallerie d'arte contemporanee private”. Nella versione inglese, aggiunge: “This means that B’t is supported only by its readers. Also that the price of B’t will be higher than of any other art magazine con also rely on more orthodox (and hence more constrictive) sources of income. But what is the cost of independence? One buck!”; veniva infatti distribuita anche in Inghilterra (da Zwemmer & Co.), in Svezia (da Diefenbronner) e negli Stati Uniti (da Wittenborn & Co.).

³⁶³ S. Dangelo, in “B’t” n. 3-4, giugno 1967, p. 14.

³⁶⁴ *BIT* in “Gala” n. 35, aprile-maggio 1969, p. 82.

³⁶⁵ T. Trini, *La rivoluzione murale permanente*, in “Domus” n. 446, gennaio 1967, p. 33.

³⁶⁶ Cfr. F. Boragina, *op. cit.* p. 172.

³⁶⁷ Palazzoli e Locatelli si conoscono probabilmente in occasione della manifestazione-mostra *Parole sui muri* a Fiumalbo, organizzata da Claudio Parmiggiani nell'agosto 1967 (difesa da Palazzoli in *Man if est action*, “B’t” n. 5, novembre 1967, p. 35). I loro rapporti, basati su un comune interesse per le ricerche artistiche sperimentali tra scrittura e immagine e l'editoria indipendente, proseguono con la mostra di pubblicazioni di ED.912, al Centro di

questi originali multipli, inserito nel sesto numero della rivista [Fig. 3.2]. Si tratta della sagoma di un uomo ritagliata da altre pagine di giornale con una fustella, tuttora in possesso dell'artista³⁶⁸, e parzialmente incollata alla pagina: “Questo, ad esempio, è un elemento segnaletico: l'uomo fulminato dalla corrente elettrica che reagisce a dei pattern percettivi colorati”³⁶⁹. Un progetto interessante che viene pubblicizzato sul quarto numero di “b't” è “Arch/do”³⁷⁰ un archivio di documentazione sull'arte contemporanea e sulle pubblicazioni più “*experimental and advanced*”, fondato nel 1966 da Palazzoli e Simonetti, e accessibile al pubblico presso la sede della redazione della rivista.

Se “b't” nasce come bollettino d'informazioni sul mondo dell'arte contemporanea italiano, con recensioni attente delle mostre più significative della penisola grazie a collaboratori residenti in tante città, finisce per sbilanciarsi molto verso temi socio-politici, prendendo nette posizioni. Per esempio, il primo fascicolo del 1968 riporta l'annuncio dell'occupazione della Galleria d'Arte Moderna, e tante dichiarazioni degli occupanti. I tre numeri seguenti, gli ultimi della rivista, danno sempre maggiore spazio alle occupazioni e alle polemiche in atto nel mondo dell'arte, dalla Triennale di Milano fino a giugno, con la non-inaugurazione della XXXII Biennale di Venezia.

Rispetto agli sviluppi successivi della carriera di Palazzoli, qui vi è ancora una scarsa attenzione alla fotografia, vengono però già citati tanti artisti che rimangono nella sua orbita negli anni presi in considerazione da questo studio, per esempio i mec artist Bertini e Mariani, ma anche il gruppo UFO e Mario Cresci. A proposito di quest'ultimo, leggiamo: “uno dei più preparati fra i giovani fotografi italiani è alla sua seconda esperienza di documentarista di avvenimenti studenteschi, egli sta preparando per l'ED.912 un libro sugli avvenimenti di Valle Giulia, libro che si inserisce in una collana di testi di prossima pubblicazione sul Movimento Studentesco nel mondo”³⁷¹. Il libro non è mai stato pubblicato, ma gli scatti di Cresci degli scontri a Valle Giulia sono ormai noti, e soprattutto queste poche righe permettono di “datare” l'inizio del lungo e proficuo rapporto tra

Documentazione Visiva di Piacenza nel 1968, che Locatelli aveva contribuito a fondare. Successivamente Palazzoli inviterà Locatelli a partecipare alla mostra *Il libro come luogo di ricerca* da lei curata insieme a Renato Barilli in occasione della XXXVI Biennale di Venezia, nel 1972. Locatelli vi porterà il libro sui generis *Teatro Uno (Il mazzo)* concepito e realizzato in collaborazione con il poeta Sebastiano Vassalli; si presentava come una scatola con trentatré carte con figure rosse e nere ed un testo di Vassalli. Era stato pubblicato nel 1971 attraverso Ant Ed, piccola casa editrice fondata nel 1968 dallo stesso Locatelli insieme a William Xerra, con il sostegno di un comitato di cui facevano parte anche Vassalli, Luciano Caruso e altri artisti piacentini. In particolare pubblicavano la rivista “Ant Ed. Foglio bimestrale di poesia e scienze affini” della quale uscirono quattro numeri.

³⁶⁸ F. Lezoli, *Ugo Locatelli 1962-1972. Fotografia, scrittura, sperimentazione*, Fondazione italiana per la fotografia ed., Piacenza, 2003, pp. 11-12. Illustrazione della fustella a p. 125.

³⁶⁹ *I multipli*, in “B't” n. 6, dicembre 1967, p. 10

³⁷⁰ “Arch/do” in “B't” n. 4, settembre 1967, p. 2. Nel trafiletto in inglese, vengono poi elencati i servizi offerti: dalla ricerca storico-bibliografica sull'arte contemporanea, a microfilm e scansioni di tutti i cataloghi più importanti, fotografie di opere d'arte e dei loro autori, libri, cataloghi e riviste, infine un “complete address & data guide to magazines & press avant-garde and experimental”.

³⁷¹ Trafiletto in “B't” n. 3, giugno 1968, p. 110.

Cresci e Palazzoli intorno alla metà del 1968.

3.2. L'attività critica e i primi contatti con la fotografia, 1969-1970

Conclusa l'esperienza di redattrice indipendente, negli anni successivi Palazzoli collabora con altri periodici milanesi come “Gala”, “Photo 13”, “Progresso Fotografico”, “Bolaffi Arte”, “Domus” e “Data”³⁷². Di particolare interesse è il suo rapporto con “Popular Photography Italiana”, inaugurato nel 1969, che si può considerare una tappa significativa del suo avvicinamento al mondo della fotografia, in particolare milanese. La collaborazione di Palazzoli con Lanfranco Colombo e tutto l'*entourage* che gli ruota intorno, tra la rivista, la casa editrice e la galleria, prosegue per un paio d'anni, attraverso la condivisione di episodi importanti come le mostre di Cresci e Vaccari, o il SICOF del 1970. Si possono immaginare come anni di “apprendistato” di Palazzoli, che dimostrano come il contesto delineato nel primo capitolo di questo studio sia fluidamente attraversato dai protagonisti approfonditi in questa tesi. Il primo articolo firmato da Palazzoli su “Popular Photography” è una sorta di addio a “b't”, in cui l'autrice fa il punto sulla speciale esperienza conclusa, prendendola ad esempio per allargare il discorso al rapporto tra testo e immagine nella stampa periodica. Leggiamo: “Partiti da una rivista specializzata, quasi l'idea di un bollettino d'informazione sui fatti artistici³⁷³, abbiamo cercato di mettere a punto il concetto di informazione e la sua funzione all'interno di un panorama di immagini”³⁷⁴. Prosegue con l'esempio di un fascicolo che è una sequenza, legata visivamente da un filo rosso che percorre tutte le pagine, nascendo da un bottone in copertina che rappresenta un capezzolo: la necessità di strappare il bottone per aprire la rivista costringe il lettore a rendersi conto della rivista come oggetto oltre che come supporto dell'informazione [Fig. 3.1].

Il secondo articolo, che illustra uno dei primi approcci di Palazzoli alla fotografia, è *Ray-grafia di un artista*³⁷⁵, recensione della mostra di Man Ray allo Studio Marconi, artista perfetto per inaugurare un discorso tra fotografia e arte, lui che utilizza la fotografia in mezzo a tanti altri media e tecniche espressive, dalla pittura al cinema. In particolare Palazzoli si sofferma sui *rayogrammi*, e cita addirittura William Fox Talbot come padre di questa tecnica *off camera*, dimostrando di aver

³⁷² Sono interessanti gli articoli del 1974 sulla Body art, tra cui un'intervista a Lea Vergine in occasione dell'uscita del suo capitale libro *Il corpo come linguaggio*. Cfr. D. Palazzoli, *Il corpo come massaggio e come messaggio*, pp. 45-49, e *Parliamo della body art... Intervista di Daniela Palazzoli a Lea Vergine*, pp. 50-55, in “Data” n. 12, estate 1974.

³⁷³ In pochi anni questa tendenza di consoliderà, sulla scia di una vaga sfiducia nella funzione interpretativa della critica d'arte. “Prospects” e “Data”, entrambe inaugurate nel 1972, ambiscono a presentare artisti e opere quasi senza mediazione, bensì come, appunto, “dati”, informazioni, bit.

³⁷⁴ D. Palazzoli, *bit*, in “Popular Photography Italiana” n. 139, aprile 1969, p. 15.

³⁷⁵ D. Palazzoli, *Ray-grafia di un artista*, in “Popular Photography Italiana” n. 139, aprile 1969, p. 44-45.

studiato ed essersi ormai documentata approfonditamente sulla storia della fotografia. È importante poiché ufficializza la collaborazione tra la giovane critica d'arte e la rivista di Colombo, ma anche perché viene introdotto come una nuova rubrica continuativa dedicata ai rapporti tra arte e fotografia (che però non sarà veramente regolare). Sono gli stessi mesi in cui Palazzoli collabora con la galleria Diaframma in occasione della mostra personale di Mario Cresci, e poi della mostra *Arte e fotografia* al SICOF, per cui non stupisce la scelta del suo nome per aprire questo nuovo capitolo della rivista. Va considerato inoltre che proviene dal mondo dell'arte e da una generazione successiva rispetto ai nomi di critici e studiosi della fotografia citati nelle pagine del primo capitolo, per cui contribuisce con un punto di vista nuovo e fresco sulla delicata questione dell'ingresso della fotografia nel mondo dell'arte.

Prosegue scrivendo di *Varesevents*³⁷⁶, happening di 24 ore organizzato a Varese dallo Studio 970.2 di Luciano Giaccari e Maud, insieme all'artista Franco Ravedone. Vi partecipano Franca Sacchi, Paolo Scheggi, Bruno Gambone, Maud e Ravedone, Emilio Isgrò, Luciano Fabro, Pezza con la sua musica fantapolitica e Hidetoshi Nagasawa. Soprattutto (per l'interesse dei lettori della rivista) si è assistito all'happening fotografico di Franco Vaccari, il quale dopo aver distribuito delle maschere che recavano impressa la fotografia di un uomo qualunque, e aver fatto il buio nella sala, girava tra il pubblico munito di una pila e di una macchina fotografica. La ricerca sul buio, inteso come silenzio ottico, sarà portata avanti da Vaccari nella mostra del febbraio 1970 alla Galleria Diaframma, che questo articolo sembra preannunciare.

Dopo alcuni mesi di pausa, il nome di Palazzoli ricompare su “Popular Photography” a firmare un lungo servizio dal titolo *USA. Musei e fotografia*³⁷⁷, successivo ad un viaggio estivo negli Stati Uniti, risolto in un'intervista a John Szarkowski, direttore del dipartimento di fotografia del MOMA di New York.

Nel 1970 esce il suo primo vero servizio dedicato a dei fotografi, e sceglie (o le viene chiesto?) di puntare lo sguardo sulle fotografe donne, dimostrando come siano semplicemente persone e professioniste che dovrebbero avere la stessa libertà di movimento e la stessa considerazione dei colleghi maschi, in ogni momento della vita professionale. I nomi selezionati sono Henriette Grindat, Mary Ellen Mark, Lisetta Carmi (con un reportage sul Sud America), Anna Baldazzi e Barbara Davatz (che rincontreremo nel prossimo capitolo della tesi a collaborare con Urs Lüthi).

In Italia la sproporzione tra uomini e donne fotografi è notevole, sia che si parli di dilettanti sia di professionisti. “Tutto congiura a mantenere visivamente muta e inespressa la donna”, scrive Palazzoli, e poi “la bambina *non può* avere inclinazioni tecniche!”³⁷⁸, dimostrando la sua sensibilità

³⁷⁶ D. Palazzoli, *Varesevents*, in “Popular Photography Italiana”, n. 141, luglio-agosto 1969, p. 13.

³⁷⁷ D. Palazzoli, *USA. Musei e fotografia*, op. cit. Tutto il numero è dedicato a New York.

³⁷⁸ D. Palazzoli, *La donna fotografa? La donna, fotografa?* In “Popular Photography Italiana” n. 150, aprile 1970, pp.

ai temi attualissimi delle lotte femministe, che però non diventa una caratteristica identitaria del suo lavoro come critica. I nomi femminili nelle sue mostre sono sempre pochi, nonostante a Milano lavorassero varie fotografe. L'uscita di "Popular Photography" del maggio 1970 rappresenta il culmine della collaborazione di Palazzoli, alla quale viene lasciata piena libertà di strutturare un fascicolo tutto dedicato all'arte che utilizza la fotografia, a partire dalla copertina dove troneggia *El Lissitzki* di Bruno Di Bello. Inizia Anna Tucci, corrispondente da New York, che scrive della mostra *Photography into sculpture*³⁷⁹ al MOMA, dove sono esposte opere in cui le immagini fotografiche e ottiche sono usate all'interno di ricerche scultoree. Segue una recensione di Turrone al catalogo *Fotografia Creativa*, mostra collettiva curata da Palazzoli a Trieste³⁸⁰, che approfondirò nelle prossime pagine. Ancora nella sezione "Galleria dell'immagine" troviamo il trafiletto *Arte ecologica, arte concettuale, arte povera*³⁸¹. Poche pagine avanti, Cresci, uno degli artisti più sostenuti da Palazzoli in questi primi anni Settanta, firma nella rubrica *The concerned photographer* un breve servizio che denuncia la situazione sociale della Basilicata³⁸². Il servizio centrale della rivista è *Ottica Immaginazione Arte Fotografia*³⁸³, a cura di Palazzoli, che afferma di aver pensato a questo numero monografico su fotografia e arte grazie ad una conversazione con Lanfranco Colombo e Piero Berengo Gardin. L'obiettivo è dimostrare ai fotografi che possono inventare il soggetto delle loro fotografie, che possono fotografare l'arte, per esercitare la loro creatività, e che possono infine creare arte loro stessi. Gli esempi portati, che sembrano voler rappresentare esaustivamente le diverse sfaccettature della fotografia cosiddetta artistica, sono Mulas, Vaccari, Piero Berengo Gardin che fotografa Pino Pascali, Claudio Abate che fotografa *Asphalt rundown* di Robert Smithson, un happening di Mattiacci e la performance di Pistoletto in occasione della rassegna il Teatro delle Mostre alla galleria romana La Tartaruga, infine il gruppo Mec, illustrato da opere di Rotella, Di Bello, ma anche Rauschenberg, Warhol vi vengono forzatamente inseriti. Il numero si chiude con l'articolo di Ando Gilardi, *Non parlare di foto in casa della Biennale*³⁸⁴, che ironizza sull'incapacità, o il rifiuto di utilizzare il termine "fotografia" nel comunicato stampa relativo al laboratorio sperimentale allestito in occasione della XXXV Biennale. Qualche numero

18-48.

³⁷⁹ "Popular Photography Italiana" n. 152, giugno 1970, p. 11. Cfr. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2694> (2 ottobre 2019).

³⁸⁰ *Ivi*, p. 14: "Il catalogo ci permette di fare il punto alla luce anche della presentazione di Gillo Dorfles, sulle recenti tendenze della fotografia non amatoriale, la fotografia che cerca un significato oltre l'apparenza naturalistica. [...]. Un bel catalogo insomma. Era meglio se avessi visto la mostra ma così almeno ho una foto per autore e il tutto è piuttosto esemplificativo, oltre che stimolante."

³⁸¹ *Ivi*, p. 15. Cfr. *supra*, cap. 1.

³⁸² *Ivi*, p. 18. Nonostante questo, lui non farà parte del gruppo dei fotoreporter che nel 1973 fonderanno il gruppo *The concerned photographer italiani*, (cfr. *supra*, cap. 2).

³⁸³ *Ivi*, pp. 18-35.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 73.

dopo sarà di nuovo Palazzoli a raccontarne esaustivamente e positivamente³⁸⁵.

Dopo l'esperienza della piccola mostra *Arte e fotografia*, nell'autunno del 1970, il nome di Palazzoli scompare dalla rivista, e vi ritorna occasionalmente solo intorno 1973. Non è facile intuire i motivi di questo allontanamento, o meglio, si rischia di demonizzare la mostra *Arte e fotografia* e soprattutto il dibattito con i critici d'arte, concluso con toni esasperati. Tuttavia non sono da escludere questioni personali, un incrinarsi dei rapporti, che si riflettono anche nelle distanze che Palazzoli prende dalla fotografia *tout court* coeva, dai fotoreporter italiani, per continuare a lavorare preferibilmente con artisti che utilizzano la fotografia, o fotografi concettuali e sperimentatori.

In questa direzione va il palinsesto della galleria 291 e i nomi riuniti nelle grandi rassegne curate tra il 1970 e il 1975. I fotografi professionisti, rappresentati in *Fotografia creativa* da De Biasi e Scheichenbauer, rientrano nel suo “radar” solo in occasione dell'edizione milanese di *Fotomedia*, con la sezione aggiunta dedicata alla “nuova fotografia”.

Oltre a “Popular Photography” Palazzoli scrive su altre riviste, come “Gala”, dove la sezione dedicata alle Arti è coordinata da Luciano Inga-Pin, il quale, grazie alla sua precoce apertura verso la fotografia e i nuovi media, è piuttosto attento ad aggiornare i suoi lettori anche sulle mostre fotografiche dell'ambito milanese.

La firma di Palazzoli compare nel 1970 all'interno della rubrica sul teatro, dove scrive delle scenografie fotografiche di Ugo Mulas per il *Wozzek* di Allan Berg messo in scena dalla produzione del Teatro Comunale di Milano. L'uso della fotografia è sicuramente l'aspetto più inedito di questa edizione, come lei mette in luce³⁸⁶. Pochi numeri dopo firma *Gli extramedia*³⁸⁷, articolo sulle manifestazioni a partecipazione libera che avvengono non solo al di fuori dei mezzi di comunicazione di massa, ma anche al di fuori della comunicazione artistica, o teatrale che sia. Cita come esempio la competizione degli UFO organizzata da lei stessa insieme a Bruno Munari al Monte Olimpo, e gli happening di Varese del 1968 e 1969.

La sua collaborazione è altalenante, ma saltano all'occhio alcuni articoli del 1973 che riflettono sul mondo delle gallerie fotografiche e del mercato della fotografia, certo non casualmente contemporanei all'apertura della sua 291. Per esempio *La macchina f.*³⁸⁸, dove accenna al fenomeno emergente delle gallerie private che considerano la fotografia come un prodotto artistico, piuttosto solido in USA ma in via di diffusione anche in Europa, e conclude che si tratta di vedere ora se questo atteggiamento americano contribuirà ad attribuire un ruolo culturale specifico al linguaggio

³⁸⁵ D. Palazzoli, in “Popular Photography Italiana” n. 154, settembre 1970, p. 16.

³⁸⁶ D. Palazzoli, *La cronaca nera di Berg*, in “Gala” n. 40, febbraio 1970, p. 20.

³⁸⁷ D. Palazzoli, *Gli extramedia*, in “Gala” n. 41, aprile 1970, pp. 28- 29. Cfr. sullo stesso tema, D. Palazzoli, *Des inter media aux extra media*, in “Opus International” n. 16, marzo 1970, pp. 19-21.

³⁸⁸ D. Palazzoli, *La macchina f.*, in “Gala” n. 63, dicembre 1973, p. 32.

fotografico o solo a mercificare le sue immagini. Sullo stesso numero, nella pagine pubblicitarie finali, compare una prima menzione della galleria 291. Il discorso prosegue con *Collezionare fotografie*³⁸⁹, dove Palazzoli, mantenendosi nell'ambito della fotografia storica, passa in rassegna aste, vendite e commercio di questa “parente povera della pittura”, dimostrando la sua attenzione puntuale agli eventi del giovane mercato della fotografia.

Dalla breve rassegna stampa appena conclusa emerge una notevole diversificazione delle tematiche, per quanto all'interno dell'ambito fotografico, ma anche l'assenza di una vera attenzione per l'operato dei fotografi tradizionali contemporanei, amatori o professionisti, che la porta ad allontanarsi da “Popular Photography” e a cercare altri spazi in riviste dedicate all'arte. Ma soprattutto la spinge a stringere più collaborazioni, nelle vesti che oggi definiremmo di “curatrice indipendente”, e ad approfondire i rapporti con i fotografi artisti, più consci della propria autorialità.

3.3. Da *Fotografia creativa* alle grandi occasioni istituzionali.

Accanto alla scrittura, Palazzoli porta avanti dal 1969 un'intensa attività curatoriale, focalizzata sul rapporto, gli scambi e le contaminazioni tra fotografia ed arti visive. Una delle prime mostre su questo tema da lei organizzate è *Fotografia creativa*, inaugurata il 21 febbraio 1970 al Centro La Cappella di Trieste, in anticipo di vari mesi su *Arte e fotografia* per il SICOF milanese. Diretto dall'architetto e scultore Luciano Celli, il Centro La Cappella continua nei mesi successivi a dimostrare attenzione ai problemi della fotografia³⁹⁰.

Della mostra ci rimane un buon catalogo, che si apre con una conversazione tra Palazzoli e Gillo Dorfles a proposito della “fotografia creativa”. Dorfles si dimostra qui molto critico verso il riporto fotografico, e quindi il tentativo di fare “pittura” con la fotografia, mentre si pronuncia a favore di esperienze dove il mezzo viene sfruttato per il suo particolare linguaggio³⁹¹. Pare aver aggiornato le sue preferenze dopo il sostegno piuttosto saldo alla Mec art durante la seconda metà degli anni Sessanta. Segue il breve saggio di Palazzoli *Gli intermedia fotografici: per avere un documento bisogna inventarlo*. Prendendo ad esempio le opere in mostra, introduce il discorso sull'invenzione della realtà nella fotografia, che porta poi avanti nel servizio *Ottica Immaginazione Arte Fotografia* già citato. Infine, ogni autore esposto è presentato con un'opera. Si tratta di nomi decisamente

³⁸⁹ D. Palazzoli, *Collezionare fotografie*, in “Gala” n. 65, aprile 1974, pp. 21-22.

³⁹⁰ Vengono allestite quattro rassegne sulla relazione tra fotografia e ambiente, un esempio sono le immagini degli impacchettamenti monumentali dell'artista bulgaro Christo Yavachev. Si tiene inoltre il convegno *Realtà ambientale e nuova fotografia*, in due giornate alla fine dell'ottobre 1971, con interventi di Palazzoli stessa, Tommaso Trini, Lea Vergine e Toni Toniato. È menzionato in “Domus” n. 504, novembre 1971, p. 52 e “Gala” n. 52, dicembre 1971, p. 76.

³⁹¹ D. Palazzoli, *La fotografia creativa. Conversazione con Gillo Dorfles*, in D. Palazzoli, a cura di, *Fotografia creativa*, Tipografia Moderna, Trieste, 1970, p. n. n.

interessanti: Bertini e Rotella, entrambi con un autoritratto, cui si associano *Iconografia Leniniana* di Di Bello, *2000 Eterna conquista* di Mariani e Tagliaferro, che porta l'opera *Natura morta con donna+ragazzo+piano+mezzo retino*. Molto meno prevedibile è la massiccia presenza del gruppo torinese confluito sotto l'etichetta di Arte Povera: troviamo Alighiero Boetti con l'opera *Gemelli*, cartolina spedita a cinquanta persone, creata con un fotomontaggio da una fotografia scattata da Paolo Mussat Sartor [Fig. 3.3]; Michelangelo Pistoletto con *Foto di Jasper Johns*; Giuseppe Penone che, per l'opera *Ho scelto un albero*, utilizza la fotografia come supporto per un testo scritto a mano; Salvo con quattro *tableaux vivant* e infine Emilio Prini con fotografie documentarie da *azionecondizione – tipo: salire (spinte distribuite)*. Stranamente nessuno di loro è inserito nella scheda collettiva che chiude il catalogo, dal titolo appunto di “Arte povera”, dove invece compaiono i nomi dei land artist americani Michael Hezier, Robert Smithson, Denis Oppenheim, e degli europei Jan Dibbets, Richard Long e Hans Haacke che utilizzano la fotografia per documentare e mostrare al pubblico i propri interventi ambientali altrimenti inaccessibili.

Sono inclusi inoltre: Claudio Costa con *T.I.R.+Vela* [Fig. 3.6]; Cresci con illustrazioni dei cilindri di plexiglass utilizzati per l'installazione alla Galleria Diaframma pochi mesi prima; i cuscini “solo da vedere” di Giulio Confalonieri, realizzati con scatti di Davide Mosconi, che a suo nome mette in mostra una lightbox dal ciclo *Il sogno di Davide*, anch'essa già presentata alla Galleria Diaframma; Matilde Gasperini che presenta un *Pavimento fotografico*; Franco Grignani e il Gruppo MID con i loro esperimenti ottici e infine il fotografo triestino Piccolo Sillano con un *Ritratto matericizzato*.

Sorprendente la presenza di Mario De Biasi, noto capo dei servizi fotografici di “Epoca”, con una sequenza mossa che ritrae il cantante dei Rokes [Fig. 3.4], e quella di Franco Scheichenbauer, fotografo che lavorava soprattutto nella moda [Fig. 3.5]. Ritengo siano da attribuire alla frequentazione di Palazzoli della galleria Diaframma, dove entrambi sono esposti nel 1969 (stagione dalla quale provengono anche le opere in mostra di Cresci e Mosconi). Comprensibile invece il coinvolgimento di Mulas e Vaccari; quest'ultimo porta un fermo immagine di uno schermo televisivo, della stessa serie di quelli che esporrà alla galleria Blu a fine anno. Non mancano le presenze internazionali, oltre ai land artist già citati, sono esposte *Grass* di Barry Flanagan, *Close cover before sticking* di Joe Tilson, *Pilota* di Robert Rauscheberg, un ritratto di Andy Warhol e un'opera senza titolo di Richard Hamilton.

In conclusione è una mostra pilota molto ricca e interessante, che tenta di dare esempi delle diverse direzioni prese dalle sperimentazioni fotografiche, e delle pratiche artistiche che ne dipendono. Non credo debba essere considerata semplicemente un banco di prova per *Arte e fotografia*, allestita pochi mesi dopo a Milano, che potrebbe sembrarne invece una versione più sintetica. Ci sono alcune differenze sostanziali: al SICOF mancano tutti i nomi legati all'arte povera, ma anche De

Biasi, Scheichenbauer e altri ancora invitati alla mostra triestina. D'altro canto, compaiono maestri come Marcel Duchamp e Christian Schad, a dimostrare quanto Palazzoli stia prendendo sempre più sul serio l'approfondimento storico sulla fotografia, che la porta, circa due anni dopo, ad allestire la mostra monumentale *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*³⁹², per la quale sono presi in considerazione i due secoli di vita della fotografia nella loro completezza. Include infatti circa 300 autori, tra artisti e fotografi, ordinati cronologicamente, secondo una prospettiva che cerca di fondere la storia dell'arte e la storia della fotografia. Aperta il 28 marzo 1973, è progettata insieme a Luigi Carluccio con l'appoggio del comitato degli Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea. È una mostra sulla quale è stato detto e scritto molto ma è interessante rileggere alcune reazioni che provoca nel contesto milanese che ho ricostruito, e la voce della giovane curatrice che analizza e spiega il lavoro svolto. È una mostra che accende dibattiti e polemiche, ma fin da subito ne è universalmente riconosciuta l'attualità e l'importanza come stimolo allo studio e all'approfondimento del tema del rapporto tra arte e fotografia. Per dare le prime informazioni sulla mostra torinese "Nac" si avvale dell'occhio critico di Renato Barilli, il quale ci informa che si deve a Carluccio il piano terra, dedicato alla sezione storica (che considera più problematica e meno chiara), mentre è stata fatta da Palazzoli la selezione degli artisti contemporanei e l'allestimento del primo piano ("lucidamente amministrato")³⁹³. Nel numero successivo prosegue la riflessione sulla mostra con la più interessante *Autocritica* firmata da Palazzoli stessa, la quale conferma che la genesi dell'evento torinese va rintracciata nell'esperienza di *Arte e fotografia*, alla quale, in dialogo con Carluccio, ha deciso di aggiungere un discorso sulla fotografia dell'Ottocento. Concentra il suo riesame sull'allestimento e sulla ricezione: a proposito del primo punto ammette alcune lacune e ne spiega le ragioni. Rispetto alle reazioni del pubblico, lamenta una sorta di "paraocchi" specialistico:

Coloro che si interessano di arte mi hanno detto: perché quelle fotografie? Sono piccole, senza interesse, non le vede nessuno e per giunta disturbano i quadri. Invece, gli amatori di fotografia mi hanno fatto rimarcare che il quadro non lo guarda più nessuno, perché l'attenzione della gente oggi è attirata solo dalla fotografia.³⁹⁴

Si chiede come si farà a distruggere questo interesse preconstituito, rigido sui suoi binari, e ripone le speranze nell'insistenza di mostre come *Combattimento*. Lei per prima proseguirà con passione a confezionare mostre dove fotografia e pittura, o più in generale arti visive, si accostano liberamente, fino alla "liberalizzazione" della fotografia che si verifica negli anni Ottanta. In queste pagine ne

³⁹² L. Carluccio, D. Palazzoli, a cura di, *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea, Torino, 1973.

³⁹³ R. Barilli, *Combattimento per un'immagine*, in "Nac" n. 4, aprile 1973, pp. 8-9.

³⁹⁴ D. Palazzoli, *In margine a "Combattimento per un'immagine"*. *Autocritica*, in "Nac" n. 5, maggio 1973, p. 22.

stiamo vedendo, appunto, alcuni esempi.

Su “Domus”³⁹⁵ leggiamo ancora le parole di Palazzoli, in conversazione con Pierre Restany. Vi troviamo la conferma che il suo interesse per la fotografia è nato dopo il 1968 e ha origine dall'arte e dall'osservazione dei cambiamenti che i nuovi mezzi d'espressione hanno portato nei generi tradizionali, spingendoli ad evolversi. L'intervista si tiene durante una fase ancora progettuale della mostra, tanto che Palazzoli racconta di stare pensando al titolo e di avere in mente “lotta” o “battaglia” per un'immagine. La finalità della mostra, afferma, è di mettere in rilievo l'apporto originale della fotografia, a partire dai suoi tratti in comune con la pittura (fin dal XIX secolo). Ci rivela che Carluccio ha ideato i due omaggi personalizzati all'interno del percorso espositivo, a Nadar e Stieglitz, fotografi pionieri che “hanno assunto l'incontro umano, tecnico e poetico tra i due linguaggi”; un altro tema ben sviluppato nella mostra è quello della fotografia astratta e del fotomontaggio degli anni Venti e Trenta; infine la terza sezione è dedicata alla “fotografia liberata”, nel senso di linguaggio autonomo, flessibile e integrato nella sua epoca e nell'arte coeva; Restany si sofferma sulla Mec art, che lui stesso aveva contribuito a definire già nel 1965.

Inga-Pin ne scrive un articolo piuttosto denso, accompagnato da alcune illustrazioni e dalla lunghissima lista degli artisti selezionati. Valorizza soprattutto la parte storica, ottocentesca, composta da materiali normalmente di difficile consultazione, e scorre velocemente l'esposizione fino alle ultime sale, dove, non più il riporto su tela, ma la fotografia vera e propria appare ormai come *medium* dominante, grazie alle opere dei concettualisti, soprattutto americani e inglesi, che non si preoccupano più di rappresentare una cosa, ma sostengono un concetto solo attraverso l'immagine³⁹⁶. Dal versante dei fotografi giunge la voce di Roberto Salbitani, che afferma come dopo questa mostra non sarà più possibile parlare di combattimento tra fotografi e artisti, bensì di collaborazione, dimostrando di aver colto il messaggio dei curatori. Sorprende il silenzio stampa di “Diaframma Fotografia Italiana”, che dal 1972 prosegue “Popular Photography Italiana”; nonostante l'evidente distacco di Palazzoli dalla rivista, si tratta comunque di una mostra capitale, e il fatto che venga ignorata non è giustificabile solo con motivi personali.

Il rapporto di Palazzoli con il gruppo degli Amici Torinesi per l'Arte Contemporanea e con Carluccio, prosegue con la mostra dedicata ai platini di Irving Penn³⁹⁷, che forse si può considerare segnale della soddisfazione complessiva per i risultati del lavoro.

Nel novembre dello stesso anno inaugura un'altra monumentale rassegna, questa volta a Roma e

³⁹⁵ P. Restany, *Combattimento per un'immagine* in “Domus” n. 521, aprile 1973, pp. 52-54.

³⁹⁶ L. Inga-Pin, *Combattimento per un'immagine*, in “Gala” n. 2, maggio 1973, pp. 40-43.

³⁹⁷ L. Carluccio, D. Palazzoli, a cura di, *I platini di Irving Penn. 25 anni di fotografia*, Galleria d'arte moderna, Torino, 1975.

dedicata a tutte le arti: *Contemporanea*, organizzata dagli Incontri Internazionali d'Arte, diretti da Graziella Lonardi Buontempo con il sostegno in particolare di Achille Bonito Oliva. È allestita nel parcheggio sotterraneo di Villa Borghese, allora inutilizzato, e rimane aperta fino al febbraio 1974. È divisa nelle sezioni musica, danza, arte, e, per la prima volta nella storia di queste grandi rassegne “istituzionali”, la fotografia trova uno spazio alla pari accanto a tutte le altre discipline. La sezione è affidata alla cura di Palazzoli, reduce da *Combattimento* dove ha dimostrato di poter gestire impegni di una certa dimensione e livello. Il tema è suddiviso in due sotto-sezioni: una prima presentazione antologica, strutturata in sei piccole mostre monografiche di altrettanti autori considerati esemplari per poter raccontare lo stato della fotografia contemporanea; e una seconda dal titolo *La mercificazione fotografica*, affidata alla vitalità creativa di Mario Cresci e al Gruppo Phantomatic, Franco Triulzi, Luciano Passoni, Mariangela Dimastromatteo, ennesima dimostrazione della stima che Palazzoli ha per il lavoro di questo fotografo non convenzionale.

I fotografi scelti per la prima parte sono gli americani Lee Friedlander, Kenneth Josephson, Duane Michals, Ralph Gibson e Diane Arbus, ai quali si affianca l'italiano Ugo Mulas (da poco scomparso). Le scelte confermano uno sguardo evidentemente ancorato alla “nuova fotografia americana”, con puntate verso i frangenti più concettuali con le opere di Josephson, che si riflette anche nelle scelte di Palazzoli come direttrice della Galleria 291. Piuttosto rilevante nella scelta delle opere dev'esser stata la collezione personale della stessa curatrice: i documenti conservati presso l'archivio di Incontri Internazionali d'Arte rivelano che fornisce le fotografie di Michals, Gibson e Josephson³⁹⁸. Questo dettaglio giustifica le mostre subito successive degli artisti alla Galleria 291, dove le stesse fotografie sono in vendita. L'operazione culturale di Palazzoli nel presentare al pubblico italiano la coeva fotografia americana concettuale, di ricerca, si contamina così con un aspetto economico, per quanto secondario e basato su un interesse personale della curatrice per questi autori, avendoli acquistati per sé, durante i suoi frequenti viaggi oltreoceano.

Inizialmente ipotizzavo che le mostre milanesi fossero state organizzate in occasione della contingente presenza in Italia delle opere, o grazie ai contatti presi con gli autori durante l'organizzazione dell'event romano. Questo discorso vale tuttora per Lee Friedlander, del quale è esposta a *Contemporanea* una cartella di 15 fotografie provenienti dalla Double Elephant Press.

La mercificazione fotografica è un'installazione fotografica: nell'ambiente si trovano quattro apparecchi automatici dai quali i visitatori possono acquistare diapositive per 100 lire. Sono immagini che mostrano stralci di realtà, o meglio, una contro-realtà fatta di *hippies*, manifestazioni femministe o contro il Vietnam, concerti pop, eccetera, che si oppone al realismo della fotografia

³⁹⁸ Lettera di Palazzoli, 29 ottobre 1973, UA11 Contemporanea/Fotografia-Varie, Archivi MAXXI Arte, Fondo AIIA | Archivio Incontri internazionali d'arte; Bollettini di assicurazione, UA 11, Contemporanea/Fotografia-Schede di prestito e assicurazione, Archivi MAXXI Arte, Fondo AIIA | Archivio Incontri internazionali d'arte.

idilliaca pubblicitaria (che trasforma la realtà in merce, appunto). Sembra soddisfare quella tendenza al discorso politico e alla contro informazione che caratterizza l'attività di Palazzoli fin dai tempi di "B't", non ancora così lontani a questa data. Come mette in luce Raffaella Perna³⁹⁹, negli anni dei fondamentali scritti teorici sulle problematiche etiche ed economiche di utilizzo della fotografia nella stampa a larga diffusione (ricordo solo Susan Sontag, John Berger, Victor Burgin) molti artisti incarnano questi stessi temi nei loro progetti. In Italia oltre a Cresci, anche Franco Vaccari o Adriano Altamira lavorano in questa direzione.

Prima della presentazione critica dei singoli artisti, alcune pagine in catalogo sono dedicate a riflessioni di Palazzoli più generali e teoriche. Dato l'assunto sconsolato che nemmeno l'energia esplosiva del sessantotto ha reso l'arte capace di modificare le cose del mondo, Palazzoli si chiede se non sia il campo della conoscenza emotiva quello nel quale si può ancora sperare di incidere. Ripone le sue speranze nella consapevolezza che arte è evasione, ma anche rigenerazione, e che questa rigenerazione deve coinvolgere soprattutto le strutture con le quali è presentata l'arte stessa. Considera necessario passare attraverso l'avanzamento tecnologico, che andrebbe indirizzato alla produzione di una nuova cultura per una nuova classe di persone che ha ormai abbandonato i vecchi meccanismi mentali⁴⁰⁰. Anche in questo caso mi preme mettere in luce la reazione, contrastante, di alcuni periodici milanesi, e di nuovo devo constatare il silenzio della stampa specializzata sulla fotografia. Inga-Pin ne scrive subito definendola una delle migliori, se non la migliore, mostra dell'anno, più riuscita della *Documenta* di Kassel o della Biennale di Venezia, prima di descrivere le sezioni ed elencarne i partecipanti⁴⁰¹. Vincitorio aspetta il gennaio del 1974 per mandare in stampa un lungo servizio dedicato⁴⁰², che raccoglie le opinioni, piuttosto polemiche, di Lea Vergine, Nino Giammarco, Andre Volo, Guido Giuffrè, Claudio Verna, Giulio Turcato, e Marisa Volpi Orlandini. Sono introdotte da una breve descrizione panoramica, che si deve probabilmente allo stesso Vincitorio. Il titolo *Amerikana* sottolinea ironicamente la sproporzionata presenza di artisti stranieri, per lo più statunitensi, e di tanta arte pop (eccesso rilevato anche da Inga-Pin); in generale Vincitorio è molto critico verso l'autoritarismo del curatore Bonito Oliva, ma qui userei dal mio tema dando spazio a tutte le rimostranze. Mi interessa riportare una singola nota: che la sezione "arte" finisce per essere preponderante, e inglobare, agevolata dall'allestimento, le sezioni dedicate alla poesia visiva e alla fotografia (che si considera una delle più riuscite). In un certo senso, oggi

³⁹⁹ R. Perna, *Arte e fotografia in Italia negli anni Settanta*, tesi di dottorato a. a. 2012/2013, Sapienza Università di Roma.

⁴⁰⁰ Cfr. D. Palazzoli, *Funzionamento endogenetico ed esogenetico dell'arte. Valore culturale ed espositivo dell'opera d'arte, La funzione dello schermo, L'azzeramento della memoria pittorica*, in *Contemporanea*, Centro Di Edizioni, Firenze, 1973, pp. 335-339.

⁴⁰¹ L. Inga-Pin, *Contemporanea: cento gabbie per le tigri*, in "Gala" n. 63, dicembre 1973, pp. 45-49.

⁴⁰² *Amerikana*, in "Nac" n. 1, gennaio 1974, pp. 10-12.

non è un male pensare che la fotografia venisse inserita, quasi come un sottoinsieme, nella più ampia sezione generalmente dedicata alle arti visive. Artisti come Urs Lüthi, Jan Dibbets, o addirittura Bern e Hilla Becher, che utilizzavano la fotografia in modo continuativo e strutturale nella propria opera, figurano nella sezione “Arte”, mentre Duane Michals o Josephson, che ne fanno un uso molto simile, si trovano nella sezione “Fotografia”, dimostrando come il confine si fosse assottigliato o, meglio, si spostasse continuamente. L'approccio di Palazzoli, che allarga i limiti della categoria “fotografia” ben oltre il reportage, la pubblicità o i generi amatoriali del ritratto e della natura morta, contribuisce a mettere in luce queste contraddizioni di termini, che forse nemmeno oggi sono del tutto risolte.

Non fa quasi in tempo a chiudere *Contemporanea*, che, il 10 marzo 1974, inaugura *Fotomedia*⁴⁰³ presso il Museum Am Ostwall di Dortmund, per poi spostarsi, nella primavera del 1975, a Milano. A differenza delle precedenti rassegne curate, in questo caso Palazzoli si rivolge unicamente al contesto italiano contemporaneo, apparecchiando una selezione di artisti che dagli anni Sessanta utilizzano la fotografia o il videotape⁴⁰⁴. Questa focalizzazione sugli artisti italiani (e in percentuale maggiore operanti nell'ambito milanese) rende questa mostra fondamentale per il contesto che ho studiato, ed in un certo senso legittima l'onda di mostre fotografiche in spazi privati che si diffonde a Milano intorno a questa data, come ho delineato nel primo capitolo della tesi.

Le opere provengono dagli artisti stessi o dalle gallerie Studio Marconi, L'uomo e l'arte e Galleria d'arte Cavour. Palazzoli inoltre ringrazia i critici Barilli, Dorlfes, Vergine, Bonito Oliva e Trini, e i fotografi, tra cui Enrico Cattaneo e Maria Alba Russo (che lavorano per il catalogo). È interessante la richiesta di una mostra così esclusivamente dedicata sul contesto italiano, da parte del mondo culturale tedesco, come viene messo in luce in una breve recensione⁴⁰⁵. Mi soffermo ora solo sulla sezione fotografica, che non ha l'ampiezza di *Fotografia creativa* (anzi, nell'edizione tedesca è piuttosto asciutta) ma tenta di dare esempi delle diverse ricerche artistiche contemporanee che utilizzano con acutezza la fotografia, risultando più compatta. Il catalogo è ordinato secondo la prospettiva storica adottata già in precedenza, che ormai si può considerare cara a Palazzoli, e inizia con gli immancabili *mec artist*, tra cui anche opere dal ciclo *Analisi di psicovita* (1967-1973) di Patella, per proseguire con Vaccari che allestisce l'ambiente *La camera oscura come ideologia evidenziata* (1973) e Ketty La Rocca che presenta delle riduzioni. Giulio Paolini a Dortmund

⁴⁰³ D. Palazzoli, a cura di, *Fotomedia*, Museum Am Ostwall, Dortmund, 1974.

⁴⁰⁴ Si tratta di Vincenzo Agnetti, Bruno Di Bello, Gianni Bertini, Elio Mariani, Giulio Paolini, Claudio Parmiggiani, Luca Patella, Ketty La Rocca, Mario Schifano, Aldo Tagliaferro, Franco Vaccari, Carlo M. Asnaghi, Valentina Berardinone, Pier Paolo Calzolari, Giuseppe Chiari, Cioni Carpi, Gianni Colombo, Eliseo Mattiacci, Davide Mosconi, Ugo Nespolo, Luigi Ontani, Antonio Paradiso, Stanislaw Pacus, Gianni Pisani e Vettor Pisani.

⁴⁰⁵ Cfr. *Fotomedia*, in “Domus” n. 534, maggio 1974, p. 49.

allestiste *L'apoteosi di Omero* (1970), composta da leggioi che reggono fotografie, mentre a Milano porta solo le fotografie su tela emulsionata intitolate ai mesi dell'anno (1970-1973). Claudio Parmiggiani porta il suo *Alfabeto* (1973), composto da 21 immagini della collezione di storia naturale di Lazzaro Spallanzani. Alfabeto inteso come risultato delle parole, delle intenzioni collettive, delle ideologie politiche, ci spiega Palazzoli nella prefazione del libro d'artista risultato dal lavoro⁴⁰⁶. Agnetti espone i suoi progetti per un Amleto politico e i progetti panteistici, *l'Autotelefonata* (1972), e *Tutta la storia dell'arte è in questi tre lavori* (1973).

La versione milanese, aperta il 24 marzo 1975, si differenzia per alcuni elementi. Cambiano le opere di Paolini, di Schifano e Tagliaferro (una delle due), inoltre viene aggiunto Carlo Massimo Asnaghi nella sezione fotografica (a Dortmund compariva solo con dei video), dove presenta comunque opere realizzate con schermi televisivi. Ma soprattutto, le recensioni parlano di due sezioni incluse all'ultimo momento e per questo non presenti nel catalogo, pressoché identico a quello tedesco, una di artisti più “giovani”, e una di “nuova fotografia”: in realtà non si tratta esclusivamente di artisti e fotografi esordienti, anzi.

I “giovani” che iniziano ad esprimersi con il mezzo fotografico, e che Palazzoli frettolosamente include nell'allestimento, sono Alessandro Algardi, Adriano Altamira, Ugo Carrega, Tullio Catalano, Cioni Carpi, Giorgio Ciam, Corvino, Nicola De Maria, Enzo Esposito, Alberto Garutti, Bruno Locci, Giuseppe Maraniello, Armando Marrocco, Fabio Mauri, Luigi Ontani, Mimmo Paladino, Antonio Paradiso, Aldo Spinelli, Vitone. Alcuni di loro sono appena stati riuniti da Luciano Inga-Pin nella collettiva *Campo Dieci. Una generazione e il mezzo fotografico*, inaugurata nel febbraio 1975 presso la sua Galleria Diagramma. L'artista Giuseppe Maraniello ha raccontato, per esempio, di aver esposto nelle due occasioni la stessa opera, un dittico di fotografie di un tavolo con una scodella [Fig. 3.10], scelta da Palazzoli dopo averla vista presso Diagramma.

A questo proposito risulta interessante la recensione di Inga-Pin, *Fotomedia & Co.*, dove tenta di fare il punto sulla diffusione “a macchia d'olio” delle mostre fotografiche a Milano, solo considerando i primi tre mesi del 1975. Inizia ovviamente da *Campo Dieci*, per passare a *Flash art. Special on Photography* e relativa mostra alla galleria Milano, criticata poiché molti dei lavori esposti sono in realtà materiale di bassa qualità inviato alla rivista stessa per la pubblicazione, “ma anche qui la sua ragion d'essere era la reperibilità informativa a più livelli”. In ordine viene *Multimedia Camel's Award*, dedicata al mezzo televisivo e poi il SICOF. In ultimo Inga-Pin compila un elenco di mostre nelle gallerie private milanesi, prima di affrontare il discorso su *Fotomedia*, occasione di più ampio respiro. L'unica critica colpisce il poco aggiornato catalogo, che è

⁴⁰⁶ C. Parmiggiani, *Alfabeto*, Edizioni L'uomo e l'arte, Milano, 1974. Pubblicato in occasione della mostra di Parmiggiani nel gennaio-febbraio 1974. Contiene un testo di Nanni Balestrini e una prefazione della stessa Palazzoli.

effettivamente fermo alla stesura per la mostra tedesca, quindi alla fine del 1973. Lodi in generale per la buona selezione, e in particolare per le aggiunte dei giovani (tanti “suoi” artisti...) e dei fotografi professionisti. A questo punto lo scritto prende una piega più teorica, e affronta alcuni nodi problematici della fotografia: la sua riproducibilità, la collettività della sua creazione (fotografo, artista, stampatore, eccetera), il suo uso come mezzo di comunicazione, talvolta anche dagli artisti: l'opera d'arte è il concetto, l'atto mentale, documentato dall'atto fotografico. Si conclude con una riflessione interessante:

il mezzo fotografico in sé non anticipa nulla – poiché sta svolgendo il suo ruolo primario intorno e dentro di noi – ma usato in uno specifico contesto come quello dell'arte permette ogni giorno di più di porre sul piatto delle ipotesi tutta una nuova gamma di percezioni che prima non avevamo, non conosceamo.⁴⁰⁷

L'articolo è accompagnato da una rara fotografia dell'allestimento milanese, dove si riconosce un'opera di Mimmo Paladino, nella sezione dei “giovanissimi”, e un grande Schifano [Fig. 3.7]. Due fogli di provini di fotografie della vernice della mostra, purtroppo molto contrastati, sono pubblicati in “Europa Arte Contemporanea”⁴⁰⁸: mostrano tantissime persone (e poche opere), si riconoscono Palazzoli, Agnetti, Di Bello, Tagliaferro [Fig. 3.8].

Meno entusiasti i toni da “Flash Art”, verso la fine dell'anno annuncia che la “stupida” mostra di Daniela Palazzoli si è trasferita a Palazzo Sant'Egidio, a Roma⁴⁰⁹.

Una bella recensione è pubblicata invece su “Progresso Fotografico”. Salbitani, tra i redattori più attivi del periodico, è incluso nella mostra, insieme ai reporter Gianni Berengo Gardin e Mario De Biasi (che abbiamo visto esser già stato invitato a *Fotografia Creativa* quasi cinque anni prima), ovviamente Cresci, le fotografe Paola Mattioli e Verita Monselles (già presente a *Combattimento*), il bolognese Nino Migliori, così tante volte avvicinato alla pittura informale, il torinese Paolo Mussat Sartor, documentarista eccellente delle azioni e delle opere d'arte poveriste e infine Mario Samarughi, che conclude questa rosa di nomi interessanti e ben diversificati. A proposito della presenza dei fotografi, Salbitani scrive che “è stato il segno che la fotografia, ancorché poco abituata ad esprimere delle sintesi per immagini, è ormai riconosciuta come un linguaggio espressivo che ha autonomia e dignità proprie” e conclude: “la fotografia vede aprirsi davanti a sé tutti gli spazi immaginabili e ridiventa un mezzo col quale è possibile inventare il mondo.”⁴¹⁰ È la

⁴⁰⁷ L. Inga-Pin, *Fotomedia&Co.*, in “Gala” n. 71, aprile 1975, p. 33.

⁴⁰⁸ *Fotomedia*, in “Europa Arte Contemporanea”, anno III, n. 9, aprile 1975, pp. 14-15.

⁴⁰⁹ *Fotomedia* in “Flash Art” n. 58-59, ottobre-novembre 1975, p. 16.

⁴¹⁰ R. Salbitani, *Fotomedia*, in “Progresso Fotografico” n. 5, maggio 1975, pp. 52-55.

prima volta che un gruppo significativo di fotografi italiani tradizionali trova spazio all'interno di una mostra di Palazzoli, dopo la partecipazione di De Biasi e Scheichenbauer a *Fotografia creativa*. Sembra che la curatrice si sia disinteressata ai fotografi *tout court* fino a questi anni, quando invece riallaccia i rapporti con il versante della fotografia professionale, o dilettantesca, esterna al mondo dell'arte. Per quanto riguarda i nomi di fotografi ormai consolidati come autori, soprattutto internazionali, avranno largo spazio nella programmazione della Galleria 291.

Sulla linea di questo avvicinamento al mondo esclusivamente devoto alla fotografia, l'anno successivo Palazzoli cura, insieme a Lorenzo Merlo (direttore della Canon Gallery di Amsterdam), la mostra *Fantastic Photography in Europe*. Dopo la prima esposizione in occasione della settima edizione degli Incontri Internazionali di Arles, viene allestita nell'ottobre 1976 alla Rotonda della Besana⁴¹¹. Non riceve la stessa accoglienza positiva di *Fotomedia*, perché finisce per dare spazio solo alle infiltrazioni e alle contaminazioni tra fotografia e pittura, lasciando ai margini l'espressione fotografica vera e propria, che non si esaurisce nelle sperimentazioni artistiche e pittoriche, per quanto siano una tendenza forte nel panorama europeo, ma non certo l'unica⁴¹². Ritengo che all'altezza del 1976 gli “addetti ai lavori” si fossero un po' stancati di mostre collettive che rischiavano di essere un po' ripetitive, tuttavia è una tendenza che prosegue almeno fino alla fine del decennio, ricordo solo *Foto&Idea* a Parma⁴¹³ o *Fotografia come analisi* a Torino⁴¹⁴.

Nel 2002, presso la Galleria Milano, si apre *Arte in Fotomedia*, un interessante tentativo di *reenactment* prima che divenisse così consueto ricostruire mostre storiche. Sono aggiunti ai nomi del catalogo originale De Maria e Paladino, unici tra i “giovani” dell'edizione milanese e purtroppo le opere esposte non sono quasi mai le stesse del 1975. In una nuova premessa Palazzoli ri-afferma che l'assunto della mostra originale è la convinzione che l'arte occidentale non può svilupparsi fingendo che la fotografia e le sue derivazioni mediatiche non esistano. Si tratta di un *fil rouge* che collega tutte le mostre di questa prima metà del decennio, le quali, analizzate così in fila mostrano una coerenza e continuità che rischia quasi di diventare ripetitiva: ma come si dice, *repetita iuvant*, e Palazzoli afferma spesso il bisogno di convincere, per abbattere i muri che ancora percepisce tra i

⁴¹¹ L. Merlo, D. Palazzoli, a cura di, *Fantastic Photography in Europe*, Grafis, Bologna, 1976. Fotografie della vernice sono scattate da Carla Cerati, e il foglio del provino è visibile al sito: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-LMD90-0002039/> (19 luglio 2019).

⁴¹² Cfr. R. Salbitani, *Fotografia e fantasia*, in “Gala” n. 80, dicembre 1976, pp. 17-19. Anche Paolo Fossati in *Alla Besana “Fotografia fantastica in Europa”*, in “Il Diaframma Fotografia Italiana” n. 220, novembre 1976, p. 7, non modera i termini: “[...] quello che lascia veramente perplessi è la banalità della motivazione di questa rassegna e della terribile vuotezza culturale dei pezzi più recenti che vengono offerti.”. Finisce anche per riferirsi al mercato, tema così centrale da almeno un anno: “Il fatto si è che questa è la cultura fotografica che si pretende per gli altri, per tenere in piedi un mercato basato unicamente sul contrasto con la pittura. Il ragionamento è semplice: gli acquirenti naturali che possono sostenere un simile mercato sono gli ex acquirenti di quadri.”.

⁴¹³ I. Bignamini, a cura di, *Foto&Idea*, Grafiche Step, Parma, 1976.

⁴¹⁴ M. Bandini, a cura di, *Fotografia come analisi*, Tipografia F. Ili Scaravaglio, Torino, 1977.

mondi dell'arte e della fotografia. A questo proposito, rileggiamo due parole con cui chiude il suo testo (datato dicembre 1973), nel primo catalogo di *Fotomedia*: “la fotografia, nelle sue varie forme e versioni e nella sua estensione, il videotape, ha esercitato un influsso notevole sull'arte attuale. Essa non si è solo sostituita al quadro tradizionale ma ha permesso all'artista di vedere più chiaramente la funzione del suo lavoro.”⁴¹⁵

L'organizzazione di tutte queste mostre è corollario e stimolo alla breve attività di gallerista di Palazzoli, che si colloca tra *Combattimento* e *Fotomedia* e sembra cristallizzarne certe tematiche e posizioni.

3.4. La breve esperienza della Galleria 291

Con un nome che rende esplicito omaggio alla galleria aperta al 291 di Fifth Avenue da Alfred Stieglitz nel lontano 1905, Daniela Palazzoli inaugura la sua Galleria 291 nell'autunno del 1973, in via Brera 9, con una personale di Duane Michals. La citazione della 291 newyorkese è interessante per due motivi: in primo luogo poiché riconferma la prospettiva storica che Palazzoli assume già nella progettazione di precedenti mostre (*Arte e fotografia* o *Combattimento*), e il suo sguardo programmaticamente rivolto oltreoceano. Ma soprattutto è utile ricordare che Stieglitz sceglie, già a inizio secolo, di presentare nel suo spazio espositivo indifferentemente i fotografi del gruppo *Photo-Secession* (da lui fondato nel 1902) e artisti d'avanguardia, sia gli europei Henry Matisse, Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Francis Picabia e Gino Severini, sia americani come Marsden Hartley, John Marin, Georgia O'Keeffe, Artur Dove e Charles Demuth, anticipando quella parità tra le espressioni artistiche e fotografiche alla quale Palazzoli dimostra di credere fin dal 1969. Entrambi i progetti espositivi, che pure nascono in momenti storici e luoghi geografici così distanti, pongono l'accento sulla fotografia come fatto artistico e intellettuale, come conferma la preferenza di Palazzoli per autori come Michals, Gibson, Josephson, ma anche gli italiani Cresci e Vaccari.

La difficoltà nel reperire materiale effimero stampato in occasione delle mostre, come eventuali inviti e cataloghi, e più in generale relativo galleria stessa, è motivo di una lieve incertezza sulla data effettiva dell'apertura. Ritengo, tuttavia, si tratti del novembre 1973, basandomi in particolare su una recensione delle fotografie di Michals, a firma di Altamira⁴¹⁶, poche pagine prima della pubblicità che annuncia l'apertura della nuova galleria [Fig. 3.11]⁴¹⁷. L'ipotesi trova conforto anche in altri contributi che compongono una breve rassegna stampa: per esempio la rivista “Progresso

⁴¹⁵ D. Palazzoli, *Fotografia: una disciplina dell'arte*, in D. Palazzoli, a cura di, *Fotomedia*, Milano, 1975, p. n. n.

⁴¹⁶ “Gala”, n. 63, dicembre 1973, pag. 96.

⁴¹⁷ *Ivi*, p. 98: “con programma di mostre dedicate alla “nuova fotografia”.

Fotografico” nel gennaio 1974 saluta la nuova galleria con una paginetta che ne abbozza le intenzioni e la linea espositiva, oltre ad un bel servizio dedicato alla prima mostra di Michals. Se la mostra fosse stata aperta a gennaio, ma anche a dicembre, difficilmente sarebbe potuto uscire a gennaio un articolo così corposo e strutturato. Aggiunge, proprio poiché così ben approfondito, un dettaglio che vorrei sottolineare: in galleria vengono vendute stampe firmate e numerate, “un nuovo genere di collezionismo sul quale Daniela Palazzoli non ha dubbi, anche se non ne ignora i pericoli”⁴¹⁸. Alcuni mesi dopo anche la rivista “Nac” informa i suoi lettori dell'apertura della 291, in un appunto sintetico ma incisivo: “questa mostra è la prima che si tiene nella nuova galleria di via Brera, e ha lo scopo di iniziare un discorso sulla funzione della fotografia come produzione d'arte.”⁴¹⁹ Infine in “Nuova Fotografia” viene puntata l'attenzione sul legame del nome con la galleria newyorkese di primo Novecento: “significativo che proprio in questi tempi Daniela Palazzoli abbia voluto riproporre la celebre denominazione, mentre la fotografia italiana sta lottando per trovare un'identità ed uno spazio vitale nella culla della cultura contemporanea”⁴²⁰.

Si tratta di un appartamento privato, al secondo piano di via Brera 9, offerto a Palazzoli da una famiglia di collezionisti (proprietari dello stabile) che ha preso a cuore il suo progetto di creare un luogo espositivo per la fotografia, poiché a Milano in tanti “cominciavano a comprendere che anche la fotografia - un certo tipo di fotografia - poteva essere considerata arte!”⁴²¹. Solo pochi passi la separano dalla galleria Diaframma, ormai consolidata, che ha sede al civico 10 della stessa via. Abbiamo già visto che Palazzoli collabora con Il Diaframma a più riprese, tra il 1969 e 1970. La scelta di aprire un secondo spazio dedicato alla fotografia non deve far pensare ad una competizione con la galleria più anziana, ma dimostra, anzi, il successo dell'idea di gallerie esclusivamente devote alla fotografia. Come di gallerie d'arte ce ne sono tante e diverse, così doveva poter essere per quelle di fotografia, in modo da arricchire la proposta, ampliare il ventaglio dei nomi esposti, creare confronto, dibattito e via dicendo. Nonostante queste riflessioni razionali, emerge, sfogliando le pagine di “Il Diaframma Fotografia Italiana” un certo silenzio stampa riguardo alla nuova galleria, come già ho segnalato rispetto alla mostra *Combattimento per un'immagine*. Si nota soprattutto a causa del contrasto con gli annunci festosi riservati all'apertura di altri spazi per la fotografia (come le nuove gallerie Canon di Zurigo o Amsterdam), e le lodi per l'operato di gallerie italiane piuttosto sbilanciate verso la fotografia, come Documenta di Torino e Pictogramma di Roma. Infine, le due gallerie si differenziano notevolmente nella proposta, da un lato Il Diaframma si configura come spazio aperto ad ogni tendenza della fotografia contemporanea, con l'accoglienza di fotografi anche

⁴¹⁸ 291 Milano, in “Progresso Fotografico” n. 1, gennaio 1974, p. 57.

⁴¹⁹ “Nac” n.1, gennaio 1974, p. 35. Il ritardo nel riportare la notizia di una mostra che si tenne vari mesi prima si può imputare al trasferimento della redazione di Nac proprio a cavallo tra il 1973 e il 1974 da Milano a Roma.

⁴²⁰ *Mostre. Due nuove gallerie. 291 Milano*, in “Nuova fotografia”, marzo 1974, p. 58.

⁴²¹ Palazzoli stessa ha raccontato questo dettaglio in uno scambio di mail con chi scrive (7 aprile 2018).

giovanissimi, d'altro canto vedremo che la 291 ospita una fotografia autoriale più consolidata e addirittura, in alcuni casi, storicizzata.

3.4.1. *The americans*

Dai suoi viaggi negli Stati Uniti sono passati ormai alcuni anni, ma Daniela Palazzoli non ha dimenticato i fotografi scoperti allora. Come abbiamo già visto, nel 1973, in *Combattimento* prima, e *Contemporanea* poi, include Duane Michals, Lee Friedlander, Kenneth Josephson e Ralph Gibson, e ora li ripropone anche nel suo spazio espositivo privato, che si dimostra, fin dall'apertura, dedicato in particolare alla fotografia d'autore. Non troveranno spazio giovani esordienti, dilettanti, o fotografi professionisti impiegati nel campo della moda o della cronaca, bensì autori il cui nome è già entrato nella storia della fotografia, o sembra vi entrerà presto.

La prima inaugura presumibilmente a novembre⁴²² e raccoglie una selezione di opere di Duane Michals (1932) realizzate tra il 1965 e il 1973. Il fotografo americano, attivo dal 1958, ha già avuto la sua consacrazione con la personale al MOMA di New York nel 1970, ma in Italia è poco noto e probabilmente solo attraverso pubblicazioni specializzate⁴²³. Successivamente la sua mostra viene portata alla Galleria Documenta di Torino, poi non espone più in Italia fino al 1988, anno di una sua personale da Ugo Ferranti a Roma.

Per Michals la fotografia è espressione di sensazioni, emotività e conoscenza, e per questo non è immagine prelevata dalla strada in uno scatto rubato, ma pensata e costruita: da qui nasce il suo rifiuto per lo scatto singolo. Utilizza la fotografia per veder realizzate visivamente le proprie idee, la sceglie per il potenziale di ambiguità che la caratterizza, in bilico tra realtà e interpretazione del reale⁴²⁴. Appunto per questo Attilio Colombo lo definisce precisamente in antitesi alla fotografia dei grandi maestri contemporanei come Henri Cartier-Bresson o Paul Strand, poiché appare interessato a fermare con le sue fotografie le illusioni, i turbamenti, le ossessioni umane o addirittura a dare forma ai sogni e alle paure. Colombo ci informa anche che Michals realizza tutti i suoi scatti da solo, li stampa in una piccola e rudimentale camera oscura che ha allestito in casa propria, senza troppa cura per la tecnica, ma così da essere completamente libero di produrre l'immagine che preferisce senza sottostare all'intermediazione di uno stampatore⁴²⁵. Altamira, nella recensione per "Gala" già menzionata, inserisce il nome di Michals nell'ampio gruppo di autori che da Muybridge

⁴²² Nonostante le recensioni citate poche righe sopra, che provano con sufficiente certezza una datazione della personale di Michals alla fine del 1973, quasi tutti i suoi cataloghi la datano al 1974, per esempio cfr. *Duane Michals*, Photo Poche, Centro Internazionale per la fotografia, Parigi, 1983.

⁴²³ Cfr. *Duane Michals* in *Personaggi*, in "Photo 13" n. 4, aprile 1973, pp. 6-7; si tratta di un'intervista.

⁴²⁴ Cfr. D. Palazzoli, *Duane Michals* in *Contemporanea*, Centro Di, Firenze, p. 343

⁴²⁵ A. Colombo, *Duane Michals*, in "Progresso fotografico" n. 1, gennaio 1974, pp. 49-56, 58.

in poi ha utilizzato la sequenza fotografica. Specifica che alcuni nuovi fotografi utilizzano le sequenze in virtù della loro circolarità conchiusa, come un “assunto”, dove l'idea forte è l'accostamento tra i singoli elementi, che improvvisamente assumono nuove sfaccettature e non appaiono più come fermi immagini dei fotogrammi di un film. Nancy Foote individua una delle maggiori differenze tra la fotografia tradizionale e il suo uso come medium artistico proprio nell'uso di più scatti, in opposizione all'immagine singola⁴²⁶. Altamira definisce questa tecnica “narrativa” ma, precisa che si dovrebbe dire “comunicativa”, poiché si basa su un reale meccanismo del pensiero. E poco oltre:

Questa aderenza ai contenuti, questa assenza di distanza tra “detto” e “visto” ci suggeriscono una dimensione della fotografia fino ad oggi poco considerata, una possibilità di mischiarla in confronti pertinenti con altre aree di cultura da cui essa era sempre stata allontanata.⁴²⁷

Si presenta in linea con l'idea di Palazzoli di spingere i confini della fotografia a invadere altri campi e spazi, trovando nell'approccio concettuale di Michals un perfetto esempio di “fotografo” che non si limita a scattare una bella immagine. Il trafiletto è accompagnato dall'illustrazione *L'incubo* (1973), composta da tre fotografie in sequenza verticale, probabilmente esposta alla 291, insieme a *The illuminated man* (1968) [Fig. 3.12]⁴²⁸. Ritengo siano state incluse nella mostra milanese anche *Autoritratto come qualcun altro* (1972) e *The Bogeyman* (1972), perturbante sequenza di sei immagini che mostra una bambina rapita da un fantasma-cappotto, prima normalmente riposto su un appendiabiti, opere che illustrano l'ultimo articolo che ho considerato per dare un'idea della ricezione e dell'apprezzamento ricevuto dal giovane fotografo americano. È firmato da Palazzoli stessa, la quale torna sull'uso della sequenza da parte di Michals, incasellandolo nella tendenza della “nuova fotografia americana”, insieme a Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand e altri. Lo definisce un creatore di immagini, con l'obiettivo di rivelare il potenziale energetico che si cela dietro gli eventi e gli ambienti più banali⁴²⁹. Palazzoli cita *Le cose sono ambigue*, sequenza che vede esposta al Moma nel 1969, anno in cui lei visita New York e intervista John Szarkowski per “Popular Photography Italiana”, datando quindi a vari anni prima il suo “incontro” con l'opera di Michals.

⁴²⁶ N. Foote, *op. cit.*, p. 217.

⁴²⁷ “Gala”, n. 63, dicembre 1973, pag. 96.

⁴²⁸ Sarà importante per l'opera *Corollario* (1975) di Altamira del ciclo delle *Aree di coincidenza* [Fig. 3.13].

⁴²⁹ D. Palazzoli, *Fotografie. Le sequenze di Duane Michals alla galleria di fotografia “291 Milano”*, in “Domus” n. 530, gennaio 1974, pp. 51-53.

Prima della fine del 1973 è inaugurata una personale di Ralph Gibson (1939)⁴³⁰. Anche per lui si tratta della prima personale in Italia, dove torna solo nel 1987 per esporre a Villa Medici a Roma. Formatosi al San Francisco Art Institute, in quel periodo lavora come assistente di Dorothea Lange (1961-62). Tornato a Los Angeles, dove era nato e cresciuto, è impiegato come aiuto cameraman per i film di Robert Frank. I suoi scatti di questi anni sono molto influenzati dai due maestri. Una svolta importante nella sua concezione della fotografia coincide con il trasferimento a New York nel 1969, quando apre uno studio tutto suo, ma soprattutto fonda la casa editrice di libri fotografici Lustrum Press, per la quale escono i suoi capolavori *Il sonnambulo* (1970) e *Già visto* (1973), ma anche *Tulsa* di Larry Clark (1971) e *Passport* di Mary Ellen Mark (1974). Tale attività editoriale è oggi considerata uno significativo contributo di Gibson alla storia della fotografia americana.

Una sua fotografia, *Operaio* (1972), è pubblicata a corredo di un coevo articolo di Palazzoli⁴³¹, e si può dedurre essere inclusa nella mostra milanese [Fig. 3.15]. Gibson, come Michals, mira a sottrarre la fotografia dalla prigionia del verosimile, dell'immagine-notizia, per cogliere la profondità del blocco delle categorie di spazio-tempo che si verifica al momento dello scatto, e che funziona come una sospensione della vita stessa. Le sue fotografie più recenti mostrano una preferenza per soggetti sempre più minimalisti e tagli prospettici inconsueti, oltre a riferimenti espliciti alle soluzioni iconografiche surrealiste. Salbitani dedica a Gibson un corposo servizio pochi mesi dopo, menzionando una recente intervista al fotografo americano, fatta forse in occasione della sua presenza milanese alla 291, e affrontando con occhio critico le novità del suo stile, che definisce “indagine coordinata della dimensione psichica”⁴³².

Dopo di lui tocca a Lee Friedlander (1934), al quale di nuovo Salbitani dedica alcune parole, un brevissima recensione critica che analizza l'approccio dell'autore americano, definendolo espressionista, critico, pessimista e drammatico⁴³³. L'anno successivo viene aperta una grande mostra antologica di Friedlander, che espone regolarmente in America dai primi anni Sessanta, presso le Scuderie della Pilotta a Parma, parte del ciclo di mostre organizzate da Arturo C. Quintavalle all'interno delle attività del Centro Studi e Museo della Fotografia. In questo caso non compare in alcuna veste la collaborazione di Palazzoli, che anzi è citata con parole non troppo lusinghiere a proposito di *Combattimento per un'immagine*. La mostra proviene dal MOMA di New York, ma è Quintavalle a firmare le pagine più interessanti del sottile catalogo, affrontando il

⁴³⁰ Cfr. P. Weiermair, a cura di, *Ralph Gibson. Light years*, Edizioni Stemmle, Francoforte, 1996, p. 193. Cfr. *In galleria*, in “Domus” n. 531, febbraio 74, p. 55. È presentato con una illustrazione senza titolo, e la didascalia: “Galleria 291-Milano, Milano, Raph Gibson (dicembre)”. Nei primi mesi di attività la galleria viene talvolta menzionata come “291 Milano”.

⁴³¹ D. Palazzoli, *L'equilibrio dell'arte*, in “Data” n. 10, inverno 1973, pp. 40-44.

⁴³² R. Salbitani, *Ralph Gibson*, in “Progresso Fotografico” n. 4, marzo 1974, p. 34. Il servizio continua fino a pag. 41.

⁴³³ R. Salbitani, *Nuovi aspetti del documento*, in “Progresso Fotografico” n. 4, aprile 1974, p. 96.

discorso di rapporti tra fotografia e narrazione e tra fotografia e artisti, dopo un *excursus* storico che ripercorre le tappe della fotografia americana rilevandone la coerenza e la continuità non consuete⁴³⁴. In un discorso dal tono sociologico, Quintavalle definisce Friedlander un “costruttore di un'immagine sostanzialmente rivolta ad un'élite”, in virtù del distacco evidente tra le sue immagini e le icone della società di massa. Passando al piano del rapporto con l'arte, Quintavalle sostiene che andrebbe trattato diversamente quando si affrontano autori americani, poiché crescono in una situazione non omologabile a quella europea, dove l'artista, o il fotografo, e l'intellettuale spesso si identificano con un sistema culturale che li unisce. Al contrario, negli USA degli anni Settanta, il ruolo civile del fotografo è offuscato, non ha uno spazio nel cenacolo culturale. Secondo Quintavalle, Friedlander si riappropria della funzione dell'intellettuale: “é quello più ricco di cultura d'immagine e quindi quello che meglio sa esprimere, nella ricerca, icone ricche di messaggio”⁴³⁵. Precisa infine che si tratta di un intellettuale alienato e cosciente dell'impossibilità di intervento socio-politico. “Hine, Riis, Evans con le loro fotografie, pensavano di trasformare un mondo, Friedlander solo di rispecchiarvisi”⁴³⁶, con un approccio opposto anche a quello dei fotografi che proprio nel 1973 si riuniscono in *Concerned photographers/ Gruppo italiano*.

Bisogna aspettare alcuni mesi per Kenneth Josephson (1932), il quarto fotografo americano invitato a *Contemporanea*, e in seguito presentato alla 291. La sua personale riapre la galleria nell'autunno del 1974, già nella sede di via S. Primo.

Josephson, nato a Detroit, studia al Rochester Institute of Technology con Minor White (1951-53), prima di spostarsi, verso la fine del decennio, a Chicago, dove è esposto all'influenza di Aaron Siskind e Henry Callahan. Oggi è riconosciuto come uno dei primi e più interessanti fotografi concettuali americani, e questo successo è inaugurato nel 1961 dalla pubblicazione delle fotografie scattate per la sua tesi di laurea, nella prestigiosa rivista “Aperture”⁴³⁷. Nella biblioteca di Palazzoli è conservato il libro d'artista *The bread book*, pubblicato proprio nel 1973⁴³⁸. Josephson fotografa

⁴³⁴ A. C. Quintavalle, *Friedlander. Lo specchio del sistema*, in *Lee Friedlander*, Università degli Studi di Parma, Istituto di Storia dell'Arte, Parma, 1975. Bisogna ricordare che Quintavalle stava da anni approfondendo la fotografia americana, grazie anche ad uno stretto rapporto con John Szarkowski e il Moma, come dimostrano le mostre parmensi *New Photography USA* (1971) dove già è incluso Friedlander, *Dorothea Lange* (1972), *FSA: tra riformismo e ideologia* (1975).

⁴³⁵ *Ivi*, p. 16. Ricordo L. Friedlander e J. Dine, *Wotk From The Same House*, Trigram, Londra, 1969, volume che dimostra la piena consapevolezza della sua relazione con la pop art, e la sua raffinata cultura visiva. Si tratta di un sottile libretto che accosta schizzi di Dine e fotografie di Friedlander, le quali si illustrano a vicenda. I due artisti, amici, avevano lavorato circa sette anni al progetto.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 17.

⁴³⁷ *Five photography students from the Institute of Design, Illinois Institute of Technology. Ken Josephson, Joseph Sterling, Charles Swedlund, Ray K. Metzker and Joseph Jachna*, in “Aperture” vol. 9, n. 2.

⁴³⁸ K. Josephson, *The bread book*, s. n., Chicago, 1973. Prima edizione di 1800 copie. Ristampato nel 2016 in 250 copie. Palazzoli ha donato una considerevole parte della propria biblioteca di fotografia allo IUAV di Venezia, dove ha insegnato. Oltre a *The bread book* sono conservati altri rari libri fotografici del periodo, tra cui copie dei fotolibri

semplicemente dieci fette di pane per realizzare questo fotolibro, che si colloca nella tradizione, inaugurata dal suo connazionale Ed Ruscha nel 1963 con *Twenty six gasoline station*, di libri d'artista dove la fotografia è utilizzata per trasformare un oggetto qualunque in un'idea, un concetto, durante la creazione di un secondo oggetto, il libro stesso. Il fotografo fa di ogni immagine una dichiarazione di poetica, e, così come faceva Magritte, rende evidente lo scarto (o la coincidenza) tra la realtà e la sua rappresentazione fotografica. Ci vuole ricordare che la fotografia è un linguaggio artistico, nel senso che non asseconda per forza la realtà ma ne rivela le potenzialità, le ambiguità, le strutture. La rivista "Progresso fotografico" gli dedica un servizio, come già ai tre autori esposti in precedenza, dimostrando una certa cura nel seguire l'attività della Galleria 291. Colombo scrive dell'indagine di Josephson sui rapporti tra mezzo fotografico e realtà, di nuovo sbilanciata verso una certa labilità della rappresentazione fotografica. Ci racconta che l'autore opera non sulla realtà ma sulla sua traduzione mediata, cioè si serve di *collages* ed estrapolazioni realizzate fotograficamente, per arrivare a dimostrare l'incapacità della fotografia di essere reale, ma anzi un limitatissimo aspetto della realtà⁴³⁹. Sempre nel 1974 Palazzoli organizza una collettiva di Cresci, Gibson e Josephson alla Galleria Seconda Scala di Roma.

3.4.2. Le presenze italiane ed europee nella stagione 1973-1974

Tornando all'inizio del 1974, dopo Friedlander, è allestita una mostra del fotografo francese Denis Brihat (1928), come si legge nella cronologia di mostre del fascicolo *I grandi fotografi*⁴⁴⁰ a lui dedicato. Brihat cambia radicalmente la sua vita e il suo modo di fotografare negli anni Sessanta, quando abbandona Parigi e la vita della megalopoli, per sfuggire al suo consumismo omologante e alla rincorsa di valori come l'efficienza. Si trasferisce a Bonnieux in Provenza, alla luce "creata per gli artisti", dove vive solo, in una casa costruita da lui stesso in mezzo agli ulivi e alle querce, fotografando soprattutto frutti, verdure e nature morte [Fig. 3.14]. Le possibili fonti visive per Brihat vanno rintracciate negli esempi di quella fotografia tedesca nominata *Neue Sachlichkeit* - Nuova Oggettività, come le immagini di Karl Blossfeldt. Attilio Colombo scrive, a proposito del suo mercato, che egli offre ai collezionisti, diffidenti ma curiosi, non solo fotografie preziosissime ma anche la garanzia della copia unica, condizione indispensabile per assicurare ad ogni fotografo

di Gibson.

⁴³⁹ A. Colombo, *Kenneth Josephson*, in "Progresso fotografico n. 11, novembre 1974, pp. 18- 25. In chiusura si legge un'annotazione relativa al trasloco: "è proprio con una mostra dedicata a Ken Josephson che Daniela Palazzoli riprende la sua attività di mostre fotografiche ospitate quest'anno nello 'Studio Palazzoli', in via S: Primo 4 , Milano, tel 782398. Essa intende portare avanti il programma della '291' che l'anno scorso aveva sede in via Brera, e che ha già esposto opere di Michals, Gibson, Brihat, Cresci, Friedlander e Josephson.", p. 22.

⁴⁴⁰ *Denis Brihat*, con testi di Jean-Pierre Sudre e Attilio Colombo, collana I grandi fotografi, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1983.

la possibilità di vivere esclusivamente producendo per i privati⁴⁴¹. Interessante dettaglio, che si lega alla menzionata sensibilità di Palazzoli per le dinamiche del mercato della fotografia, e al suo impegno a stimolare un nascente collezionismo fotografico anche in Italia. Colombo, che scrive nel 1983, ricorda di essersi occupato di Brihat approfonditamente nel 1974, forse non a caso l'anno della personale alla 291. Colombo ci informa anche che nel 1974 Brihat ha prodotto circa 25 nuove immagini, stampandone meno di una decina di esemplari su carta per ciascun soggetto. Ogni singolo elemento gli richiede da 5 a 15 giorni di lavoro, ma sfortunatamente non sono riuscite a risalire al prezzo di vendita⁴⁴².

Il 18 febbraio 1974 apre la personale di Mario Cresci dal titolo *Ritratti, ambiente, paesaggio. Opere dal 1967 al 1973*, unica mostra della 291 per la quale è stato possibile, per ora, rintracciare un piccolo pieghevole [Fig. 3.16]. Si presenta come un leporello leggero, dalla leggibilità in verticale, con quattro immagini in bianco e nero per lato, una sintetica biografia dell'autore e alcune note tecniche sulle fotografie scattate⁴⁴³. Come è già emerso, Palazzoli è interessata al lavoro di Cresci da vari anni, e forse anche grazie a lui, e Vaccari, si avvicina e appassiona così alla fotografia.

Come una premessa alla mostra, all'inizio dell'anno è stata pubblicata, per la Galleria 291, una cartella di nove fotocollages dei paesaggi lucani realizzati da Cresci, in cento esemplari.

Del breve testo stampato sul pieghevole è particolarmente interessante l'annotazione di Cresci che specifica l'obiettivo utilizzato (un grandangolo 20mm) e il motivo di tale scelta (“allarga l'angolo di campo senza deformare le linee verticali”). Poi argomenta:

Mi è sembrato corretto portare fino in fondo il discorso specifico dell'ottica fotografica che quasi sempre viene nascosta o data per implicita, mentre invece essa rappresenta l'elemento che media e filtra la realtà; denunciare la sua importanza, significa esporre le proprie scelte e le proprie intenzioni rispetto al reale.⁴⁴⁴

Dimostra una profonda consapevolezza del mezzo utilizzato e un'attenzione non comune alle sue implicazioni, oltre una profonda conoscenza delle *Verifiche* di Mulas, tra le quali appunto la n. 8 è dedicata a grandangolo e teleobiettivo. Cresci non nasconde il debito nei confronti del collega milanese, e afferma successivamente che proprio la sua opera *Omaggio a Ugo Mulas*, “è il punto di

⁴⁴¹ A. Colombo in *Denis Brihat, op. cit.* p. 58.

⁴⁴² *Ivi*, p. 60.

⁴⁴³ *Mario Cresci. Ritratti ambiente, paesaggio*, Galleria 291, Milano, 1974. Conservato alla Biblioteca del Museum of Modern Art di New York nella cartella *Mario Cresci, artist files: miscellaneous uncataloged material*, numero di catalogo: 122446371.

⁴⁴⁴ *Idem*.

riferimento culturale per la mostra antologica alla 291 di Milano”⁴⁴⁵. Il riferimento a Mulas è esplicitato anche in un trafiletto del Corriere della Sera che recita:

Cresci, giovane fotografo milanese, si interroga sui condizionamenti e le possibili mistificazioni della fotografia. Fotomontaggi su paesaggi della Basilicata dichiarano il grado di manipolazione intellettualistica. Nelle case di contadini calabresi, Cresci documenta le cronache popolari delle loro foto di famiglia: sono le sue cose migliori. Altrimenti analizza i risvolti tecnici e ideologici di quella che già Ugo Mulas (cui qui si fa omaggio) ha elevato a “coscienza fotografica”, cioè a linguaggio che non solo va demistificato ma anche usato per penetrare nei segni del mondo.⁴⁴⁶

La rivista “Nac” dà notizia della mostra in un laconico trafiletto⁴⁴⁷, ma nello stesso numero un articolo di Altamira, intitolato *Le grandi famiglie del sud*⁴⁴⁸ si sofferma sul nostro fotografo, oltre che su artisti come Zaza e Paradiso, ed è illustrato da *Istantanea n. 2* di Cresci, “courtesy della Galleria 291”. Un altro scritto di Altamira, *Nascita e morte dei Sassi*, uscito il mese precedente su “Gala”, è dedicato esclusivamente a Cresci e accompagnato da varie illustrazioni⁴⁴⁹. Non si tratta di una vera e propria recensione della mostra, che pure è citata, ma più una lettura critica del suo lavoro a Matera. In apertura Altamira torna sul concetto di sequenza, che non può non ricordarci la sua *review* di Michals, definita di nuovo come una proposizione conclusiva che risponde bene all'esigenza coeva di contestualizzazione di ogni immagine usata con finalità artistica. Oltre al contesto storico-ideologico, Altamira fa riferimento ad un contesto “posizionale”, inteso in senso strutturalista. La sequenza fotografica, che non contiene elementi spuri come la parola, crea un contesto per le singole immagini, le struttura in una narrazione. È un metodo particolarmente congeniale alla fotografia come strumento, scrive, e arriva al nostro autore:

Mario Cresci sembra un personaggio molto indicativo proprio per rappresentare questa volontà di una doppia contestualizzazione: dell'opera in sé stessa, e di questa in un ambito ideologico preciso; il che pone tra l'altro tutta una serie di difficoltà nella definizione del suo “genere”, di attività che sembra ormai uscire dai limiti che erano tradizionalmente imposti: e diventare quindi qualcosa di diverso, anche culturalmente.⁴⁵⁰

⁴⁴⁵ E. Taramelli, *Mario Cresci. Fotografia come pratica analitica*, supplemento di “Fotografia Italiana” n. 229, settembre 1977, Editphoto, Milano, 1977, p. n. n.

⁴⁴⁶ Ritaglio conservato dall'Archivio della Biennale di Venezia (ASAC) in una cartella mista dal numero di inventario 11391, che riporta l'annotazione autografa: “Corriere della sera, 17/5/74, p. 15”. Ipotizzo un errore nella trascrizione: si trattò probabilmente del 17 marzo, e non maggio. Non avrebbe avuto senso recensire una mostra (su un quotidiano!) a due mesi di distanza.

⁴⁴⁷ “Nac” n. 5, maggio 1974, p. 32.

⁴⁴⁸ A. Altamira, *Le grandi famiglie del sud*, in “Nac” n. 5, maggio 1974, pp. 12-14.

⁴⁴⁹ “Gala”, n. 65, aprile 1974, p. 22.

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 23.

Infatti Cresci sta lavorando sulla Basilicata dal 1966, ma il suo lavoro è difficilmente classificabile: potrebbe trattarsi di *reportages*? Certo alcune fotografie singole sono talmente riuscite da fargli vincere il Premio Niépce per la fotografia nel 1967. Ma queste fotografie sono state utilizzate come base per studi e lavori socio-economici (per esempio il nuovo Piano Regolatore della città di Matera), per quanto non rinuncino alla loro componente linguistica e alla loro autonomia come strumento di indagine artistica. Poi Altamira ci descrive brevemente la mostra che comprende una serie di rilievi fatti sulla città di Matera, i suoi dintorni e la sua gente, ma anche lavori che si possono considerare propedeutici, sulla disponibilità dello strumento fotografico servito per rilevare l'insieme dei dati sopra citati. Non va dimenticato che il materiale risultante dal lavoro in Basilicata tra il 1966 e il 1975 è organizzato nel volume *Matera: immagini e documenti*⁴⁵¹, a cura di Daniela Palazzoli stessa.

Negli spazi della 291 ha luogo, il 28 marzo 1974, l'*Esposizione in tempo reale n. 6. Mito Istantaneo*, di Franco Vaccari, altro artista che Palazzoli seguiva e sosteneva da anni [Fig. 3.17]. La “mostra” è menzionata nel catalogo *Franco Vaccari, fotografie 1955/1975*, dove Angela Madesani la descrive citando un racconto dell'artista stesso:

Avevo a disposizione due ambienti, in uno fotografavo con la Polaroid i visitatori, nell'altro facevo proiettare sulle pareti la foto appena fatta che in questo modo risultava ingigantita. Chi era stato fotografato, quando scopriva la propria immagine proiettata, veniva illuminato e rifotografato insieme a questa.⁴⁵²

Riporta poi la lettura che ne dà Filiberto Menna nel catalogo, appena successivo, *Narrative Art 2*, realizzato in occasione dell'omonima mostra alla galleria Cannaviello di Roma.

Parafrasando, Menna interpreta questa esposizione in tempo reale come un'indagine degli strumenti investigativi, qui la macchina fotografica, nel rapporto con la realtà, e in particolare sé stessi: mette lo spettatore di fronte al cambiamento di senso che i dati del reale subiscono se mediati da uno strumento meccanico di riproduzione. Nella mostra collettiva *Narrative Art* Vaccari espone uno scatto di *Esposizione in tempo reale n. 6 - Mito Istantaneo*, e la sua descrizione. Il testo che accompagna l'opera ne è parte integrante.

⁴⁵¹ M. Cresci, *Matera*, Meta Edizioni, Matera, 1975.

⁴⁵² A. Madesani, *La fotografia nel lavoro di Franco Vaccari dagli anni cinquanta al 1975*, in A. Madesani, a cura di, *Franco Vaccari, fotografia 1955-1975*, Dalai Editore, Milano, 2007, p.11.

Tra maggio e giugno 1974 si tiene la mostra del gruppo UFO intitolata *Controllo colonizzazione e fascismo sul territorio*, analisi di come le strutture ambientali siano lo strumento di un progetto di potere che tenta l'asservimento dell'uomo alla logica del capitale⁴⁵³. Il gruppo di architetti radicali è fondato nel 1967 da alcuni studenti di Architettura dell'Università Firenze: Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Foresi, Sandro Gioli e Titti Maschietto. L'occasione per il consolidamento del gruppo è l'occupazione di Palazzo San Clemente, sede della facoltà. Partecipano poi all'occupazione della XIV Triennale di Milano e al grande evento *Contemporanea* (dove abbiamo visto Palazzoli occuparsi della sezione fotografica), con una performance ben documentata. L'attività collettiva del gruppo si esaurisce verso il finire degli anni Ottanta.

La mostra si concentra sul ciclo di fotografie *Casa ANAS* [Fig. 3.18], datato 1969, che si presenta come una catalogazione sistematica delle tipologie delle case cantoniere. Il ciclo fotografico è già stato parzialmente pubblicato su "Casabella"⁴⁵⁴ e su "Domus"⁴⁵⁵ negli anni precedenti. Le fotografie sono semplici, frontali, pulite, talvolta a colori e talvolta in bianco e nero. Le immagini delle case sono seguite da altri scatti, per lo più del 1973, che mostrano momenti e luoghi "insignificanti": *Cabina telefonica e polizia*, *CC Carabinieri alla finestra*, ma anche paesaggi rurali invasi da nuove strutture come tralicci, reti metalliche, una centrale elettrica, elettrodotti e metanodotti, e ancora accampamenti di tende e roulotte, i primi sportelli bancomat (in Italia dal 1974), telefoni pubblici.

Esce un catalogo, l'unico per ora noto dell'attività della Galleria 291, con un testo della stessa Palazzoli e un buon numero di illustrazioni a colori. Il volumetto si chiude con una selezione di immagini tratte dall'Archivio Fotografico del Touring Club Italiano che documentano l'Italia agricola durante il fascismo: la vendemmia alle pendici dell'Etna, un casello ferroviario, una trebbiatrice al lavoro, una scuola nella palude Pontina e la costruzione di una diga nella valle Rotolone (con attenzione alle frasi annotate sul retro delle fotografie, che sono fedelmente ricopiate) [Fig. 3.19]. I due corpi fotografici risultano discontinui ma complementari, pura documentazione strumentalizzata in senso critico e politico. Scrive Palazzoli, a proposito degli obiettivi del progetto:

Il Territorio non è mai una visione idilliaca di vita serena e felice nei campi lontano dalla metropoli, e nel tempo non c'è mai stato un tempo in cui il territorio non sia stata una zona privilegiata dove il potere pubblico e privato non abbia supersfruttato i più deboli. Proponiamo una mostra dove gli indizi dello sfruttamento sono chiaramente visibili." E poi più precisamente sul ruolo del territorio nel ciclo fotografico degli UFO: "diventa, attraverso i suoi simboli, un soggetto di comportamento, si muove e

⁴⁵³ Cfr. recensione breve in "Flash Art" n. 52-53, febbraio-marzo 1975, p. 15.

⁴⁵⁴ Come riportato in *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, catalogo della mostra curata da Stefano Pezzato, edito dal Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato nel 2012, che si consiglia per un approfondimento delle attività del collettivo.

⁴⁵⁵ T. Trini, *UFO art*, in "Domus" n. 495, febbraio 1971, p. 48.

parla come una cosa viva e rivela lo sfruttamento nel supercontrollo e nel processo di colonizzazione cui è sottoposto.⁴⁵⁶

3.4.3. Il trasferimento in via S. Primo 4

L'apertura della seconda stagione espositiva, nell'autunno del 1974, trova la galleria in una diversa sede: in via San Primo 4 al primo piano dello Studio Palazzoli, galleria di Luca Palazzoli, fratello di Daniela. In una pubblicità su “Gala”⁴⁵⁷ (una pagina tutta nera con qualche riga informativa in bianco) si legge che lo Studio Palazzoli è dedicato ad “arte contemporanea”, mentre 291 ad “arte fotografica”, dicitura poco comune, che vuole sottolineare la parità delle due arti. Vedremo che l'attività della 291 rimane piuttosto autonoma rispetto alla gestione e alle mostre dello Studio Palazzoli, anche se qualche volta condividono degli artisti⁴⁵⁸.

Sul “Corriere” del 26 gennaio 1975 si possono leggere due righe a proposito delle mostre di Julia Margaret Cameron (1815-1879) e Arnold Genthe (1869-1942), che inaugurano un anno di attività più sbilanciato verso autori storicizzati. Mrs. Cameron inizia a fotografare, autodidatta, intorno al 1860; un secolo dopo è ben nota per i delicati ritratti che possono considerarsi influenzati dalla pittura preraffaellita a lei coeva, e che, negli anni in cui vengono prodotti e iniziano a circolare, sono talvolta considerati manchevoli di tecnica, seppur ricchi di fascino. Si tratta di composizioni costruite, i soggetti travestiti e messi in pose elaborate, oppure ritratti molto ravvicinati, quasi primi piani. Il critico inglese Roger Fry scrive a proposito della sua fotografia *Giardino delle ragazze in fiore* [Fig. 3.20], che “si tratta senza dubbio di un quadro preraffaellita, e non è affatto il peggiore”⁴⁵⁹. Sono esempi fondamentali per la definizione del gusto e delle tecniche pittorialiste, ma soprattutto la Cameron è pioniera nell'affermare l'autonomia della fotografia da ogni dovere realistico, a favore della sperimentazione delle sue possibilità interpretative. È la prima esposizione in Italia delle sue fotografie, resa possibile solo dalla collezione personale di Palazzoli, che possiede dei ritratti datati tra il 1866 e 1870. Sappiamo che sono tutte in vendita, e non casualmente: tra i primi successi delle aste fotografiche di Sotheby's, la Cameron aveva raggiunto quotazioni

⁴⁵⁶ *Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio: Milano, Galleria 291, maggio/giugno 1974*, a cura di Daniela Palazzoli, Centro Di Edizioni, Firenze, 1974.

⁴⁵⁷ “Gala”, n. 70, febbraio 1975, p. 82.

⁴⁵⁸ Per esempio nel gennaio 1974 è allestita presso lo Studio Palazzoli la collettiva *Gli abiti dell'imperatore*, a cura di Luca Palazzoli stesso, Ugo La Pietra e Vincenzo Ferrari; partecipano Ettore Sottsass Jr., Davide Mosconi, Gianni Pettena, Ugo La Pietra, tantissimi artisti internazionali, e il gruppo UFO.

⁴⁵⁹ R. Fry, *La fotografia di Julia Margaret Cameron*, in J. M. Cameron, *Fotografia vittoriana di uomini famosi e donne affascinanti*, Elliot Edizioni, Roma, 2014, p. 26 e Tavola 22. Per un approfondimento sulla considerazione della Cameron negli anni Settanta, cfr. *Women of Photography*, San Francisco Museum of art, 1975, p. n. n.

notevoli⁴⁶⁰. Non solo, nei mesi appena successivi circola⁴⁶¹ la notizia che la National Gallery di Londra stia trattando per acquistare 94 ritratti della Cameron, datati intorno al 1860, per 52'000 sterline (circa 450'000 euro oggi!). La scelta di questo nome, quindi, va di nuovo a corroborare l'idea che Palazzoli provi a immettere nel mercato dell'arte italiano le stampe fotografiche, forse supportata da un gruppo di collezionisti, a differenza di quello che sembra accadere alla Galleria Diaframma.

Dopo la Cameron è esposto il tedesco Genthe, naturalizzato statunitense, che per quanto appartenga ad una generazione ben successiva, presenta uno stile ritrattistico che può essere accostato con grande suggestione alle fotografie di Cameron. I suoi ritratti famosi di Greta Garbo e di altre dive, sembrano oggi debitori delle atmosfere soffuse nelle quali la Cameron ambientava i suoi modelli [Fig. 3.21].

Sempre su “Gala”, che insieme a “Progresso Fotografico” rimane uno degli organi di stampa più puntuali sugli eventi relativi alla galleria della Palazzoli, Altamira firma un piccolo trafiletto dal titolo *291: più uno*, che appunto celebra il compleanno di questo spazio espositivo, arrivato ad inaugurare la sua seconda stagione, pur ad un altro indirizzo.

[...] ripropone il discorso lasciato aperto: fotografi di tutti i generi, di tutte le età, a confronto. L'operazione che Daniela Palazzoli sta portando avanti si articola variamente, seguendo molteplici interessi del giovane critico: dalla fotografia di antiquariato (è in programmazione una mostra di Muybridge sul moto animale ed umano) alla foto di ricerca, ricerca in senso formale – per esempio la mostra da poco presentata di John Stewart, un interessante autore che ripropone la stampa al carbone – fino alla ricerca in senso sociologico e speculativo condotta sempre attraverso lo strumento-fotografia.⁴⁶²

Dopo questa premessa Altamira si sofferma sulla mostra del fotografo inglese, tenutasi a febbraio, con grandi elogi. John Stewart (1920) si avvicina alla fotografia quasi per caso, in anni in cui, a New York, studia e lavora presso l'Asia Institute. Dall'inizio degli anni Settanta, però, abbandona il mondo delle riviste di moda e della pubblicità, nonostante i primi successi, per rivolgersi esclusivamente a generi come la natura morta o i reportage di viaggio, che gli permettono di creare immagini personali⁴⁶³, e trasferendosi a lavorare a Parigi per lunghi periodi. È lì che Palazzoli si

⁴⁶⁰ *Finalmente a Milano J. M. Cameron*, in “Progresso Fotografico” n. 2, febbraio 1975, p. 80. Un album fotografico dell'autrice inglese era stato battuto all'asta da Sotheby's pochi mesi prima per quasi ottanta milioni di lire, equivalenti a circa 500 000 € oggi, diventando il “leggendaro” lotto 34.

⁴⁶¹ Sulla stampa italiana è riportata da “Flash Art” n. 56-57, giugno-luglio 1975, p. 6.

⁴⁶² A. Altamira, *291 più uno*, in “Gala” n. 71, aprile 1975, p. 87.

⁴⁶³ Cfr. <http://www.john-stewart-photography.net/biography.html> (2 luglio 2019).

reca per “scovare” le stampe di questo fotografo iperrealista, impreziosite dalla tecnica a carbone, padroneggiata con cura e minuzia⁴⁶⁴. La stampa a carbone è una tecnica antica, sperimentata già nella seconda metà del XIX secolo, quando si deve trovare un'alternativa all'albumina, così facilmente soggetta a sbiancamento. Non si afferma mai diffusamente, a causa della complessità del procedimento.

Può essere avvicinato a Brihat, esposto l'anno precedente, al quale è accomunato dalla perizia artigianale delle stampe e dal genere prediletto della natura morta.

Il mese successivo vede arrivare in galleria un altro fotografo inglese: Eadweard Muybridge (nato Edward James Muggeridge, 1830-1904). La mostra, già citata da Altamira, è confermata da due righe su “Il Giornale”⁴⁶⁵. Il lavoro sui due inglesi procede l'anno successivo, con due mostre personali di Muybridge e Stewart, curate da Palazzoli, per la galleria Arco D'Alibert di Mara Coccia, a Roma⁴⁶⁶. Trovo interessante che Palazzoli, scrivendo di Muybridge nel 1981, si soffermi sulla ricezione contemporanea, “addestrata dalla body art e dall'arte concettuale”, che apprezza nelle sequenze dinamiche riprese dal fotografo inglese valori estetici autonomi e modernissimi, rispetto all'uso strumentale, per la ricerca scientifica o per gli artisti, che ne venne sottolineato nel 1887 all'uscita di *Animal Locomotion*. Questo punto di vista aggiunge una ragione alla scelta di questo fotografo storico, oltre alla vendibilità.

Di nuovo Altamira, che si è rivelato uno dei critici milanesi più attento alle vicende di questo spazio espositivo, scrive nel giugno 1975 un trafiletto per recensire la mostra di Minor White (1908-1976), allestita tra aprile e maggio⁴⁶⁷. Il numero e la qualità delle opere esposte, che coprono un arco di ventisette anni, rende la mostra alla 291 una delle più interessanti e più complete del fotografo americano, racconta Altamira con i toni entusiasti che hanno contraddistinto altre sue recensioni sopra citate, e prosegue con un elaborato elogio alla tecnica di White: stampatore eccezionale, con

⁴⁶⁴ *Gallerie*, in “Progresso fotografico” n. 3, marzo 1975, p. 77.

⁴⁶⁵ *Fotografia*, in “Il Giornale”, 14 marzo 1975: “Fino ai primi di aprile una mostra dedicata ad Edward Muybridge, il fotografo che per primo ha indagato il movimento, nelle sue fasi analitiche”; in una colonna dal titolo *Fotografia* a cura di “Nac”, probabilmente firmata da Vincitorio stesso che aveva chiuso alla fine del 1974 la sua rivista dedicata all'arte contemporanea. L'interesse per lo storico fotografo inglese può forse messo in relazione dall'edizione di K. McDonnell, a cura di, *L'homme qui à inventé l'image animée*, Éditions Chêne, Parigi, 1974.

⁴⁶⁶ La mostra di Muybridge è inaugurata il 28 gennaio 1976, a seguire John Stewart il 12 febbraio. Infine il 16 febbraio si tiene un incontro al Teatro in Trastevere con Stewart stesso e Palazzoli, insieme ai critici Gillo Dorfles, Alberto Boatto e Maurizio Fagiolo. Cfr. *Le prime sequenze*, in “Progresso fotografico” n. 6, giugno 1976, p. 83, dove leggiamo che di Muybridge sono stati esposti collotipi originali del 1887 (tratti forse da un libro), in vendita per 150'000 lire ciascuno (circa 650 € attuali). Un trafiletto non firmato, in “Il Diaframma Fotografia Italiana” n. 217, agosto 1976, p. 14, riporta alcune parole da una recensione della mostra romana a firma di Carlo Bertelli, il quale si domanda se un'operazione di questo tipo sia ancora un fatto culturale o un fatto puramente commerciale. Discorso che ho aperto anche rispetto all'inserimento di Michals, Gibson e Josephson (con fotografie di proprietà di Palazzoli) nella grande mostra *Contemporanea*. In realtà Mara Coccia non è nuova all'esposizione di fotografie: già nel 1969 allestisce una mostra di Marcello Melmeluzzi (1925), amatore del circolo fotografico di Trevi. Cfr. *Il gesto*, Galleria Arco D'Alibert, Roma, 1969, con testo di Giuliano Briganti; “Popular Photography Italiana” n. 144, ottobre 1969, p. 17.

⁴⁶⁷ “Gala” n. 72, giugno 1975, p. 84.

impeccabili chiaroscuri e una grana fine, confeziona immagini così preziose che si possono ritenere pezzi unici; ma è anche attento alle inquadrature che conferiscono, attraverso tagli prospettici non comuni, un forte potere evocativo. Altamira sottolinea la questione del pezzo unico, centrale in quegli anni di ingresso della fotografia nel mercato dell'arte, e in particolare rispetto alla galleria 291, a differenza invece di quello che abbiamo visto accadere tra le mura di Il Diaframma. Se la pittura negli anni precedenti si era infatti diretta verso la produzione di multipli (la Mec art in particolare), la fotografia “pura” mutila la sua capacità riproduttiva infinita, in nome dell'utopica “copia unica”, con la speranza di aumentare la sua attrattiva economica. Ricordo che dal 1973 Sotheby's aggiunge le fotografie alle sue aste: inizialmente autori storici e selezionati, ma dal 1975 anche contemporanei.

Tornando a White, le sue biografie raccontano che nel 1973 viaggia per la prima volta in Europa, appena prima di ritirarsi dall'insegnamento al MIT (anche se l'anno successivo sarà ancora *senior lecturer*). Il viaggio lo porta a Roma, dove accompagna un gruppo di studenti; forse non è casuale che la mostra alla 291 si tenga poco dopo questo soggiorno italiano. White è poeta, curatore, editore (fonda “Aperture” nel 1952), e, come abbiamo visto, professore; al tempo della mostra milanese è universalmente riconosciuto come uno dei fotografi americani più influenti del secolo, un secondo Stieglitz, del quale aveva continuato in un certo senso le ricerche finali, come i poetici cicli di *Equivalents*.

Nel giugno 1975 torna in galleria un nome italiano: Paolo Monti, come si legge nella cronologia in chiusura del bel catalogo pubblicato in occasione della retrospettiva organizzata nel 2016 al Castello Sforzesco di Milano, ma anche in una riga della rubrica *Video e fotografia* de “Il Giornale d'Italia”⁴⁶⁸.

Come già White, Monti è un fotografo perfettamente consolidato e famoso, con un'amplissima produzione fotografica, tuttavia espone nuovamente i chimigrammi, come già nel 1967 alla Galleria Diaframma. Certo la ricerca era proseguita, molti esempi sono datati fino ai primi anni Settanta, ma ritengo verosimile che lui li considerasse particolarmente adatti, come se fossero “fotografie da galleria”, per il loro valore artistico e sperimentale, lontano da ogni pretesa di realismo.

Questo anche in linea con la tradizione espositiva della 291, che, seppur breve, era piuttosto definita. I nomi selezionati, da paesi e generazioni diverse, dimostrano l'attenzione di Palazzoli a costruire un percorso espositivo ben equilibrato. In questo si distingue dall'attività della Galleria Diaframma, che ho abbozzato nel capitolo precedente, caratterizzata da un'apertura pressoché totale a diversi generi e stili, che finisce per esporla al rischio di non seguire alcuna linea curatoriale, e

⁴⁶⁸ F. C. Crispolti, *Video fotografia. Le mostre*, in “Il Giornale d'Italia”, Roma (ed. straordinaria), 16 giugno 1975: “Chimigrammi” di Paolo Monti alla '291', in via S. Primo 4 a Milano”. Cfr. *supra*, cap. 2.

talvolta a cedere ad altalene qualitative. Rispetto a questo approccio, la 291 si impone con una programmazione che a posteriori appare ben studiata e attenta alla selezioni di nomi eccellenti. Pur nella differenza tra le due stagioni qui analizzate, riescono ad emergere alcune caratteristiche costanti, per esempio uno sguardo rivolto all'estero, in particolare al mondo anglofono, ed una propensione ad esporre fotografie definibili “artistiche” sotto tanti punti di vista, a prescindere dall'epoca della loro produzione, e un'attenzione alle vendite.

Il programma per il terzo anno di vita della galleria, probabilmente mai messo in atto, prevede di aprire ad ottobre con Ernest Haas (1921), fotografo viennese associato alla prestigiosa agenzia Magnum, devoto in particolare alla fotografia a colori e famoso per le sue immagini mosse⁴⁶⁹. Avrebbero dovuto seguirlo delle fotografie astratte di Mario Cresci, poi dei paesaggi e ritratti del XIX secolo a dicembre, e nell'anno successivo Bill Brandt (1904-1983) e Christian Schad (1894-1982)⁴⁷⁰. Vediamo che si mescolano le due linee: da Cresci a Schad, passando per fotografie ottocentesche, Palazzoli continua a dare spazio ai suoi autori favoriti, senza dimenticare il mercato e la maggiore attrattiva della fotografia antica.

In realtà, dagli ultimi mesi del 1975 la galleria scompare completamente dalle pagine delle riviste che l'hanno seguita con cura nei due anni precedenti, sia “Gala” sia “Progresso Fotografico”, il che mi porta a ritenere non sia mai stata aperta questa terza stagione. Tuttavia sembra che Luca Palazzoli raccolga il testimone dell'attività di gallerista della sorella: nel 1976 si sbilancia verso produzioni artistiche più recenti, fortemente concettuali e frequentemente contaminate con la fotografia. Per esempio espone le *Aree di coincidenza* di Altamira⁴⁷¹, e subito dopo Franco Guerzoni. Ma la prova più significativa per questa ipotesi di continuità è forse la mostra di Ken Josephson nel settembre 1976⁴⁷². L'interruzione dell'attività della galleria 291 trova conferma nei racconti di chi la frequentava (Vaccari, Altamira, Cresci) e penso possa esser messa in relazione con

⁴⁶⁹ Ritengo non sia mai ripartita la stagione espositiva 1975-1976, anche grazie ad un dettaglio a proposito di Haas: in “Progresso Fotografico” n. 9, settembre 1976, p. 88 si legge un trafiletto con la biografia di Haas, che non menziona minimamente la sua presenza a Milano, né alla 291. Considerata l'attenzione con la quale “Progresso Fotografico” aveva seguito e recensito l'attività della galleria, sarebbe strano non menzionare l'eventuale mostra, che però probabilmente, non ebbe mai luogo. La mostra non è menzionata nemmeno in *I grandi fotografi. Ernst Haas*, Fratelli Fabbri Editore, Milano, 1982. Infine, proprio nel 1976 Haas apre la galleria *Space*, insieme ai colleghi Jay Maisel e Pete Turner, dove espongono e vendono solo stampe a colori.

⁴⁷⁰ Da “Progresso fotografico” n. 10, ottobre 1975, p. 81.

⁴⁷¹ Opera già citata, poiché Altamira include in una sequenza famosa due autoritratti di Duane Michals e Urs Lüthi visti rispettivamente presso le gallerie 291 e Diagramma. Con il titolo *Aree di coincidenza* l'autore intende un ciclo di lavori datati tra il 1970 e il 1977, frutto di una riflessione sulla circolarità e sulla persistenza delle iconografie (figlia dell'atlante warburghiano). La ricerca delle immagini era completamente casuale, e questo elemento è importante poiché mette in luce come questi ritorni iconografici, considerati omosignificanti, arrivano alla stampa più popolare, ai canali di comunicazione più bassi: “immagini della cultura in circolo”, afferma Altamira in una conversazione con chi scrive. È stato recentemente messo online un sito ben dettagliato, dedicato all'opera dell'artista milanese: <https://adrianoaltamira.com/Area-di-coincidenza> (20 settembre 2019).

⁴⁷² Cfr. *Kenneth Josephson allo Studio Palazzoli*, in “Progresso Fotografico” n. 11, novembre 1976, p. 90.

l'inizio dell'insegnamento di Palazzoli presso l'Accademia di Brera. Dal 1976 tiene infatti il corso di Storia della fotografia e del cinema⁴⁷³, e continua il suo impegno in grandi rassegne e mostre collettive in spazi istituzionali, come i casi, che ho menzionato in apertura di questo capitolo, di *Fantastic Photography* o *Venezia 79*⁴⁷⁴, in occasione della quale cura in particolare la mostra dedicata al Conte Primoli, fotografo storico amatoriale⁴⁷⁵.

Infine, intorno al 1975, Palazzoli inizia a scrivere per “Bolaffi Arte”, in conseguenza dell'apertura della rivista alla fotografia. A questo proposito, Marra cita un suo articolo⁴⁷⁶ pieno di acredine e disprezzo per la fotografia utilizzata in modo strumentale da artisti etichettabili come body, concettuali o narrative, lo considera una prova del suo schieramento contro l'arte come fotografia. In realtà egli stesso riferisce che si tratta di una posizione “talmente aspra da risultare quasi finta”⁴⁷⁷. Non è ipotizzabile cosa la spinse a scrivere questo articolo, a pochi mesi dalle mostre di Cresci, del Gruppo UFO, ma anche di Josephson, Gibson e Michals che Marra stesso, poche pagine dopo, inserisce tra gli esempi descritti nel capitolo intitolato *Corpo, narrazioni, concettualità*⁴⁷⁸.

Ritengo che le pagine precedenti possano dare numerosi esempi del sostegno che Palazzoli ha

⁴⁷³ Si avvicina molto ad un manuale didattico il volume D. Palazzoli, *Fotografia, cinema e videotape. L'uso artistico dei nuovi media*, Fratelli Fabbri Editore, 1976, parte della collana *L'arte nella società* diretta da M. Calvesi, nel cui verso di copertina è menzionata l'attività dell'autrice di insegnante presso l'Accademia di Brera.

⁴⁷⁴ AA. VV., *Venezia '79*, Electa, Milano, 1979. Cfr. anche A. Russo, *op. cit.*, pp. 242-245. La rassegna, afferma il comunicato stampa (la cartella stampa è consultabile presso la Biblioteca del Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo – Milano, nel fondo documentario Lanfranco Colombo, Faldone 5, Sezione 1) documenta i due grandi temi che hanno animato la storia della fotografia nel nostro secolo: la fotografia come reportage e la fotografia creativa che compete con l'opera d'arte. Nonostante non sia stato coinvolto, stranamente, Lanfranco Colombo, vediamo che si tratta delle due direttive principali che guidavano la gestione de Il Diaframma, pur nella varietà di alti generi fotografici esposti. Viene lasciata fuori la fotografia degli artisti, la fotografia strumentale, la documentazione di azioni (ad eccezione della mostra *Immagini di danza*) o installazioni ambientali, nonostante la sua diffusione negli anni appena passati, descritti in questa tesi. Per la sezione di fotografia creativa sono stati selezionati Alfred Stieglitz, Edward Weston e il pittore italiano Francesco Paolo Michetti. Un foglio di appunti manoscritti conservato nella cartella stampa dell'evento riporta un commento su polemiche a proposito del comitato organizzatore: “Comune nomina comitato e qui hanno inizio le polemiche: Daniela Palazzoli non è certo uno dei personaggi più amati – giustamente – dagli addetti ai lavori”. È l'unico nome citato esplicitamente. Come vedremo nello scorrere del capitolo, nonostante un periodo di collaborazione iniziale piuttosto regolare, poi sempre più occasionale, i rapporti di Palazzoli con il mondo della fotografia tradizionale, *tour court*, non sono sempre dei migliori. Per concludere questo breve inciso sulla rassegna *Venezia 79*, vorrei elencare i nomi selezionati da Italo Zannier per la mostra *Fotografia italiana contemporanea*, poiché si tratta di autori che incontriamo spesso a Milano nel contesto qui presentato. Si tratta di 42 fotografi, per un totale di 500 fotografie in mostra: Luigi Veronesi, Ferruccio Leiss, Giuseppe Cavalli, Vincenzo Carrese, Federico Patellani, Luigi Crocenzi, Pietro Donzelli, Franco Grignani, Paolo Monti, Fulvio Roiter, Mario De Biasi, Nino Migliori, Mario Giacomelli (presente anche con una personale, *Images des hommes*), Tazio Secchiaroli, Mario Finocchiaro, Tino Petrolli, Ugo Mulas, Gianni Berengo-Gardin, Cesare Colombo, Pepi Merisio, Mimmo Castellano, Giorgio Lotti, Chiara Samugheo, Carla Cerati, Lisetta Carmi, Ferdinando Scianna, Romano Cagnoni, Franco Fontana, Franco Vaccari, Oliviero Toscani, Mimmo Jodice, Luca Patella, Luigi Ghirri, Mario Cresci, Guido Guidi, Roberto Salbitani, Elisabetta Catalano, Gabriele Basilico, Paola Mattioli, Walter Battistessa, Marcella Campagnano, Paolo Gioli. Notiamo la presenza di un numero significativo di fotografe, rispetto ad altre occasioni simili, e l'inclusione di artisti come Vaccari, Cresci e Patella, difficile da prevedere a partire dagli obiettivi programmatici della rassegna.

⁴⁷⁵ Ivi, D. Palazzoli, *Il conte Primoli*, pp. 56-57.

⁴⁷⁶ D. Palazzoli *I fotopittori*, in “Bolaffi Arte” n.60, maggio-giugno 1976, p. 50.

⁴⁷⁷ C. Marra, *Fotografia e pittura del Novecento*, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁷⁸ Ivi, pp. 188-189, 194.

prodigato, nei primi anni Settanta, a qualunque contaminazione tra arti visive e fotografia, a partire dal riporto fotografico dei mec artist fino ad ospitare la performance *Esposizione in tempo reale n. 6. Mito istantaneo* di Vaccari, che si colloca ben oltre l'arte visiva, in uno spazio di ricerche assolutamente extrapittoriche.

In conclusione, all'interno della variegata, e intensa, attività di Daniela Palazzoli negli anni presi in esame per questo studio, il ruolo di gallerista si perde in un mare di compiti formalmente più importanti, come le commissioni istituzionali di *Fotomedia* e *Combattimento per un'immagine*.

A questo proposito credo che il contributo maggiore di Palazzoli alla crescita della cultura fotografica italiana, in quegli anni, sia stato la sua capacità di mettere in moto mostre, piccole o grandi, che attivano polemiche, dibattiti, e attirano regolarmente l'attenzione sul rapporto tra arte e fotografia, stimolando riflessioni di tanti storici dell'arte e teorici della fotografia italiani.

In un certo senso ha un ruolo simile a quello di Lanfranco Colombo, pur selezionando più rigidamente i generi (o gli autori) fotografici con i quali lavorare.

Ritengo che la breve esperienza da gallerista appena descritta, sebbene non venga più ripresa, sia stata perfettamente in linea con le sue altre attività, e anzi si possa considerare una sorta di sintesi, di concentrato delle linee principali che la guidano nel decennio. Vi si ritrovano, come abbiamo visto, la sua attenzione alla fotografia statunitense e ad autori storici, la curiosità per il giovane mercato della fotografia, e d'altra parte un'apertura verso le sperimentazioni più originali di Cresci, Vaccari e il Gruppo UFO, per i quali la fotografia assume il ruolo di strumento di analisi sociale e dei meccanismi della comunicazione visiva. Tutti i nomi che abbiamo visto scorrere nella cronologia della 291, possono essere riuniti nella categoria di “fotografi autori”, etichetta con la quale si intendono fotografi o artisti che lavorano con la fotografia con la consapevolezza profonda del proprio lavoro, dei propri obiettivi e dello strumento utilizzato. Si collocano al di fuori dal professionismo fotografico e iniziano invece ad avere spazio nel sistema tradizionale dell'arte, anche grazie ad operazioni come quella portata avanti da Palazzoli con la sua galleria.



Fig. 3.1, Copertina di "b't" n.6, 1967.



Fig. 3.2, Pagina interna di "b't" n. 10, 1968, con *L'uomo fulminato*, multiplo di Ugo Locatelli.

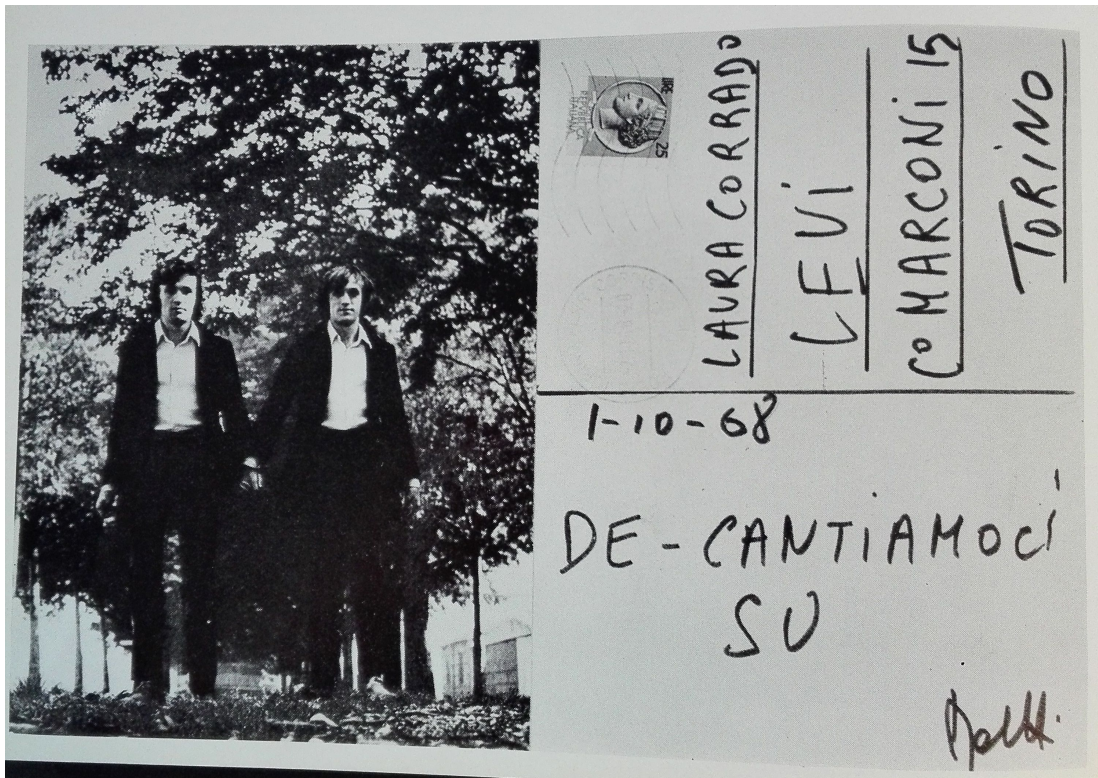


Fig. 3.3, Alighiero Boetti, *Gemelli*, opera esposta in occasione di *Fotografia Creativa*, Trieste, 1970.

Fig. 3.4, Mario De Biasi, *Uno dei Rokes*, opera esposta in occasione di *Fotografia Creativa*, Trieste, 1970.



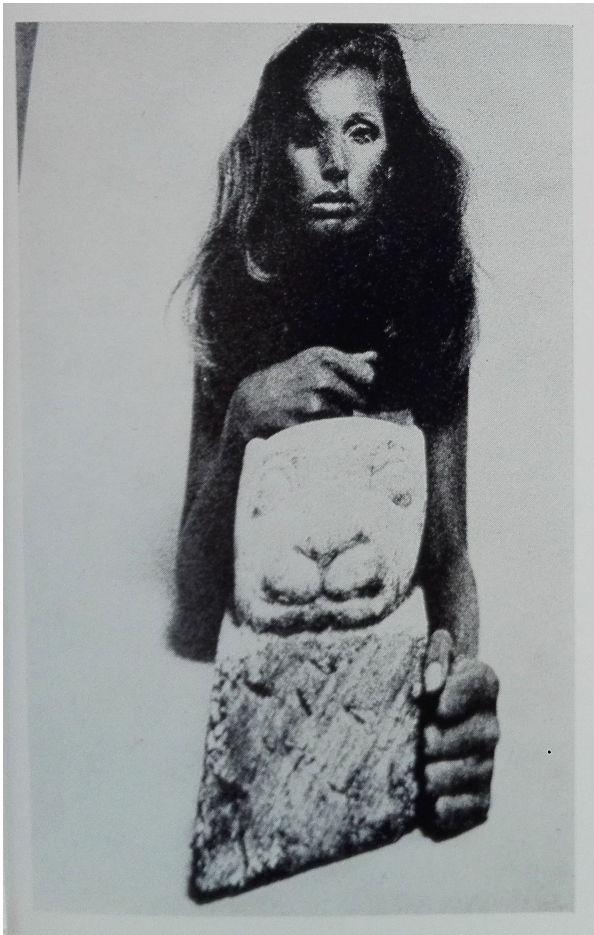
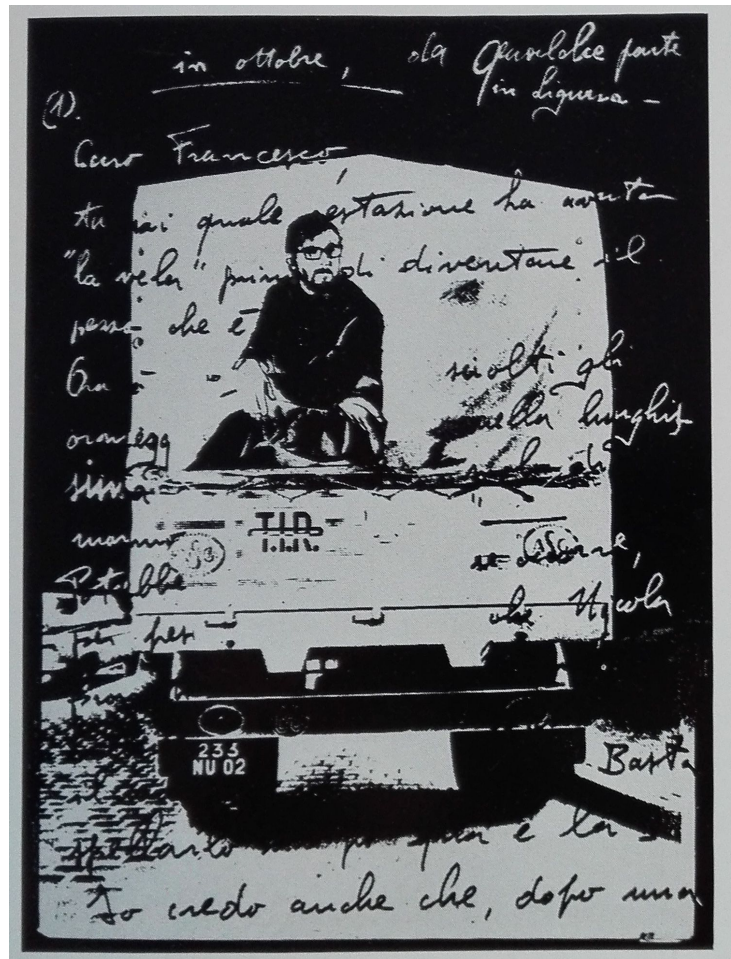


Fig. 3.5, Franco Scheichenbauer, fotografia (pubblicata in catalogo senza titolo) esposta in occasione di *Fotografia Creativa*, Trieste, 1970.

Fig. 3.6, Claudio Costa, *T.I.R.+Vela*, opera esposta in occasione di *Fotografia Creativa*, Trieste, 1970.



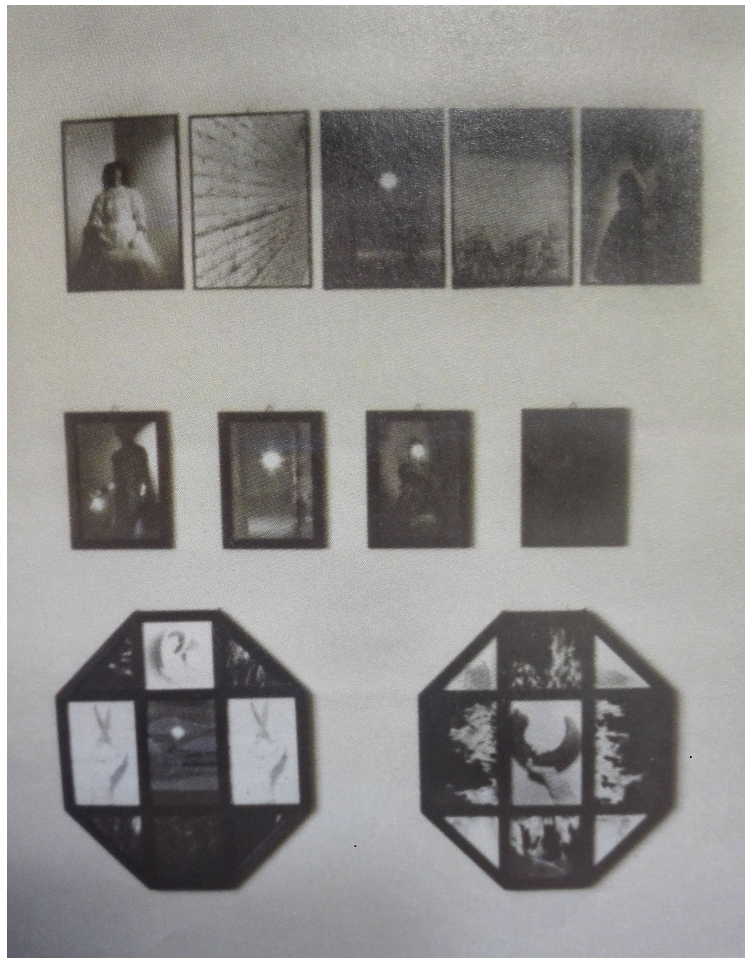
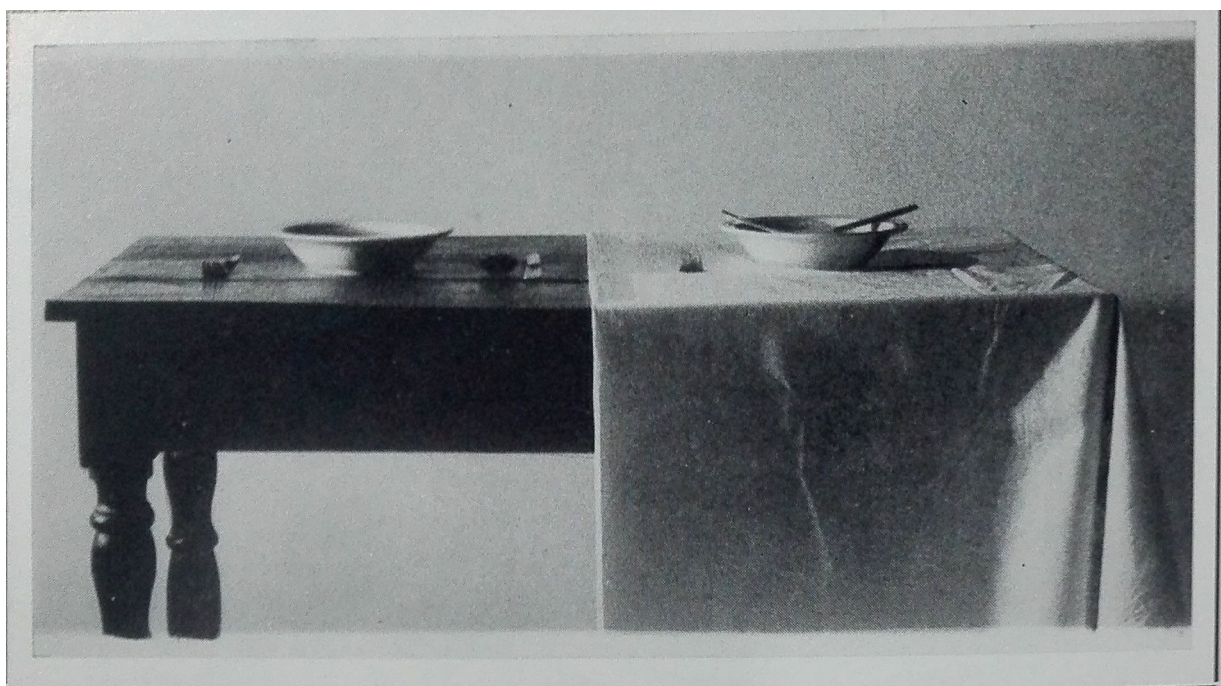


Fig. 3.9, Mimmo Paladino, fotografia che ritrae varie opere fotografiche appese nel suo studio, pubblicata in G. Celant, a cura di, *Mimmo Paladino*, Skira, 2017.

Fig. 3.10, Giuseppe Maraniello, *Attesa-Assenza*, 1974, probabilmente esposta in occasione di *Campo Dieci* (Galleria Diagramma, 1975) sia di *Fotomedia* (Rotonda della Besana, 1975).



291 - MILANO

I protagonisti della Nuova Fotografia:

Duane Michals — ottobre 1973

Lee Friedlander — novembre

Ken Josephson — dicembre

Denis Brihat — gennaio 1974

via Brera 9 - 20121 Milano - tel. 89.00.89

Fig. 3.11, Annuncio dell'apertura della galleria 291, pubblicato in "Gala" n. 63, 1973.

Fig. 3.12, Duane Michals, *The illuminated man*, 1968, esposto in occasione della sua mostra personale alla 291, 1973.



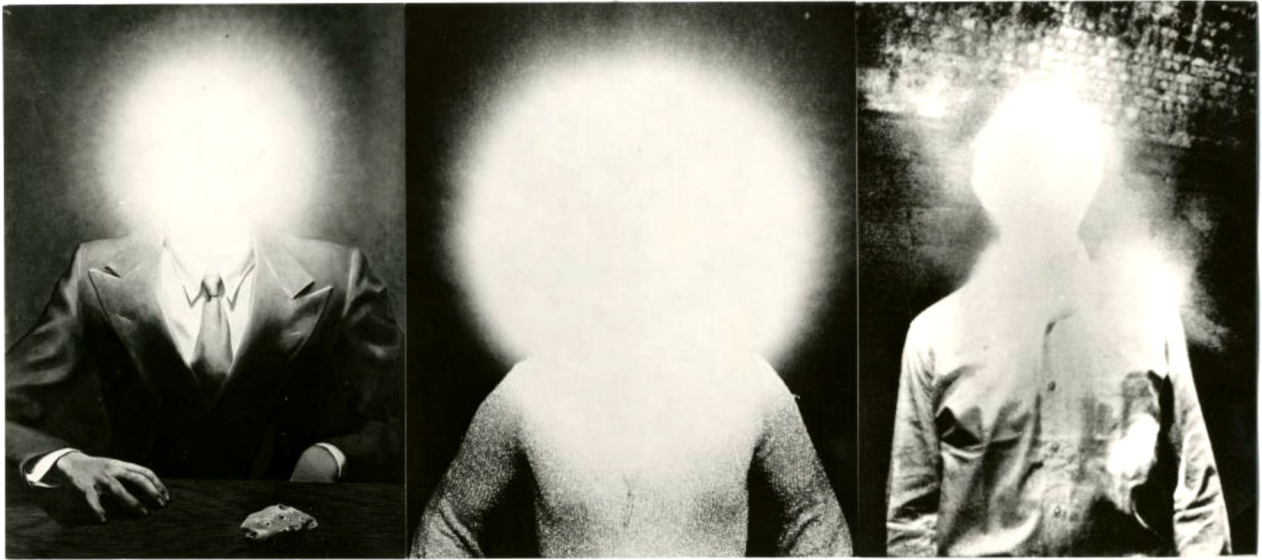


Fig. 3.13, Adriano Altamira, *Corollario*, 1975 dal ciclo delle *Aree di coincidenza*. Include René Magritte (1937), Urs Lüthi (1972) e Duane Michals (1968).

Fig. 3.14, Denis Brihat, *Insalata*, 1972.



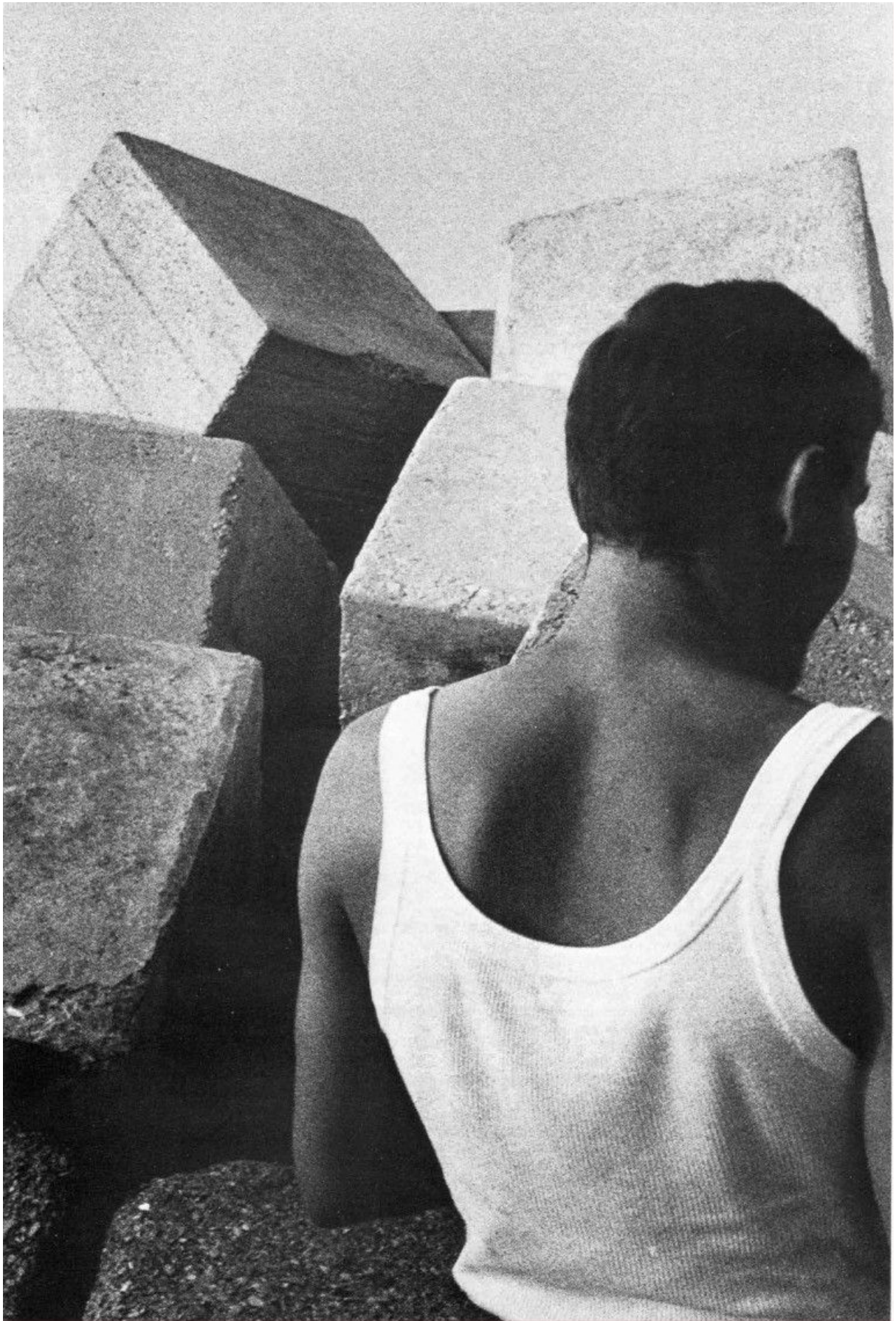


Fig. 3.15, Ralph Gibson, *Operaio*, 1972.

Fig. 3.16, Pagina iniziale del leporello stampato in occasione della mostra personale di Mario Cresci presso la 291, 1974.

Fig. 3.17, Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n.6. Mito istantaneo*, nell'impaginazione pubblicata in "Proposta" n. 18-19, 1975.

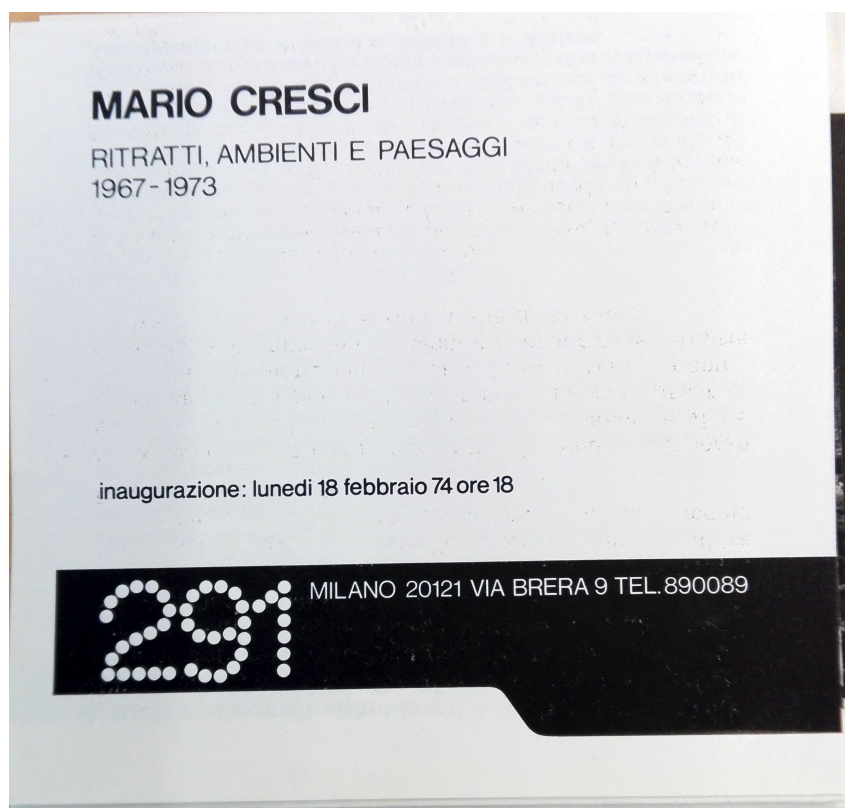




Fig. 3.18 e 3.19, Due illustrazioni dal catalogo *Controllo colonizzazione e fascismo sul territorio*, Centro Di, 1974, stampato per la mostra del Gruppo UFO: *Casa ANAS e bosco*, 1969 (usata anche per la copertina); *Terza grande briglia*, due fotografie storiche selezionate dall'Archivio del Touring Club Italiano di una diga nella valle di Rotolone.

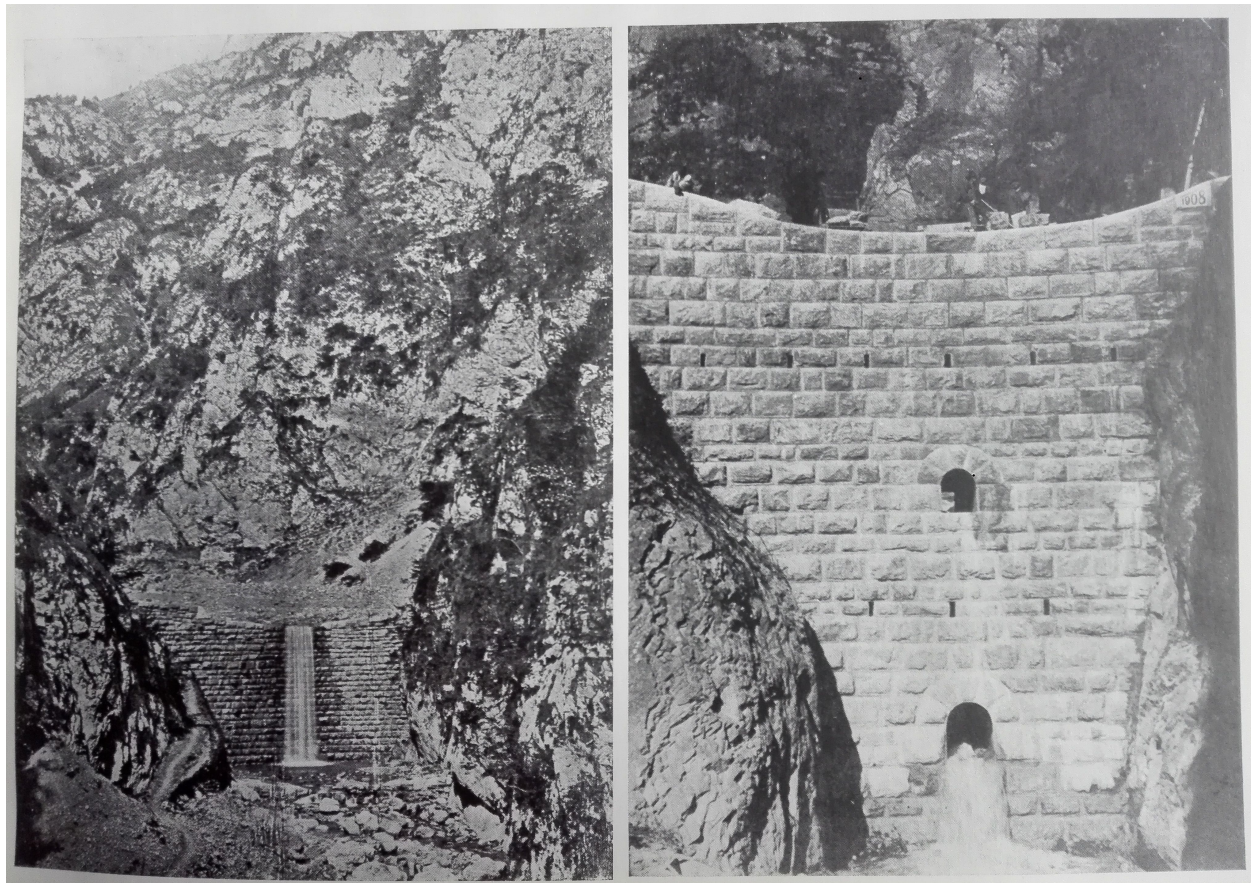


Fig. 3.20, Julia M. Cameron, *Giardino delle ragazze in fiore* (Mrs G.F. Watts e le sue sorelle), 1865-1879.



Fig. 3.21, Arnold Genthe, *New York*, 1975, pubblicata in *Greta Garbo. Portraits 1920-1951*, Rizzoli International, 1986.



4. Diagramma arte contemporanea

In quest'ultimo capitolo della tesi presento la terza galleria sulla quale ho deciso di soffermarmi. A differenza delle prime due, Diagramma non è esclusivamente dedicata alla fotografia, anzi si posiziona in quel numeroso gruppo di gallerie d'arte private che nel corso degli anni Settanta aprono i loro spazi al medium fotografico. I motivi della scelta di Diagramma rispetto ad altri casi, accennati anche nel primo capitolo, risiedono nella precocità, ma soprattutto nella costanza, con la quale la fotografia è esposta in galleria dal 1970 alla fine del decennio, insieme alla necessità di ricostruire una storia che sta venendo dimenticata. A differenza di altri spazi, anche più noti o solidi, che occasionalmente fanno una mostra di un fotografo (spesso storicizzati come Man Ray o Laszlo Moholy-Nagy), Luciano Inga-Pin apre le porte della sua Diagramma a sperimentazioni di artisti alle prime armi, che, influenzati dalle pratiche concettuali, fanno largo uso dello strumento fotografico.

Troviamo quindi fotografia accanto a disegni, progetti, o fotografia documentaria di performance, ma anche autoritratti e sequenze fotografiche, che talvolta si accostano a testi o altri oggetti. Non sono esposti fotografi *tout court*, fotoreporter o professionisti, ma nemmeno amatori, ad eccezione di quell'autore eclettico e poliedrico che è Mario Cresci, che ha riappare in ogni sezione di questa tesi, e pochi altri casi. L'avvicinamento di Inga-Pin alla fotografia è graduale ma si data già al 1970, quando, per esempio, accanto alle sue sculture, Michele Zaza espone fotografie che le ritraggono in fiamme. Ma ancora prima, tra il 1967 e il 1968 lo troviamo tra le fila dei sostenitori di una nuova arte meccanica, che utilizza il riporto fotografico su tela. Il suo favore per la Mec art si colloca in un più ampio interesse per l'impiego di nuove tecnologie anche in campo artistico, e spiega come mai la "sua" fotografia non abbia nulla a che vedere con la storia della fotografia tradizionalmente intesa, bensì si tratti di una nuova forma artistica che utilizza lo strumento fotografico. I concetti chiave che sostengono questo percorso, teorico in primis, sono l'accettazione del progresso, il tentativo di vivere il proprio tempo, utilizzando i meccanismi dell'informazione per svelarne il potere manipolante ma anche per realizzare operazioni estetiche e culturali. È un uso dello strumento fotografico in senso artistico opposto alle sperimentazioni di Paolo Monti, Pierre Cordier, e tutti gli altri fotografi che si discostano dal reportage e dalla fotografia realista creando immagini astratte, ma che non vanno in una direzione di innovamento tecnologico e modernità, anzi, riprendono qualcosa di già storicizzato: gli esperimenti *off camera* di Man Ray, Christian Schad e Moholy-Nagy nei primi decenni del Novecento.

Rispetto al tema centrale della tesi, la prima stagione della Galleria Diagramma potrebbe inizialmente sembrare fuori luogo, poiché composta da una dozzina di mostre che con la fotografia non hanno nulla a che fare. Tuttavia ho ritenuto necessario mantenere la cronologia completa per alcuni motivi: in primo luogo per portare avanti un discorso coerente e senza buchi che permetta una visione a tutto tondo dei primi anni della Galleria; in secondo luogo, si tratta una stagione molto interessante e spesso dimenticata dalla critica, che negli anni si è concentrata sull'immagine della Galleria Diagramma come palcoscenico per scandalose performance e body artisti. Infatti è un anno completamente dedicato a scultura e installazioni che utilizzano materiali industriali come pvc, neon e sistemi di produzione nuovi, meccanici e, di nuovo, tecnologici. Proprio questo termine è il ponte di collegamento con lo strumento fotografico, insieme alla sua funzione all'interno della comunicazione di massa. Viene a galla un sottile filo rosso che collega una programmazione in realtà molto coerente, pur nelle diverse fasi della sua evoluzione.

Infine, vorrei spendere due parole sulla struttura di questo capitolo. Come accennato nell'introduzione generale, nelle prossime pagine scorreranno tutte le mostre che sono riuscite a ricostruire, allestite presso la galleria Diagramma tra il 1969 e il 1975. Ho premesso un profilo del gallerista e la sua precedente esperienza a dirigere la galleria Rizzato Whitworth, per dare maggiore solidità alle scelte che direzionano l'attività di Diagramma negli anni presi in esame. Il flusso temporale si interrompe in alcuni, rari, casi che necessitano un approfondimento, o un discorso a parte in virtù soprattutto di un rapporto particolarmente lungo e proficuo con la galleria, che ho ritenuto utile descrivere in uno stesso luogo, e non spezzettare lungo il capitolo.

Si tratta, in ordine, di Franco Mazzucchelli, Michele Zaza, Urs Lüthi, Zvi Goldstein e infine la collettiva *Campo Dieci. Una generazione e il mezzo fotografico*. Rispetto a quest'ultima, e anche ai primi due casi, un'ulteriore giustificazione è il reperimento di materiale inedito. Ho invece preferito non soffermarmi troppo su un'altra artista a lungo legata alla galleria, Gina Pane, poiché la buona bibliografia recente già analizza nel complesso la sua carriera, rimettendo ordine anche nelle sue mostre presso Diagramma.

4.1: Chi era Luciano Inga-Pin?

Nel variegato contesto milanese delineato nella prima parte della tesi, si muove Luciano Inga-Pin (1927-2009) [Fig. 4.1], gallerista, intellettuale e teorico d'arte. L'assenza di un archivio e di eredi che ne curassero la memoria ha lasciato cadere in oblio questo protagonista del mondo dell'arte, che

ha dato un contributo significativo, attraverso la sua galleria Diagramma e un'instancabile attività critica, all'apertura e alla sperimentazione culturale del capoluogo lombardo.

Finché in vita, Inga-Pin veniva riconosciuto “il decano e maestro” di tanti galleristi milanesi⁴⁷⁹, per quanto non più presente nelle cronache come negli anni precedenti, ma recentemente il ricordo della sua galleria, privo di qualunque sostegno, si è sempre più indebolito. La sua biografia è pressoché un mistero, e non ci sono parenti che possano venire in aiuto; chi lo ha conosciuto racconta cose diverse, incerte e un po' fantasiose. Qualche scarno dettaglio è riportato nel verso di copertina del suo libro *Rapporto 80*⁴⁸⁰ e in un'intervista rilasciata nel 2007⁴⁸¹. Un suo scritto autobiografico, forse romanzato?, è incluso nella raccolta *A mio padre*, a cura dell'artista Meri Gorni⁴⁸².

I misteri iniziano dal cognome, che è in realtà solamente Inga, come quello della sorella Annamaria, cui lui aggiunge il cognome friulano della madre, Pin. Il cognome così composto, Inga-Pin, compare già nel 1956 a firmare la traduzione del romanzo *Contadini, bronzi e bombe*⁴⁸³; traduzione che, insieme alla conferma di chi lo ha conosciuto, toglie ogni dubbio sulla sua padronanza del tedesco (oltre ad altre lingue straniere come inglese e francese). Un elemento importante che prova la sua formazione all'estero (tra la Germania e l'Austria) e giustifica il rapporto preferenziale con tanti artisti svizzeri, austriaci e tedeschi.

Nel verso di copertina di *Rapporto 80*, è nominato il periodico “Il Presente”, “la prima rivista di controinformazione in Italia”, fondato da Inga-Pin nel 1963⁴⁸⁴, tra i primi segnali della sua passione per la stampa periodica e la scrittura d'arte, che lo porterà a collaborare costantemente, nel periodo preso in esame, con diverse riviste e case editrici. Nei primi anni Settanta cura personalmente “Prospects”, una pubblicazione ibrida con cadenza irregolare, quasi una raccolta di materiali

⁴⁷⁹ M. Sciacaluga, *Quelli che hanno fatto grande Milano*, in “Arte”, febbraio 2004, pp. 80-87.

⁴⁸⁰ L. Inga-Pin, *Rapporto '80. Indagine sociologica sull'avanguardia italiana dal 1970 ad oggi*, Libera Umanità Editrice, Milano, 1975. Si legge che studiò medicina e psicologia a Zurigo ed Amburgo.

⁴⁸¹ M. G. Torri, *Luciano Inga-Pin. La body art a Milano, vecchi e nuovi talenti*, «Flash Art» n. 263, aprile-maggio 2007, pp. 60-61.

⁴⁸² M. Gorni, a cura di, *A mio padre*, Campanotto Editore, Udine, 2009, pp. 54-55. La passione di Inga-Pin per la letteratura è nota, e anche per la scrittura narrativa: alcuni suoi racconti, inediti, erano contenuti negli scatoloni di documenti rintracciati presso lo Studio Tufano di Giovanni Tufano, ora in fase di donazione ad un istituto di ricerca milanese.

⁴⁸³ H. Fallada, *Contadini, bronzi e bombe*, Baldini&Castoldi Editori, Milano, 1956. Inga-Pin manterrà sempre uno stretto legame con il mondo della letteratura e dell'editoria. Un altro esempio è la sua curatela per il volume P. Modersohn-Beker, *Lettere e fogli di diario*, Greco Editori, Milano, 1992.

⁴⁸⁴ Il primo numero è del marzo-maggio 1963, con il sottotitolo *Lettere arti costume*. Poi esce con cadenza un po' irregolare, ma circa trimestrale. Dal secondo numero compare a complemento del titolo anche la citazione “Non avremo nessuna verità da nascondere se diciamo tutte le altre” da *Senso e non senso* di Maurice Merleau-Ponty. Dal sesto numero (ottobre-dicembre 1964) cambia “serie”, il formato diminuisce e assume più la struttura di un periodico. Il settimo e ultimo numero esce nel marzo-maggio 1965. Vengono pubblicati racconti, poesie ma anche saggi su diverse tematiche e ambiti della cultura. La redazione è in via F. De Santis, a Milano, indirizzo di residenza dello stesso Inga-Pin, che ne risulta il direttore responsabile. Vi è collegata la collana *Poeti del presente*, per la quale escono tre raccolte di poesie, Edizioni del Presente: *Tempo uno* di Silvano Colzani; *Le quattro isole* di Mimmo Macario; *La città delle corone* di Michele Capozzi. Non è un periodico così sbilanciato verso le arti visive, anche se non mancano illustrazioni di dipinti, e la rubrica *Quadri alle pareti* a cura di Inga-Pin stesso, che firma per esempio l'articolo *Non nominare il nome di pop invano* (n. 7, p. 11).

d'artista, immagini, testi, come descrive il sottotitolo “Note d'arte contemporanea a cura di Luciano Inga-Pin”. Stampata inizialmente come fascicolo autonomo, dal secondo numero è anche pubblicata in appendice a “Gala”. Quest'ultima è una rivista di costume e società, diretta da Mario Bedendo, che invita intorno al 1965 Inga-Pin ad occuparsi di una nuova sezione dedicata alle arti. Nel decennio successivo diventa una rivista da tenere in considerazione per i contributi critici che raccoglie a proposito del mondo dell'arte, italiano e internazionale. Un'altra collaborazione redazionale precoce è quella intrecciata con l'artista Reale F. Frangi, che cura le sezioni dedicate alle arti di alcune testate della casa editrice Publitype di Milano. La sua attività critica non trova spazio solo sulla stampa periodica: nel periodo preso in esame pubblica alcuni volumi di un certo interesse.

Il primo, del 1969, è una monografia dell'artista milanese Galliano Mazzon (1896-1978) legato al gruppo M.A.C.⁴⁸⁵. Nel 1975 esce il citato *Rapporto 80*, sottotitolato *Indagine sociologica sull'avanguardia italiana dal 1970 ad oggi*, che si presenta come una raccolta di indagini statistiche che tentano di descrivere il mondo dell'arte italiano⁴⁸⁶, appunto, da una prospettiva sociale, quindi ripartendo dalle influenze di strutture come il sistema economico o informativo. Questa parte centrale è introdotta da un'antologia di testi critici e materiali di artisti⁴⁸⁷, e seguita da un testo dello stesso Inga-Pin, scritto in una prosa piuttosto scorrevole, nonostante la densità teorica di alcuni passaggi. Infine il volume si chiude con una ricca selezione bibliografica che spazia dai testi di Alberto Abruzzese e Dino Formaggio, agli scritti di Franca e Franco Basaglia, ai più canonici testi del periodo come *Conceptual Art* di Ermanno Migliorini (1972), e dei critici militanti Lea Vegine, Germano Celant, Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, ma include anche la storia dell'arte italiana di Argan (1970), o *Artista e designer* di Bruno Munari (1971). Non è insolito in quegli anni trovare esempi che similmente indagano il mondo culturale: alcuni anni prima esce *La disoccupazione mentale*, a cura dell'intellettuale, artista e poeta Luciano Caruso, che si propone di analizzare la situazione napoletana, non tanto attraverso indagini matematiche sui numeri di persone coinvolte nella cultura (ad eccezione di una conta degli studenti universitari e liceali iscritti), quanto piuttosto con descrizioni dettagliate di tutti gli istituti di cultura, teatri, gallerie, scuole, eccetera. Si avvicina in realtà a *Milano com'è*, già citato, che si può considerare un altro spunto per Inga-Pin. Rispetto a questa tesi, sono interessanti i *Sondaggio campione n. 5 e n. 6*, dedicati agli indici di vendita di tre

⁴⁸⁵ L. Inga-Pin, *Galliano Mazzon*, Tipografia Quartiroli, Milano, 1969. Mazzon si è ritirato a vita privata nel 1955 circa, ma nel 1965 riprende ad esporre: la critica d'arte riapre, in un certo senso, il suo caso di studio.

⁴⁸⁶ L. Inga-Pin, a cura di, *Rapporto 80*, op. cit., p. 116: “Tutti i sondaggi-campione sono stati proposti da Luciano Inga-Pin. Alcuni sono stati curati direttamente dall'autore, altri dal C. I. R. S. di Roma, da Annalisa Berteà, Roberto Facchinetti, Aldo Franchetti e dall'equipe del prof. Amedeo Trezzi”.

⁴⁸⁷ Sono inclusi alcuni testi inediti (Zvi Golstein, *Lingaggio e dialettica dalle “teorie del funzionalismo critico”*, Milano, 1974) ma soprattutto sono raccolti e ristampati contributi apparsi su “Flash Art”, “Nac”, “L'uomo e l'arte”, dai cataloghi di *Vitalità del negativo* e *Combattimento per un'immagine*, e altre pubblicazioni.

gallerie a Milano, Torino e Roma, situate a livello stradale oppure no [Fig. 4.2]. A prescindere dai dati delle vendite, è interessante che tra le voci dei mezzi artistici Inga-Pin inserisca, oltre a pittura e scultura, anche fotografia, film, video, diapositive e audio tape, in una data in cui il commercio di opere d'arte che trovavano supporto in questi medium tecnologici è, in Italia, appena agli albori.

Come mette il luce anche Ilaria Bignamini nella sua recensione, questi dati sono interessanti così da scorrere, ma senza informazioni specifiche sulle fonti, sui nomi delle gallerie scelte come campione, rimangono un po' muti⁴⁸⁸.

Inga-Pin nel suo testo conclusivo mantiene il discorso su dinamiche piuttosto generali, non fa nomi, sorvola la situazione italiana giudicandola secondo il suo personale punto di vista e con un approccio da sociologo. Non affronta di petto il tema della fotografia, dimostrando, che nonostante la esponga regolarmente, e la venda, non è per lui oggetto di indagine teorica. Come per gli artisti con i quali lavora, la fotografia è uno strumento, un mezzo meccanico di riproduzione e visualizzazione di immagini, e questo mi riporta a quando ipotizzavo all'inizio del capitolo: il suo arrivo all'esposizione di fotografia è mediato da un percorso che non ha nulla a che vedere con la storia della fotografia in sé, non passa attraverso i luoghi e i discorsi della cultura fotografica che invece sta alla base dell'approccio, pur sensibilmente diversificato, di galleria come Il Diaframma e la 291.

Ma forse il suo testo più importante di questi anni è *Performances. Happenings, actions, events, activities, installations...*, un libro originale anche da un punto di vista grafico, che ancora risente della cultura *beat* e *underground* della fine del decennio precedente. L'obiettivo finale del volume potrebbe essere sintetizzato nel tentativo di allargare i confini della definizione di “opera d'arte”, ad includere tutte queste pratiche effimere. Tentativo perseguito contemporaneamente sul piano storico-teorico e su quello più pratico della dimostrazione visiva. Il titolo cerca di dare spazio alle diverse denominazioni; però nel testo vero e proprio Inga-Pin utilizza pressoché sempre il termine “performance”, o meglio, con “happening” e “azioni” si riferisce a due precisi momenti storico-geografico: da un lato gli Stati Uniti, dal 1958-60 e dall'altro al *Wiener Aktionismus* dei primi anni Sessanta.

“Le sole opere che oggi contano sono quelle che non sono più opere”: è evocato, in apertura del volume addirittura il filosofo Theodore Adorno (1903-1969), la cui *Teoria Estetica* è pubblicata in

⁴⁸⁸ I. Bignamini, *Luciano Inga-Pin: Rapporto 80*, in “Flash Art” n. 58-59, ottobre-novembre 1975, p. 24. Presentando l'autore, gli dedica un grande elogio: “Giunto all'avanguardia per vie non consuete (ha studiato medicina e psicologia a Zurigo e Amburgo), Luciano Inga-Pin (che dirige a Milano la Galleria Diagramma) fa parte di quel genere di galleristi che hanno capito che il gallerista (quello che espone arte d'avanguardia e che non ha grosse disponibilità finanziarie) deve essere sì un bravo gestore finanziario, ma anche e soprattutto un gestore culturale: deve cioè svolgere un doppio ruolo in cui il momento critico, il momento dell'ideologizzazione della merce, è il fondamentale”.

Italia, da Einaudi, nel 1975. Il testo principale porta la firma di Inga-Pin stesso, ed è strutturato in diversi paragrafi tematici: le tecniche d'uso, lo spazio fisico, il corpo a più dimensioni, il non-corpo (auto-lesionismo o rappresentazione di morte), il ludico (carattere soprattutto dell'happening). I primi due si soffermano su aspetti pratico-formali, dalla scelta di uno spazio chiuso o aperto, all'interazione eventuale con il pubblico. L'ultimo è anche il più corposo, è intitolato *Un po' di storia*, e cerca di dare una data di nascita, dei precedenti, delle motivazioni alla performance come forma d'arte, ripercorrendo la storia dell'arte del Novecento a partire da Futuristi e Dadaisti, ma soffermandosi soprattutto su gli anni Sessanta. Segue una sezione dedicata a manifesti internazionali di eventi Fluxus, festival di performance, mostre personali, chiusa da una citazione di Siegfried Kracauer⁴⁸⁹, altro filosofo tedesco che Inga-Pin sembra aver sempre presente. Il volume prosegue con una vastissima galleria di opere: immagini in bianco e nero, stampate su carta nera, poi colorata in rosa, azzurro, giallo, fucsia, nera o bianca, disposte in ordine cronologico dal 1960 al 1978. Sono raccolte 287 fotografie, sia opere finite sia documentazione di azioni, che riescono a dare una testimonianza più che soddisfacente della varietà delle sperimentazioni che il nome "performance" riunisce. Ad un certo punto, tra le fotografie di performance si apre un'antologia di testi di artisti come Piero Manzoni e Yves Klein per iniziare, passando da Gina Pane, Allan Kaprow, Tommaso Marinetti, Vito Acconci, Hermann Nitsch, Dan Graham, Luciano Fabro e Arnulf Rainer, anch'essi stampati sulla stessa carta colorata [Fig. 4.3].

Nel 1965 è datata la collaborazione di Inga-Pin con la Galleria Montenapoleone, diretta da Serena Perfetti. La galleria veniva così raccontata, nel 1962:

La via più elegante di Milano dà il nome alla Galleria Montenapoleone 6A e, insieme col nome, anche un certo gusto per la curiosità, per il divertimento garbato, per la 'novità capricciosa': esigenze di un pubblico raffinato ma non troppo proclive alle indagini squisitamente estetiche, di cui la Galleria dimostra di tenere conto, pur con non infrequenti "virate" verso un'attività culturale più qualificata. Diretta da Serena Perfetti, la Galleria Montenapoleone ha iniziato la sua attività nel 1952 alternando, anno per anno, personali e collettive di artisti moderni (da Ajmone a Birolli, ad Afro, a Cassinari, a Manzù, a Spacal, a Mirko, con alcune felici puntate fuori dell'ambito dell'arte italiana con Wols, Baumeister, Schultze, Nicholson, ecc.) con mostre dalla "formula" particolare: il gioiello firmato, il mobile antico dipinto da artisti moderni, le macchine inutili, le sculture da viaggio, i biglietti d'auguri natalizi sono stati alcuni dei 'temi' di quell'allettante invito all'arte che la Galleria Montenapoleone 6A si è proposta di lanciare anche ai più disattenti.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Kracauer, già citato nel primo capitolo, si è occupato largamente di cultura visiva nell'era mass mediatica, scrivendo di cinema, fotografia e cultura di massa.

⁴⁹⁰ G. Del Bo, a cura di, *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 ad oggi*, Feltrinelli, Milano, 1962, p.

Inga-Pin ricorda il carattere “esageratamente mondano” di questo ambiente e racconta di aver accompagnato Serena Perfetti a Zurigo per incontrare Max Bill e altri esponenti del concretismo svizzero (di nuovo in virtù delle sue conoscenze linguistiche)⁴⁹¹. Nulla prova questa collaborazione, allo stato attuale delle ricerche, se non un testo di Inga-Pin sul pieghevole dedicato alla mostra di ceramiche di Giusy Perelli Flauto, dell'aprile 1965 (contemporanea all'esposizione degli *assemblage* di Guido Nebuloni)⁴⁹².

4.2 La galleria Rizzato Whitworth, un banco di prova

La carriera di gallerista di Luciano Inga-Pin vive un'accelerata intorno al 1966, quando pare dirigere autonomamente la galleria Rizzato Whitworth, di via S. Andrea 3.

Si legge, nella già citata intervista, che viene invitato da due amici ad occuparsi di questa galleria, della quale loro non sapevano più che fare; apre, così, con una mostra di Mario Nigro, probabilmente nell'autunno del 1966⁴⁹³. Vedremo, scorrendo brevemente le mostre organizzate, che i nomi degli artisti presenti sono piuttosto coerenti con quelli che inviterà nei primi anni di attività come gallerista autonomo. La fotografia trova già il suo spazio: non solo Elio Mariani, giovane mec artist, ma anche Giuse Fiorentino realizza opere che sfruttano questa tecnica. Un elemento che segnala il cambio di gestione è il nuovo aspetto grafico dei sottili e agili pieghevoli che vengono stampati in occasione delle mostre; sono ben differenti dai cataloghi, e altri materiali più minuti, pubblicati dalla stessa galleria fino al 1965, invece del tutto simili a quelli stampati per tutto la prima stagione della galleria Diagramma. Oltre a Nigro⁴⁹⁴, nel 1966 si susseguono le personali dei pittori lombardi Rinaldo Pigola⁴⁹⁵ e Cesare Paolantonio⁴⁹⁶, seguiti dallo scultore Michele Festa⁴⁹⁷ e da Elio Mariani⁴⁹⁸. In questi casi non è stato possibile rintracciare le date precise delle mostre, anche se la presenza di articoli su “Gala” può orientare l'ipotesi che si tratti in ogni caso dell'autunno 1966.

912.

⁴⁹¹ M. G. Torri, *ibidem*.

⁴⁹² Alcuni inviti della galleria Montenapoleone sono conservati presso la Fondazione Guido Luzzatto (Milano).

⁴⁹³ M. G. Torri, *ibidem*. In realtà la galleria è in via S. Andrea n. 3.

⁴⁹⁴ Cfr. *Nigro. 16 gennaio-12 febbraio 1975*, Galleria La Polena, Genova, 1975.

⁴⁹⁵ Per il quale Inga-Pin ha dimostrato già un certo interesse, scrivendone in più occasioni: *Rinaldo Pigola, dal 12 novembre al 5 dicembre*, (Seregno, 1966), 2, con un testo di Inga-Pin; L. Inga-Pin, *Rinaldo Pigola*, “Gala” n. 6, novembre, 1966, p. n. n.

⁴⁹⁶ *Trenta opere su carta di Cesare Paolantonio*, Mantova, 2004, p. non numerate. Cfr. *Cesare Paolantonio*, in “Gala” 5, ottobre 1966, p. n.n.

⁴⁹⁷ Cfr. *Michele Festa. Contrappunti spaziali*, Milano, 2003, p. 11; *Michele Festa*, in “Gala” 5, ottobre 1966, p. n.n.

⁴⁹⁸ Cfr. L. Inga-Pin, *Elio Mariani. The Personages*, Galleria Corsini-Intra, Roma, 1980.

Il primo pieghevole compare per la mostra n. 12, la collettiva *Scultura di ricerca in Italia*⁴⁹⁹, inaugurata il 15 novembre 1966. [Fig. 4.4] Presenta il testo *Rendiconto*, di Emilio Picco, che è probabilmente l'autore della selezione delle opere in mostra, giacché tenta appunto di difenderne la scelta, scrivendo che il panorama offerto tenta di rispecchiare le tendenze scultoree coeve di “autentica avanguardia”, e tutte le opere sono frutto di costante e coscienziosa ricerca.

Il 28 novembre apre la tredicesima mostra, una personale di Jorge Eielson (1924-2006), artista peruviano che vive in Europa dagli anni Cinquanta, e ha già esposto a Roma, Milano, oltre ad aver partecipato alle Biennali di Venezia del 1964 e 1966. In quest'occasione è presentato da Bruno Alfieri, che descrive la mostra milanese come riassunto e ampliamento delle opere già messe in mostra alla Biennale dell'anno precedente: sono esposti una serie di *quipus*, termine inca che sta per “messaggio, o missiva, scritti con i nodi”, mezzo di comunicazione utilizzato nelle regioni del Sudamerica occidentale prima dell'arrivo degli spagnoli. Si tratta effettivamente di pezzi di stoffa intrecciata, “nervosamente” scrive sempre Alfieri, che diventano bandiere⁵⁰⁰.

Il 1967 è inaugurato da Eliana Lumetti e Giuse Fiorentino⁵⁰¹ con due personali parallele. Il pieghevole per Lumetti è limitato a sole due pagine illustrate, senza testo. L'artista si fa ritrarre insieme alle sue opere, in una fotografia replicata in positivo e in un parziale negativo. Dopo aver esordito con pitture e incisioni, Lumetti espone qui per la prima volta delle sculture di resina, fibre di vetro e altri materiali sintetici elencati accanto alle illustrazioni, insieme al nome del consulente chimico, F. S. M. Gastaldi, che l'ha aiutata. Si tratta di oggetti astratti, forme geometriche con buchi circolari che permettono giochi di luce. “Ogni oggetto ha una sua storia ed è nato da una diversa esigenza” scrive Alessandro Capuani⁵⁰² presentando la Lumetti pochi mesi dopo, in occasione di una personale presso la Galleria Fiamma Vigo a Roma, in modo da escludere categoricamente la possibilità di riproduzione delle opere dell'artista. Rafforza il concetto ripetendo che Lumetti appartiene a quella schiera di artisti per i quali sarebbe assolutamente impossibile, addirittura forse dissacrante, il concetto della ripetizione in serie. Fiorentino è invece presentato da Carlo Munari, che scrive di come l'artista abbia riconosciuto nella fotografia uno strumento utile, ma non neutro, per affrontare la realtà con “deliberata intenzionalità critica”; questo uso della fotografia, modificata da molteplici interventi, lo inserisce in una linea di ricerca piuttosto ampia e condivisa da altri artisti della sua generazione. Scende poi nel dettaglio dell'opera del giovane molisano, che vede come un

⁴⁹⁹ E. Picco, *Scultura di ricerca in Italia*, fasc. 12, Galleria Rizzato Whitworth, Milano, 1966. Gli artisti inclusi sono: Kengiro Azuma, Giacomo Benevelli, Angelo Cascella, Alik Cavaliere, Franco Garelli, Quinto Ghermandi, Giancarlo Marchese, Augusto Perez, Domenico Rambelli, Giancarlo Sangregorio, Francesco Somaini e Valeriano Trubbiani.

⁵⁰⁰ B. Alfieri, *Jorge Eielson*, fasc.13, Galleria Rizzato Whitworth, Milano, 1966.

⁵⁰¹ *Eliana Lumetti*, fasc. 15 e C. Munari, *Fiorentino*, fasc. 16, Galleria Rizzato Whitworth, Milano, 1966.

⁵⁰² *Eliana Lumetti*, pieghevole della mostra dal 16 al 28 ottobre 1967 presso Fiamma Vigo Galleria d'Arte, Roma.

punto di arrivo e insieme di partenza di un'evoluzione dell'iconografia fotografica verso altri elementi simbolici, pittorici ed extrapittorici, fino ad arrivare all'espressione immediata di contenuti protestatari [Fig. 4.6].

La collettiva *L'attualità recuperata*, diciassettesima mostra [Fig. 4.5], apre il 27 gennaio con opere di Enrico Baj, Gianni Bertini, Antonio Fomez, Silvio Pasotti, Concetto Pozzati, Emilio Scanavino e Renato Volpini. Sul pieghevole troviamo un testo dello stesso Inga-Pin⁵⁰³, dove afferma che l'attualità entra nell'arte come tenace e reale partecipazione dell'artista alle problematiche del proprio tempo, attraverso il recupero critico di un fatto, di un attimo o di un'immagine, nonostante le polemiche che ancora questo comporta (si riferisce al dibattito sulla Mec art). Si sofferma poi sull'incondizionato accoglimento del presente, che si chiede se sia frutto di paura del passato, o più semplicemente una delle tante leggi imposte dalla civiltà del consumo. Oltre alla presentazione della mostra, ai fini di questa trattazione è interessante notare che in chiusura Inga-Pin usa il termine “nostra galleria”, confermando la sua stretta partecipazione alla gestione.

Questa breve ricostruzione si interrompe con le mostre, di nuovo in coppia, di Giovanni Valentini e Armando Marrocco nel febbraio 1967⁵⁰⁴. Racconta Sara Fontana che i due artisti, coetanei ed entrambi originari di Galatina, espongono per la prima volta insieme a Lecce nel 1960, e da allora li lega un rapporto di amicizia e collaborazione, che li vede insieme di nuovo alla Galleria Montenapoleone nel 1966, alla Galleria Apollinaire e in varie collettive successive⁵⁰⁵. Forse in occasione delle mostra alla Montenapoleone entrano in contatto con Inga-Pin, che scrive il breve, ma incisivo, testo sul pieghevole dedicato a Valentini, dove leggiamo che gli interessa l'opera del giovane artista perché già al primo sguardo presenta dei valori estetici non indifferenti, inediti, si presenta riuscita in tutta la sua originalità. È una mostra interessante, risolta attraverso vibrazioni ottiche e mediante la collaborazione dello spazio e la presenza non furtiva del tempo, conclude la descrizione di Inga-Pin. Sono esposte sculture di memoria minimalista, i *Piani trasparenti* di Valentini e i *Multispazi illusori* in acciaio inox di Marrocco. Quest'ultimo è presentato da Bruno Alfieri, che inizia scrivendo delle opere in movimento del *Group des recherches visuelles* francese, per arrivare al nostro artista, che “giunge da Lecce con le sue sculture pulite, nitide, terse, volumetricamente esatte, con i suoi schematici giochi di luce”. Apprezza la semplicità del lessico geometrico scelto da Marrocco, che realizza opere incoraggianti per un artista così giovane.

Da queste poche notizie emerge uno sguardo ancorato al mondo italiano ma aperto a tecniche nuove e ad artisti giovani. In particolare la presenza di Mariani e Bertini permette di datare piuttosto

⁵⁰³ L. Inga-Pin, *L'attualità recuperata*, fasc.17, Galleria Rizzato Wihworth, 1967.

⁵⁰⁴ L. Inga-Pin, *Giovanni Valentini*, fasc.18 e B. Alfieri, *Armando Marrocco*, fasc.19, Galleria Rizzato Whitworth, Milano, 1967.

⁵⁰⁵ S.Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, Postmediabooks, Milano, 2018, p. 124. Cfr. Sara Fontana, *Armando Marrocco. Io lo conosco*, Scalpendi Editore, Milano 2017.

precocemente il coinvolgimento di Inga-Pin a favore della Mec art milanese, e in generale alle questioni di un'arte riproducibile, anche attraverso l'utilizzo della fotografia, che saranno centrali nelle sue scelte come gallerista autonomo.

4.3 “Noi siamo condannati a vivere nel presente”⁵⁰⁶: il sostegno alla Mec art

Con il nome Mec art si indica una corrente artistica sviluppata in particolare tra Parigi e Milano intorno alla metà degli anni Sessanta, sostenuta in primis dal critico d'arte francese Pierre Restany. Ne ho già scritto nel primo capitolo di questa tesi, poiché risulta uno dei momenti germinali della compenetrazione tra arte e fotografia, ma ora vorrei soffermarmi sulla posizione di Inga-Pin a sostegno di questa corrente e dei giovani artisti che la abbracciano. È interessante notare come la successiva apertura della sua galleria all'esposizione di opere esclusivamente fotografiche abbia come precedente non un interesse per la fotografia *tout court*, quanto per queste operazioni che sfruttano l'immagine fotografica in virtù della sua possibilità di riproduzione seriale (tra le tante caratteristiche). Questo permette di inserire il suo approccio alla fotografia in un più ampio interesse per l'arte meccanica, sia “pittorica”, sia “scultorea”, eventualmente finalizzata alla produzione di multipli. Già durante i pochi mesi di gestione della galleria Rizzato Whitworth sono esposte in galleria fotografie di Giuse Fiorentino e tele emulsionate di Mariani, con un discreto anticipo anche sulla mostra che consacra la Mec art a Milano, nel 1968 alla Galleria Apollinaire.

Il gruppo italiano dei mec artist è composto dai più anziani Bertini e Rotella, seguiti da Mariani, Aldo Tagliaferro e Bruno Di Bello. Se i primi due arrivarono a utilizzare immagini fotografiche dopo anni di carriera che gli ha permesso di elaborare la propria posizione critica rispetto alla pittura, la generazione successiva riparte già dai montaggi meccanici dei due maestri, ormai consolidati. Si differenzia Tagliaferro, poiché scatta da sé le fotografie che utilizza, e per lo sviluppo successivo della sua pratica artistica, che lo porta in direzione dell'arte concettuale.

La Mec art può essere intesa come tappa intermedia nel dilagare dell'utilizzo della fotografia nelle opere degli anni Settanta, perché è caratterizzata da una tendenza conservativa che si esprime nel tenere salda la forma “quadro”, la “tela”, mantenendo il ricordo dell'opposizione fotografia-pittura. Tutto ha inizio ancora in seno ad un certo tipo di pittura, detta appunto meccanica, della quale Inga-Pin vedremo sosterrà soprattutto due valori socio-politici: la democratica possibilità di produzione in serie, contro il mercato dell'arte e il suo valore dell'unicità, e soprattutto l'inserimento della realtà nell'opera attraverso il prelievo fotografico, che apre un discorso critico sull'attualità e mantiene

⁵⁰⁶ Citazione di Eugenio Montale riportata in apertura di L. Inga-Pin, *La realtà recuperata*, in P. Albertoni, a cura di, “Essere. Quaderno di studi e documenti per l'arte contemporanea”, n. 4, Milano, primavera 1968, p. 21.

l'artista in un confronto costante con il mondo che lo circonda. Infatti la fotografia utilizzata dai mec artist è spesso un prelievo, non è importante la sua qualità tecnica (quella “grana” tanto cara ai frequentatori dei circoli amatoriali), né la mano che ha cliccato il pulsante di scatto della macchina fotografica: tutto questo serve ad escludere, utopicamente, ogni pretesa di soggettività dall'immagine, dall'opera finita, secondo l'equazione meccanico = oggettivo.

In un testo del 1967 Restany la nomina ancora “pittura meccanica”, e spiega che la fotografia è utilizzata come procedimento che permette di condizionare le strutture dell'immagine-oggetto: l'artista controlla ciascuna fase dell'elaborazione dell'immagine, si appropria della fotografia e la sostituisce puramente e semplicemente ai suoi pennelli e alla sua tavolozza⁵⁰⁷.

Parallelamente Inga-Pin firma un articolo su “l'elemento – o riporto – fotografico”, a proposito dell'opera di Mariani, citando la sua mostra alla Rizzato Withworth. Basandosi sulla convinzione che il riporto fotografico su tela abbia sostituito tecnicamente il collage, ne evidenzia la differenza, potremmo dire, “concettuale”, definendolo già pittura o testo, e spiega:

Di qui la particolare disposizione del suo [del riporto fotografico] discorso: quello, in fondo, della denuncia, della protesta e, se vogliamo, quello della cronaca diretta che non offre via di scampo ai fragili idealisti o ai ritardatari della realtà quotidiana. Insomma, come nel giornale, esso apre un discorso visivo, lo propone senza troppi abbellimenti al suo spettatore e, alla fine. Esso risulta di una evidenza totale, tale da sostituire, a volte, il commento parlato, la didascalia ammansita o coeva. E non a torto, poiché in definitiva il quadro, l'opera d'arte, è soprattutto un prodotto visivo prima ancora che pittorico o estetico.⁵⁰⁸

“Cronaca diretta” è un concetto che ritorna nei suoi successivi scritti a proposito dell'arte meccanica, declinato in “realtà” o “attualità” recuperata, che è anche titolo di una collettiva alla Rizzato Whitworth. Sono termini che risuonano somiglianti al sottotitolo *Ritorno alla realtà fisica*, che compare nella traduzione italiana di un volume di teoria foto-cinematografica del filosofo tedesco Sigfried Kracauer⁵⁰⁹. Inga-Pin prosegue affermando che se può sembrare assurdo parlare di pittoricità per le opere di Mariani, nulla vieta questa presa di posizione poiché non è molto difficile scoprire che il suo “riportare” segue le stesse regole della tonalità, degli spazio, delle

⁵⁰⁷ P. Restany, *La Mec-Art: la pittura meccanica alla ricerca d'una iconografia moderna*, in P. Albertoni, a cura di, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁰⁸ L. Inga-Pin, *Elio Mariani*, in F. Reale Frangi, a cura di, “Incontri d'Arte”, inserti di “Linea Intima”, Milano, 1967.

⁵⁰⁹ S. Kracauer, *Film. Ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano, 1962. Cfr. C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, *op. cit.*, p.133, proprio a partire da questo titolo, sintetizza efficacemente: “Kracauer ritiene che il ritorno alla realtà fisica premesso dal mezzo fotografico non sia riduttivamente da identificarsi con la pura esibizione del dato reale, ma vada invece fatto coincidere con l'atto generale di esperire il mondo attraverso un mezzo capace di aprire la nostra sensorialità a una libera e intensa relazione con l'ambiente.”

sovrapposizioni del dipingere⁵¹⁰. Conclude elencando le caratteristiche che distinguono il lavoro di Mariani da altre ricerche artistiche che utilizzano il riporto fotografico: il rapporto costante con le eccedenze culturali, una precisa conoscenza tecnica e una programmazione millimetrica al tavolo di lavoro, e nessuna rielaborazione con pennelli e colori. Infatti si limita al riporto fotografico, alla illustrazione in bianco e nero senza compromessi, accettando la sua nuova tecnica per quella che è, con una coerenza radicale. Una caratteristica chiave della Mec art, è la possibilità di riprodurre queste opere in serie come accade parallelamente per opere scultoree di prodotte con plastiche, neon, e attraverso procedimenti ugualmente meccanici, quando non propriamente industriali. Un bilancio sulle posizioni riguardo al tema “multipli” si ricava dall'inchiesta a cura di Luciano Inga-Pin, *La riproducibilità dell'opera d'arte*⁵¹¹, che raccoglie le riflessioni del gallerista Giorgio Marconi, dei critici Pierluigi Albertoni, Gualtiero Schönenberger e Domenico Cara, degli artisti Dadamaino e Antonio Fomez⁵¹² e degli architetti Alberto Salviati e Ambrogio Tresoldi, risolvendosi in ambito milanese. Tutti analizzano pro e contro di una situazione che ormai è data per assunta.

“Non più arte per una élite culturale di privilegiati, ma un'arte per tutti: l'artista scende finalmente dal mitico piedistallo ed offre a tutti il frutto del suo lavoro”⁵¹³, Fomez sintetizza con efficacia la convinzione nella possibilità di riproduzione programmatica come soluzione etica e politica, anti capitalistica e pro sociale, che va oltre la scelta di produzione seriale di molti mec artist, che ancora si oppone ideologicamente solo al feticismo dell'unicità dell'opera⁵¹⁴. Interessante Marconi che puntualizza come sia essenziale che i multipli non siano usati per riprodurre e volgarizzare il pezzo unico, ma che siano ideati come problemi del tutto particolari e autonomi⁵¹⁵. La riproducibilità dev'essere un carattere intrinseco dell'opera, presente all'artista fin dalla sua progettazione, scrive ancora un anno dopo Albertoni; si basa su un fatto meccanico non utilizzato meramente come procedimento di copia, ma come mezzo tecnico di creazione e struttura del nuovo linguaggio artistico⁵¹⁶.

“Siamo ritornati ai tempi delle dispute. Oggi si discute di arte seriale, di multipli, di copie, con la stessa foga e virulenza con cui negli anni passati si discuteva di arte figurativa e arte astratta”⁵¹⁷:

⁵¹⁰ *Idem*.

⁵¹¹ L. Inga-Pin, a cura di, *La riproducibilità dell'opera d'arte*, in “Gala” n. 27, dicembre 1967-gennaio 1968, pp. 37-39.

⁵¹² Vorrei sottolineare la ricorrenza di Antonio Fomez nell'orbita di Inga-Pin, in questi anni: gli viene dedicato un articolo su “Gala” n. 3, giugno 1966, p. n. n.; espone alla Galleria Rizzato Whitworth in *8 artisti* (1966) e *L'attualità recuperata* (1967); partecipa all'inchiesta *La riproducibilità dell'opera d'arte*, in “Gala” n. 27, dicembre 1967-gennaio 1968, p. 37. Cfr. A. Prina, *Fomez*, Formaluze Ed., Milano, s. d., con fotografie di Gianni Berengo Gardin ed Enrico Cattaneo tra gli altri; e il sito: <http://www.fomez.it> (4 aprile 2019).

⁵¹³ A. Fomez, in L. Inga-Pin, a cura di, *La riproducibilità dell'opera d'arte*, *op. cit.*, p. 39.

⁵¹⁴ Cfr. G. Bertini, *Dalla mec-art alla lavorazione in serie*, in P. Albertoni, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁵¹⁵ G. Marconi, in L. Inga-Pin, a cura di, *La riproducibilità dell'opera d'arte*, *op. cit.*, p. 38.

⁵¹⁶ Cfr. P. Albertoni, *l'opera d'arte in illimitate copie*, in “Gala” n. 30, giugno-luglio 1968, p. 47.

⁵¹⁷ *Un ricambio ormonico*, in P. Albertoni, *op. cit.*, p. 9.

così esordisce il quarto numero di “Essere”, in parte già citato. Il contributo di Inga-Pin, utile a inquadrare alcune scelte che caratterizzano negli anni successivi la sua attività da gallerista, prende il via da un'interessante e pratica definizione della fotografia come “realtà catturata sopra un rettangolo di carta sensibile nel più breve spazio di tempo immaginato e a uso e consumo dei contemporanei, poster compresi”. Prosegue tracciando una veloce linea di antecedenti, che passa dal collage cubista al riporto fotografico vero e proprio di John Heartfield, fino a queste nuove sperimentazioni.

Il rifiuto parziale o totale dei mezzi tradizionali pittorici da parte dei protagonisti della Mec art sta ad indicare soprattutto una presa di posizione che raramente è riscontrabile nella lunga ed ininterrotta avventura dell'arte: uno coscienzioso adeguamento al presente, al condizionamento dettato – e a guardar bene neppure imposto – dal progresso tecnico e dai suoi addentellati.⁵¹⁸

Una lettura sociologica che è caratteristica frequente degli scritti di Inga-Pin, il quale, sul piano più critico, sottolinea la casualità di queste immagini tratte da rotocalchi, fotogrammi televisivi, o cinematografici, appunto, scelte arbitrariamente da un inventario ipoteticamente infinito, e definisce questi artisti “reporter della società”, e, si potrebbe dire, “reporter dei mass media”.

Il *fil rouge* di queste riflessioni riemerge ancora nell'aprile del 1969 in occasione della collettiva *Light and design*, allestita ovviamente presso la galleria Diagramma. Vedremo che saranno esposti oggetti prodotti industrialmente. La Galleria Diagramma non è certo l'unico spazio milanese aperto al commercio di multipli d'arte, che vengono prodotti, per esempio, anche da Ariete Grafica⁵¹⁹, progetto che nasce in seno ad una delle più solide gallerie milanesi di quegli anni, e soprattutto case editrici specializzate in libri d'arte come Prearo⁵²⁰ o le Edizioni “O”⁵²¹, che ampliano il loro mercato con serigrafie o altre stampe, ma anche sculture a tiratura limitata. Altro esempio, la rivista “Le Arti”, in occasione del 25° anno, nel 1975, produce 25 litografie di artisti, che arrivano in dono a tutti gli abbonati⁵²². Infine a Brescia la Galleria Sincron porta avanti un progetto radicale di

⁵¹⁸ L. Inga-Pin, *La realtà recuperata*, in P. Albertoni, *op. cit.*, p. 23.

⁵¹⁹ Inaugurata nel 1970 da Beatrice Monti (fondatrice e direttrice dell'omonima Galleria) insieme alla critica d'arte americana Virginia Dortch Dorazio. Nel 1974 producono *La tigre moderna* di Rotella, décollage in serigrafia, in 100 esemplari; altri artisti con i quali collaborano sono Valentina Berardinone, Pietro Consagra, Andrea Cascella, Enrico Castellani, Piero Dorazio, Enzo Esposito, Barry Flanagan, Fausto Melotti, Ugo Mulas, Nancy Martin, Mario Nigro, Parzini, Michelangelo Pistoletto, Giò Pomodoro, Shields, Scordia.

⁵²⁰ Gli artisti prodotti sono Rotella, Giulio Turcato, Bertini, Gianni Dova, Bernar Venet, Peter Phillips, Robert Ryman, Joe Tilson, Fernando De Filippi, Ugo Nespolo, Hsiao Chin, Tino Stefanoni, Elio Mariani, Asger Jorn, Eugenio Carmi, Vincenzo Agnetti, Giuseppe Chiari.

⁵²¹ Progetto editoriale di Baldo Pellegrini, legato all'attività della Galleria Milano, che in questi anni stampa, per esempio, delle serigrafie di Ed Ruscha.

⁵²² I venticinque nomi scelti sono: Vincenzo Accame, Carlo M. Asnaghi, Gianni Bertini, Angelo Cagnone, Aurelio Caminati, Carmelo Cappello, Francesco Casorati, Giancarlo Cazzaniga, Sergio Dangelo, Lucio Del Pezzo, Piero Dorazio, Salvatore Fiume, Emilio Isgrò, Alberto Longoni, Milvia Maglione, Marcello Mascherini, Ugo Nespolo,

produzione di multipli⁵²³.

4.4.1. Diagramma arte contemporanea

L'8 gennaio 1969 nel cuore di Brera, in via Borgonuovo 18, inaugura la galleria Diagramma arte contemporanea. Luciano Inga-Pin ne è proprietario e direttore per quasi quarant'anni, fino alla sua scomparsa, nel 2009, che ne segna la chiusura. In queste pagine mi limiterò a raccontare le prime stagioni, con digressioni su alcuni artisti meno studiati o particolarmente esemplificativi dei temi centrali di questa tesi. Talvolta gli approfondimenti sono giustificati dalla scoperta di nuovi dettagli e informazioni inedite sulle mostre, o sui loro artefici, o da un rapporto particolarmente duraturo e proficuo con la galleria.

I caratteri che definiscono lo “stile” della galleria sono l'apertura ai nuovi media, da fotografia a videotape e film, l'interesse per opere realizzate con nuovi materiali sintetici di produzione industriale, od opere che si sviluppano nello spazio, creando talvolta veri e propri ambienti. A livello più teorico, ne derivano riflessioni sulla riproducibilità tecnica e meccanica e su problemi di percezione visiva e spaziale. Dopo le prime stagioni le sculture lasciano il posto ad opere più miste, assolutamente concettuali, oltre che ad azioni e performance. La fotografia prende sempre più spazio, dal 1970 fino al 1975, con un culmine nella collettiva *Campo Dieci*, che chiude questo capitolo. Successivamente, con le ultime mostre di Narrative art nel 1976, l'interesse per questo medium tende ad affievolirsi, in un rapporto inversamente proporzionale con la sua sempre più elevata diffusione all'interno dei circuiti dell'arte e del suo mercato. Negli anni Ottanta Inga-Pin non proseguirà con costanza nell'esposizione di fotografie, anzi con l'appoggio dei critici bolognesi Renato Barilli e Francesca Alinovi, la sua galleria diventa la base del gruppo di pittori denominati “Nuovi Futuristi”; in parallelo prosegue il programma di performance, che vede arrivare in galleria nel 1993 una giovanissima Vanessa Beecroft, fresca del diploma all'Accademia di Brera. Dopo di lei anche Franko B esordisce in Italia proprio alla galleria Diagramma. Sebbene non più una presenza predominante, la fotografia continua ad essere esposta, penso, per citare un solo esempio, alla mostra personale *Concrete Island* di Paola Di Bello nel 1999.

Risulta evidente anche studiando appena sei anni di attività, che Inga-Pin lavora come *talent scout*, esponendo artisti giovani o alle prime mostre in Italia, andando a scoprire le nuove tendenze artistiche che portavano con sé. Una delle caratteristiche che è emersa con più forza guardando la

Augusto Perez, Mario Persico, Concetto Pozzati, Giancarlo Pozzi, Lydia Silvestri, Emilio Tadini, Tino Vaglieri, Walter Valentini.

⁵²³ Armando Nizzi, Enrico Pedrotti, Salvator Presta, Sarenco, *Multipli* 67, in “Gala” n. 30, giugno-luglio 1968, p. 38.

cronologia ricostruita, è infatti la tendenza a fare appena due, massimo tre mostre di uno stesso artista, ma tante volte anche una sola. Questo differenzia Diagramma da tante gallerie che collaborano per decenni con lo stesso gruppo di nomi. Si dice che questo dipenda anche da una questione economica: non appena un artista inizia ad avere un certo successo, Inga-Pin non se lo può più permettere. Infine, pensando alla fine degli anni Sessanta in Italia, non si può prescindere dal ricordare la “nascita” della corrente Arte povera nei mesi appena precedenti a quelli che andrò a raccontare. Eppure, nelle sale della Galleria Diagramma non se ne trova traccia. È tutto un altro circuito, che a Milano trova una solida base alla Galleria Toselli.

L'apertura è preannunciata da un trafiletto su “Gala”, che risuona un po' come un manifesto, per la lista di interessi, che vanno dai multipli, alle nuove tendenze, film sperimentali, fino al design, ma soprattutto la galleria si propone di “fare il punto della situazione artistica proponendo ai collezionisti nuovi nomi o quelli ancora sconosciuti sul mercato”⁵²⁴. Un programma che vuole dare spazio a sperimentazioni ancora nascoste tra le pieghe del mondo dell'arte; il riferimento ai film è assolutamente precoce. Queste scelte si appoggiano a una profonda riflessione teorica sull'arte riproducibile e accessibile, che hanno già spinto Inga-Pin a sostenere la Mec art. Non è citata esplicitamente la fotografia, che arriva in galleria circa l'anno successivo, mediata da ricerche concettuali.

Nello stesso numero di “Gala” compare anche una pubblicità vera e propria, che annuncia le prime due mostre; il nome della galleria è affiancato da un logo, che sparirà poco dopo [Fig. 4.7- 4.13]. Grazie alla presenza dello stesso Inga-Pin nella redazione della rivista, “Gala” risulta oggi uno strumento decisamente utile alla raccolta di informazioni sull'attività della galleria. Già dall'autunno 1968 si trovano articoli di Inga-Pin sugli artisti che apriranno la prima stagione della galleria Diagramma, a dimostrazione, in un certo senso, di un percorso del suo interesse per loro, e forse già una certa intenzione “pubblicitaria”. Diagramma ha sede in una via dove ha già trovato spazio la galleria De Nieubourg di Franco Toselli e dove aprirà anche Françoise Lambert pochi mesi dopo. Si tratta di gallerie definite “di ricerca” dallo stesso Inga-Pin, nell'inchiesta sulle gallerie milanesi del 1973⁵²⁵. Questa sua passione per l'analisi, quasi statistica, del mondo dell'arte che lo circonda, è una costante della sua produzione scritta e trova il giusto spazio nel citato volume *Rapporto 80*.

Per tutta la prima stagione vengono stampati piccoli cataloghi, simili ai pieghevoli presi in esame

⁵²⁴ “Gala”, n. 32, ottobre-novembre 1968, p. 45. Un altro annuncio della prossima apertura si trova in Reale F. Frangi, a cura di, “Art Studio” n. 3, inserito in “Rm1: rivista di maglieria” n. 1, 1969, Milano, p. n. n.

⁵²⁵ L. Inga-Pin, *Il leone a cinque code* in “Gala”, n. 1, marzo 1973, pp. 33-35, e “Gala”, n. 2, maggio 1973, p. 43. Ripreso da A. Altamira, *Gallerie di tendenza*, in “Progettare in più. La guida alternativa alla città di Milano”, n. 5/6, 1974, pp. 68-73; ristampato in F. Bonami e P. Nicolini, *op. cit.*, p. 200-202.

parlando della Galleria Rizzato Whitworth. Si tratta di leporelli in bianco e nero, in formato A5, con illustrazioni, biografie e brevi testi di critici o degli artisti stessi. Questi materiali effimeri, pressoché introvabili nelle biblioteche pubbliche e quasi mai citati nella bibliografia degli artisti, sono importanti per restituire alla galleria un'immagine più solida, più organizzata; inoltre inaugurano un'attività editoriale che, pur discontinua, ha dato alle stampe alcuni interessanti cataloghi e cartelle di multipli, anche fotografici.

La prima mostra della neonata galleria è una personale di Gabriele De Vecchi (1939-2011)⁵²⁶. L'artista, che dieci anni prima è tra i fondatori del Gruppo T, in questi anni sta iniziando a sperimentare la creazione di veri e propri ambienti. Lo spazio in via Borgonuovo è reso perfettamente buio, e tagliato da linee luminose improvvise e mutevoli, che sfuggono dalle fessure tra i pannelli utilizzati per delimitare la zona a disposizione del pubblico. I pannelli schermanti si muovono grazie a un sistema meccanico, provocando continui straniamenti nella percezione che lo spettatore ha dello spazio [Fig. 4.14]. Luciano Caramel individua il nodo delle ricerche di De Vecchi nel rapporto con il tempo: una temporalità dell'immagine non come esibizione cinetica, né ludica, ma da inserire in una dimensione fenomenologica. Si sofferma poi, in termini elogiativi, sulla continua trasformabilità dello spazio che stimola psicologicamente il pubblico, coinvolgendolo in un'esperienza “di rara efficacia e, anche, di sottile suggestione”⁵²⁷.

L'accoglienza è positiva anche su “Domus”, dove Diagramma è definita una nuova galleria di tendenza⁵²⁸. L'opera di De Vecchi è esposta da subito dopo a Roma in occasione della mostra *Vitalità del negativo* a Palazzo delle Esposizioni⁵²⁹, ed oggi è in deposito al Museo del Novecento di Milano. La seconda mostra è di Sandro de Alexandris (1939), giovane artista torinese che ha esordito meno di dieci anni prima con pitture astratte ma a Diagramma presenta sculture di gusto minimalista, definite poeticamente “avvenimenti di plasticità”⁵³⁰. Inga-Pin racconta come dal 1964 De Alexandris inizi ad operare nell'ambito delle sculture primarie, realizzando dei TS (tempo-spazio): grandi forme di legno curvato e poliestere, o lamiera, che, collocate in uno spazio chiuso, trasformano l'ambiente in cui l'uomo “consuma le sue ideologie e tenta di esprimersi con un nuovo linguaggio”⁵³¹. Sono opere modulari, che possono essere allestite a parete o a terra, ma di natura ambientale se non addirittura architettonica, in quanto l'occupazione dello spazio è parte integrante

⁵²⁶ Gabriele De Vecchi, fasc.1, Ed. Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.

⁵²⁷ L. Caramel, *Galleria Diagramma: G. De Vecchi*, in “Nac” n. 8, 1 febbraio 1969, pp. 17-18.

⁵²⁸ In “Domus” n. 472, marzo 1969, rubrica *Mostre*, p. 44.

⁵²⁹ Una fotografia di Ugo Mulas che documenta questa occasione è esposta alla GAM di Torino e pubblicata nel catalogo U, Mulas, *La scena dell'arte. Photocolors*, Mondadori Electa, Milano, 2008, p. n. n.

⁵³⁰ Sandro De Alexandris, fasc. 2, Ed. Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.

⁵³¹ L. Inga-Pin, *L'itinerario di Sandro De Alexandris*, in “Gala” n. 31, agosto-settembre 1968, pp. 40-41. Per approfondimenti rimando a F. Tedeschi, *De Alexandris*, De Ferrari, Genova, 2004.

della loro essenza [Fig. 4.16]. L'anno successivo i TS sono esposti al Centro San Fedele⁵³².

Paolo Fossati, che firma la prima monografia dedicata a De Alexandris, esclude invece il riferimento alla Minimal art americana, in primis per evitare etichette ma soprattutto perché mira a ricondurre il fare dell'artista alla pittura, pur in assenza⁵³³. È un'indagine interessante che valorizza l'interesse dell'artista per la superficie, e prevede in un certo senso il suo ritorno alla pittura negli anni Ottanta, ma per queste ricerche sui TS, a cavallo tra 1966 e 1969, un'assonanza visiva con le strutture primarie dei minimalisti americani è innegabile, accompagnata da altre similitudini nel processo produttivo delle opere, in quanto De Alexandris delegava la realizzazione delle sue strutture a officine adeguatamente attrezzate e personale competente.

In seguito è esposto Giuliano Barbanti (1936), artista vincitore del Premio San Fedele nel 1965. Come De Alexandris, anche lui esordisce come pittore informale ma si presenta a Diagramma con delle sculture: “Il Barbanti è passato lentamente a una strutturazione oggettuale abbastanza precisa e duttile. Una misura e un modulo, le cui qualità sono evidenti e aprono senza dubbio non poche possibilità di sviluppo e di progettazioni varie.”⁵³⁴ si legge sul pieghevole dedicato alla mostra [Fig. 4.15]. Sono parole di Inga-Pin, tratte da un precedente articolo sulle strutture di Barbanti, dove è inoltre riportata un'interessante citazione di Filiberto Menna, il quale, parafrasando, afferma che l'occupazione dello spazio da parte delle opere risponde da un lato all'esigenza di trasformare l'arte in “estetività generale”, dall'altro al recupero di una dimensione ludica, una vitalità che ritrova nel gioco l'esperienza estetica originaria⁵³⁵. Sono caratteristiche che accomunano tante opere esposte alla Galleria Diagramma in questa prima stagione.

Fedele alla pittura rimane invece il romano Renato Fascetti (1936), alla sua prima personale milanese, dopo aver partecipato, l'anno precedente, alla collettiva *Achromes*⁵³⁶. Francesco Vincitorio recensisce la mostra, in primis scagliandosi contro il muro esistente tra Roma e Milano, che ha lasciato in ombra questo promettente artista, per poi descrivere poi le opere esposte: rilievi colorati in tela, velati di nylon, accanto a cerchi concentrici ribaltati, in una proiezione che produce nell'osservatore una sollecitazione mentale e lo guida in un'esperienza “particolarmente persuasiva”⁵³⁷.

⁵³² U. Apollonio e Helmut Heißenbüttel, *Sandro De Alexandris*, Galleria San Fedele, 1970.

⁵³³ Cfr. P. Fossati, *Sandro De Alexandris*, Galleria Peccolo, Livorno, 1976.

⁵³⁴ *Giuliano Barbanti*, fasc. 3, Ed. Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.

⁵³⁵ F. Menna citato in L. Inga-Pin, *Strutture di Giuliano Barbanti*, in Reale F. Frangi, a cura di, “Art Studio”, inserto di “Rm1: rivista di maglieria” n. 4, Milano, 1968.

⁵³⁶ Si tiene presso lo Studio d'Architettura Salvati – Tresoldi dal 23 marzo al 5 aprile 1968. Include Marina Apollonio, Giancarlo Arlandi, Ermanno Besozzi, Augusto Betti, Agostino Bonalumi, Antonio Calderara, Nilde Carabba, Cioni Carpi, Enrico Castellani, Andeav Christen, Gianni Colombo, Carlo Cotti, Dadamaino, Lucio Del Pezzo, Franco Fabiano, Renato Fascetti, Anna Festa, Lucio Fontana, Ugo La Pietra, Cesare Manini, Piero Manzoni, Armando Marrocco, Marcello Morandini, Vanna Nicolotti, Mario Nigro, Enrico Pedrotti, Rinaldo Pigola, Salvador Presta, Sarenco, Paolo Scheggi, Tino Stefanoni e Thea Vallé.

⁵³⁷ F. Vincitorio, *Galleria Diagramma: Renato Fascetti*, in “Nac” n. 11, 15 marzo 1969, p. 18.

La quinta mostra è dedicata a Franco Mazzucchelli (1939), che invade le piccole sale della galleria con i suoi giganteschi gonfiabili, modificando i percorsi e la percezione dello spazio. Rimando però il discorso al prossimo paragrafo, dove approfondirò il caso di Mazzucchelli in virtù del suo lungo legame con la Inga-Pin.

La programmazione, lucidamente coerente, prosegue con Thea Vallé (1934), artista giovane ma già piuttosto nota a Milano, dove è attiva dai primi anni Sessanta. Dopo un periodo dedicato alla pittura, inizia a produrre quadri a rilievo e sculture dal 1967. Nel cataloghino scrive lei stessa del suo lavoro, descrivendolo “un'indagine sulla possibilità della forma di costituirsi come un *unicum* discorsivo”⁵³⁸, che si concretizza nella scelta di elementi geometrici, già simboli concettuali, accessibili a tutti poiché depositati nell'inconscio umano da secoli, ma ancora fertili basi per un'astrazione quasi mistica [Fig. 4.17]. Inga-Pin le ha già dedicato un articolo su “Gala” e ha scritto le presentazioni per le sue precedenti mostre presso la Galleria d'arte di San Carlo di Napoli e lo Studio d'arte moderna SM 13 di Roma, entrambe ancora nel 1969⁵³⁹.

I contributi critici del 1969⁵⁴⁰ si concentrano sull'opera *6tra*, triangolo di legno bianco su cui applica tanti altri moduli triangolari che scalano rimpicciolendosi. La digradazione della luce su queste strutture bianche monocrome, che giocano ambigualmente tra la bi e la tridimensionalità, insieme alla ripetizione stratificata di una forma archetipica, sono i caratteri chiave delle prime prove scultoree di Vallé, e preannunciano lo sviluppo definitivamente scultoreo, se non architettonico. Un esempio è l'opera *Ms* (sempre del 1969), che, con i suoi 243 cm trasforma il triangolo archetipico in una monumentale piramide, sempre attraverso una stratificazione.

A fine marzo si tiene il primo appuntamento di un ciclo di “manifestazioni culturali”⁵⁴¹, durante il quale sono proiettati in galleria due film di Luca M. Patella, *Intorno – Fuori 1* e *Intorno – Fuori 2*, e uno di Pierluigi Albertoni, *Il fantoccio*, con Elio Mariani come attore protagonista. Il 15 aprile si tiene il secondo appuntamento: una serata di presentazione della casa editrice Geiger di Torino, fondata appena un anno prima dai fratelli Adriano e Maurizio Spatola, con l'obiettivo di pubblicare poesia sperimentale raccolta in raffinati libri d'artista⁵⁴². Infine, per il 20 maggio è programmata una serata dedicata alle edizioni parigine Agenzia⁵⁴³, similmente dedicate alla poesia visiva e concreta.

Ma tornando alle mostre, in pieno aprile viene allestita la prima collettiva, *Light and design*, per la

⁵³⁸ *Thea Vallé*, fasc. 6, Ed. Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.

⁵³⁹ L. Inga-Pin, *I tempi della Vallé*, in “Gala” n. 33, dicembre 1968, p. 57; *Thea Vallé, Nilde Carabba*, Studio SM 13, Roma, 1969.

⁵⁴⁰ Raccolti in Marisa Vescovo, a cura di, *Thea Vallé*, Studio d'arte moderna SM 13, Roma – Arte Centro, Milano, 1975, pp. n. n.

⁵⁴¹ *Film e libri a Il diagramma di Milano*, in “Gala” n. 35, aprile-maggio 1969, p. 42;

⁵⁴² Cfr. <http://www.archiviumauriziospatola.com/ams/indexweb.php?name=WEB> (24 marzo 2019)

⁵⁴³ Si legge in *Manifestazioni culturali al “Diagramma”* in Reale F. Frangi, a cura di, “Art Studio” n. 4, inserto di “Rm1: rivista di maglieria” n. 2, aprile 1969, Milano.

quale sono invitati Ugo La Pietra, Alfredo Pizzogreco, Alberto M. Prina, di nuovo Barbanti, Raffo, Franco Ravedone, Ezio Soffientini, Franco Fraschini, e “Giorgio Savini (foto)”. Nel suo articolo su “Formaluce”⁵⁴⁴, Prina sottolinea il coraggio e la disinvoltura nell' esporre lavori così nuovi e altamente riproducibili al limite tra arte e design, anche se non arriva a utilizzare il termine “opere d'arte”:

L'esposizione degli *oggetti* scelti per questa mostra, ha fini essenzialmente informativi e indicativi di alcune situazioni che si sono venute a creare nel settore delle arti figurative, con l'introduzione violenta delle nuove tecnologie, dei nuovi materiali, del concetto di riproducibilità; nel campo del design con la scoperta del possibile valore dell'introduzione del lavoro dell'artista nell'operazione industriale-commerciale della progettazione degli oggetti; nel campo dell'arredamento con l'affermarsi di una nuova filosofia dell'abitare.⁵⁴⁵

Ho già accennato, parlando di Mec art, l'interesse di Inga-Pin per queste opere d'arte prodotte industrialmente. Colpisce la precisazione che Giorgio Savini espone fotografie, come se, nonostante tutto, fosse ancora un po' desueto, pur in questo contesto. Si tratta di un fotografo che realizza immagini astratte a colori, debitrice dei chimigrammi di Pierre Cordier. Nello stesso periodo ha anche una personale presso la galleria Il Diaframma; si tratta di uno dei rari nomi in comune tra le due gallerie, ed è interessante la coincidenza cronologica delle due mostre.

Segue, a maggio, la prima personale milanese del pittore Aldo Mengolini (1930)⁵⁴⁶. I dipinti astratti di Mengolini sono griglie modulari di quadratini perfetti (che ricordano un mosaico) dove la luce è protagonista, declinando le sfumature dei colori. Non si può parlare, però, di optical, mancando ogni straniamento percettivo. Luigi Paolo Finizio, scrivendo un testo per una sua mostra romana, sostiene che per Mengolini l'articolazione cromatica è come una maglia luminosa, che struttura una superficie a mosaico, tessuta da un compenetrante rimando di colori le cui gradazioni sono istituite su rapporti binari e sulla evidenziazione di un segno reiterato. Escludendo l'illusione tridimensionale, Mengolini tenta una solidificazione in primo piano, mira a una resa immediatamente sensibile.⁵⁴⁷ Finizio rivela che Mengolini progetta l'opera, ma la trasposizione su tela è affidata a mani di terzi. In una pubblicità della galleria, su “Gala” si legge che dopo Mengolini è prevista una mostra Ermanno Leinardi (1933), fondatore del gruppo Transazionale. Ma dev'essersi risolto in un nulla di fatto, poiché non se ne trova più menzione, né nei cataloghi e né sul

⁵⁴⁴ A. M. Prina, *Light & Design, una mostra alla galleria il “diagramma” di Milano*, su “Formaluce”, n. 10, 1969, p. 25. La rivista è fondata dallo stesso Prina, grafico di professione, nel 1967 a Milano.

⁵⁴⁵ *Idem*, corsivo mio.

⁵⁴⁶ L'Istituto Luce ha pubblicato un brevissimo (1,33" minuti) video sull'opera di Mengolini, del 1970 circa, al sito: <https://www.dailymotion.com/video/x16xoe5> (7 aprile 2019).

⁵⁴⁷ L. P. Finizio, *Mengolini*, Galleria Il Cerchio, Roma, 1969.

sito dell'artista⁵⁴⁸.

Si arriva quindi ad un altro toscano, Giancarlo Zen (1929). Egli lavora con tubi in pvc, in operazioni dichiaratamente strutturali che conferiscono ai suoi oggetti “il significato di moduli linguistici, di 'modelli', di prototipi intesi ad una realizzazione multipla che li immetta nello spazio della tecnologia industriale [...] al fine di qualificarlo, per quanto è possibile, come spazio 'umano'”⁵⁴⁹, scrive Lara Vinca Masini, recensendo la mostra per “Nac”. A Diagramma espone delle grandi colonne, delle “strutture” non meglio descritte e alcuni modelli di oggetti grafici. Di una colonna troviamo una fotografia nel pieghevole realizzato in occasione della sua precedente personale al Centro d'Informazione Estetica di Torino (aperta il 14 febbraio), dove espone ugualmente le sue ultime opere. Sempre Vinca Masini scrive il breve testo di presentazione, dove leggiamo che l'elemento tubiforme è assunto come scelta formale precisa nella congerie di fatti tecnologico-industriali nei quali la civiltà poteva ancora riconoscersi⁵⁵⁰. Il tubo in pvc diventa suscitatore di immagini, anche grazie a metallizzazioni, tagli, curve, incroci e inclinazioni dell'asse, risolvendosi in “oggetto estetico di tipo astratto-concreto” risultante diretta, o meglio verifica, di un fatto progettuale. Zen ha iniziato appena l'anno precedente queste ricerche sull'uso extra funzionale dei materiali industriali, che prosegue per alcuni anni utilizzando anche vetro, gas (neon ed argon) e altri materiali plastici. Luciano Caramel, in un cataloghino successivo dell'artista, cita una sua affermazione scritta nel maggio 1969 in occasione della mostra milanese, probabilmente sul pieghevole che non mi è stato possibile rintracciare. Scrive Zen, chiarendoci la sua riflessione e le ragioni dell'utilizzo di materiali industriali:

Unica alternativa alla civiltà del neocapitalismo che impone simboli e prodotti estetici da consumare freneticamente, dagli inizi della civiltà industriale è stata sempre, in ultima analisi, quella di un lavoro che attraverso l'utilizzazione degli stessi materiali tecnologici arrivi a sollecitare la dimensione estetica al di là di posizioni di asettica immobilità.⁵⁵¹

Il milanese d'adozione Armando Ilacqua (1930) ritorna alla bidimensionalità, senza però abbandonare il rigore geometrico, la progettualità meticolosa e quasi matematica, che sta caratterizzando le opere esposte in questa prima stagione di attività della galleria Diagramma.

Inga-Pin conosce da anni l'opera di Ilacqua, che ha già tenuto una personale nel 1965 a Palazzo Durini, e gli firma la presentazione in occasione della mostra del 1967 alla Galleria del Deposito di

⁵⁴⁸ <http://www.ermannoleinardi.com> (10 aprile 2019).

⁵⁴⁹ L. Vinca Masini, *Galleria Diagramma: Giancarlo Zen*, su “Nac”, n. 20, 1 giugno 1969, p. 20.

⁵⁵⁰ L. Vinca Masini, *Giancarlo Zen*, Torino, s. d. (1969?). Cfr. L. Vinca Masini, *Giancarlo Zen*, in “Gala”, n. 37, agosto-settembre 1969, p. 47.

⁵⁵¹ L. Caramel, s. t., in *Giancarlo Zen*, Galleria d'arte Sant'Elia, Como, 1974.

Boccadasse (Genova).

Dal 16 giugno inaugura l'esposizione di pitture ad olio del siciliano Mario Samonà (1925). Artista affermato, come dimostra la lunga lista di mostre inaugurata già nel 1950, lavora e vive a Roma. A Diagramma porta opere aniconiche, astratte e geometriche. Alcuni anni dopo, Menna scriverà del “colore-luce” che caratterizza le opere di Samonà, arrivando a sfondare la bidimensionalità della tela⁵⁵². Probabilmente in parallelo, tra il 10 e il 25 giugno, si tiene il “Festival Antiarte”, pubblicizzato una locandina stampata su varie riviste. Riporta i nomi di Albertoni, Bertini, Ben e ovviamente Inga-Pin, ma non è stato possibile ricostruirne la natura, oltre a valutarlo come l'ennesimo esempio di una speciale vivacità culturale che anima la giovane galleria. Evento che non compare citato in nessuno dei cataloghi o monografie successive di Bertini, nonostante non fosse una novità per lui: nel 1967 aveva “organizzato”, o meglio annunciato, il *Festival di Fort Boyard*, che non ebbe mai realmente luogo, nonostante molta gente si fosse radunata per l'occasione, e ancora prima, nel 1953, aveva letto il suo romanzo astratto e surrealista seduto ad un tavolino posizionato su un pozzo di una piazza veneziana⁵⁵³.

A conclusione della prima stagione espositiva, si nota la preferenza ad esporre artisti giovani, ancora tutti italiani, che lavorano nello spazio con strutture di gusto minimalista, che iniziano ad andare oltre l'estetica optical e programmata, preferendo nuovi materiali sintetici, una produzione meccanica, se non addirittura industriale, e spesso supportata dalla più recenti tecnologie⁵⁵⁴. Si tratta di un esordio inaspettato per questa galleria, che è ricordata oggi soprattutto come ponte in Italia per i body artisti europei. Le indagini spaziali e percettive che vengono messe in scena da tanti artisti menzionati, si pongono all'interno di una più ampia tendenza pre-concettuale che già inizia ad analizzare i linguaggi con i quali l'arte si esprime, in una posizione auto riflessiva. In questo senso Francesco Tedeschi parla, più che di minimalismo, di riduzione espressiva, della quale rintraccia le cause nella crisi del modernismo e dei suoi linguaggi, che vengono ora analizzati e destrutturati minuziosamente⁵⁵⁵. Il suo riferimento è al concetto di “minimalia” espresso da Achille Bonito Oliva attraverso l'omonima mostra⁵⁵⁶ che traccia una linea dell'arte italiana, a partire da Giacomo Balla e Anton Giulio Bragaglia per arrivare agli anni Ottanta e Novanta, espressione di tendenze moderne e “minimali” che non aderiscono però ai modelli nord europei e americani. Il punto centrale dell'opposizione è la riduzione alla forma geometrica pura, che non si verifica nelle opere

⁵⁵² Cfr. *Samonà*, Studio Erre, Roma, 1989.

⁵⁵³ Cfr. J. De Sanna in *Bertini*, Edizioni della Galleria Planetario, 1981, p. 73.

⁵⁵⁴ Una rivista interessante, che raccoglie tanti degli artisti citati in queste pagine, è “Humandesign”, pubblicata a Milano, con periodicità variabile tra il 1970 e il 1975.

⁵⁵⁵ F. Tedeschi, *op. cit.* p. 14.

⁵⁵⁶ A. Bonito Oliva, a cura di, *Minimalia*, Bocca, Milano, 1997.

selezionate da Bonito Oliva⁵⁵⁷. Nessuno degli artisti che racconto in queste pagine è incluso, ad eccezione di Dadamaino, forse proprio perché, contro l'assunto di base della mostra, presentano evidenti riferimenti all'estetica minimalista americana e ai problemi teorici ad essa connessi, come la nuova riflessione sulla percezione dello spazio, o l'analisi strutturale dell'opera stessa e dei suoi elementi compositivi. Le opere descritte sopra vanno riportate in seno ad un'allargata ricezione del minimalismo americano classico, pur mediata dalla sensibilità dei singoli autori e dalla specificità del contesto italiano dove convive con l'eventuale linea di minimalia tratteggiata da Bonito Oliva.

Inoltre, in particolare a Milano, il confronto con il mondo del design, sempre più consolidato, è inevitabile e assolutamente proficuo, come abbiamo visto con la collettiva *Light and design*, e più avanti di nuovo in occasione di *ventunoundicisessantanove*.

Prima dell'apertura della nuova stagione espositiva, tra il 13 e il 21 settembre Inga-Pin è coinvolto nell'organizzazione della “grande rassegna all'aperto”⁵⁵⁸ *Meno 31. Rapporto estetico per il duemila*, “manifestazione per la vitalizzazione del centro storico di Varese”, cita il manifesto, pensata dal fotografo Paolo Zanzi in collaborazione con il Centro culturale Nuove Frontiere.

Alessandra Acocella nel suo libro *Avanguardia diffusa* descrive precisamente l'evento e a proposito della presenza di Inga-Pin racconta che è chiamato ad affiancare Maffina⁵⁵⁹ nel ruolo di direttore artistico, poiché, in quanto fondatore di una galleria milanese “di punta”, si pensa che il suo coinvolgimento possa agevolare la selezione degli artisti, e spinga ad uscire dalla ristretta cerchia varesina⁵⁶⁰. Inga-Pin firma inoltre una *Nota artistica* pubblicata sia nell'invito-pieghevole, sia nel manifesto. Tra i partecipanti, circa una trentina, sono inclusi vari artisti che hanno esposto, o esporranno poco dopo, alla galleria Diagramma: Carlo Cotti, Fausto Gianinazzi, Laura Grisi, Franco Mazzucchelli (con dei grandi gonfiabili sulla piazza) e Giancarlo Zen.

In particolare l'opera di Grisi, *Colonna luminosa antinebbia* (1969) composta da un lungo parallelepipedo verticale in plexiglass con una spirale neon all'interno, sembra anticipare la

⁵⁵⁷ Un'interessante riflessione che mette a confronto effettivamente le due etichette di “minimalia” e “minimalismo” è inclusa nel catalogo all'edizione americana della mostra, cfr. A. C. Danto, *Minimalia and Minimalism*, in A. Bonito Oliva, *Minimalia. An Italian Vision in 20th Century Art*, Electa, Milano, 1999, pp. 33-45. Catalogo edito in occasione della mostra al P. S. 1 Contemporary Art Center di New York dal 10 ottobre 1999 al 2 gennaio 2000. Qui il filosofo americano puntualizza: “The contrast Bonito Oliva is concerned with is between American Minimalism, a self-conscious aesthetic ideology, and Italian Minimalia, a far more diffuse and disjunctive body of work which went no single artistic ideology”. La definizione di minimalia si appoggia inevitabilmente su quella di minimalismo, ne dipende, e si configura in opposizione. Conclude Danto che molti fattori concorrono all'interpretazione e comprensione dei diversissimi artisti raccolti nella mostra, pur con alcune sovrapposizioni.

⁵⁵⁸ *Artisti del Diagramma*, in “Gala” n. 37, agosto-settembre 1969, p. 48.

⁵⁵⁹ Gianfranco Maffina era un critico d'arte e attivo promotore culturale, fondatore del Centro Documentazione Arte di Varese

⁵⁶⁰ A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Fondazione Passarè-Quodilibet, Roma-Macerata, 2016, p. 169.

collettiva *Neon* che riapre appunto le sale della galleria Diagramma a fine settembre [Fig. 4.19].

In occasione di *Neon* sono invitati, oltre a Grisi, “i nomi canonici legati a questo mezzo”⁵⁶¹: Nino Calos, Carlo Cotti, Dadamaino, Hugo R. Demarco, Angel Duarte, Fausto Gianinazzi, il Gruppo Habitat, Piotr Kowalski, Ugo La Pietra, Elio Marchegiani, Plinio Martelli, Carlo Mattoni, Mario Mondani, Maurizio Nannucci, Malek Pansera, Paolo Scheggi, Alberto Seassaro, Ettore Sottsass, Sandro Uboldi⁵⁶², Nanda Vigo e Watts. La mostra è menzionata su “Nac” da Vincitorio, e da Luigi Paolo Finizio⁵⁶³, ma non vengono descritte le opere esposte, per cui allo stato attuale delle ricerche si possono avanzare ipotesi solo sulla base della produzione coeva dei singoli artisti.

Il 18 ottobre Reale Franco Frangi (1933) [Fig. 4.20, 4.21] inaugura alla galleria Diagramma la prima installazione della sua *Cellula abitabile*⁵⁶⁴, unica realizzazione spaziale in tre dimensioni del pittore e designer, che ha poi aderito al gruppo Madi internazionale, dedicandosi definitivamente ad una pittura geometrica e astratta, seppur influenzata da antiche riflessioni in tre dimensioni. L'attenzione di Inga-Pin per questo artista si nota già dall'articolo *L'equazione di Reale F. Frangi*, dove scrive: “È innegabile il fatto che nonostante certe soluzioni astratte il modulo di Reale F. Frangi o, meglio, la vera componente della sua equazione sia e rimanga l'uomo; l'uomo come entità sociale e come segno figurale.”⁵⁶⁵ Questa lettura critica si svolge perfettamente in parallelo al percorso dell'artista, che arriva appunto ad ottobre ad allestire un ambiente, dove il pubblico, l'uomo, entra fisicamente; è probabile che Inga-Pin fosse a conoscenza del progetto già vari mesi prima. Ipotesi sostenuta dal fatto che i due si conoscono da anni, come ricorda l'artista e come dimostra il lavoro insieme ad “Art Studio”, inserto della rivista “Rm1: rivista di maglieria”, edita dalla Publitype di Milano⁵⁶⁶.

La *Cellula abitabile* nasce da un periodo di sperimentazione con materiali plastici, che porta Frangi a produrre, sempre nel 1969, le opere *Apertura*, *Verso l'esterno*, *Corpo in uno spazio*, e *Penetrazione* (due versioni con dimensioni diverse), lavorando con colorati fogli di plastica adesivi applicati su cartoncino, cartone o legno. Quasi tutte presentano una forma astratta che può ricordare la pinna di un pesce, una forma curva che va a tagliare lo spazio ancora bidimensionale del quadro. Alcune sono esposte in via Borgonuovo, come si può comprendere dalle parole di Vincitorio, che recensisce la mostra, cogliendo perfettamente la continuità e coerenza della ricerca spaziale di

⁵⁶¹ F. Vincitorio su «Nac», (15 ottobre 1969), 23, p. 24.

⁵⁶² Alessandro (Sandro) Uboldi (Milano, 1940) è un pittore che vive e lavora a Varese. In quegli anni la luce entra nei suoi “quadri” sotto forma di neon nei sette diversi colori dello spettro, dal rosso al viola. Nel 1970 è invitato per una personale a Diagramma.

⁵⁶³ L. P. Finizio, *Il “Neon” alla galleria “Diagramma” di Milano*, in “Il pensiero nazionale”, n. 19, ottobre 1969, p. 31.

⁵⁶⁴ *Reale F. Frangi*, fasc. 13, Ed. Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.

⁵⁶⁵ L. Inga-Pin, *L'equazione di Reale F. Frangi*, su “Gala” n. 34, febbraio-marzo 1969, p. 39.

⁵⁶⁶ Si tratta di circa quattro fogli, con illustrazioni in bianco e nero; Frangi se ne occupa dal 1963 al 1971, con la collaborazione di Inga-Pin tra il 1968-70. Allo stesso tempo cura anche “Incontri d'Arte”, sezione di un'altra rivista che usciva per Publitype, “Linea Intima”, dove nel 1966 compaiono altri contributi di Inga-Pin.

Frangi, dalle opere bidimensionali all'ambiente:

Scrive REALE F. FRANGI nell'auto-presentazione della sua mostra al DIAGRAMMA che l'uomo "inserito in questo spazio (quello delle sue "cellule abituali") non si sentirà più condizionato dalla ristrettezza di quell'area, ma andrà oltre quei limiti per penetrare in una ampiezza di forme e di pensiero che lo rendono libero dalla condizione eppure legato alla purezza del pensiero e della forma". Mi paiono parole esatte che, oltre alla "cellula abitale" si adattino a tutte le opere presentate. Infatti sono quadri che tendono a diventare spazio ma con una purezza di forma e un senso della misura che testimoniano di una *koiné* di gusto molto elevato.⁵⁶⁷

La *Cellula* è un parallelepipedo con base 350x280 cm e altezza 200 cm, una struttura composta da pali lignei tagliata da una parete di plastica sagomata, con la stessa forma di pinna sopra descritta, che in un certo senso apre lo spazio, e permette allo spettatore di entrarvi [Fig. 4.22]. Come evidenzia Raffaella Caruso⁵⁶⁸, Frangi agisce sullo spazio per dilatarlo, e allo stesso tempo ingabbia lo spettatore in una *Cellula*, in un ambiente programmato ma perfettamente trasparente e leggibile dallo spettatore. È presente, nell'installazione alla Galleria Diagramma, un lungo neon sul "soffitto" della struttura, che invece pare mancare negli allestimenti successivi. L'opera, infatti, è portata nel 1970 alla Galleria Pianella a Cantù (Como), presentata da Mario Radice, e nel 1972 a Gallarate, allestita in uno spazio comunale, per poi finire nella camera da letto dell'artista, come si vede nelle illustrazioni pubblicate poco dopo sulla rivista "Milano Casa" [Fig. 4.23]⁵⁶⁹.

Subito dopo il pittore Mario Mondani (1929) è invitato per una mostra personale che inaugura il 6 novembre, e sembra non esporre dipinti ma immagini-oggetto, come le definisce Natali su "Nac"⁵⁷⁰. Il pieghevole prodotto dalla galleria riporta una sorta di elenco di istruzioni di allestimento, frasi forse sconnesse che ci permettono di intuire qualcosa: un ronzio di un apparecchio, le sensazioni extra-corporee, rosso, luce, buio, segnale d'allarme, extra-tattile, evitare l'effetto cinetico, e infine: "Accendo. Spengo. Fatto. Tutto funziona. Al telefono: Sono a posto!. Come una piccola battaglia vinta. Rosso. Blu. Luce. Buio. Diagramma." [Fig. 4.28]⁵⁷¹

Natali scrive poi che Mondani "adopera materiali e tecnologie nuove, il tutto però sottoposto alla finalità di una indagine riferita sostanzialmente all'uomo"⁵⁷², volta a riflettere sul tema del rapporto tra l'uomo e la macchina, lo strumento. Le "immagini-oggetto" costringono lo spettatore ad un

⁵⁶⁷ F. Vincitorio in "Nac", n. 24, 1 novembre 1969, p. 25.

⁵⁶⁸ Cfr. R. A. Caruso, *Reale F. Frangi. L'oltre*, Eidos Edizioni Contemporanee, Asti, 2017, pp. 17-27; P. S. Ubiali, a cura di, *Reale F. Frangi. Aperture*, Galleria Marelia, Bergamo, 2011; <http://www.realefrangi.it/home.html> (21 marzo 2019).

⁵⁶⁹ *Reale F. Frangi. Ricerche coloristiche su schemi geometrici*, in "Milano Casa", n. 16, giugno 1975, p. 48.

⁵⁷⁰ A. Natali, *Galleria Diagramma: M. Mondani*, su "Nac", n. 26, 1 dicembre 1969, p. 19.

⁵⁷¹ *Mario Mondani*, fasc. 14, Ed. Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.

⁵⁷² *Idem*, p. 18.

coinvolgimento che si configura nella sensazione di paura e allarme, nonostante la purezza formale e funzionale degli oggetti, che non corrisponde affatto a neutralità, conclude Natali, precisando ancora un po' le immagini stimulate dalle frasi di Mondani.

Segue la collettiva *ventunoundicisessantannove*, dove è riunito il gruppo fiorentino Centro ricerche estetiche F Uno: Giancarlo Zen, Maurizio e Massimo Nannucci, Paolo Masi, Vittorio Tolu, Lafranco Baldi, Auro Lecci e Mario Bassi. Il pieghevole è in questo caso più strutturato, visto il numero dei partecipanti, ad ognuno è dedicata una pagina con un'illustrazione ed una breve biografia [Fig. 4.18]. Vediamo che le ricerche, pur legate da una certa coerenza, spaziano da esperienze ancora ottico-visive a oggetti e modelli al limite del design, fino a sperimentazioni fonetiche. Il testo di presentazione è firmato da Achille Bonito Oliva, che analizza dettagliatamente l'opera di ogni artista dopo un'introduzione teorica sulla tecnologia. Intendiamo che secondo Bonito Oliva il gruppo si muove all'interno di una nozione di arte che non si affida tanto alla finitezza dell'oggetto creato, quanto alla processualità formativa; così facendo riescono ad andare oltre la stagnante situazione culturale fiorentina. Conclude che la mostra presenta un raggruppamento compatto e coerente, che risponde al proprio presente attraverso un comune atteggiamento di astrazione e intervento riflessivo sul proprio fare, volto a coinvolgere la totalità dell'umano, riscrivere la storia, saltando dalla solitudine degli oggetti del mondo alla fluidità della creazione⁵⁷³. Una certa difficoltà di comprensione traspare dalla menzione che della mostra leggiamo su "Domus", dove si cerca di semplificare: "Pare comunque che il Centro tenda a riunire gli sforzi in vista d'usufruire di complesse strumentazioni (computer, ecc.) sulla base d'una comune ideologia: la sperimentazione plastica mediante i vari ausili tecnologici ma senza l'enfasi della programmazione."⁵⁷⁴. Anche Vincitorio recensisce la mostra, menzionando come particolarmente interessanti le ricerche con i computer di Lecci, che dovevano essere davvero all'avanguardia⁵⁷⁵ e provano di nuovo l'attenzione di Inga-Pin alle novità più recenti.

Nel gennaio 1970 torna in galleria il ticinese Fausto Gianinazzi, già incluso nella collettiva *Neon*. Porta di nuovo sculture luminose che tanto devono alle strutture modulari minimaliste [Fig. 4.25]. L'artista disegna le opere che vengono realizzate in stabilimenti specializzati, ci racconta Schönenberger, il quale prosegue il suo articolo segnalando come i giochi di linee luminosi si trasformano continuamente a seconda della posizione del visitatore, che quindi diventa attore protagonista nell'attivare l'opera: "Gianinazzi cerca effetti cinetici con una forma immobile"⁵⁷⁶.

⁵⁷³ A. B. Oliva, *Ventunoundicisessantannove*, fasc. 15, Ed. Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.

⁵⁷⁴ "Domus" n. 483, febbraio 1970, p. 51.

⁵⁷⁵ F. Vincitorio in "Nac", n. 27, 15 dicembre 1969, p. 22.

⁵⁷⁶ G. Schönenberger, *Galleria Diagramma: F. Gianinazzi*, in "Nac", n. 30, 1 febbraio 1970, p. 15. Cfr. G. Schönenberger, *Fausto Gianinazzi*, in "Gala" n. 40, febbraio 1970, p. 36.

Ricorda la mostra inaugurale di De Vecchi, per rimanere nell'orbita della galleria.

Sono esposte anche sculture in plexiglass e forse fotografie. Schönenberger menziona una ricerca di Gianinazzi con la macchina fotografica e scrive che si tratta di un complemento somnesso ma non trascurabile della sua ricerca, poiché attraverso la fotografia egli riscopre alcuni dati ottici e materici della natura e delle strutture organiche ed inorganiche. Come se dovesse contrastare l'adeguamento alla produzione meccanica e industriale con un recupero dei fatti naturali. Sarebbe interessante avere la certezza dell'esposizione di queste fotografie, che però non compaiono nelle illustrazioni dell'allestimento pubblicate, ma è già notevole che vengano descritte nell'articolo di Schönenberger, che può averle viste in galleria. Non per forza parte integrante dell'allestimento della mostra: è piuttosto usuale, si racconta, che Inga-Pin tenga esposte nel suo studio opere fisicamente non ingombranti come disegni, stampe o fotografie, indipendentemente dalla mostra allestita nelle altre sale.

In questi primi mesi del 1970 ha luogo anche un'azione di Miro (Palmiro) Polacci (1941), che non è ancora stato possibile collocare in un giorno preciso. Si tratta di una “distruzione del 'magazzino dell'aria””: circa 700 sacchetti di plastica trasparente, gonfiati e poi stipati in una piccola sala della galleria, sono bucati e distrutti dall'artista e dal pubblico intervenuto [Fig. 4.27]⁵⁷⁷.

A febbraio viene allestita una personale del giovane torinese Plinio Martelli (1945), già invitato in occasione di *Neon* come Gianinazzi e altri artisti che lo seguono. È la prima occasione in cui si incrina la sequenza di mostre “post-minimaliste”, così spesso nate dal confronto con l'architettura e il design. Schönenberger⁵⁷⁸ descrive la mostra di Martelli come tante “messinscene” dal tono sacrale e funereo, con elementi simbolici come ad esempio una parure di gioielli, accostati a materiali poveri quali lastre di metallo, sassi, lampade ma anche tubi al neon e lastre in plexiglas. L'atmosfera mortuaria si nutre dei riferimenti espliciti della bara e del tavolo, che ricorda un obitorio o una sala operatoria, e del carattere perturbante che pervade ogni angolo e che viene ben restituito dalle fotografie che illustrano il cataloghino [Fig. 4.26]⁵⁷⁹. Sono accompagnate da due frasi ermetiche, senza firma né provenienza, che parlano di cellule nervose e stati psichici. L'aspetto “teatrale” dell'opera di Martelli è già stato sottolineato da Paolo Fossati, che scrive della prima mostra personale dell'artista, tenutasi l'anno precedente presso la Galleria Christian Stein di Torino. Dall'unica fotografia che accompagna l'articolo i due allestimenti mostrano somiglianze, il secondo prosegue nella direzione del primo, ma non sono esattamente gli stessi. Tuttavia la lettura di Fossati può rivelarsi molto acuta anche per interpretare la mostra milanese. Ci racconta, per esempio, che anche in quel caso Martelli si presenta da sé sul cartoncino che accompagna la mostra, con le stesse

⁵⁷⁷ Palmiro Polacci, in “Gala” n. 41, aprile 1970, p. 99,

⁵⁷⁸ G. Schönenberger, *Galleria Diagramma: Plinio Martelli*, su “Nac” n. 33, marzo 1970, p. 13.

⁵⁷⁹ *Plinio Martelli*, fasc. 19, Ed. Diagramma arte contemporanea, Milano, 1970.

frasi lapidarie che Fossati definisce “da dizionarietto scientifico”. Prosegue, entrando nel vivo della mostra:

Martelli ha innalzato un *assemblage* del tutto ovvio in termini di accumulo e ne ha tratto certe conseguenze che pone a disposizione di tutti, in moto e in sviluppo. Ma l'*assemblage* è un teatrino rappresentativo, un accumulo logico. Martelli non rappresenta nulla, non descrive, non lega tramite oggetti alcuna sequenza di causa ad effetto: non esiste (ecco la traduzione del motto di autopresentazione: “Significa...” scritto sul cartoncino) ragione logica nel legame tra le parti.⁵⁸⁰

Gli oggetti non sono metafore, simboli, ma stimoli ed eccitazioni: un “teatrino d'energia”, lo chiama Fossati, che rileva la capacità di Martelli di mostrare senza descrivere o mimare, ma dissotterrando analogie. Gli stessi cortocircuiti energetici si rintracciano negli allestimenti milanesi.

A febbraio sono invitate due artiste milanesi, Dadamaino e Nanda Vigo, che lavoravano similmente⁵⁸¹ su ricerche gestaltiche e programmatiche. Per esempio Edoarda Emilia Maino (1935-2004), in arte Dadamaino, espone le 4000 diverse gradazioni che si possono ottenere con i sette colori dello spettro più le tinte neutre, disposte in strisce orizzontali in una vibrante progressione [Fig. 4.24]. Si tratta di un lavoro recente, scrive Schöenberger (che, possiamo dire, era veramente attento a tutte le mostre della galleria Diagramma), ma sempre in linea con le ricerche dell'artista in ambito ottico. Sono esposte altre opere, per esempio alcune costituite da lamelle rettangolari dai colori fluorescenti, cui non è affatto resa giustizia dalla fotografia in bianco e nero del cataloghino⁵⁸², disposte “come il piumaggio degli uccelli” e che, toccate, lasciano un'apparente traccia colorata (a causa della persistenza dei colori sulla retina). Si spostano invece in ambito cinetico due dischi ruotanti sovrapposti, uno dipinto a spicchi colorati e uno nero. Infine vengono anche incluse opere meno recenti realizzata con fili di nylon colorati tesi su un telaio quadrangolare. Così Schöenberger afferma che i lavori di Dadamaino si basano sulla limitatezza delle nostre percezioni visive, sulle impressioni apparenti e sull'illusionismo, e conclude che tuttavia l'approccio scientifico nulla toglie alla fantasia, al colore, alla giocosità di queste opere che trasmettono il piacere di comunicare una scoperta⁵⁸³.

Nanda Vigo (1936), di formazione architetto, si definisce parte del Gruppo Zero “vita natural durante”⁵⁸⁴. Espone per la prima volta a Diagramma per la collettiva *Neon*, cui segue poco dopo

⁵⁸⁰ P. Fossati, *IL teatrino di Plinio Martelli*, in “Gala” n. 36, giugno-luglio 1969, pp. 50-51.

⁵⁸¹ Vengono riunite da Trini in un trafiletto sulle mostre milanesi su “Domus”, n. 486, maggio 1970, p. 52.

⁵⁸² *Dadamaino*, fasc. 20, Ed. Galleria Diagramma, Milano, 1970.

⁵⁸³ G. Schöenberger, *Galleria Diagramma: Dadamaino*, in “Nac” n. 34, 1 aprile 1970, p. 18.

⁵⁸⁴ Da una conversazione con chi scrive avvenuta il 1 febbraio 2018. Vigo ha avuto un lungo rapporto d'amicizia con Luciano Inga-Pin, che racconta volentieri. Ancora a fine anni Settanta lui le scrive la presentazione per una mostra, cfr. L. Inga-Pin, *La gabbia metafisica*, in M. Pasquali, a cura di, *Metafisica del quotidiano*, Grafis, Bologna, 1978,

questa personale. Sono gli anni in cui lavora sulle serie dei *Cronotopi*, dei *Light projects* e degli *Stimolatori di spazio*, tutti esempi perfettamente coerenti con le opere e le installazioni precedentemente ospitate da in via Borgonuovo 18. Il crono-topo, etimologicamente tempo-spazio, è un esempio perfetto della sua concezione dell'ambiente abitato come luogo di ricerca sulla percezione, prima che sulla forma. Negli anni appena precedenti ha allestito degli ambienti cronotopici alla Galleria Apollinaire e alla De Nieubourg di Franco Toselli, documentati fotograficamente, a differenza di questa mostra a Diagramma⁵⁸⁵.

Ancora nel maggio 1970 prosegue la serie di personali di artisti già visti in occasione di *Neon*, ormai l'anno precedente, con i varesini Carlo Mattoni⁵⁸⁶ e Sando Uboldi. Quest'ultimo, pittore, inizia proprio in questo periodo a utilizzare per i suoi dipinti supporti non convenzionali come tele fotografiche o schermi televisivi, portando avanti una ricerca sui materiali tecnologici intimamente legati alla luce. Si spinge negli anni successivi a lavorare direttamente con la fotografia e la pellicola cinematografica, fino ad essere definito "artista multimediale"⁵⁸⁷.

Cambio di rotta con due artisti inglesi, Michael Challenger e Brian Rice. Racconta Challenger (1939) di aver esposto alla galleria Studio La Città a Verona, all'inizio del 1970. In quell'occasione vengono presi accordi perché che alcune opere siano portate successivamente a Milano alla Galleria Diagramma e a Padova alla Galleria 1+1⁵⁸⁸. Challenger crea in quegli anni sculture astratte rigorosamente geometriche, poi dipinte in colori accesi. Anche Brian Rice (1936) partecipa alla collettiva veronese, e probabilmente per le sue opere vale lo stesso itinerario descritto da Challenger. Ha portato in Italia *Blue square, grey square* (1969) e *Change* (1969)⁵⁸⁹, due dipinti astratti composti da forme geometriche, come i titoli lasciano indovinare. Soprattutto il primo gioca con effetti ottici lievemente perturbanti, come da tradizione Optical.

Rimaniamo in ambito internazionale con il tedesco Ferdinand Spindel (1913-1980) che l'anno precedente ha allestito un *Ambiente rosa* al Museum am Ostwall di Dortmund⁵⁹⁰. Sicuramente si tratta di un lavoro in linea con le altre ricerche esposte a Diagramma nella stagione appena conclusa, ma non ho trovato conferme sulla replica dell'installazione a Milano. La mostra potrebbe anche esser stata risolta con disegni e progetti.

pp. 84-85.

⁵⁸⁵ Cfr. D. Stella, a cura di, *Nanda Vigo, Light is life*, John&Levi, Milano, 2006; utile anche il sito, piuttosto dettagliato: <http://www.nandavigo.com/pag/art.html> (9 maggio 2019).

⁵⁸⁶ Mattoni è però scomparso dalla scena artistica attuale, e non sono riuscita a rintracciare nulla, nemmeno una conferma a proposito di questa mostra, citata solo in un Catalogo Nazionale Bolaffi, n. 7, II tomo, 1972.

⁵⁸⁷ Cfr. *Alessandro Uboldi. Remake*, Spazio Erasmus Brera, Milano, 2002; G. Maffina, *Trentacinque artisti varesini*, Tipolito Bistoletti, Varese, 1971, pp. 229-234.

⁵⁸⁸ L'artista ha confermato la mostra in uno scambio di mail con l'autore.

⁵⁸⁹ Cfr. <https://www.brianrice.info/categories> (9 maggio 2019).

⁵⁹⁰ *Bildblöcke Schaumstoffräume. Karolus Lodenkämper, Ferdinand Spindel*, Museum am Ostwall, Dortmund, 1969, pp. 13-18.

Dal 9 giugno 1970 è allestita la ventiseiesima mostra, di William Xerra (1937). L'artista lavora a Piacenza, accanto a Parmiggiani, Arcelli&Comini, Locatelli ed altri artisti emiliani che in questi stessi anni hanno la possibilità di esporre presso la Galleria Diagramma. Il primo contatto si crea qualche mese prima in occasione della serata dedicata alle Edizioni Geiger dei fratelli Spatola, con i quali Xerra ha già collaborato. Dalla seconda metà degli anni Sessanta Xerra infatti abbandona la pittura informale, frutto della sua formazione all'Accademia di Belle arti di Brera, per inserire nelle sue opere collage, fotografie, e soprattutto il linguaggio. Inizialmente con uno stile ancora pop, verso il 1970 i suoi lavori si fanno più puliti ed essenziali e le lettere scritte aumentano il loro peso all'interno della composizione. Xerra riconosce il ruolo degli amici poeti, in questa evoluzione; in quegli anni era legato a Corrado Costa, Vassalli e frequentava il Gruppo 63, oltre a Spatola.

Da Inga-Pin però le due opere principali esposte si configurano come analisi spaziali. Racconta l'artista di aver abbandonato la parola, la scrittura, la poesia, per dedicarsi alla necessità pressante di organizzare lo spazio attraverso sculture-ambienti modulari, componibili. Espone infatti un labirinto in acciaio inossidabile speculare, di 2x2x1m, praticabile dallo spettatore, che entrandovi si specchia nelle superfici disponibili, le quali gli restituiscono un'immagine frammentata, parziale [Fig. 4.29, 4.30]. Porta anche una cassa di legno, come una scultura, che diventa protagonista di una performance. L'artista la apre, ne estrae dei blocchi lignei sagomati, poi li ricomponi in un'altra forma identica alla cassa, nella quale vengono infine ricollocati [Fig. 4.31]⁵⁹¹. Alle pareti sono appese opere bidimensionali, serigrafie e disegni/collage dove entrano elementi eterogenei e soprattutto il linguaggio. L'artista racconta di aver conosciuto Pierre Restany durante la vernice di questa personale, e di aver così inaugurato un'amicizia duratura e stimolante.

Prima di chiudere per l'estate e di organizzare il trasloco in una nuova sede, Inga-Pin partecipa con la sua galleria alla manifestazione *InterVENTO*, con opere dell'artista Franco Mazzucchelli, al quale è dedicato il paragrafo seguente.

4.4.2. Franco Mazzucchelli

Il milanese Franco Mazzucchelli (1939) merita un piccolo approfondimento in virtù del rapporto continuativo che lo lega a Luciano Inga-Pin e alla galleria Diagramma proprio in questi primi anni Settanta. In un'intervista recente dichiara, a proposito dei gonfiabili nelle piazze o davanti all'Alfa Romeo, che l'idea è nata parlando con Inga-Pin, a fine anni Sessanta: all'inizio per lui l'abbandono

⁵⁹¹ Da una conversazione con chi scrive avvenuta il 1 agosto 2019. Cfr. *William Xerra*, con *L'innesto* di C. Costa, Galleria Diagramma, Milano, 1970. Fotografie del *Labirinto* sono pubblicate a corredo di F. Albertazzi, *Nei labirinti di Xerra*, in "Io", Anno IV, n. 12, dicembre 1970, pp. 115-117, nell'allestimento messo in scena alla Galleria Ricci Oddi di Piacenza, momentaneamente vuota. È citata anche la mostra a Diagramma.

era quasi solo un gioco personale, realizzato senza organizzazione, in modo dilettantesco, mentre il gallerista lo spinge a codificare questa azione⁵⁹². Racconta di aver frequentato assiduamente Inga-Pin e di aver stretto un'amicizia intellettuale e un dialogo serrato a proposito della propria produzione con questo gallerista senza mezzi che sprona i giovani alle sperimentazioni più radicali, seppur meno vendibili⁵⁹³.

Risalgono al 1969 due brevi articoli a lui dedicati, firmati da Inga-Pin: *Arte da gettare via*, in occasione della mostra alla galleria Il canale di Venezia (dove i gonfiabili trovano posto nel piccolo pontile e nel canale appena fuori dalla galleria) e *I gonfiabili di Franco Mazzucchelli*.

Quest'ultimo si apre con un'affermazione significativa: “In un clima sempre più tecnologico, dove ormai *i confini tra arte e industria quasi non esistono più*, dove le problematiche estetizzanti lasciano il tempo che trovano, [...]”⁵⁹⁴: un'iperbole che ci trasmette con precisione la direzione, la tendenza delle sperimentazioni di Mazzucchelli, e molti altri artisti⁵⁹⁵, sui materiali nuovi come le plastiche. Inga-Pin descrive poi la collocazione di queste opere nella carriera di Mazzucchelli:

Partita da moduli ancora barocchi (i fiori, l'animale simbolo) sta lentamente portandosi verso un rigore “plastico” meritevole di attenzione: quasi una struttura primaria, controllata – per non dire controllatissima – nelle sue dimensioni e nel suo rapporto spazio-volume. I lunghi tubi, se così si possono chiamare, sono senza dubbio le cose migliori del Mazzucchelli: qui i rapporti arte-industria, spazio-volume, forma-cromia sono equilibrati e non si prestano a nessun genere di compromesso estetico o funzionale.⁵⁹⁶

Ne rileva la dinamica vitalità, che a prima vista suscita immagini gioiose e ludiche, lasciando però spazio ad un confronto con la scultura più monumentale. Ritornano termini chiave per descrivere le mostre della prima stagione a Diagramma, come “strutture primarie” o rapporto “spazio-volume”. Questa mostra di Mazzucchelli, dal 10 al 25 marzo 1969, è la sua seconda personale, dopo quella al Centro San Fedele seguita alla vittoria dell'omonimo premio nel 1968. È ben documentata fotograficamente⁵⁹⁷: Mazzucchelli incastra in una piccola sala un grande poliedro, formato da tanti tubi gonfiati che prendono i posti dei lati, modificandone completamente la fruizione, quasi ostruendola [Fig. 4.35]. Probabilmente si tratta dello stesso enorme gonfiabile, bianco e arancione,

⁵⁹² <https://zero.eu/it/persona/franco-mazzucchelli/> (4 marzo 2019).

⁵⁹³ In una conversazione con chi scrive (10 aprile 2018).

⁵⁹⁴ L. Inga-Pin, *I gonfiabili di Franco Mazzucchelli*, in Reale F. Frangi, a cura di, “Art Studio” n. 4, in “Rm1: rivista di maglieria” n. 2, aprile 1969, Milano, p. n. n. Il corsivo è mio.

⁵⁹⁵ Non è casuale che pochi anni dopo il critico Franco Passoni raccolga un'antologia dal titolo *Arte e materie plastiche*, Industria Pubblicazione Audiovisivi, Milano, 1975, alla quale rimando per eventuali approfondimenti.

⁵⁹⁶ L. Inga-Pin, *I gonfiabili di Franco Mazzucchelli*, op. cit., p. n. n.

⁵⁹⁷ Fotografie pubblicate sul sito dell'artista: http://www.francomazzucchelli.it/wordpress/?page_id=242 (7/07/2018). Cfr. anche *Franco Mazzucchelli*, fasc. 5, Galleria Diagramma, Milano, 1969.

fotografato nel parco della Biblioteca di Villa Pizzone (Milano) l'anno successivo in occasione di *Eurodomus 3*, manifestazione organizzata dalla rivista “Domus” e da Torino Esposizioni S.p.A., presso il Palazzo dell'Arte e il Parco Sempione di Milano⁵⁹⁸. La galleria Diagramma partecipa con il gonfiabile di Mazzucchelli, abbandonato nel parco di Villa Pizzone alla curiosità dei ragazzini del quartiere che hanno inizialmente giocato con la struttura, per poi distruggerla completamente⁵⁹⁹ [Fig. 4.33].

Tornando al 1969, nella seconda sala della galleria trovano posto altri due o tre gonfiabili più piccoli, sempre colorati, con i quali il pubblico può interagire.

Mazzucchelli, formatosi come pittore e scultore a Brera negli anni Sessanta, realizza anche fotografie (e le stampa da solo), affidandosi ad un professionista come Enrico Cattaneo solo in alcuni casi. Nel lavoro di documentazione è sempre aiutato dalla moglie Giovanna Casali, che lo ritrae in alcuni scatti entrati poi nei suoi lavori. Questo aspetto dell'attività di Mazzucchelli è stato recentemente riportato alla luce dalla mostra *Non ti abbandonerò mai* al Museo del Novecento di Milano (2018), dove sono stati esposti pannelli composti da disegni, fotografie, collage delle gomme utilizzate per i gonfiabili, dimostrando una programmatica volontà documentativa di Mazzucchelli, che si concretizza anche nella creazione di vere e proprie opere d'arte a sé stanti⁶⁰⁰. Già dagli anni Settanta, però, inizia a esporre a Diagramma video e fotografie dei suoi gonfiabili, per esempio in occasione della manifestazione *InterVENTO*, tenutasi dal 4 al 6 giugno 1970, organizzata da Luciano Giaccari e Maud (Studio 970.2 di Varese). Si tratta di una serie di idee progetti, azioni, ambienti, documentazioni con il vento come oggetto⁶⁰¹. Dopo una prima fase di realizzazione vera e propria delle azioni, documentate con film, diapositive, fotografia, testi scritti e registrazioni sonore, vengono allestite nelle gallerie Diagramma, Toselli e Onorato Workshop dei veri e propri ambienti insieme ai risultati della documentazione. Franco Mazzucchelli racconta di

⁵⁹⁸ *Eurodomus 3*, si caratterizza per un maggiore favoreggiamento al dialogo non solo tra designer, produttori e artisti, ma soprattutto con il pubblico, grazie l'apparato espositivo, che si poneva come *medium* capace di attivare azioni coinvolgenti, partecipative e ludiche. Parte della rassegna è il progetto *Arte con tutti. Arte di tutti*, che dal 14 al 24 maggio porta allestimenti artistici in sette biblioteche comunali, con la collaborazione delle gallerie milanesi Schwarz, Diagramma, Toselli, Salone Annunciata, Naviglio, Studio Marconi, Centro Apollinaire e Multirevol. Cfr. L. Frescaroli, C. Lecce, “*Eurodomus*” 1966-1972. *Una mostra pilota per la storia degli allestimenti italiani*, in “Ricerche di S/Confine”, dossier 4, 2018, Atti del Convegno Internazionale, Parma 27-28 gennaio 2017, a cura di F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelj, F. Zanella, S. Zuliani, pp. 417- 430.

⁵⁹⁹ *By F. Mazzucchelli*, in “Gala” n. 42, giugno 1970, p. 110.

⁶⁰⁰ S. Maria Frassà e J. Ratti, a cura di, *Franco Mazzucchelli. Action/Azioni 1964-1979*, Silvana Ed. Milano, 2018, pp. 12, 14, 18.

⁶⁰¹ Cfr. L. Giaccari, *Arte documento: InterVENTO*, in “Gala” n. 42, giugno 1970, p. 78; “Domus” n. 489, agosto 1970, p. 50; locandina ristampata in F. Bonami e P. Nicolin, *op. cit.*, p. 98. La manifestazione segue altri eventi organizzati da Giaccari con lo Studio 970 2: *24 ore di no stop theatre*, nel giugno 1968; *Opere di neve*, febbraio 1969; *Opere di fumo*, maggio 1969; *Esperimenti di nuovo teatro*, Giugno 1969. Si inseriscono nella tendenza coeva ad uscire dagli spazi istituzionali per fare arte *en plai air*, in luoghi pubblici, a contatto con la popolazione media, in un tentativo di incisione sulla realtà sociale e culturale più efficace. *InterVENTO* non doveva esaurirsi a Milano, ma dopo l'estate sono previste tappe a Torino, Genova, Roma e Napoli.

aver esposto a Diagramma un video di un suo gonfiabile che rotola sulle spiagge e nelle paludi della Camargue [Fig. 4.32]; inoltre sul pavimento della galleria stende un leggero telo di nylon, tenuto sospeso da un sistema di ventilatori, cosicché il visitatore si trova cammina su un impalpabile tappeto volante⁶⁰². Nel 1971 Mazzucchelli ha una personale alla galleria torinese LP220, una delle prove a sostegno dell'ipotesi di un rapporto di collaborazione professionale tra Inga-Pin e Franz Paludetto (lavoravano entrambi anche con Gina Pane, Chryssa, Bruno Locci).

Torna a Diagramma (ormai in via Pontaccio) nel maggio del 1972, con l'importante mostra personale *Caduta di pressione*⁶⁰³, particolarmente interessante poiché coniuga diversi elementi frutto di tecniche e momenti sperimentali diversi, che mirano a portare la sua produzione artistica oltre i gonfiabili. Racconta⁶⁰⁴ di aver proposto ad Inga-Pin di esporre semplicemente i brevetti di quegli elementi tecnici che lui aveva inventato per costruire i suoi gonfiabili (per esempio le valvole). Si tratta di una bella operazione concettuale, in continuità con i suoi lavori plastici ma ben oltre; però depositare un brevetto è costoso, e Inga-Pin, pare, cerca di distoglierlo da questo progetto, passandogli invece dei testi di esperimenti sull'aria e sulla pressione condotti da medici nazisti. Questo indirizza la riflessione di Mazzucchelli e porta alla nascita di *Caduta di pressione*, progetto composito ben documentato dal cataloghino pubblicato per le Edizioni Diagramma nel 1974. Include tre lavori fotografici, tutti sequenze: il primo, realizzato con la collaborazione di Giovanna, consiste in una quindicina di ritratti in primo piano, dove l'artista sperimenta diverse modalità di soffocamento, dall'immersione in una vasca, ad una benda o un pallina ad ostruire in bocca, fino ad una corda che simula un suicidio [Fig. 4.38]. La sua espressione impassibile, e lievemente sardonica, sdrammatizza riportando lo spettatore alla dimensione ludica tipica dei suoi lavori. Il secondo è composto da una serie fotografie di porte metalliche (tuttora visibili nel cortile condominiale della casa dell'artista) dove Mazzucchelli dipinge dei numeri e le parole tedesche “Vorsicht!” (“Attenzione!”) e “Gefahr!” (“Pericolo!”) [Fig.4.36]. Infine una terza serie di scatti raffigurano l'alone lasciato dal fiato umano sul vetro di una finestra (della casa dell'artista) [Fig. 4.37].

Insieme a queste fotografie, in galleria sono esposti manifesti che recitano “Don't rob your life oxigen” e alcuni barometri. Ma soprattutto, l'inaugurazione è un vero e proprio *happening*: l'artista scrive su un muro tutti i nomi delle persone intervenute e il loro tempo di permanenza nelle sale; ne calcola quindi l'ipotetico consumo di ossigeno, sottraendolo dal volume totale disponibile, in un ironico conto alla rovescia (di nuovo un'altalena di tragico e comico) [Fig. 4.39].

⁶⁰² Conversazione avvenuta con chi scrive a marzo 2018.

⁶⁰³ *Caduta di pressione*, Galleria Diagramma Ed., 1974. Cataloghino che raccoglie una serie di esperimenti sulla pressione, dal 1970 (A. to A.) al 1974.

⁶⁰⁴ In una conversazione con chi scrive avvenuta a maggio 2018. Un brano si rintraccia nel cataloghino della mostra.

Questa lista è piuttosto interessante anche perché ci regala uno spaccato del pubblico della galleria: da Tommaso Trini, ad Annemarie Verna, Enrico Cattaneo, Renato Mambor, eccetera.

La lista è accompagnata dalla frase:

La tabella indica gli indici di frequenza dei visitatori abituali della galleria e la loro costante sottrazione di ossigeno. Analogicamente: sono essi stessi che con la loro presenza, i loro discorsi, le loro contraddizioni 'uccidono' di giorno in giorno i vecchi rapporti di arte-merce e artista-gallerista proponendo, alla fine, una ristrutturazione del tessuto connettivo inerente all'opera d'arte e agli uomini che intendono scambiarsela.⁶⁰⁵

Sull'effettiva esposizione delle foto rimangono dei dubbi: l'artista racconta che Inga-Pin non è convinto dalla realizzazione poco professionale, vorrebbe che le rifacesse con un fotografo e magari un attore. È la prima volta che Mazzucchelli entra fisicamente nelle fotografie dei suoi lavori. Nel 1974 esce per la casa editrice Diagramma, oltre al piccolo libretto *Caduta di pressione*, la cartella *Sostituzioni*, in dieci esemplari, contenente di sette fotografie di Enrico Cattaneo che raffigurano l'installazione dell'artista in occasione della Triennale.

4.4.3. Un appartamento al terzo piano di via Pontaccio 12A

Nell'autunno 1970 la galleria riapre in un grande appartamento al terzo piano di via Pontaccio 12 A, che sarà la sua sede definitiva. Inaugura le nuove sale Claudio Parmiggiani (1943) con la mostra *Il paradiso terrestre: lo Zoo geometrico di Claudio Parmiggiani* [Fig. 4.40]. Parallelamente viene presentata in galleria *Multibox*, scatola di multipli opera del Gruppo di Ricerche F Uno di Firenze, ai quali è stata dedicata una mostra l'anno precedente.

Le sculture di Parmiggiani sono semplici forme solide rivestite di pelle, pelo e piume di animali (in panno o plastica), come mostrano le illustrazione che accompagnano i vari articoli dedicati, a partire da un trafiletto su "Nac"⁶⁰⁶ dove vediamo il *Leopardo*, sfera perfetta ricoperta di finta pelliccia leopardata a pelo corto. Sono opere ironiche che prendono le distanze dalla freddezza industriale dei lavori che hanno prevalso nelle due stagioni precedenti, pur mantenendo un simile rigore geometrico. Nello stesso anno lo *Zoo* è allestito a Torino da Christian Stein e a Napoli da Lucio Amelio, sempre con grande successo, come dimostra la ricezione coeva. Mirella Bandini mette in luce il gioco di contrasti artificio-natura, o tecnologia-istintualità che queste opere incarnano, in un

⁶⁰⁵ Lista pubblicata su "Prospects", in "Gala" n. 5, novembre 1972, p. 54, oltre che in *Caduta di pressione*, Galleria Diagramma Ed., 1974.

⁶⁰⁶ F. Vincitorio, *Mostre in Italia. Milano*, su "Nac", n. 2, novembre 1970, p. 34.

gioco sottile e ambiguo con la percezione del fruitore⁶⁰⁷. Barilli sembra riprendere il discorso, quando scrive che Parmiggiani non cerca una sintesi tra coppie di valori antitetici, ma li include: le forme geometriche diventano supporti di quanto di “più pittoresco e contingente” ci sia nella natura selvaggia. Inoltre Barilli rintraccia una vaga paternità di questo approccio nel concetto di spaesamento surrealista⁶⁰⁸, ma senza andare così lontano si può ricordare anche il ciclo *Zoo* di Pino Pascali, con i suoi bianchi animali senza testa.

Questa piccola rassegna stampa dimostra l'interesse e l'attenzione che attira l'attività del giovane Parmiggiani, il quale inoltre pare aprire le porte della galleria Diagramma a vari esponenti del gruppo emiliano che orbitavano intorno al Centro di Documentazione Visiva di Piacenza, dove anche lui ha esposto nel 1968 le sue *Impronte*, e prima alla Galleria Alpha di Modena. Questa galleria, attiva un solo anno tra il 1966 e 1967, nasce dall'incontro tra Parmiggiani, Franco Vaccari, Giuliano Dalla Casa e Carlo Cremaschi, accomunati dall'obiettivo di dare spazio a ricerche verbo-visuali. Da questa esperienza, e grazie all'incontro tra Parmiggiani e Mario Molinari, si sviluppa il progetto del Primo incontro internazionale di manifesti, intitolato *Parole sui muri*, che si tiene a Fiumalbo (Modena) dall'8 al 18 agosto 1967. È organizzato in particolare da Parmiggiani, affiancato da Molinari (allora Sindaco del paese), e dai poeti e artisti Adriano Spatola, Corrado Costa ed Henri Chopin. Aderiscono all'iniziativa oltre cento artisti che si avvicinano alla poesia sperimentale con modalità, obiettivi e strumenti diversi: da opere più legate agli elementi “concreti” della lingua si passa a lavori prettamente visuali, o sonori, molti dei quali creati e allestiti *in situ*, in un caleidoscopio di media diversi che non può non ricordare un evento Fluxus, ma si collega più strettamente al concetto di “poesia totale” che Spatola teorizza in quel periodo⁶⁰⁹.

A Fiumalbo si incontrano Ugo Locatelli, William Xerra, Germana Arcelli e Roberto Comini, Luigi Gorra, Lorenzo e Alberto Spagnoli, che danno vita al Centro di Documentazione Visiva il 16 dicembre dello stesso anno, in uno spazio ricavato all'interno della Libreria Romagnosi di Piacenza. I modelli dichiarati sono la libreria Rinascita di Modena e le gallerie Sincron e Zen di Brescia. L'obiettivo è portare nella provincia piacentina un eco delle sperimentazioni artistiche ed editoriali che venivano esposte a Milano, Brescia o Bologna.

Il progetto dura circa un anno, con una serie di interessanti esposizioni; la prima è dedicata a Fontana, cui segue una collettiva di arte programmata (che riunisce Getulio Alviani, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi e Valentino Zini) e mostre dei giovani fondatori e di altri artisti emergenti come Locatelli, Parmiggiani, Della Casa e Cremaschi. Infine viene dato spazio ad una

⁶⁰⁷ M. Bandini, *Torino*, in “Gala” n. 42, giugno 1970, p. 71.

⁶⁰⁸ R. Barilli, *Lo Zoo geometrico di Parmiggiani*, in “Gala” n. 44, novembre 1970, p. 50.

⁶⁰⁹ Cfr. A. Acocella, *op. cit.*, pp. 13-42.

mostra dei manifesti, libri e riviste, pubblicati dalla casa editrice d'avanguardia ED. 912 di Milano⁶¹⁰.

Tutti questi artisti li ritroveremo nella cronologia di mostre della Galleria Diagramma tra il 1971 e 1972. Non è la prima volta che opere di poesia visiva e concreta entrano nel repertorio di Inga-Pin, che nel 1969 ha dedicato una serata alle Edizioni Geiger dei fratelli Spatola. In questi anni però valorizza quegli sviluppi che vanno in direzione di pratiche più concettuali, anche coinvolgendo il medium fotografico.

Tornando a Milano, dal 5 al 30 novembre a Diagramma è allestita una personale dell'artista tedesco Hartmut Böhm (1938). Dal 1965 Böhm si dedica alla serie *Quadraterelief*, quadri *sui generis*, a rilievo, composti da tessere quadrate in plexiglass, precisamente ordinate in disegni geometrici, che si inseriscono nella corrente dell'arte concreta e delle sperimentazione ottico-cinetiche. Intorno al 1968 questi lavori ancora limitati al formato "quadro" si espandono talvolta all'interno di elementi geometrici solidi, prendendo il titolo, per esempio, di *Struktur im Kubus*. È appena stato esposto alla Galleria La Polena di Genova, che gli dedica un sottile libretto composto da illustrazioni e un testo firmato da Sergio Orlandini, che definisce le opere di Böhm, "operazioni combinatorie" e mette in evidenza il rapporto con la luce, "che porta il volume a ridursi a segno"⁶¹¹. Invece, dopo la mostra milanese, le sue opere sono portate a Brescia alla Galleria Sincron, e allo Studio di Informazione Estetica di Torino l'anno successivo, per poi scomparire a lungo dal panorama italiano. Si inserisce perfettamente nella linea di interesse di Inga-Pin per i nuovi materiali e le *nouvelle tendance* programmatiche, che già aveva ricevuto ampio spazio nelle stagioni espositive in via Borgonuovo. Böhm è seguito da Michele Zaza, giovane artista che espone in galleria a più riprese fino al 1975, e al quale è dedicato il prossimo paragrafo. A dicembre arriva a Milano Gina Pane, probabilmente tramite Franz Paludetto che l'ha accolta nella sua galleria a Torino già l'anno precedente, per la mostra *Premier project du silence*.

Gina Pane (1939-1990) di madre austriaca e padre italiano, vive e lavora a Parigi, dove si è trasferita nel 1961 per frequentare l'Ecole National des Beaux Arts. Inizia lì a realizzare dipinti di natura astratta e geometrica, che trasferisce nello spazio come sculture. Già queste sculture monumentali che interagiscono con lo spettatore segnano un primo passo verso le sue future sperimentazioni di performance dal vivo. La sua prima azione è del 1968, da titolo *Pierres déplacées*. Nasce in un bosco del Piemonte, nella valle dell'Orco (il suo legame con questa regione si deve al padre, nato a Torino, e alla nonna piemontese) e consiste nello spostamento di un gruppo

⁶¹⁰ Cfr. *supra*, cap. 3.

⁶¹¹ *Hartmut Böhm*, Galleria La Polena Ed., Genova, 1970.

di piccole pietre coperte di muschio dal punto in ombra dove stavano ad un altro luogo dove ricevono invece il sole.

La Pane decide poi nel 1981 di interrompere il lavoro performativo e dedicarsi alle *Partitions*, di nuove installazioni, evocative di un corpo ormai assente, che continuano il discorso aperto dalle azioni⁶¹². Nel 1968 realizza nel suo atelier di Torino, l'installazione *La Pêche endeuillée - La pesca a lutto* [Fig. 4.41] in memoria dei pescatori giapponesi imbarcati sulla nave Daigo Fukuryū Maru il 1 marzo 1954, che sono investiti dalle radiazioni nucleari provocate dall'esplosione di una bomba, parte dell'esperimento americano Castle Bravo, tenutosi in un atollo dell'Oceano Pacifico.

La replica nel 1970 alla Galleria LP220 di Paludetto e poi alla Galleria Diagramma nello stesso anno. Si tratta di una serie di elementi lignei, piccoli parallelepipedi neri disposti in una griglia regolare (si può pensare che ancora subiscano il fascino di un'estetica minimalista) che può ricordare un cimitero, cui fa pensare anche il titolo, oltre al colore funereo. I 180 piccoli oggetti sono legati tra loro, fila per fila, da corde ugualmente nere, che passano attraverso fori centrali. Tutto è disposto sul un tappeto di drappi bianchi che copre circa 50 mq, e accompagnato da un testo a parete sull'esplosione atomica del 1954. È un lavoro dove la memoria storica si intreccia con l'affermazione socio-politica contro il militarismo (in particolare statunitense, in quel momento storico). Si intuisce l'importanza simbolica di ogni singolo dettaglio, come sarà anche nelle azioni successive. La Pane, oggi una delle più acclamate artiste della Body art internazionale, è la prima esponente di questa “corrente” ad entrare in contatto con Inga-Pin, oggi ricordato pressoché esclusivamente come il gallerista della Body-art. L'opera *La Pêche endeuillée* ci permette di notare come l'interesse del gallerista per questa artista nasca prima delle sperimentazioni performative, che comunque saranno sostenute con entusiasmo: la galleria Diagramma è infatti il teatro della prima *Azione sentimentale*, nel 1973, e l'anno successivo accoglierà la performance *Death control* nel proprio stand ad Art Basel. Inga-Pin inserisce inoltre l'azione *Je* (Bruges, 1972) in “Prospects”⁶¹³ con quattro fotografie e il testo letto durante lo svolgimento della performance. Mi interessa, in questo conteso, ribadire la natura speciale del rapporto dell'artista e performer con la fotografia⁶¹⁴. È sempre Françoise Masson, con la quale la Pane instaura un rapporto di collaborazione che Lea Vergine definisce “simbiotico”⁶¹⁵, a scattare le fotografie che oggi ci permettono di avere memoria precisa e dettagliata delle sue azioni. Bisogna immaginare, dal punto di vista degli spettatori, una

⁶¹² L. Vergine, a cura di, *Gina Pane*, Mazzotta, Milano, 1985, p. 8.

⁶¹³ G. Pane, *Je*, in “Prospects” n. 3, pubblicato in “Gala” n. 5, novembre 1972, p. 53. A *Je* sarà dedicata una mostra dal 20 aprile al 20 maggio 1995.

⁶¹⁴ In particolare studiato da Sophie Duplaix. Cfr. S. Duplaix, a cura di, *Gina Pane (1939-1990). È per amore vostro: l'altro*, Actes Sud e Mart - Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto, 2012.

⁶¹⁵ L. Vergine, *Per l'azione “Mezzogiorno a Alimena” di Gina Pane*, in M. Pasquali, a cura di, *Metafisica del quotidiano*, op. cit., p. 90.

percezione ingombrante di un altro corpo, quello di Masson, che interferisce con quello dell'artista, catalizza l'attenzione, a volte lo copre la vista sullo svolgersi dell'azione. È necessario poi immaginare che osservando le fotografie, lo spettatore ha una visione complessiva e simultanea dell'azione: Nancy Foote, che ho già più volte citata, evidenzia bene questo passaggio di subalternità del valore spazio-temporale ad un valore prettamente visivo⁶¹⁶. La durata e il vuoto tra un gesto e l'altro sono eliminati dalla semplice giustapposizione di due scatti.

All'inizio del 1973 Gina Pane scrive un testo, *Il corpo e il suo supporto-immagine per una comunicazione non linguistica*, fondamentale per comprendere il suo rapporto con la documentazione. Esordisce:

Il corpo, che è al contempo: progetto/materiale/esecutore di una pratica artistica trova logicamente il proprio supporto nell'immagine data dal *medium* fotografico. La fotografia è un oggetto 'sociologico' che consente di cogliere la realtà stessa; si può notare velocemente, quindi, la dialettica che rende un comportamento significativo, attraverso il suo diventare comunicabile ad un pubblico.⁶¹⁷

Spiega poi che l'uso di una sequenza di fotografie, rispetto ad una singola immagine, evita la necessità di un'iscrizione, didascalia, mantenendo quindi la comunicazione sul puro piano visivo, che è universale, “perché reintroduce fondamentali relazioni sociali”⁶¹⁸. In un volumetto che raccoglie i suoi scritti, leggiamo più volte annotazioni riguardo alla fotografia, che Pane considera una parte imprescindibile della progettazione di un'azione: la costruzione della sequenza fotografica, e prima ancora degli scatti e dei punti di vista, è studiata precisamente insieme a Masson. Alla fine dell'azione procedono poi insieme alla selezione delle fotografie e alla valutazione di eventuali viraggi di colore. Pane chiama questa fase *inter iconique* e la definisce come luogo della durata indipendente⁶¹⁹. Afferma anche che la fotografia non è stata una scoperta semplice e facile, ma si è trattato di costruire un linguaggio per il corpo, una sorta di griglia concettuale e formale per il corpo nello spazio, che dà un senso di divenire⁶²⁰. Un discorso che non vale però per le riprese video delle sue azioni, che vengono invece lasciate a discrezione del cameraman. Le fotografie diventano un dettaglio importante anche nelle partizioni degli anni Ottanta, come lo sono oggi nelle opere “documentarie” di Franco Mazzucchelli.

⁶¹⁶ N. Foote, *op. cit.*, p. 218.

⁶¹⁷ G. Pane, *Le corp et son support image pour une communication non-linguistique*, in “Artitudes” n. 3, febbraio-marzo 1973, p. 8 in francese, seguito dalla traduzione in inglese, p. 10. Traduzione di chi scrive.

⁶¹⁸ *Idem*.

⁶¹⁹ G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Les Editions Beaux-arts de Paris, Parigi, 2012, p. 27, pp. 29-30.

⁶²⁰ *Ivi*, p. 54.

Da gennaio 1971 sono organizzate a Diagramma due mostre personali dei modenesi Carlo Cremaschi (1943) e Giuliano Della Casa (1942), fondatori insieme a Parmiggiani della Galleria Alpha di Modena, ed in particolare legati ad Adriano Spatola e all'ambiente delle ricerche verbo visuali⁶²¹.

Della Casa espone tre tavoli, uno bianco e azzurro, uno avorio con radica di noce e l'ultimo nero con metallo, ci racconta il poeta Corrado Costa in un delicato brano dal titolo *Il tavolo a sei gambe*, che non credo si possa definire "recensione" [Fig. 4.46]. Le sei gambe sono le gambe del tavolo più le due della madre che entrano nella finestra visiva di ogni bambino che trova rifugio sotto il tavolo della cucina di casa. Il senso del quotidiano è la chiave con cui scrive della mostra, e descrive i tavoli: quello nero con prolunghe, feroce che "sembra un toro"; quello bianco, con la possibilità di costruire uno spazio azzurro; quello avorio che lascia trapelare un tagliere prezioso.

E conclude, opera letteraria per opera scultorea:

Possiamo conversare, sederci, mangiare attorno ai tavoli di Giuliano Della Casa, ma sarà sempre come se: come se il bambino fosse seduto sotto il tavolo, nel suo spazio, e noi continuassimo a incombergli sopra, a intervenire nei suoi giochi, dipingendo d'azzurro il tavolo, spostando un mare di radica, un tumulto di legno, sulla sua testa, o estraendo le fredde ostili prolunghe, per l'ospite che non è venuto più, che non si conosce, che dovremo salutare timidi, con timore, l'ospite che siamo noi per il bambino che siamo stati.⁶²²

Possiamo considerare parte dello stesso ciclo dei tavoli la *Madia* del 1970, esposta in occasione della mostra collettiva ferrarese *Misura*⁶²³; mostra importante per ipotizzare cosa Cremaschi espone nel 1970 a Milano, poiché nel suo caso non ho rintracciato recensioni utili. Allo stesso modo è stato utile il libro co-prodotto *Due scultori*⁶²⁴. Risale al 1969 il progetto della *Vela* che Cremaschi espone a Ferrara: si tratta di una struttura lignea come un telaio, sul quale viene teso un telo bianco, legato con tiranti. Sempre del 1969 è l'installazione *Perimetro*, documentata da una fotografia dove vediamo l'artista disporre dei listelli lungo tutto il perimetro di una stanza. Ne deduciamo che anche la mostra milanese accoglie probabilmente installazioni, sculture e forse disegni progettuali, proseguendo perfettamente la propria linea espositiva.

⁶²¹ Avevano entrambi frequentato l'Accademia a Bologna negli anni Sessanta, entrando in contatto con il Gruppo 63. Della Casa ha prodotto circa quarantasette libri, molti pubblicati dalle Edizioni Geiger, e spesso frutto di collaborazioni, sia con i suoi eccellenti compatrioti Franco Vaccari e Luigi Ghirri, per le fotografie, ma anche con Cremaschi. I due espongono insieme al Centro di Documentazione visiva di Piacenza in una mostra dal titolo *I filari*.

⁶²² C. Costa, *I tavoli a sei gambe*, in "Gala" n. 48, luglio 1971, p. 56.

⁶²³ *Misura*, Palazzo dei Diamanti di Ferrara, 1972. Esposero Cremaschi, Della Casa, Spatola e Franco Guerzoni.

⁶²⁴ C. Cremaschi, G. Della Casa, *Due scultori*, Edizioni Geiger, Torino, 1969.

La mostra successiva è frutto di nuovo di una collaborazione con Franz Paludetto: si tratta dell'artista greca Chryssa, invitata dal gallerista torinese già nell'autunno del 1970. Chryssa è un'artista che si può collocare sulla scia del *Nouveau Realisme*, e all'epoca lavora soprattutto con i neon. La programmazione prosegue con Ferruccio De Filippi (1943), giovane artista romano che ha esordito appena l'anno precedente, ma in una galleria importante quale La Salita di Gian Tommaso Liverani (dove continuerà ad esporre regolarmente). La mostra si tiene dal 3 al 22 marzo 1971, come recita la didascalia dell'invito pubblicato da Giorgio Di Genova⁶²⁵. L'invito è illustrato dall'opera *Ermafrodito* (1970) [Fig. 4.47], fotografia dell'artista travestito appunto come ermafrodito, sulla scia di una nuova tendenza al trasformismo e all'utilizzo del proprio corpo in *tableau vivant*, più che in situazioni realmente performative, che De Filippi condivide con Ciam, Ontani e tanti altri.

Si tratta della sua seconda personale, e sempre nel 1971, probabilmente sostenuto da Inga-Pin⁶²⁶, arriva ad essere incluso in una collettiva da Anne Marie Verna, a Zurigo. I rapporti di collaborazione tra la gallerista e Inga-Pin sono solo un'ipotesi, corroborata dalla testimonianza di Roberto Comini, ma soprattutto dal fatto che tanti tra gli artisti italiani esposti negli anni Settanta dalla Galerie Anne Marie Verna hanno esposto precedentemente a Diagramma.

Verso la fine del marzo 1971 arriva, per la prima ed unica volta in Italia, il ciclo di tele fotografiche nato dalla collaborazione tra l'artista Markus Raetz (1941) e il fotografo Balthasar Burkhard (1944-2010)⁶²⁷. I lavori sono realizzati tra il 1969 e il 1970 ad Amsterdam, dove Raetz vive da alcuni anni. Ne fanno parte sei fotografie di ambienti domestici, in bianco e nero, stampate su tele emulsionate di grandi dimensioni (in scala 1:1), sempre allestite appese con due o più ganci alle estremità in alto. Ammann sostiene⁶²⁸ che vennero pensate e realizzate quasi su commissione, in prospettiva della mostra *Visualisierte Denkprozesse*⁶²⁹, nel quale catalogo però non sono illustrate tutte e sei, e soprattutto sono inserite nella sezione dedicata a Burkhard, mentre Raetz è presente con altri disegni di progetti.

Si possono invece vedere riunite nel catalogo della mostra collettiva svizzera in occasione della settima *Biennale des jeunes* di Parigi⁶³⁰: *Cucina*, *Porta con tenda*, *Letto* [Fig. 4.48], *Atelier*, *Carta* e infine *Cielo*, da considerare un po' a sé stante, poiché stampata su carta fotografica e non tela come

⁶²⁵ G. Di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900. Generazione anni Quaranta*, Bora Edizioni, Bologna, 2007, p. 58.

⁶²⁶ Che continua a seguirne il lavoro, come dimostra anche la sua inclusione su "Prospects" n. 2, in "Gala" n. 3, luglio 1972, p. 62, con l'opera *Archeologia seconda*, courtesy Galleria La Salita di Roma.

⁶²⁷ A proposito del quale rimando al mio scritto *Le fotografie morbide di Balthasara Burkhard e Markus Raetz*, in "Uomo Nero" n. 16, Mimesis Edizioni, Milano, 2019.

⁶²⁸ J. C. Amman, a cura di, *La Suisse a la Septième Biennale de Paris*, mostra al Parc floral de Vincennes di Parigi, Berna-Zurigo, 1971, p. n. n.

⁶²⁹ J. C. Amman, a cura di, *Visualisierte Denkprozesse*, Kunstmuseum, Lucerna, 1970.

⁶³⁰ J. C. Amman, a cura di, *La Suisse a la Septième Biennale de Paris*, op. cit., p. n. n.

le altre. L'effetto di questi "lenzuoli" che cadendo dai ganci si ammorbidiscono, si muovono, si piegano, è assolutamente nuovo per delle fotografie, e si deve, pare, ad una sperimentazione di Burkhard sul materiale⁶³¹.

La prima menzione di questa mostra si rintraccia su "Domus"⁶³² dove è messo in luce l'effetto iperrealistico: "insidiosi *trompe-l'oeil* dove più che l'occhio è ingannato lo spirito". È sottolineato il fatto che siano prive di telaio (a Milano i riporti fotografici su tela non sono una novità) e la superficie viene detta "oleosa"; note che dimostrano un'attenzione a queste opere in quanto oggetti veri e propri, non pura immagine come spesso venivano (e vengono) valutate le fotografie. Anzi, chi scrive arriva a definire la mostra "un *environment* ingannevole ma certo impressionante, ottenuto con immagini bidimensionali meccaniche." Anche su "Nac" leggiamo che le monumentali tele provocano è un'acuta stimolazione percettiva: "prepotente percezione tattile" da un lato, e dall'altro la sensazione di trovarsi dentro un "ambiente" ricostruito. È significativo se messo in relazione con un altro, forse il primo, *environment* fotografico realizzato in Italia, precisamente l'allestimento di Mario Cresci alla Galleria Il Diaframma circa un anno prima. Sempre su "Nac", Vincitorio definisce le tele fotografiche addirittura "gombose", e prosegue: "la natura del supporto è importante perché in virtù della sua morbida capacità, le immagini assumono una soffiatura particolare che le rende singolarmente pregnanti". Descrive poi le singole tele esposte: una camera da letto, una cucina, una porta con un drappo, un foglio di carta su un pavimento di legno.

Le grandi tele fotografiche, così realistiche, seppure perturbanti nella loro asprezza, provocano squilibri percettivi, andando ad influenzare il rapporto dello spettatore con lo spazio della galleria dove sono allestite, e i suoi movimenti al suo interno, elemento ricorrente nelle mostre organizzate alla Galleria Diagramma. Inga-Pin nella recensione a *Giovane arte svizzera*, definisce "squallida" e "allucinante"⁶³³ la realtà raffigurata: questo studio spoglio, freddo, inospitale, che su "Camera" è avvicinato ad un'estetica da "perizie giudiziarie"⁶³⁴. Infatti, nonostante le grandi dimensioni, che possono fare pensare anche a manifesti pubblicitari, le fotografie non hanno nulla di "pop". Sono assolutamente severe, sobrie, quasi dure: si crea un forte contrasto, ossimorico, tra il soggetto spoglio ed essenziale e la morbidezza del supporto, ancora più evidente in quelle immagini che ritraggono una tenda, o il letto: soggetti assimilabili al supporto, danno vita ad un continuo gioco percettivo che risulta brillante ed efficace. "Domus" cita esclusivamente il nome di Markus Raetz, e anche su "Nac" questa mostra è recensita come "prima personale in Italia" di Markus Raetz⁶³⁵. Rimane il dubbio sul motivo per cui non è nemmeno accennata la collaborazione con Burkhard.

⁶³¹ Cfr. *Balthasar Burkhard*, Kunsthalle, Berna, 1988, p. 10.

⁶³² "Domus" n. 497, aprile 1971, p. 55.

⁶³³ L. Inga-Pin, *Giovane arte svizzera*, in "Gala" n. 2, maggio 1972, p. 41.

⁶³⁴ Cfr. "Camera", n. 9, agosto 1970, pp. 19, 48.

⁶³⁵ Francesco Vincitorio, *Markus Raetz*, su "Nac" n. 5, maggio 1971, p. 23.

Che pure è inserito assolutamente alla pari in precedenti mostre. Si possono avanzare ipotesi: per esempio di una maggiore consuetudine a Raetz, che era già stato incluso nella collettiva *Information*⁶³⁶ sempre alla Galleria Diagramma; allo stesso tempo una minore fama di Burkhard, e l'abitudine a considerare il fotografo un semplice esecutore, possono aver contribuito a lasciare il suo nome in ombra. Non è da escludere che Inga-Pin non fosse a conoscenza della collaborazione, forse il suo incontro Burkhard è successivo: forse lo scopre in occasione di *Giovane arte svizzera* e, soprattutto, lo invita ad esporre in galleria le sue fotografie di *Documenta 5*, dal titolo *Questioning reality – Pictorial World Today*, in occasione di una serata in cui era stato organizzato un dibattito, con ospite Harald Szeemann, a proposito della discussa manifestazione⁶³⁷. La piccola mostra alla galleria Diagramma è citata nella cronologia delle mostre di Burkhard e Raetz nei cataloghi di quegli anni, con un po' di incertezza: personale, collettiva?, che dimostra una certa confusione nel categorizzare questa doppia paternità. Poi piano piano scompare e le pubblicazioni più recenti non la segnalano.

Luigi Ontani (1943) sembra fare il suo esordio nella collettiva *Controvento* alla galleria Diagramma di Milano nel 1969, mostra che ancora non è stato possibile ricostruire. Solo la presenza di Ontani è accertata, con l'esposizione dei suoi *Oggetti pleonastici*, ai quali lavora dal 1965. Si tratta di piccole sculture di gesso colorate che riprendono oggetti quotidiani, diventando appunto, "oggetti in più". La sua prima personale milanese si tiene al Centro San Fedele all'inizio del 1970, con la presentazione di Barilli. Trini ne scrive un articolo entusiasta, la definisce una sorpresa, giovane e fresca per il proliferare di oggetti in gesso, forme di cartone, gomma piuma rosa e celeste, e allo stesso tempo esperta perché trova un perfetto equilibrio tra valori ludici, magici e dimensione effimera, rispondendo in modo esemplare alle tendenze del momento⁶³⁸. Ricorda il nome di Pascali, per questa passione per il modellismo. La mostra è allestita anche alla galleria FranzP di Torino e alla Galleria Ferrari di Verona. Probabilmente del 1970 esce un catalogo, o libro d'artista, pubblicato in 200 copie dalla Galleria LP220 di Franz Paludetto, che raccoglie opere fotografiche e testi.

Ed eccoci alla personale alla galleria Diagramma, *Favola improvvisata. Spazio teofanico*,

⁶³⁶ Oltre alla citazione nella cronologia di Raetz, non ho potuto rintracciare altre informazioni su questa mostra del 1969. Ritengo interessante il titolo, che si ricollega a riflessioni di alcuni anni dopo dello stesso Inga-Pin, a proposito dell'arte come informazione, che ho riportato in chiusura a questo capitolo. Non solo, l'anno successivo Kynastone McShine cura per il MOMA di New York una mostra collettiva dallo stesso titolo, *Information*, (cfr. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686?locale=en> - 1 ottobre 2019), dove di nuovo è coinvolto Markus Raetz, insieme a tanti altri artisti.

⁶³⁷ Citata in "Artitudes" n. 3, febbraio-marzo 1973, p. 49; replicata alla Galleria Bonomo di Bari il 2 maggio 1973, come si legge in *...but, where is Bari? Percorso nell'arte contemporanea: la Galleria Bonomo dal 1971*, Allemandi, Torino, 2010, p. 18.

⁶³⁸ T. Trini, *Mostre d'inverno a Milano*, in "Domus" n. 483, febbraio 1970, pp. 51-52.

inaugurata il 22 aprile 1971. L'artista ha già iniziato a creare i suoi famosi *tableaux vivant*, tuttavia ancora non li espone. La mostra è descritta su “Nac” come un ambiente dove non sono contenuti i soliti ludici cartoni grezzi, ma una somma di ricordi: “un baule con un cappelluccio, un maglione e un verbale spiegazzato dei carabinieri; l'angelo custode porta lampadina, l'orologio a cucù, le palline, i gessetti colorati.”⁶³⁹

Ormai risulta evidente un cambiamento rispetto agli anni di attività iniziali: gli artisti esposti sono più eterogenei, non solo italiani, e molte ricerche si distaccano dall'essenzialità geometrica delle prime mostre per avventurarsi in campi più “umani”, sia verso dimensioni ludiche e ironiche, sia in direzione opposta verso riflessioni esistenziali e introspezione psichica ed emotiva.

La prima settimana di giugno è dedicata alla mostra personale di Arcelli&Comini, duo composto da Germana Arcelli (1941) e Gian Roberto Comini (1945). Lavorano autonomamente da vari anni, ma come coppia firmano opere e mostre dal 1970 al 1974, anche se già espongono insieme nel 1968 al Centro di Documentazione Visiva di Piacenza, che hanno contribuito a fondare⁶⁴⁰. Questa mostra alla galleria Diagramma è la loro prima personale milanese, giunta dopo la vittoria del Premio San Fedele.

La mostra precede il libro d'artista *Nessuna idea* (1971), stampato in venti esemplari numerati e firmati su ogni foglio⁶⁴¹ [Fig. 4.50 e 4.51]. La difficoltà di reperimento di questo volume, come di quasi tutti i volumi Diagramma Edizioni, spiega la pressoché totale assenza di informazioni e citazioni degli stessi nella bibliografia esistente. Si tratta di una cartella di cartoncino marrone (52x60 cm) che contiene un foglio in cartoncino bianco con un ironico “test” di Tommaso Trini che gioca sul titolo dell'opera, e sette fogli di acetato trasparente con un'unica scritta al centro che recita “2 giugno 1971”, e le successive date fino ad “8 giugno 1971”. Interpellato a proposito, Comini ricorda che la mostra “nasce da una prima opera, un'incisione su plexiglass, e diviene una proiezione da diapositiva”. La tavoletta in plexiglass di circa 35x70 cm, con inciso il titolo *Nessuna idea* (1968), e la diapositiva sono create già nel 1968, e sono esposte in galleria, mentre il portfolio/libro d'artista (considerato una sorta di diario settimanale delle mostre) è stampato successivamente.

Grazie alla disponibilità di Comini, è stato possibile ricostruire la mostra, che comprende diverse opere. *Respirare e Parlare* (1966) è un'installazione di terra sulla quale si appoggia una struttura tombale lignea, dalla quale esce un tubo con magnetofono che trasmette la registrazione del respiro [Fig. 4.49]; *Costituzione* (1966) è un testo su carta imprigionato in una scatola lignea chiusa da una grata e un lucchetto; *Qualche tempo dopo* (1967), ciclo di otto fotografie accompagnate da

⁶³⁹ Luigi Ontani, Rossano Guerra, Giorgio Grippa, in “Nac” n. 6/7, estate 1971, p. 33.

⁶⁴⁰ R. Sanesi, a cura di, *Arcelli & Comini*, Centro Documentazione Visiva, Centro librario Romagnosi, Piacenza, 1968.

⁶⁴¹ Giorgio Colombo ne conserva l'ottava copia e me ne ha permesso la consultazione.

altrettanti nastri magnetici; il titolo di *Guardare il testo* (1967) viene inciso su una lastra di plexiglass come leggibile dall'interno e lo stesso vale per *La scrittura dalla parte della scrittura* (1967) mentre invece in *Nessuna idea* la scritta incisa torna ad essere leggibile dal verso dell'osservatore; riprendono una dimensione scultorea le lastre di ardesia che compongono *Lettere e Numeri* (1968), dove sono disegnati strani simboli composti appunto da lettere e numeri uniti, in argento; ultima opera, *Ad ogni reale qualcosa corrisponde una cosa reale* (1968), è una lastra di vetro con incisa la parola “nord”.

Ancora un paio d'anni dopo Inga-Pin inserisce una pagina dedicata alla loro opera in “Prospects”⁶⁴², dove pubblicano un testo di analisi del lavoro artistico e una fotografia dell'allestimento della loro opera *Copia: è soddisfatta la condizione dell'esigenza oggettiva (nel senso che non abbiamo a che fare con un prodotto arbitrario)*, una larga e lunga tela-lenzuolo tutto scritto con parole illeggibili, allestita presso la Galleria Toselli in occasione della mostra personale del 1973.

Dall'estate 1971 Diagramma diventa sede della prima video saletta permanente (da programma) in una galleria: chiamata Video-Contro-Informazione, nasce dalla collaborazione con lo studio 970.2 di Varese⁶⁴³. Su “Prospects” ne viene descritta l'attività:

Nelle foto [si riferisce a due fotografie stampate sopra] riprese di 'Il sogno di Coleridge' di Antonio Trotta e di 'Apologo' di Luciano Fabro che insieme alle performance di A. Dias, H. Nagasawa, D. Oppenheim, F. Ravedone, F. Vaccari faranno parte del programma organizzato dallo Studio 970.2 (Luciano Giaccari e G. C. Maud) alla Videosaletta del Diagramma di Milano e che verrà messo in onda nel mese di aprile. Lo Studio 970.2, sempre al Diagramma, ha già presentato la prima serie di 'Controinformazione TV', interviste rivolte a Lea Vergine, Daniela Palazzoli, Renato Barilli, Ernesto Francalanci, Franco Quadri e A. Farassino sui problemi della controinformazione televisiva.⁶⁴⁴

Non è la prima volta che materiale documentario entra in una galleria privata: il 6 febbraio dello stesso anno, a Torino, Gian Enzo Sperone fa proiettare *Video galerie* di Gerry Schum.

4.4.4. L'esordio anticipato di Michele Zaza

Sul finire del novembre 1970 si data l'esordio alla Galleria Diagramma Michele Zaza (1948),

⁶⁴² Arcelli&Comini *In una parola odio tutti gli dei*, 1973, in “Prospects” n. 6, inserto di “Gala” n. 3-4, luglio-settembre 1973, p. n. n.

⁶⁴³ “Domus”, n. 504, novembre 1971, p. 52; Cfr. L. Giaccari, *La videoteca – La classificazione – La mostra*, in M. Meneguzzo, a cura di, *Memoria del video* n. 1, Milano, 1987, p. 51; F. Bonami e P. Nicolin, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁴⁴ “Prospects” n. 1, marzo-aprile 1972, p. n.n..

mentre ancora frequenta il corso di scultura di Alik Cavaliere all'Accademia di Brera. Si diploma infatti, nel giugno 1971, con una tesi su Pino Pascali che gli vale il massimo dei voti.

Inga-Pin gli organizza la sua prima personale milanese, inaugurando uno stretto rapporto che si interrompe solo nel 1975, quando Zaza lascia Milano. Nonostante la rilevanza che dovrebbe avere un esordio così precoce, questa personale non compare citata in nessuno dei cataloghi più recenti dell'artista, dove la prima mostra considerata è la personale *Cristologia*, allestita sempre alla galleria Diagramma, ma ben due anni dopo. È in effetti una mostra poco documentata e citata: frettolosamente menzionata su «Nac», dove Zaza viene però erroneamente definito «giovane siciliano», elemento che può trarre in inganno, come anche il resto del trafiletto, che suona fuorviante per chi ha dimestichezza l'opera più nota di Zaza.

L'ambito è quello delle cosiddette 'strutture primarie' ma svolto con una acutezza e autonomia inconsuete. Già alcune lievi variazioni cromatiche stimolano ad una percezione più sortile. E l'indagine individua allora scatti ambigui che rivelano un discorso complesso, anche se contenuto nella nettezza delle forme geometriche pure.⁶⁴⁵

Queste sculture geometriche minimaliste sono un *unicuum* nella sua carriera, da riportare alla sua giovinezza e all'influenza ancora forte degli studi di scultura Brera. In realtà già nel settembre 1969, alla Galleria Michelangelo di Bari, Zaza ha presentato sculture modulari astratte⁶⁴⁶. Negli anni successivi non espone più sculture vere e proprie, ma talvolta oggetti, origami di carta, e negli anni più recenti piccole forme lignee: si tratta probabilmente della ragione per cui queste due primissime mostre vengono tenute fuori dalla cronologia della sua attività, considerate, in un certo senso spurie, rispetto alla coerenza del percorso successivo.

Ritengo invece che questo passaggio attraverso una produzione scultorea ben più interessante e strutturata rispetto a quello che si intuisce dalla bibliografia più recente, sia utile a inquadrare il suo lavoro, soprattutto la dimensione sempre più ambientale che assumono le sue sequenze fotografiche nella seconda metà degli anni Settanta e la vera e propria progettazione spaziale che mette in scena, per esempio, nella mostra da Lucio Amelio nel 1976⁶⁴⁷.

⁶⁴⁵ F. Vincitorio, *Mostre in Italia. Milano*, su «Nac», (dicembre 1970), 3, p. 42.

⁶⁴⁶ M. De Pasquale, *Zaza*, Galleria Michelangelo, Bari, 1969.

⁶⁴⁷ Lucio Amelio trasforma una parte della sua casa nella galleria Modern Art Agency nel 1965, fin da subito con l'obiettivo di portare a Napoli artisti stranieri, ma anche italiani non noti nell'ambiente napoletano. Grazie a un rapido successo, Amelio sposta la galleria all'inizio nella storica sede in Piazza dei Martiri, degli anni Settanta. Zaza vi allestisce nel 1976 la mostra *Universo estraneo*, un ambiente in cui lo spettatore si immerge, vive, cammina, a dispetto della dimensione di raccoglimento individuale, privato, che chiedevano spesso le sue fotografie, esposte tradizionalmente appese ai muri delle gallerie (che però anche qui non scompaiono). Racconta Zaza stesso, in *Conversazione* in A. Madesani, a cura di, *Rubare l'immagine*, Tega Edizioni, Milano, 1999, p. 91: «Lo spazio di Lucio Amelio venne diviso a metà. La parte alta era dipinta di grigio: era un cielo plumbeo senza stelle. Al posto di queste c'erano delle molliche di pane. In basso c'era una foto, quindi ricreavo in quella situazione una dimensione

Le sale della galleria Diagramma sono invase, nel 1970, da grandi parallelepipedi lucidi, impeccabilmente smaltati, che instaurano un legame con quella “tradizione” che emerge dai primi anni di attività, e appena riconfermata da Böhm. Ma il dettaglio interessante della mostra è che, insieme alle sculture, Zaza espone delle fotografie che documentano la prima azione della serie *Simulazione d'incendio*, messa in scena il 24 novembre a Molfetta (sua città natale), dove si vedono solidi geometrici, probabilmente del tutto simili a quelli esposti, dati alle fiamme [Fig. 4.41]. In questa occasione gli scatti in bianco e nero, prove dilettantesche realizzate con l'aiuto di amici pugliesi, hanno una semplice funzione documentaria, ma è significativo che la fotografia abbia già un ruolo, fin dalle prima esperienze espositive: diventa sempre più centrale e autonoma nella realizzazione delle opere di Zaza. In questa direzione pare ci sia stata una spinta, e sicuramente un sostegno, dello stesso Inga-Pin, che promuove anche il proseguire del progetto *Simulazioni* con altre azioni.

Zaza ne mette in atto almeno altre due, secondo le date pubblicate sui cataloghi che includono queste fotografie⁶⁴⁸, una il 24 dicembre 1970 e una nel gennaio 1971. La prima si svolge nel parco di Villa Garibaldi, detto “villa comunale” e si tratta dell'accensione di alcuni fumogeni. La seconda serie di immagini mostra un viale lastricato (che portava appunto al parco), macchine parcheggiate, e ugualmente fumo, che appunto, simula un incendio. Non si notano mai, però, persone colte di sorpresa o spaventate. Zaza racconta, in una conversazione con Daniela Lancioni, che si tratta di tentativi di portare a Molfetta un eco dei suoi primi anni a Milano, gli anni della contestazione giovanile, dei lacrimogeni lanciati dalla polizia nelle piazze, per scuotere una cittadina provinciale dove scorreva una vita piatta e conforme ai modelli di comportamento comuni, in assenza di senso critico personale, senza idealità⁶⁴⁹. Non realizza più delle vere e proprie azioni, anche se gli allestimenti necessari alle opere successive mantengono un carattere scenico e performativo, ma l'attenzione si sposta sulla realizzazione della sequenza fotografica. Viene poi pubblicata per le Edizioni Diagramma, una cartella di stampe fotografiche che documentano queste azioni, accompagnate da un testo di Gaetano Mongelli (1949), presentata in galleria la sera del 21 aprile

tuta mia, dove le molliche di pane erano un sostentamento in questa dimensione altra. L'opera era un'installazione: un fatto puramente fisico che poi portava ad una fruizione psichica. Lo spazio terreno era costituito da un elemento mentale e culturale, la foto. E già c'era la dialettica tra mente e materia. La parte superiore, quella ultraterrena, era formata da elementi terreni, da un alimento che era la mollica di pane: un controsenso. [...]. la dimensione fisica della parte inferiore era rappresentata da un elemento psichico, la parte superiore, dimensione psichica, era rappresentata da un elemento fisico come la mollica di pane.”

⁶⁴⁸ A. Rorro, a cura di, *Michele Zaza. Il confine del mio corpo è il confine del mio mondo*, Maretti Editore, 2014, pp. 22-23; R. Gavarro, a cura di, *Apparizione cosmica*, Maretti Editore, 2011, pp. 28-29; E. Re, a cura di, *Michele Zaza. Paesaggio magico*, Gli Ori Ed.- Galleria Enrico Fornello, 2009, p. 83; *Michele Zaza*, Christian Maretti Editore, 2008, pp. 76-77; Luciano Inga Pin, *Performances, op. cit.*, immagine 75, p. non numerate;

⁶⁴⁹ Conversazione avvenuta il 5 luglio 2012 a Villa Carpegna, nell'ambito delle manifestazioni del ciclo *L'arte negli anni '70, le parole e le immagini*, 30 maggio-21 novembre 2012, la cui ripresa è rintracciabile al sito: <https://www.youtube.com/watch?v=TN3Ao-ahLYw> (3 aprile 2019).

1971⁶⁵⁰.

Mongelli, coetaneo, compatriota e amico di Zaza, poi divenuto professore di Storia dell'Arte Moderna presso l'Università degli Studi di Bari compila un *Notiziario* che ripercorre le tappe dell'azione, che pare essere durata appena 20 minuti. Riporta poi "Introduzione all'intervento", e soprattutto, "Epilogo estetico-sociologico per l'indagine", dove leggiamo che l'azione di disturbo ha finalità didattiche, l'autore vuole sensibilizzare l'incoscienza della sua gente, aumentando la loro responsabilità sul presente storico. Il fumo, che è stato scelto come simbolo del ripensamento dell'allusione, ha reso necessario un momento di presa di coscienza, un risveglio vigile sul proprio presente. Poco tempo prima, sul finire del settembre 1970, un'azione simile ad è stata realizzata da Ugo La Pietra, Getulio Alviani e Maurizio Nannucci in occasione della manifestazione *Interventi sulla città e sul paesaggio* a Zafferana Etnea. La manifestazione ha vasta risonanza attraverso le riviste "Nac" e "L'uomo e l'arte", dove sono pubblicate anche fotografie, e potrebbe esser così giunta all'attenzione di Zaza [Fig. 4.42]. L'operazione si svolge in modo piuttosto simile alle sue successive *Simulazioni*, ma non si tratta affatto di un incendio fittizio: dieci copertoni di gomma, disposti sulla strada principale del paese, sono ricoperti di benzina e incendiati realmente. La natura provocatoria e oppositiva emerge bene dalla documentazione dell'azione, ad opera di La Pietra, e si inserisce nelle ricerche che quest'ultimo sta portando avanti da anni sotto il titolo di *Sistema disequilibrante*⁶⁵¹, nonostante si tratti di un'opera collettiva⁶⁵².

Prosegue, come accennato all'inizio del paragrafo, il rapporto di Zaza con Diagramma: nel novembre 1972 è allestita la personale *Cristologia* [Fig. 4.43]. L'artista scrive qualche anno dopo, commentando il titolo: "Perché provengo da una tradizione di religione cristiana, e la religione cristiana è una fede legata ai corpi [...]"⁶⁵³. In *Cristologia* espone esclusivamente fotografie, scattate tra il 1971 e il 1972, una volta tornato a Molfetta dopo il diploma all'Accademia di Brera. Continua a vivere a Milano almeno fino al 1975, ma torna sempre alla sua casa di famiglia per creare. Rispetto al nuovo medium, egli racconta che nonostante la sua formazione da pittore plastico si è sempre ritenuto un pensatore di immagini e la fotografia è lo strumento più semplice (ed economico) con il quale bloccare una costruzione visiva del pensiero, creando un'immagine che improvvisamente viene ad assumere un valore temporale fuori dal tempo, dalla vita, dal

⁶⁵⁰ Serata menzionata in "Gala" n. 47, maggio 1971, p. 78.

⁶⁵¹ Poi raccolte nel volume U. La Pietra, *Il sistema disequilibrante*, Masnata Edizioni, Genova, 1972, dove trova spazio anche l'esperienza di Zafferana Etnea, pp. 44-45.

⁶⁵² L'azione è descritta in A. Acocella, *op. cit.*, pp. 200-204.

⁶⁵³ M. Zaza, *Michele Zaza*, in "DATA", n. 11, primavera 1974, p. 54. La mostra è annunciata invece con una pagina intitolata *Binomio*, su "Prospects" n. 2, in "Gala" n. 3, luglio 1972, p. 60. Il binomio inteso è crisotologico-ontologico.

quotidiano⁶⁵⁴. Centrale è l'opera *Estetico cristologico*, cinque fotografie in bianco e nero, tutte con la stessa inquadratura, carattere abbastanza comune nelle opere di Zaza. Le immagini mostrano una porzione di stanza, spoglia, se non per una sedia e quattro lampadine; l'artista stesso è accovacciato nell'angolo della stanza, immerso nella lettura, e circondato da altri libri. Un altro uomo, nudo, è seduto sulla sedia, spostato sulla sinistra, e anche lui ha in mano un libro, ma non legge: lo tiene come se volesse mostrarlo, come si terrebbe una piccola icona. Nella sequenza il personaggio sconosciuto si alza e svita una lampadina alla volta, cosicché nell'ultima fotografia lo vediamo accovacciato accanto a Zaza intento a spegnere l'ultima lampadina rimasta. Sono esposte anche *Presente, Vedo l'aurora, Dissidente ignoto, Ignoto dissidente* [Fig. 4.44], tutte dittici composti da una fotografia e una pagina di un testo, realizzate nel 1972. I testi non sono molto diversificati, sono tratti da volumi filosofici, per esempio *Le confessioni* di S. Agostino, libro che compare anche in una fotografia lasciato sulla sabbia, con una forchetta posata sopra la copertina. Tutte queste opere hanno in comune l'ambientazione sulla spiaggia, il mare, quindi il rapporto con l'elemento naturale trattato in quanto creazione divina, come viene messo in luce dai testi. È veramente molto forte il riferimento alla religione cristiana in queste prime opere del 1972. Per esempio il termine “soteriologico” che compare in alcuni titoli è una parola greca che unisce σωτηρία – sōtēria, che significa salvezza, e λόγος – logos, che è principio, regola, discorso, quindi la dottrina della salvezza, genericamente intesa come liberazione da uno stato indesiderato; per Zaza si può intuire che assuma il valore di “fuga”, di “riscatto” dalla condizione di omologazione quotidiana nella società dei consumi.

Circa due anni dopo Zaza torna a Diagramma con la personale *Naufragio euforico*, inaugurata il 19 febbraio 1974. Nel frattempo è stato invitato ad allestire un'altra personale, *Dissidenza ignota*, presso la giovane galleria di Marilena Bonomo, a Bari. È interessante ai fini di questa tesi, sottolineare che la mostra barese è recensita su “Popular Photography Italiana”, con addirittura due illustrazioni, e la promessa di approfondire questo artista in seguito, poiché le sue sequenze fotografiche “hanno bisogno di respiro, oltre che di meditazione”⁶⁵⁵. *Naufragio euforico* è composta da una serie di opere prodotte nei mesi appena precedenti, e documentata dall'omonimo libro d'artista⁶⁵⁶. Sono esposte sicuramente *La felicità e il dovere nell'universo estraneo* (sei foto in bianco e nero) e *La felicità e il dovere nella ripetizione omologata* (diciotto foto in bianco e nero). Inoltre, nell'articolo su “Data”, più volte citato, è pubblicata l'opera *Naufragio Euforico. Spazio del*

⁶⁵⁴ Michele Zaza in conversazione con Daniela Lancioni, 2012, cfr. *supra* nota 649.

⁶⁵⁵ *Michele Zaza*, in “Il Diaframma Fotografia Italiana” n. 184, agosto 1973, pp. 8-9. Dal numero seguente le recensioni di mostre sono firmate da Adriano Altamira, e anche se in questo caso il trafiletto è anonimo, sono propensa ad attribuirglielo, poiché frequentava la galleria Diagramma, aveva ben presente Zaza, ed è uno dei redattori della rivista più sensibili all'arte concettuale.

⁶⁵⁶ M. Zaza, *Naufragio euforico*, Diagramma Edizioni, Milano, 1974.

verbo essere (sei fotografie in bianco e nero), per cui si ringrazia Diagramma; probabilmente fa anch'essa parte della mostra, insieme all'opera gemella intitolata *Spazio del verbo sembrare* (venti fotografie in bianco e nero). *La felicità e il dovere nell'universo estraneo* è una sequenza breve, divisa in due parti uguali: le prime tre fotografie mostrano un braccio che entra nell'inquadratura dall'angolo in alto a destra, intento a pulire un vetro completamente coperto di polvere. Già nella terza immagine si intravede al di là una figura, che nella quarta immagine si mostra perfettamente: è la madre, seduta a un tavolo, che mangia qualcosa con le mani, e accanto al piatto vediamo una sveglia. Quest'opera è anche scelta dall'artista per essere pubblicata nel libro *Il corpo come linguaggio* di Lea Vergine⁶⁵⁷. È accompagnata da un breve testo, scritto da Zaza stesso, che la definisce un simbolo della meccanizzazione e alienazione dell'esistenza, simboleggiate in particolare dall'orologio.

Nel 1975, quasi volendo tirare le somme di una stagione, Zaza scrive:

Tre cicli di opere a partire dal '72 al '74, esprimono la falsa libertà che intercorre tra l'individuo e i diversi poteri istituzionali, il rifiuto della cultura dogmatica e i suoi miti, l'opposizione ai suoi sistemi di apprendimento. I protagonisti (la mia persona, mio padre, mia madre) vengono rappresentati fotograficamente nel loro habitat domestico. I loro gesti, le loro abitudini sono privati di senso e di significato. Assurdità, immanenza e assenza creano un'atmosfera di dissoluzione dello stile di vita quotidiana.⁶⁵⁸

Per concludere, il suo rapporto con la galleria Diagramma è coronato dalla partecipazione alla collettiva *Campo dieci. Una generazione e il mezzo fotografico*, nel febbraio del 1975. Si tratta di una mostra importante per la cronologia di questa tesi, su cui mi soffermerò in chiusura di questo capitolo. Zaza vi espone probabilmente una *Mimesi*⁶⁵⁹, dall'omonimo ciclo di opere realizzate tra 1974 e 1975. Luca M. Venturi, nella sua recensione menziona l'opera di Zaza definendola “vistosamente polemica”, ma senza dare altre informazioni⁶⁶⁰.

Il 1975 è un anno importante per la carriera dell'artista, costellato di mostre e di molti cambiamenti. Per esempio è invitato alla IX *Biennale des jeunes* di Parigi, e Tommaso Trini gli dedica un lungo articolo, forse il primo contributo critico sulla sua opera⁶⁶¹, Inga-Pin gli allestisce un *one-man show* nel suo stand ad Art Basel [Fig. 4.45]. Inoltre è l'anno del “addio” a Milano: Zaza si è sposato con Teresa ed è tornato a vivere a Molfetta. Nella seconda metà del decennio espone soprattutto a Roma

⁶⁵⁷ L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Prearo Editore, Milan, 1974, pp. n. n.

⁶⁵⁸ M. Zaza, *Cristologia, Dissidenza ignota, Naufragio euforico*, in *Michele Zaza*, Christian Maretti Editore, 2008, p. 98.

⁶⁵⁹ Pubblicata in G. Celant, a cura di, *Identità Italiane*, Centre Georges Pompidou-Centro Di, Parigi-Firenze, p. 463.

⁶⁶⁰ L. M. Venturi, *Campo dieci*, in “DATA” n.15, primavera 1975, p. 8

⁶⁶¹ T. Trini, *Michele Zaza*, in in “DATA” n.15, primavera 1975, pp. 30-35.

e a Napoli, anche se prosegue il rapporto con Françoise Lambert (Milano) e Yvon Lambert (Parigi). Le sue opere, della seconda metà del decennio, si evolvono in sequenze sempre più lunghe e composite, quasi arrivano a sfiorare una dimensione ambientale. Inoltre le sale dove espone le sue fotografie vengono gradualmente invase da piccoli oggetti di carta, palline di ovatta e terra composta in strisce e mucchietti.

Arriva nel 1980 ad avere una personale alla Galleria di Leo Castelli a New York: la sua carriera sembra avviata alla perfezione, invece, con il passaggio agli anni Ottanta, Zaza scompare bruscamente dalla scena dell'arte italiana e internazionale, per farvi ritorno solo recentemente.

4.4.5. Manovre di assestamento, 1971-1972

Nel 1972 la galleria si presenta sulle pagine di “Gala” con una bella lista di artisti rappresentati⁶⁶². Durante l'anno sembrano dilatarsi i tempi delle mostre, ad un singolo artista viene dedicato quasi un mese intero, e questo porta a sfoltire la programmazione.

Riapre la stagione espositiva una mostra di un giovanissimo artista svizzero, Not Vital (1948), dal 6 al 23 ottobre 1971. All'epoca studente a Parigi, durante un viaggio a Milano visita la galleria Diagramma, conosce Inga-Pin e gli propone un progetto di mostra, che poi decidono di realizzare. Espone lavori concettuali e performativi, per lo più rappresentati da fotografie, ma mette in scena anche una vera e propria performance: con un dito scrive sul muro la frase "This is Not Vital", poi mostra al pubblico una pietra recuperata nella foresta e delle fotografie della serie *Being in the Shadow of a Tree* (1970)⁶⁶³. La mostra è menzionata su “Domus”⁶⁶⁴, nonostante le sue biografie la datino all'anno successivo. Anche in questo caso si conferma il legame con Franz Paludetto, che successivamente ospita Not Vital a Torino. Si tratta di una delle sue prime mostre in assoluto, poiché ha esordito solo nel 1971 presso la Galerie d'art moderne di Chur, ma, come abbiamo già visto, non è affatto inusuale che Inga-Pin accolga artisti europei esordienti nelle sale della sua Diagramma, né che gli questi artisti selezionati raggiungano negli anni successivi successi internazionali. Not Vital è spesso in l'Italia, si ferma a lavorare a Lucca anche per lunghi periodi quando la scultura diventa il *medium* primario della sua espressione artistica. Anche il corpo umano è sempre stato un elemento centrale del suo lavoro, fin dagli studi, elemento che forse accende l'interesse di Inga-Pin.

A fine ottobre è in programma una mostra del francese Jean Pierre Raynaud (1939), che ha già

⁶⁶² Si tratta di Arcelli&Comini, Luis Camnitzer, Cioni Carpi, Franz Gertsch, Zvi Goldstein, Urs Lüthi, Franco Mazzucchelli, Blinky Palermo, Gina Pane, Liliana Porter, Markus Raetz, Gerard Titus-Carmel e Michele Zaza.

⁶⁶³ Informazioni ottenute durante una conversazione mail con chi scrive, 21 agosto 2019.

⁶⁶⁴ Cronologia delle mostre in “Domus” n. 503, ottobre 1972, p. n. n.

esposto a Milano alla Apollinaire (1967) sostenuto da Pierre Restany, e a Torino da Franz Paludetto (1971), ma che probabilmente non si concretizza⁶⁶⁵, nonostante l'interesse di Inga-Pin che ha visitato la mostra torinese e ne ha scritto su "Gala"⁶⁶⁶.

Nel gennaio 1972 troviamo due nomi interessanti e insoliti nel panorama milanese: i due artisti concettuali Luis Camnitzer (1937), uruguayano, e l'argentina Liliana Porter (1941). I due, che a quel tempo sono una coppia, vivono a New York ed sono coinvolti nel gruppo New York Graphic Workshop, insieme a José Guillermo Castillo. Viaggiano spesso in Italia, dove Camnitzer ha una casa. Interpellato a proposito della mostra⁶⁶⁷, l'artista racconta che conoscono Inga-Pin e Cioni Carpi attraverso Antonio Dias, artista brasiliano residente a Milano. La relazione professionale con Inga-Pin non dura a lungo, secondo Camnitzer perché il gallerista indirizza presto i suoi interessi alla Narrative art (è il periodo in cui in effetti conosce Boltanski) e a lavori più fotografici.

Camnitzer realizza a Diagramma una serie di *Original Mural Paintings*, che esprimono le stime del lavoro, per quanto riguarda materiali, concetto, percentuale di galleria e prezzo della firma, sulla base della dimensione del muro. Poco prima, ancora nel 1971, ha inaugurato il progetto di vendere la sua firma a centimetri, lavoro che si colloca concettualmente accanto ai *Mural Paintings*.

Nello stesso anno, Camnitzer contribuisce a "Prospects" con *C.L.I.P.*, un divertente testo del 1970 dove racconta la genesi e la storia dell'azienda *Controlled Life In Packages*, che avrebbe prodotto un misuratore di basette, o del latte da versare nel caffè, e altri dispositivi capaci di togliere l'incertezza e la casualità dalla vita. Operazione ironica e concettuale che si è appena conclusa, nel dicembre 1971, con la liquidazione dell'attività presso la galleria di Paula Cooper a New York⁶⁶⁸.

I due artisti sono attestati a Milano successivamente, infatti nella scatola del prezioso volume *Luis Camnitzer illustrates Martin Buber*⁶⁶⁹, ho rintracciato l'invito di una loro mostra presso la Libreria Internazionale Einaudi, inaugurata il 17 giugno 1972. Sono esposte "opere grafiche" prodotte precedentemente, non molto rappresentative dei lavori attuali dei due artisti. La mostra è totalmente

⁶⁶⁵ Questa mostra, menzionata nella cronologia delle mostre in "Domus" n. 503, ottobre 1971, e in "Domus" n. 504, novembre 1971 (con date lievemente posposte), non compare nelle cronologie ufficiali di Raynaud. Il che non sempre è un elemento discriminante, ma interpellati gli eredi, nella figura di Daphne Raynaud, non è stato possibile rintracciare nessun altro elemento a proposito di un rapporto con la Galleria Diagramma, per cui mi sento di ipotizzare che la mostra non sia stata allestita.

⁶⁶⁶ Cfr. *La misura di Raynaud*, in "Gala" n. 50, novembre 1971, pp. 44-45. L'articolo è corredato da una foto di gruppo scattata durante la vernice della mostra di Raynaud alla LP220, e ritrae: Paludetto, Di Bello, Russo, Vermi, Simeti, Inga-Pin, Giorgio Ciam, Rubino, Macario e Foschi.

⁶⁶⁷ In una conversazione mail con chi scrive (30 giugno 2019 e seguenti).

⁶⁶⁸ L. Camnitzer, *C.L.I.P.*, in "Prospects", in "Gala" n. 5, novembre 1972, pp. 56-57.

⁶⁶⁹ Volume 100x70 cm, contenente dieci schede con una frase da altrettanti racconti del *Tales of the Hasidim: The Early Masters* di Martin Buber, ed una stampa *woodblock* originale, firmata da Camnitzer. Le stampe sono realizzate a New York, al New York Graphic Workshop. I testi invece sono stampati all'Imprimerie Union, di Parigi. Copyright JMB Publishers, NY. Il volume consultato, l'ottavo delle dieci copie destinati a The Memorial Foundation for Jewish Culture, all'artista e ad altri collaboratori, ha l'annotazione a mano: HG VIII e la firma di Camnitzer, uguale a quella su tutte le altre stampe. Una nota a penna specifica che è stato donato il 12 settembre 1972 alla Biblioteca Sormani, probabilmente dopo la chiusura della mostra.

indipendente dalla precedente alla Galleria Diagramma.

Li segue un altro artista d'importanza internazionale, il tedesco Blinky Palermo (1943-1977), alla sua prima personale italiana. Anche in questo caso sono esposti solo disegni. L'anno precedente Palermo ha esposto in una collettiva con Polke e Richter alla Galerie di Anne Marie Verna, che, come ho già avuto modo di ipotizzare, è probabilmente legata ad Inga-Pin almeno da un rapporto di collaborazione professionale. Rafforza questa ipotesi una collettiva, sempre nel 1972, citata nel curriculum di Roberto Comini⁶⁷⁰ e nelle cronologie di mostre di Lüthi, che li riunisce insieme a Christian Boltanski⁶⁷¹, Luigi Ontani e Michele Zaza. Comini ricorda che si tratta della riedizione di una mostra che Inga-Pin organizza a Zurigo da Anne Marie Verna, per l'appunto, e che lui partecipa con una grande tela firmata Arcelli&Comini⁶⁷². Nella prima edizione è inclusa anche Gina Pane. Nonostante la collaborazione di Comini, non è stato possibile risalire al mese esatto della mostra, che probabilmente si risolse nell'allestimento di opere delle quali Inga-Pin era in possesso, basandosi sulla qualità narrativa che accomuna le opere di questi artisti.

La ricostruzione dei primi mesi del 1972 è ancora, purtroppo, lievemente imprecisa, e anche per la mostra *Aree e tracce* del piacentino Ugo Locatelli, non mi è stato possibile definire la data. Locatelli (1940) ha una formazione da architetto, e una profonda conoscenza della fotografia: “Il primo mezzo impiegato da Locatelli è quello fotografico e, anche quando in seguito si soffermerà sulla scrittura e sull'arte concettuale, il procedimento fotografico resterà un punto irrinunciabile dei suoi lavori.”⁶⁷³ scrive infatti Filippo Lezoli, che ha dedicato al suo compatriota una bella tesi di laurea, poi pubblicata. Locatelli scatta le sue prime fotografie nel 1962, con un'estetica ancora riconducibile al gusto neorealista predominante in quegli anni; sperimenta poi una fotografia che guarda al foto-dinamismo futurista, utilizza il fotomontaggio, e realizza infine un *Omaggio a Muybridge* (1968): una serigrafia che riprende una crono-fotografia del famoso fotografo, moltiplicata più volte. Dal 1966 è in contatto con altri artisti modenesi e reggiani quali i già citati Parmiggiani, Della Casa, Cremaschi, ma anche Corrado Costa, Luciano Spatola, Franco Vaccari e Adriano Malavasi, che spingono il suo lavoro verso i temi della verbo visualità: la parola è presente nei lavori di Locatelli già dalle *Iscrizioni* del 1965, ma trova sempre più spazio, anche attraverso

⁶⁷⁰ Rintracciato sul sito https://www.academia.edu/33700540/C._V._ROBERTO_COMINI.pdf (6 marzo 2019).

⁶⁷¹ Una fotografia di Enrico Cattaneo ritrae Boltanski ed Inga-Pin allo Studio Santandrea in occasione dell'apertura della mostra personale dell'artista francese, il 20 gennaio 1972 (cfr. T. Trini in “Domus” n. 507, febbraio 1972, p. 52), dimostrando, se non un legame precedente tra i due, almeno l'interesse del gallerista. Infatti, sul primo numero della rivista “Prospects” uscito a marzo/aprile 1972 (e non pubblicato in appendice a “Gala” a differenza dei successivi), compaiono lavori di Boltanski, e la didascalia ringrazia lo Studio Santandrea.

⁶⁷² In uno scambio di messaggi con chi scrive (10 e 11 marzo 2019). La tela in questione è simile (se non la stessa) a quella pubblicata su “Prospects” n. 6, *op. cit.*

⁶⁷³ F. Lezoli, *Ugo Locatelli 1962-1972. Fotografia, scrittura, sperimentazione*, Piacenza, 2003, p. 2.

una pratica di Mail art. Di questi anni è anche la riflessione sull'opera duchampiana, mediata da Parmiggiani e Vaccari, che conduce all'opera *Omaggio a Duchamp* (1969), proseguendo sulla linea del già citato omaggio a Muybridge. In questo caso Locatelli recupera il cartone di imballaggio di una monografia sull'artista francese e semplicemente lo incornicia e lo appende a parete come un dipinto. Il procedimento del prelievo di duchampiana memoria, è fondamentale nel lavoro di Locatelli. Un esempio che dimostra come la fotografia stessa sia intesa da Locatelli come prelievo, è il nastro di carta eliografica sul quale sono fotografate *off camera* varie figure umane, presentato nel 1969 in occasione del “Festival della Non Arte”, a Piacenza. Frutto del lavoro congiunto di Locatelli e Luigi Gorra, l'opera trova compimento nell'azione intitolata *Cadaveri eliografati*, che vide questo nastro sventolare dalla finestra del cosiddetto Palazzo Gotico, l'antico palazzo comunale della piazza piacentina (ricordando i tappeti fotografici romani di Cresci). È questo il momento della prima concezione di *Aree e tracce*, dove fotografie e testo sono accostati alla pari, e, a proposito della relazione tra scrittura e immagine, Lezoli scrive:

La riflessione sulla scrittura gli deriva dal proprio lavoro fotografico. La definizione etimologica 'scrivere con la luce', diviene un modo di pensare e avvicinarsi alla scrittura. Per Locatelli scrittura è qualsiasi cosa che lascia segni, tracce che si organizzano o possono organizzarsi in un sistema. La fotografia come metodo, quindi, e non tanto come tecnica, è il tratto persistente del suo operare.⁶⁷⁴

L'artista racconta di aver conosciuto Inga-Pin alcuni anni prima, tramite Parmiggiani, e di aver sviluppato il progetto in stretto dialogo con il gallerista, a partire dal 1969: si tratta infatti di una ricerca concettuale in linea con gli interessi della galleria, e non solo per l'uso di tecniche e materiali moderni, ma anche perché replicabile (ne sono prodotti 12 multipli, dei quali uno è ancora conservato dall'artista). Si presenta come un piccolo cubo di plexiglas [Fig. 4.52 e 4.53] contenente una sorta di bugiardino, con un testo dello stesso Inga-Pin che prova il suo reale coinvolgimento teorico, e undici diapositive 6x6 cm, divise in tre *Aree* e otto *Tracce*. È allestita una proiezione delle diapositive, montate su un caricatore circolare, che le fa scorrere ad intervalli di tre secondi. I fotogrammi che la compongono sono precedenti, risalgono anche al 1960, e non tutti sono scattati da Locatelli.

Le aree sono spazi concettuali: un vetro semplicemente vuoto (con riferimento al *Grand verre* di Duchamp) che permette di inserire nel campo visivo qualunque cosa, e già sintetizza in un certo senso il tema dell'opera, a partire dal sottotitolo di “area d'individuazione” dato da Locatelli, che nomina invece la seconda e la terza “area d'orientamento”, poiché si tratta di una tabella di colori

⁶⁷⁴ *Idem*, p. 14. Cfr. E. Gazzola, *Passato prossimo. Piacenza e la sperimentazione artistica*, Piacenza, 1994.

possibili e di numeri di misure che appunto “orientano”. Entrambe sono scattate da scatole di imballaggio di giocattoli, trovate per caso. Sono prodotte altre venticinque scatole di plexiglass contenenti solo le aree e il testo, che dimostra come per Locatelli fossero autonome e utilizzabili accostate a qualunque immagine possibile, delle quali lui ne seleziona otto in modo completamente casuale. Le *Aree* sono una struttura metodologica che apre alla comprensione delle *Tracce*, fotogrammi a colori, prelievi molto ravvicinati dalla realtà sensibile, spesso di difficile decifrazione. Tutta l'operazione si configura come analisi del processo di osservazione e della sua durata, oltre che come tentativo di reazione al mondo del consumo e al mercato dell'arte: l'opera d'arte è riproducibile, trasportabile e riproiettabile all'infinito.

Il testo di Inga-Pin [Fig. 4.54] è una descrizione del lavoro, e in un certo senso un'indicazione di utilizzo, o di “assunzione”, come fosse davvero il bugiardo di un medicinale. In primis, definisce l'orizzonte ideologico del lavoro, già in direzione del concetto di arte come informazione, che occuperà le sue riflessioni negli anni successivi. Secondo Inga-Pin, infatti, esaurito l'oggetto povero è iniziata la corsa della progettazione vera e propria: schemi, indici, percorsi mentali, progetti utopici, assemblaggi linguistici, tutta l'operazione intellettuale che precede e organizza un'opera diventa oggi l'opera, quindi delimitare, coinvolgere uno spazio in cui è stata proiettata un'idea (come fanno le *Aree* di Locatelli) è secondo lui forse l'operazione più stimolante prodotta di recente da molti artisti concettuali. Il 1972 è un anno particolarmente pieno per Locatelli, il quale partecipa anche alla Biennale di Venezia⁶⁷⁵ e alla quinta rassegna *Prospettive*⁶⁷⁶. La sua personale critica al mercato dell'arte, e in generale al consumismo dilagante, si radicalizza proprio in questo periodo e Locatelli si distacca dal mondo delle gallerie, delle fiere e dei musei; continua a lavorare in solitaria fino agli anni Novanta, quando apre il progetto intitolato *Areale* (1997), tuttora attivo.

Nella primavera 1972 inizia ad affacciarsi in galleria la Body art attraverso le opere dell'artista svizzero Urs Lüthi, con il quale Inga-Pin stringe un lungo rapporto lavorativo che presento nel prossimo paragrafo. Lüthi è seguito dal giovane americano Denis Masi (1942), che nel 1964 si è trasferito a Milano per studiare all'Accademia di Brera, cosa piuttosto comune all'epoca. Studia pittura con Pompeo Borra poi passa nella classe di scultura di Marino Marini. Nel 1966 è ad Angera, assistente nello studio di Valerio Adami, ed inizia ad esporre, per esempio alla Galleria

⁶⁷⁵ A Venezia è invitato da Daniela Palazzoli che, insieme a Renato Barilli, cura la sezione “Il libro come luogo di ricerca”. Presenta il lavoro *Teatro Uno (Il mazzo)* nato dalla collaborazione con lo scrittore Sebastiano Vassalli (inaugurata con felici risultati già nel 1966), edito da “Ant Ed” l'anno precedente. “Ant Ed” è un'originale rivista fondata nel 1968 proprio dai due, insieme a William Xerra, Barberi, Squarotti, Luciano Caruso e Greppi. È autofinanziata e si presenta come un manifesto ripiegato.

⁶⁷⁶ Cfr. E. Crispolti e G. Di Genova (a cura di), *Prospettive 5*, Roma, 1972, pp. 197-198, 230. I due curatori in ogni rassegna invitano galleristi e critici a proporre uno o più nomi di artisti emergenti che ritengono particolarmente degni di attenzione: in questo caso è coinvolto Luciano Inga-Pin che invita Locatelli.

Cenobio a Brera (ancora pitture e sculture). Intorno al 1970 si stabilisce definitivamente a Londra, ma non interrompe i contatti milanesi. La mostra alla galleria Diagramma è ben segnalata su “Domus”, e confermata dal sito dell'artista⁶⁷⁷, dove si rintraccia anche una fotografia dell'allestimento: fotografie che creano una linea continua che scorre su tutte le pareti. Sono accompagnate da un video in 16 mm di circa dieci minuti, *From the Blue Into the Black. Nose Wipe/Lip Smear*, in bianco e nero e non montato. Il video mostra l'artista, o meglio la sua bocca, premuta contro un vetro, che simula lo schermo stesso della fotocamera. Le fotografie sono dei frame, probabilmente, o documentazione che ritrae la ripresa stessa del video. Il suo lavoro, etichettabile come *body*, è una ricerca sulla deformazione.

Nel maggio 1972 è allestita la personale *Caduta di pressione* di Franco Mazzucchelli, già trattata nel paragrafo a lui dedicato. Dovrebbe chiudere la stagione Sandro Chia (1946)⁶⁷⁸, che, come Ferruccio De Filippi, è in questi anni legato alla galleria La Salita di Roma e sta sperimentando operazioni concettuali che si concretizzano in azioni e nella creazione di ambienti⁶⁷⁹. Solo dal 1976 si rivolge esclusivamente alla pittura e al disegno, diventando uno dei nomi di punta della corrente della Transavanguardia teorizzata da Bonito Oliva.

4.4.6. Urs Lüthi e i primi passi verso la body art

Urs Lüthi (1947) allestisce tra febbraio e marzo 1972 la prima di una lunga serie di mostre, personali e collettive, che lo rendono uno degli artisti più legati alla galleria Diagramma in questa prima metà degli anni Settanta. Così, come Mazzucchelli e Zaza, si merita un discorso a parte che permetta di visualizzare il suo percorso complessivamente. L'artista fa parte di quella giovane avanguardia svizzera riunita da Jean Christophe Ammann nel 1971 in occasione della settima *Biennale des Jeunes* di Parigi, insieme, tra gli altri, a Markus Raetz e Balthasar Burkhard che abbiamo già incontrato. Questa mostra, e il rapporto che ne nasce, sono l'ennesima prova dello sguardo interessato e attento di Inga-Pin sulla situazione artistica svizzera. Lüthi inizia ad usare sistematicamente la fotografia solo dal 1970, mentre le sue opere precedenti sono ancora disegni, pitture e oggetti⁶⁸⁰. Il primo ciclo di lavori che produce con la fotografia è *Sketches*, realizzato insieme a David Weiss (che dal 1979 lavorerà in coppia con Peter Fischli).

⁶⁷⁷ Cfr. “Domus” n. 508, marzo 1972, p. n. n. e “Domus” n. 509, aprile 1972, p. 47 (illustrazione); <http://www.denismasi.com/works/body-work> (21 luglio 2019).

⁶⁷⁸ La mostra è menzionata in A. B. Oliva, a cura di, *Transavanguardia: Italia-America*, Modena, 1981, p. 53.

⁶⁷⁹ Cfr. D. Lancioni, *Anni 70., op. cit.*, p. 164, inoltre a questo proposito è particolarmente interessante la conversazione tra Sandro Chia, Daniela Lancioni e Denis Viva, parte del ciclo “L'arte negli anni '70 le parole e le immagini” curato dalla Lancioni e promosso dalla Quadriennale di Roma nel 2013, rintracciabile al link: https://www.youtube.com/watch?v=_9XTW_4o0qk (2 settembre 2019).

⁶⁸⁰ Cfr. J. C. Amman, a cura di, *22 Jonge Zwitsers*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969, catalogo n. 458.

In questa prima mostra milanese mette in scena degli autoritratti fotografici realizzati nei due anni precedenti, opere che iniziano a riflettere sulla complessità e sulla molteplicità di identità che si possono condensare in un'unica persona. Sono accompagnate da oggetti, un tavolo, un libro, come si vede da una rara fotografia dell'allestimento [Fig. 4.55], che esprimono l'attenzione ad occupare lo spazio e a creare vere e proprie scene, elemento che Lüthi coltiva sempre di più negli anni seguenti. Si tiene anche una performance, come dimostrano due immagini pubblicate nel catalogo *Transformer*⁶⁸¹ che mostrano l'artista seduto su un alto sgabello bianco, avvolto in un leggero foglio di plastica, sotto la didascalia: “Video – Performance Milano 1972” [Fig. 4.56]. La stanza si riconosce ed è la stessa che fa da sfondo alle fotografie dell'*Azione sentimentale* della Pane.

L'artista è regista, costumista, ideatore di una sceneggiatura che viene catturata dallo scatto fotografico, quasi mai da considerare singolarmente, ma in sequenza. La fotografia sembra essere, per Lüthi, uno specchio, con la possibilità tecnica di bloccare e restituire al visitatore la “prova” della temporanea trasformazione del corpo. Solo la fotografia permette di rendere “reale” il travestimento, vero soggetto dell'opera. L'oggettività presunta, l'aderenza al reale che caratterizzano lo strumento fotografico vengono sfruttate da Lüthi per rappresentare una finzione. Infatti egli si traveste, esplorando tutte le possibilità di genere, in particolare l'androgino, non perché alla ricerca di una propria identità sessuale, ma come per sfuggire ad ogni tentativo di categorizzare l'essere umano, tipico della società in cui vive (e viviamo). Propone Fabiola Naldi che Lüthi traduca, con il suo trasformismo, il nomadismo identitario che caratterizzava una certa cultura artistica di quegli anni⁶⁸². È interessante notare che il suo uso della fotografia non è dipendente dalla performance, ma la precede. In moltissimi casi vale solo l'immagine, l'azione e la messa in scena necessarie per realizzarla non sono parte dell'opera, in un'approccio alla fotografia completamente opposto a quello di Gina Pane, altra body artista che abbiamo già incontrato alla Galleria Diagramma.

In questo stesso periodo Inga-Pin lo include in “Prospects”, con due opere dalla sua ultima mostra alla Galerie Toni Gerber di Berna, e il testo di Jean Christophe Ammann dal catalogo della *Septième Biennale des Jeunes* di Parigi⁶⁸³. *Le vaghe stelle dell'orso*, 1970, è già una fotografia stampata su tela emulsionata, anche se l'autoritratto è ancora inserito in un ambiente più complesso e ricco di altri oggetti quotidiani.

A maggio 1972 è incluso nella grande mostra dedicata alla *Giovane Arte Svizzera* alla Rotonda della Besana (purtroppo mai aperta al pubblico), poi è invitato alla Galleria Bertesca di Genova e incluso in un collettiva allo Studio Carioni. Chiude l'anno con la partecipazione alla citata collettiva

⁶⁸¹ J. C. Amman, M. Eigenheer, a cura di, *Transformer. Aspekte der travestie*, Kustmuseum, Lucerna, 1974, p. n. n.

⁶⁸² F. Naldi, *I'll be your mirror*, Cooper Castelvechi, Roma, 2003, pp. 46-50.

⁶⁸³ “Prospects” n. 1, marzo-aprile 1972, p. n. n. L'unico fascicolo non pubblicato anche in appendice a “Gala”, consultabile solo presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

con Comini, Ontani e Boltaski. Nel 1973 pare sia rappresentato esclusivamente dalla galleria Diagramma: è l'anno che consacra anche la sua fama, in Italia in particolare⁶⁸⁴. Nella primavera del 1973 ha un'altra personale, e parallelamente François Pluchart gli dedica alcune pagine, inserendolo tra i protagonisti della nuova tendenza artistica che fa del corpo il supporto, e l'oggetto di espressione, privilegiato⁶⁸⁵. Anche Adriano Altamira, che da qualche tempo firma le recensioni alle mostre per la rivista "Il Diaframma Fotografia Italiana", si sofferma sulla mostra Lüthi, e racconta, ai lettori della rivista specializzata di fotografia, che è quasi completamente costituita da foto e stampe su tela emulsionata, estremamente curate ed esteticamente "belle" (mette proprio le virgolette). Lüthi non si limita, infatti, a produrre fotografie come documentazione di performance, ma utilizza questo medium come strumento d'indagine, per scandagliare, soprattutto, il concetto di identità. Molte foto sono scattate da lui stesso, anche quando ne è il soggetto, si tratta di veri e propri autoritratti. Per questo la confezione della fotografia, la tecnica e la stampa, sono impeccabili, anche perché devono riflettere la bellezza del soggetto, di lui travestito⁶⁸⁶. È interessante sottolineare il dettaglio che compare solo nella rivista di fotografia, dove nella didascalia dell'illustrazione al trafiletto, l'opera *My Lüthi selfportrait*, del 1973, è menzionata Barbara Davatz, la fotografa che effettivamente ha eseguito lo scatto⁶⁸⁷ [Fig. 4.57].

Lüthi, ormai un un *habitué* di via Pontaccio 12/A è poi tra gli artisti che Inga-Pin porta ad Art Basel sia nel giugno 1973 sia l'anno successivo.

Nel novembre 1973 lo ritroviamo a Roma, in occasione di *Contemporanea*, nella parte dedicata alle Arti visive curata da Achille Bonito Oliva, sezione *Arte sintetica*, dove espone vari *Selfportrait* (1971, 1972 e 1973) e realizza la performance *This is about you*. Vestito in modo lievemente femminile, con il turbante, così come appare sulla copertina di *Il corpo come linguaggio*, siede ad un piccolo tavolo tondo con un bicchiere e una bottiglia di vino rosso, in un set da café parigino. I visitatori gli girano intorno.

Nel 1974 continua ad esporre in Italia, prima allo studio Morra di Napoli (appena aperto), con il quale Inga-Pin ha altri artisti in comune; poi allo Studio Marconi, in occasione della mostra *La ripetizione differente* raccontata nel primo capitolo di questa tesi. È anche l'anno della pubblicazione di *Il corpo come linguaggio*, la bibbia della Body art secondo Lea Vergine, dove un

⁶⁸⁴ Pubblicità su "Flash art" n. 38, gennaio 1973, p. n. n.

⁶⁸⁵ Cfr. F. Pluchart, *Le métamorphose di Urs Lüthi*, in "Artitudes" n. 3, marzo 1973, pp. 19-21, tutte le illustrazioni sono courtesy della Galleria Diagramma, Milano.

⁶⁸⁶ A. Altamira, *Le mostre*, in "Diaframma Fotografia Italiana" n. 185, settembre 1973, p. 13.

⁶⁸⁷ Barbara Davatz (1944), svizzera ma cresciuta negli Stati Uniti, dopo studi di fotografia a Basilea e a Zurigo, dal 1968 lavora come fotografa professionista *free lance*. Tra il 1972 e 1973 è legata sentimentalmente a Lüthi. Scatta le fotografie per alcuni suoi autoritratti, e li stampa, ma non li rivendica in alcun modo, nemmeno in forma di co-autorialità: "I was a professional photographer and collaborated with Urs for a couple of his works, but they are definitely his works" ("Ero già una fotografa professionista e ho collaborato con Urs per un paio di suoi lavori, ma sono lavori esclusivamente suoi"), afferma in una conversazione mail con chi scrive.

autoritratto di Lüthi (già visto a *Contemporanea*) è addirittura scelto per illustrare la copertina. Nella primavera del 1975 è di nuovo presente in galleria con una terza mostra personale, intitolata *I never saw a women's smile in Marocco* [Fig. 4.58], ed è probabilmente composta dalle opere omonime. La stessa mostra è trasferita nei mesi successivi allo Studio Morra di Napoli.

4.4.7. La presenza costante della fotografia nella stagione 1972-1973

La terza stagione della galleria Diagramma è composta da mesi tranquilli di ordinaria amministrazione, senza performance scandalose, senza traslochi o radicali cambiamenti. La galleria è ormai ben consolidata, frequentata regolarmente, considerata con attenzione dai vicini. In questi mesi il palinsesto espositivo si caratterizza per la presenza ormai costante di elementi fotografici, da ogni artista utilizzati in modo diverso e con un diverso peso nell'economia complessiva del lavoro. Per esempio le fotografie sono centrali nelle mostre di Pane e Zaza, mentre nel caso di Titus Carmel, Zvi Goldstein o Paradiso si accostano a film, testi e altri lavori.

Come scrive Antonella Russo, si tratta di casi in cui viene fatto uso della fotografia, o meglio l'immagine meccanica in genere, in quanto medium attuale per riprodurre l'esperienza visiva contemporanea e per far circolare una visione analitica e neutrale dei fatti visivi⁶⁸⁸.

Il 10 ottobre 1972 inaugura il milanese Cioni (Eugenio) Carpi (1923-2011). È legato ad Inga-Pin già da alcuni anni, da quando espone alla galleria Il Cenobio/Visualità e alla Square Gallery⁶⁸⁹. Nel 1971 lavorano insieme ad un volume, che raccoglie i risultati delle ricerche percettivo-sensoriali più recenti di Carpi, orientate verso avvenimenti audio-cinetici con attivazione elettronica⁶⁹⁰. Pochi mesi dopo su "Prospects", è ri-presentato *Le presenze non contaminate*⁶⁹¹, progetto di salvaguardia di un numero insostituibile.

Dei suoi film sono già stati proiettati in galleria, all'inizio dell'anno, forse in parallelo ad un'altra mostra, forse nella video saletta. Questa personale è invece una vera e propria piccola antologica, e raccoglie film, sequenze di diapositive, sequenze fotografiche come si comprende bene dal cataloghino compilato per l'occasione, eccezionalmente dettagliato pur nella semplicità dei fogli ciclostilati e della rilegatura, che non ne fa un vero e proprio libro⁶⁹² [Fig. 4.59, 4.60]. Dei film uno è

⁶⁸⁸ A. Russo, *Fotografia e neoavanguardie a Roma negli anni Settanta (circa)*, in D. Lancioni, a cura di, *Anni 70. Arte a Roma*, Iacobelli Editore, 2013, p. 76.

⁶⁸⁹ Cfr. L. Inga-Pin, *Scheda per Cioni Carpi*, in "Gala" n. 38, ottobre-novembre 1969, p. 38: parla delle sue tele ("opere a limite parete"), e cita un brano di Rudolf Arheim sulla percezione visiva. La mostra alla Square si tiene nella primavera 1970 e Carpi espone film (1960-1963). Cfr. C. Belloli, *Cioni Carpi*, Square Gallery, Milano, 1970; F. Vincitorio, *Le ricerche di Cioni Carpi*, in "Nac" n. 34, p. 27, che definisce Carpi "bauhausiano".

⁶⁹⁰ L. Inga-Pin, *Cioni Carpi*, Michèle Armen-Diagramma, Parigi-Milano, 1971. Recensito su "Domus" n. 505, dicembre 1971.

⁶⁹¹ C. Carpi, *Le presenze non contaminate*, 1971, in "Prospects" n. 2, in "Gala" n. 3, luglio 1972, pp. 62-63

⁶⁹² *Cioni Carpi. An exhibition*, Diagramma Edizioni, Milano, 1972. In particolare sulla sua filmografia.

intitolato *Robot (Sisfo)*, descritto come film sull'inutilità di un'azione esasperata, furiosa, squilibrata e disperata. Trovo significativo che il riferimento al mito di Sisifo ritorni per esempio in alcune opere di Zaza esposte in galleria nel 1974⁶⁹³. A proposito di Zaza, a novembre è la volta di *Cristologia*, terza personale sebbene sia da tanti anni considerata invece il suo esordio⁶⁹⁴. Sempre a novembre ritroviamo un altro nome noto: Gina Pane, che espone *constats d'action*, nel senso di dimostrazioni, constatazioni. I *constats* nascono dalla montagna di scatti che Masson produce durante lo svolgimento di un'azione e che poi Pane riprende, seleziona, compone e monta su pannelli. Oltre a essere l'unico risultato “permanente” delle azioni, anticipano le *Partitions* degli anni Ottanta, dove la composizione in un ambiente riveste però un ruolo centrale. I *constats* esposti in questa occasione sono relativi a tre azioni: la prima è *24 novembre 1971: Nourriture/Actualités/Feu*, per la quale sono allestite solo fotografie documentarie in bianco e nero. Altra azione selezionata è *Le lait chaud*, svolta il 31 maggio 1972 nell'appartamento parigino della coppia Jean e Mila Boutan, prima occasione nella quale l'artista si ferisce con una lametta di un rasoio. Oltre alle fotografie, questa volta a colori, sono esposte appunto delle lamette, una camicia, e una palla da tennis, oggetto con la quale l'artista gioca durante l'azione, intervallando i momenti drammatici dei tagli ad altri più “leggeri” e giocosi, in un confronto che scioglie il simbolo del latte-infanzia contrapposto al sangue-età adulta. Infine *Je*, tenutasi a Bruges l'11 agosto 1972, è rappresentata da diapositive in bianco e nero e una registrazione sonora su nastro magnetico⁶⁹⁵. A fine anno, nel dicembre 1972 è invitato in galleria il francese Gérard Titus-Carmel (Parigi, 1942), noto per la mostra parigina⁶⁹⁶ in cui ha esposto 60 banane di plastica ad eccezione di una, reale, che si era pian piano distinta a causa della maturazione e decomposizione. L'idea è mostrare la relazione ambigua tra modello e copia. In Italia arriva nella primavera del 1971 con la personale *20 variations sur l'Idée de Détérioration* alla Galleria La Salita di Roma⁶⁹⁷. A Milano allestisce una mostra dal titolo *Joaquin's Love affair*, che include grandi fotografie, testi, disegni e la proiezione di un film. Il film è sicuramente lo stesso *Joaquin's Love affair*, della durata di tre minuti, in bianco e nero, prodotto su pellicola di 16 millimetri. Unico film dell'artista, oggi è posseduto dal Centre Pompidou di Parigi. Lo stesso titolo è già stato usato da Titus-Carmel nel 1971 per una “*suite de*

⁶⁹³ Sul catalogo G. Celant, a cura di, *Identité Italienne*, Centro Di, Firenze, 1981, p. 438, leggiamo che nella mostra *Naufragio euforico*, tenutasi alla Galleria Il Diagramma nel 1974, sono presentati il libro che porta lo stesso titolo, oltre a “*Sisifo felice* del ciclo Sisifo (1973)”. Allo stesso modo in una pubblicità che preannuncia la mostra, in “Data” n.10, inverno 1973, p. n. n., leggiamo di “Sisifo felice, box contenente cinque foto 40x50 in dodici esemplari”.

⁶⁹⁴ Cfr. *supra* par. 4.4.4

⁶⁹⁵ Cfr. “Artitude” n. 2, dicembre 1972-gennaio 1973, p. 43. Fotografie di *Je* sono anche su “Prospects” n. 3, in “Gala” n. 5, novembre 1972, p. 53, insieme al testo descrittivo dell'artista. Altri scatti, accompagnate dal testo ridotto, sono già state pubblicate anche in “Artitudes” n. 1, ottobre-novembre 1972, pp. 15-16.

⁶⁹⁶ La mostra è la collettiva *Distances*, presso ARC-Musée Municipal d'Art Moderne di Parigi, nel 1969. L'artista espone già dal 1964.

⁶⁹⁷ Recensita da Tullio Catalano in *Quasi un bilancio romano*, in “Gala” n. 49, settembre 1971, p. 52.

huit pavés non-lisibles d'emblée” pubblicata dall'editore Ericard di Parigi, libro d'artista che è incluso da Germano Celant nell'antologia *Book as Artwork 1960-1972*⁶⁹⁸. Negli anni seguenti espone soprattutto disegni e stampe, anche in un'altra mostra milanese alla Galleria Schwarz. Apre il 1973 una mostra di Zvi Goldstein, giovane artista israeliano al quale è dedicato il prossimo paragrafo.

A febbraio fa la sua comparsa in galleria l'artista pugliese Antonio Paradiso (1936), con una versione fotografica e filmica delle sue sculture. Paradiso risulta iscritto nell'anno scolastico 1962-63 al primo anno del corso di Scultura di Marino Marini all'Accademia di Brera di Milano, che completa nel 1966 con la votazione di 90/110, e dal 1967 inizia ad esporre regolarmente a Bari, Roma, Milano e Bologna, con una frequenza che denota un rapido successo.

Già l'anno successivo Inga-Pin gli dedica un articolo su “Gala”, dimostrando di averlo inserito nel suo orizzonte di interessi ben prima di riuscire a fargli una mostra. Sostiene che la scultura di Paradiso sfugge le facili etichette, evitando riferimenti figurativi, o al gesto poverista, e rivolgendosi invece, indisturbato, verso una “ostinata rielaborazione di forme arcaiche ben precise e fortemente stimolanti”⁶⁹⁹. Le sue sculture iniziali⁷⁰⁰ [Fig. 4.63] trasmettono amore per la materia, la pietra calcarea delle Murge, e interesse per una geologia culturale si perfeziona negli anni.

Nella mostra del 1973 a Diagramma, Paradiso associa il suo naturale istinto per la materia corrosa, sedimentata e stratificata, a quello per il reportage, dimostrando di saper usare con efficacia una cinepresa. Costruisce catene di immagini filmiche casuali e ossessive, allarmanti quasi, in quanto presentano il caso, e l'assenza di senso, come ineluttabile, già descritte da Cesare Chirici un paio d'anni prima⁷⁰¹. L'inizio della produzione filmica di Paradiso è da attestare almeno al 1971, e nel 1972 risulta partecipare alla Biennale di Mentone, dedicata alle produzioni video, accanto ad un'altro “scultore” dell'ambito milanese come Zaza. Il collegamento con Zaza non è casuale, entrambi portano avanti operazioni artistiche che mettono in gioco questioni antropologiche, un ritorno al sud Italia, una riflessione su miti e riti arcaici. Non stupisce l'interesse di Inga-Pin per questi temi, se si considera il suo approccio sociologico all'arte, che emerge da tanti suoi articoli su “Gala” e in *Rapporto 80*. Anche in occasione della grande rassegna *Contemporanea* (1973), Paradiso partecipa con dei film. Il suo lavoro negli anni si è cristallizzato in una dimensione contemplativa, in assenza di interventi o modifiche delle maestose architetture e sculture naturali che il paesaggio lucano gli offre. Su “Domus”⁷⁰² si legge una breve recensione della personale del

⁶⁹⁸ G. Celant, *Book as Artwork 1960-1972*, Nigel Greenwood Ed., Londra, 1972.

⁶⁹⁹ L. Inga-Pin, *La scultura di Paradiso*, in “Gala” n. 32, ottobre-novembre 1968, p. 43.

⁷⁰⁰ Cfr. E. Crispolti, *Antonio Paradiso*, Scheiwiller, Milano, 1969. Con fotografie di Enrico Cattaneo.

⁷⁰¹ C. Chirici, *Antonio Paradiso*, in “Nac” n. 12, dicembre 1971, p. 21.

⁷⁰² *Antonio Paradiso*, in “Domus” n. 522, maggio 1973, p. 56. Cfr. anche A. Paradiso, *Tre sculture filmate 1972*, in “Prospects” n. 5, in “Gala” n. 1, marzo 1973, p. 68.

1973, che evidenzia le differenze dell'operazione di Paradiso, che riporta nello spazio urbano un controambiente critico, rispetto alle operazioni dei land artist tradizionali, che intervengono sulla natura stessa. Paradiso vi si accosta con la curiosità del reporter e la sensibilità dello scultore, capace di captarne con gli strumenti tecnologici l'energia primordiale. Inga-Pin gli dedicherà una seconda personale e la pubblicazione del libro d'artista *Atemporale*⁷⁰³ nel 1974. Nel libretto, di piccolo formato e rilegato solo con due chiodini metallici, emerge benissimo il discorso intorno al medium fotografico e al video, dal quale egli estrae fotogrammi e sequenze. È evidente la sua preferenza per le serie e le sequenze di immagini, e insieme la sua capacità di piegare il mezzo a delle specifiche esigenze espressive; per esempio sfrutta la possibilità di accentuare i contrasti. Viene da chiedersi se conoscesse l'opera di Mario Giacomelli, è probabile, aveva già esposto a Milano, ma non è sicuro. Le prime pagine sono occupate da una lunga dichiarazione poetica dell'artista, poi troviamo l'opera *9 sculture filmate*, datata 1969-1973. È un film in 16 mm di 50 minuti, a colori, ma nel libro ne sono riportati solo alcuni fotogrammi, in bianco e nero [Fig. 4.65, 4.66]. Paradiso lo descrive così: “È un cinema che non ha inizio, fine, soggetto, sceneggiatura, copione e tecnica estetica.”, e prosegue spiegando che ha raccolto immagini dalla natura, dalla cultura “desueta e vinta”, dalle fatiche dell'uomo “nell'atemporale” (sequenze di performance compiute da lui stesso).

Dello stesso anno è un'interessante dichiarazione di Paradiso a proposito di questo lavoro:

In questi anni ho sempre pensato di filmare i pensieri degli uomini, ma non potendolo fare ho documentato i fatti. Ho fatto questo lavoro sulla cultura di dei contadini dei sassi di Matera, che è bloccata, monolitica, monocale come il loro abitacolo, la caverna e il loro pensiero sulla terra e sulla natura.⁷⁰⁴

Tanti artisti si stanno rivolgendo al sud Italia, spesso da dove provengono, per ricollocarvi la loro area di interesse e d'intervento. Ho già citato Zaza, ma anche Cresci, Marrocco e Costa dimostrano questa tendenza “antropologica”⁷⁰⁵.

I mesi successivi sono piuttosto vaghi. Su Bolaffi si trova un appunto a proposito di Jole de Freitas, artista brasiliana residente a Milano, che partecipa anche alla collettiva *Campo Dieci*, ma anche su Miro Polacci, artista toscano che già nel marzo 1970 ha messo in scena un'azione, nella galleria Diagramma ancora in via Borgonuovo, e Dorothee Von Windheim⁷⁰⁶. Solo De Freitas è

⁷⁰³ A. Paradiso, *Atemporale*, Edizioni Diagramma, Milano, 1974. Recensito in “Flash Art” n. 46-47, giugno 1974, p. 31 (era venduto a 2'500 lire, equivalenti a circa 15 euro odierni).

⁷⁰⁴ A. Paradiso in “Flash Art” n. 46-46, giugno 1974, p. 23.

⁷⁰⁵ Cfr. S. Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, op. cit.

⁷⁰⁶ In uno scambio di mail con chi scrive avvenuto in data 19 luglio 2019, l'artista racconta che si tratta di un progetto

probabilmente esposta davvero, molte illustrazioni di sue opere di quegli anni risultano essere *courtesy* della Galleria Diagramma⁷⁰⁷. Il suo rapporto con il mezzo fotografico è esemplare rispetto alla tendenza della galleria, cito, traducendo dal testo originale in francese:

Utilizzo la fotografia come mezzo per comprendere me stessa; il dato cronologico è quindi molto importante. Le immagini registrano i miei diversi stati psichici. Ciascuna opera è un anello di una catena che, intera, è il riflesso del mio sviluppo individuale. Qui (*Radici. 27 anni*) [Fig. 4.61] dall'osservazione dei riflessi della luce è derivata l'immagine del mio corpo. Il prossimo passo sarà di utilizzare il mio corpo come materia; così crolla l'ultimo ostacolo che mi impedisce di penetrare in una completa introspezione. Da questo momento l'analisi personale è divenuta la ragione del mio lavoro fotografico che continua i miei lavori espressi attraverso la danza contemporanea (1965-1970) e l'analisi del gruppo (1968-1970).⁷⁰⁸

Allo stesso modo è problematico l'annuncio di una mostra di Vito Acconci per maggio: oltre a dei materiali firmati dall'artista su "Prospects", che sono una debole prova di un contatto con Inga-Pin, ed una menzione su "Domus", non è purtroppo citata in nessuno dei suoi cataloghi⁷⁰⁹.

Inga-Pin si sta preparando per la quarta edizione di Art Basel, che ha luogo dal 20 al 25 giugno. Probabilmente è la prima partecipazione della sua galleria Diagramma. Nel piccolo stand che gli viene riservato porta solo opere fotografiche, o multimediali, degli artisti appena sfilati in galleria più qualche vecchio nome: Cioni Carpi (*L'artista come presenza assente*, foto su tela del 1973), Gina Pane (*La viandre*, foto da performance del 1972), Urs Lüthi (autoritratto fotografico, dalla mostra del 1972), Franco Mazzucchelli (un oggetto da *Caduta di Pressione*, 1972), Antonio Paradiso (il film *Scultura n. 3*, 1972) e Michele Zaza (*Meditazione al vertice*, sequenza fotografica del 1972). Trae in inganno la pagina del catalogo dove sono elencate tutte le principali mostre individuali allestite alla Diagramma in quel periodo⁷¹⁰. In parallelo alla fiera svizzera pare che in galleria siano allestite semplicemente opere grafiche di diversi artisti: Mel Bochner, Sol LeWitt, Robert Mangold, Dorothea Rockburne⁷¹¹.

mai effettivamente realizzato.

⁷⁰⁷ L. M. Venturi, *Artifices, arrogance et imaginaire*, in "Artitudes" n. 12-14, luglio-settembre 1974, p. 16-25. A p. 17 l'illustrazione *Roots: 27 years old*, un'opera di De Freitas, è *courtesy* della Galleria Diagramma. Ancora in "Prospects" n. 6, in "Gala" n. 3-4, luglio-settembre 1973, p. 68, sono presentati due film del 1972 di nuovo *courtesy* della Galleria Diagramma, *Elements* e *Light-work*.

⁷⁰⁸ L. M. Venturi, *Artifices, arrogance et imaginaire*, *op. cit.* p. 18.

⁷⁰⁹ Mostre, in "Domus" n. 521, aprile 1973, p. 44; V. Acconci, *Two Performances*, 1973, "Prospects" n.6, in "Gala" n. 3-4, luglio-settembre 1973, pp. 59-60; V. Acconci, *Ipotesi di lavoro*, "Prospects" n.6, in "Gala" n. 3-4, luglio-settembre 1973, p. 69.

⁷¹⁰ *Art 4'73. Basel Internationale Kunstmesse*, Bsilea, 1974, pp. 140-141.

⁷¹¹ Si legge in "Artitudes" n. 5, giugno-luglio-agosto 1973, p. 42.

4.4.8. Un biennio di lavoro con Zvi Goldstein

Il 1972 si chiude con la previsione della mostra del giovanissimo artista israeliano Zvi Goldstein (1947), trasferito a Milano nel 1969 per studiare all'Accademia di Belle Arti di Brera. La sua mostra deve inaugurare il 1973, ma slitta invece all'estate: il catalogo ragionato dell'artista⁷¹² la data a giugno-luglio, mentre invece su "Domus" l'inaugurazione risulta in programma per l'11 gennaio. Goldstein pare avere un rapporto pressoché esclusivo con la galleria Diagramma tra il 1973 e il 1974, provato da tre mostre personali, non intervallate da lavori con altre gallerie. Ha già esposto a Milano nella *Collettiva 1* allo Studio Maddalena Carioni nel 1972⁷¹³, e negli anni successivi il suo nome compare spesso nell'attività della Galleria Banco di Brescia, gestita da Piero Cavellini, figlio dell'artista e collezionista Guglielmo Achille Cavellini (in arte GAC). Dal 1969 al 1972 Goldstein frequenta i corsi all'Accademia di Brera, nonostante abbia già un diploma della Bezalel Academy of Art and Design di Gerusalemme. Vive a Milano fino al 1978, anno di grande crisi ideologica e personale che si risolve nella scelta di uscire dal mondo dell'arte occidentale, tornare a vivere e lavorare in Israele. Deluso dal *cul-de-sac* del concettualismo al quale aveva aderito, e dalle battaglie intestine e inutile del postmodernismo, sviluppa quindi una sua personale metodologia e ricerca artistica.

La prima mostra alla Galleria Diagramma prende il titolo di *Fenomeni naturali, teorie delle conoscenze, teorie di applicazione*, e il catalogo ragionato permette di ricostruirla piuttosto facilmente. Sono esposti *Descriptive problem: Spostamento* (1970), composta da una proiezione di slide sul muro e da alcune serie fotografiche e altre opere del 1972. La prima è *Teoria di applicazione: Azienda trasporti Municipali di Milano*, composta da una proiezione di slide e da una versione stampata, pubblicata già nel 1972 in "Prospects"⁷¹⁴, periodico a cura di Inga-Pin dove ogni artista era invitato a contribuire liberamente. Goldstein pubblica parte del progetto, che la didascalia intitola *Rilevamento parziale dei servizi* (pannello 200x50 cm) cui si aggiungono le oltre 140 diapositive in bianco e nero (*slideshow* citato) e un testo dove raccoglie le linee e i percorsi dei tram e bus milanesi, con tutte le fermate principali e addirittura uno specchietto a parte dedicato ai punti nodali di scambio (definito *Identificazione di un sistema*). Vengono subito in mente i progetti urbanistici di Ugo La Pietra, coevi, che camminava per tutta la città di Milano definendo percorsi e analizzando il tessuto cittadino alla ricerca di punti dove intervenire efficacemente.

⁷¹² Zvi Goldstein, *The limits of my knowledge. Works 1969-2014*, a cura di Eva Meyer-Hermann, compilato da Johannes Schmidt, The Israel Museum – Distanza Verlag, Gerusalemme - Berlino, 2014. Cfr. in particolare pp. 32-33, 42-50, 334-335, per quanto riguarda le mostre presso Diagramma.

⁷¹³ Partecipa con l'opera *Sistema Correttivo*, del 1972, composta unicamente da un testo stampato.

⁷¹⁴ Zvi Goldstein: *Azienda trasporti municipali di Milano (particolare delle Teorie di Applicazione) 1972*, in "Prospects" n. 4, inserto di "Gala" n. 6, dicembre 1972, pp. 68-69.

Una seconda opera ha il lungo titolo di *Teorie delle conoscenze: rappresentazione di gruppi, approssimazione e precisione, ripetizione e probabilità, possibilità, verifica attraverso sistema relativo positivo-negativo*, composta da cinque pannelli incorniciati.

Infine è esposta anche *Sistemi di controllo. Controlli statistici. Stazione centrale di Milano [treni in arrivo]. Percorso Genova-Milano, Percorso Roma-Milano, Percorso Torino-Milano, Percorso Venezia-Milano. [Treni in partenza]. Percorso Milano-Genova, Percorso Milano-Roma, Percorso Milano-Torino, Percorso Milano-Venezia*, composta da vari pannelli con scritte, fotografie applicate, eccetera. Si tratta, come nel caso dell'analisi dei trasporti pubblici milanesi, di opere che hanno l'aspetto di progetti. In questo caso Goldstein dà una rappresentazione visiva delle statistiche, parziali, della sua osservazione dei treni in arrivo e in partenza da Milano Centrale nel 1972.

Le opere descritte (ad eccezione della prima) provengono dalla collezione di Franco Toselli, che probabilmente le acquistò alla prima esposizione. Secondo un meccanismo tipico delle opere concettuali, i titoli sono fondamentali, chiariscono il soggetto e il lavoro portato avanti.

Meno di sei mesi dopo, tra il dicembre 1973 e il gennaio 1974 Goldstein torna in galleria con la personale dal titolo *Funzionalismo critico*⁷¹⁵. È esposta anche un'opera del 1972, *Leggi naturali. Il moto. Sistemi naturali. Fotosintesi*, composta come le altre dello stesso periodo da un film, o slide show, e due sequenze fotografiche (una delle quali posseduta sempre da Toselli). Di nuovo siamo di fronte a testi e fotografie che analizzano elementi del mondo che lo circonda, in questo caso non urbano ma naturale. Nel 1974 si tiene infine l'ultima mostra a Diagramma, intitolata semplicemente *Zvi Goldstein*, che chiude l'esposizione di questo ciclo di opere del 1972 che è stato riunito sotto il titolo generale di *Teorie della conoscenza*. Vengono esposte *Teorie di applicazione, Teoria e realtà, Posizioni critiche*, composta da tre nastri audio dove l'artista intervistava qualcuno a proposito della sistema teoretico della conoscenza. I nastri figurano anche applicati su altrettanti pannelli dove sono accompagnati da testi. La seconda opera, molto simile formalmente, è intitolata *Teorie delle conoscenze. Sistemi descrittivi*, e di nuovo è composta da una versione “visiva” applicata a pannelli, e un audio (perduto) che doveva essere riprodotto e invadere tutto lo spazio espositivo. Entrambe sono di nuovo conservate nella collezione di Toselli.

Per concludere, Goldstein affida ad Inga-Pin un suo testo inedito, da pubblicare nell'antologia critica che apre *Rapporto 80*, intitolato *Linguaggio e dialettica dalle “teorie del funzionalismo critico”* e datato “Milano, 1974”⁷¹⁶.

⁷¹⁵ Cfr. Z. Goldstein, *Idea, dialettica, linguaggio nel funzionalismo critico*, in “Flash Art” n. 50-51, dicembre 1974-gennaio 1975, pp. 44-45.

⁷¹⁶ Z. Goldstein, *Linguaggio e dialettica dalle “teorie del funzionalismo critico”*, in L. Inga-Pin, a cura di, *Rapporto 80*, op. cit., pp. 111-114.

4.4.9. La consacrazione a palcoscenico della Body art internazionale, 1973-1974

Dall'autunno 1973 si susseguono in galleria alcuni degli artisti più prestigiosi legati alla corrente della Body art. Il termine appare per la prima volta nel 1970, a intitolare la mostra *Body works* al Museum of Conceptual Art di San Francisco, curata da Willoughby Sharp⁷¹⁷, con un significato un po' diverso da quello che prende negli anni successivi. Dal 1972 la rivista francese "ArTitudes" è uno degli organi principale di supporto a questa "corrente", attraverso la voce del suo fondatore, François Pluchart. In Italia si deve aspettare il 1974 perché la Body art riceva una certa attenzione dalla critica d'arte, in particolare grazie a Lea Vergine che ne cura una prima antologia, *Il corpo come linguaggio. La "Body art" e storie simili*⁷¹⁸. Opere degli artisti citati si incontravano spesso nei mesi appena precedenti nelle gallerie milanesi, non solo presso Diagramma; per esempio le fotografie ridipinte del viennese Arnulf Rainer sono esposte nella primavera 1974 allo Studio Santandrea. Contemporaneamente la rivista "Data" dedica gran parte del proprio fascicolo estivo a queste pratiche artistiche⁷¹⁹, e Altamira, attento frequentatore della galleria Diagramma, firma sulla rivista "Diaframma Fotografia Italiana" un brano dal titolo *Quale body art?*⁷²⁰, prima riflessione che confluisce in una nuova rubrica intitolata *Fotografia come strumento*. Altamira prende il via dalla fresca pubblicazione del libro della Vergine appena citato, aggiungendo le sue riflessioni sul fenomeno della sempre maggiore diffusione di pratiche artistiche che sfruttano il corpo dell'artista, soprattutto constatando che "nella quasi totalità dei casi" la fotografia è il mezzo con il quale gli artisti documentano il gesto, il corpo. Così che l'ancella, la fotografia strumentalizzata, diventa alla fine l'opera d'arte, anche se, Altamira sottolinea, in molti casi è impossibile trasmettere l'emozione di assistere di persona alle performance (sottintendendo che lui, invece, vi ha assistito). Oggi è per noi scontato parlare della fotografia come documentazione di pratiche artistiche disparate, e già nel 1970 Daniela Palazzoli, sulle pagine della stessa rivista pubblica fotografie di opere di Land Art, ponendo il problema. Ma nel 1974 la questione è più urgente, sono cresciuti i numeri, non sono più nei deserti californiani, ma si incontrano regolarmente nelle gallerie più vicine. L'apertura di una rubrica (tre colonne e qualche illustrazione) dedicata alla fotografia strumentale è un segnale chiarissimo di quel forzato aggiornamento culturale dei fotografi italiani che Colombo si era proposto quando aveva iniziato a dirigere "Popular Photography Italiana" nel 1966, cui accennavo nel primo capitolo. Certo sostenuto dalla personale passione di Altamira per l'arte concettuale, e la

⁷¹⁷ Include Vito Acconci, Terry Fox, Keith Sonnier, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, William Wegman. Cfr. W. Sharp, *Body Works*, in "Avalanche" n. 1, inverno 1970, pp. 14 e seguenti.

⁷¹⁸ L. Vergine, *Il corpo come linguaggio. La "Body art" e storie simili*, Prearo Editore, Milano, 1974.

⁷¹⁹ "Data" n. 12, estate 1974: in particolare D. Palazzoli, *Il corpo come massaggio e come messaggio*, pp. 45-49; D. Palazzoli, L. Vergine, *Parliamo della Body Art*, pp. 50-55; L. Inga-Pin, *Il corpo viennese*, pp. 60-63.

⁷²⁰ A. Altamira, *Fotografia come strumento. Quale body art?*, in "Diaframma Fotografia Italiana" n. 196, ottobre 1974, pp. 17.18.

sua cultura e formazione da storico dell'arte. Il tema trattato successivamente da Altamira in *Fotografia come strumento*, è, non a caso, quello delle “mode culturali”⁷²¹.

La posizione di Inga-Pin è chiaramente a sostegno di questa costola dell'arte concettuale. Anche lui si occupa di pubblicare, nel 1978, l'antologia *Performances*⁷²², ma i primi segnali di questo suo interesse teorico per la storia e lo sviluppo della performance, ma anche per la proliferazione di definizioni (come dimostra fin da subito il titolo), appaiono già nel 1973, nell'introduzione ad un articolo su Remo Bianco⁷²³. Tra le righe sembra proporsi di indagare l'operato di quegli artisti che alternano la propria produzione artistica tradizionale con azioni, supponendo che il panorama italiano riservi ancora tante sorprese, poiché la mancanza di informazione, l'*impasse* nominale o la carenza di mezzi di diffusione, hanno relegato molte azioni nel cassetto. Accenna già ai casi del futurismo e a Piero Manzoni. Nel libro del 1978 saranno poi raccolti centinaia di nomi, ognuno con una fotografia di un'azione, italiani e stranieri. In galleria hanno luogo fin dai primissimi mesi di apertura azioni e performance, e già dal 1972 iniziano a comparire nomi noti della corrente Body, come Urs Lüthi e Gina Pane.

Inizia la stagione del 1973 l'austriaco Günter Brus (1938), tra i pionieri di questa nuova corrente, co-fondatore del gruppo *Wiener Aktionismus* accanto a Hermann Nitsch e Otto Mühl. Le sue prime azioni risalgono al 1964, l'ultima al 1970.

In questa mostra personale, *Foto von Aktionen* vengono esposte solo fotografie, per esempio dell'azione *Ana* (1964). Probabilmente la stessa mostra viene portata allo Studio Morra, e allestita l'anno successivo. Dagli anni Settanta Brus si dedica al disegno e alla pittura. Nel numero di “Data” dedicato alla Body art, Inga-Pin firma un brano dedicato proprio a *Il corpo viennese*⁷²⁴, illustrato da una fotografia di una *Ana* di Brus *courtesy* della galleria, tra le altre immagini [Fig. 4.67]. Di Brus sottolinea la preferenza per performance in cui è solo, uomo sartriano nudo sulla scena del mondo, senza la corralità delle azioni di Mühl e Nitsch. Un'altra caratteristica della sua opera è l'affinità con la danza contemporanea, e la tendenza ad occupare tutto lo spazio disponibile, a differenza della staticità di Schwarzkogler (che invece, similmente a Gina Pane, lavora molto sulla resa fotografica) e di Mühl che lavora con modelle. La fotografia per Brus non è un interlocutore chiave, non progetta la documentazione con la minuzia di altri artisti, ma ciò non toglie che sia oggi, ma già nel 1973, l'unico supporto capace di restituire un ricordo visivo delle sue azioni. Inga-Pin sottolinea poi come i componenti dell'Azionismo vivessero una tensione rivolta

⁷²¹ A. Altamira, *Fotografia come strumento. Il genio solitario e la moda culturale*, in “Diaframma fotografia Italiana” n. 197, novembre 1974, p. 17.

⁷²² L. Inga-Pin, a cura di, *Perfromances. Happenings, actions, events, activities, installations, op. cit.*.

⁷²³ L. Inga-Pin, *Azioni di Remo Bianco*, in “Gala” n. 63, Anno X, dicembre 1973, p. 61.

⁷²⁴ L. Inga-Pin, *Il corpo viennese*, in “Data” n. 12, estate 1974, pp. 60-63.

all'estetica, alla cultura, scrive di una situazione stagnante, un letargo esistenziale della capitale austriaca nel dopoguerra, contro la quale si alza il grido di rivolta del gruppo di Azionisti.

Dopo Brus dovrebbero essere esposte fotografie di Katarina Sieverding (1944). Nata a Praga, studia alla Kunstakademie di Düsseldorf con Joseph Beuys, accanto a Blinky Palermo, artista tedesco che abbiamo già incontrato alla galleria Diagramma nel 1972. Dal 1969 lavora su autoritratti, per esempio *Stauffenberg Block*, serie di primissimi piani immersi in luce rossa. Il colonnello Stauffenberg aveva progettato nell'estate del 1944 il fallito attentato a Hitler, proprio mentre l'artista nasceva: Sieverding crea così un cortocircuito tra la propria storia personale e la storia del proprio paese. Suo padre è radiologo, e questo elemento certo influenza il suo uso analitico, quasi diagnostico, della fotografia. Nello stesso anno partecipa alla mostra collettiva *Transformer: aspekte der travestie*⁷²⁵, accanto a Lüthi e Ontani, tra gli altri. Nel fascicolo di "Data" dedicato alla Body art, più volte citato, sono pubblicate due serie di fotografie di Sieverding, *Maton 1e Maton 2* (1972-1973), purtroppo non provenienti dalla galleria Diagramma⁷²⁶. La prima è un'enorme composizione (300x252 cm) di decine di autoritratti che si fanno via via, scendendo, sempre più ravvicinati e sempre più inquietanti. La seconda è striscia singola (252x29 cm) di autoritratti con una maschera.

Rimangono dei dubbi su questa mostra, non confermata da cataloghi dell'artista. Ritengo opportuno però, considerare l'eventualità non solo poiché menzionata su "Domus" (potrebbe trattarsi di un'imprecisione) ma perché Sieverding è tra gli artisti che Inga-Pin porta alla quinta edizione di Art Basel nell'estate seguente, il che presuppone il fosse in possesso di alcune sue opere.

Gina Pane il 9 novembre 1973 torna alla Galleria Diagramma per mettere in scena *Azione sentimentale*⁷²⁷ [Fig. 4.69]. Oggi forse l'azione più nota dell'artista italo-francese, è un capitolo del suo lavoro dedicato alle donne (dopo *Azione Autoportait(s)* tenutasi all'inizio dello stesso anno presso la Galerie Stadler di Parigi). È divisa in quattro atti: il pubblico entra attraversando una stanza dove tre fotografie di rose sono appese alle pareti, e il cui pavimento è ricoperto da un tappeto di velluto nero con una rosa di raso bianco cucita sopra. Arriva poi nella seconda sala, dove una proiezione in *loop* mostra l'artista dalla vita in giù, con in mano un mazzo di rose rosse: la rosa come simbolo genitale femminile. Ad alcune donne del pubblico viene chiesto di disporsi in cerchi tracciati a terra con un gesso, all'interno dei quali figura la parola "donna". L'artista, vestita di bianco, esegue una serie di gesti meccanici tenendo in mano un mazzo di rose rosse. Poi, seduta

⁷²⁵ J. C. Amman, M. Eigenheer, *op. cit.*

⁷²⁶ A corredo di D. Palazzoli, L. Vergine, *Parliamo della body art*, in "Data" n. n. 12, estate 1974, p. 51.

⁷²⁷ Ne scrive subito F. Pluchart, *Langage plastique de Gina Pane*, in "Artitudes" n. 6/8, dicembre 1973-marzo 1974, pp. 46-47. Il testo è accompagnato da due fotografie dell'azione, di Françoise Masson. Tra il pubblico milanese anche il fotografo Giorgio Colombo, eccellente documentatore d'arte contemporanea, che non perde l'occasione di scattare alcune fotografie, oggi consultabili presso il suo archivio privato. Cfr. S. Duplaix, *op. cit.*, p. 116-18.

difronte al piccolo gruppo femminile, porge un braccio nudo verso di loro e inizia a conficcarvi le spine di una rosa, e infine incide il proprio palmo, lasciando il sangue colare e sporcare di rosso il braccio e i vestiti candidi. Si alza e ripete i gesti iniziali, ma tenendo in mano un bouquet di rose bianche. L'azione si conclude con la canzone *Stranger in the Night* di Frank Sinatra suonata da un'altra sala della galleria. Il passaggio dal bianco al rosso, già presente in altre azioni della Pane, è emblema di un'evoluzione positiva che si realizza durante l'azione stessa.

In parallelo è installata in galleria la mostra personale di Knoblauch Urs (1947). Il giovane artista zurighese esponeva dal 1969, ed è in particolare legato alla galleria di Annemarie Verna, la quale probabilmente lo introdusse ad Inga-Pin. Dall'inizio degli anni Settanta Knoblauch lavora con la fotografia e il testo, influenzato dal concetto di *detect exactly*, traducibile in “rilevamento esatto”, che lo porta a produrre cicli fotografici strettamente legati al luogo che rilevano, tanto da richiedere quasi la definizione di *fotografica site specific*. Anche l'installazione milanese è realizzata esclusivamente per le stanze di via Pontaccio⁷²⁸. Può essere messa in relazione, forse, con la tendenza dell'arte svizzera di fine anni Sessanta verso l'iperrealismo, rappresentato da artisti già passati dalla Diagramma come Raetz e Burkhard, il cui ciclo di “lenzuoli” fotografici ritengo possa essere definito “rilevamento esatto” dell'atelier di Raetz⁷²⁹.

Sul finire del mese di novembre, è il turno di Paolo Lunanova (1948) giovane artista pugliese, forse segnalato ad Inga-Pin da Michele Zaza (coetaneo e compatriota) o dalla gallerista Marilena Bonomo. Lunanova è infatti uno di quegli artisti “residenti” che orbitano intorno alla Galleria Bonomo dalla seconda metà degli anni Settanta, collaborando ed esponendovi a più riprese⁷³⁰. È diventato poi insegnante di pittura all'Accademia di Belle Arti di Bari.

Durante il gennaio 1974 è proiettato a Diagramma *Tv Out 3*, la registrazione integrale realizzata da Luciano Giaccari per lo studio 970.2, del Festival di Musica e Danza in USA organizzato dall'Attico di Roma nel giugno 1972. Si esibiscono Yvonne Rainer e Joan Jonas, tra gli altri. Giaccari afferma sulla sua operazione di video documentazione: “indipendentemente dall'intervento dell'artista vengono registrate situazioni uniche ed irripetibili, di cui il videotape costituisce la documentazione”⁷³¹. Prosegue quindi il rapporto di collaborazione con lo studio 970.2 inaugurato già nel 1970 con *InterVENTO*.

Parallelamente, altre riviste fanno di nuovo il nome di Brüs per inaugurare il 1974. È una mostra

⁷²⁸ Cfr. il suo sito personale: <https://kultur-und-frieden.ch/ausstellungen.shtml> (18 luglio 2019).

⁷²⁹ Cfr. C. Ammann, *La Suisse a la Septième Biennale de Paris*, Berna-Zurigo, 1971, p. n. n: “L'iperrealismo è rappresentato, da una parte dalle grandi tele fotografiche di Burkhard/Raetz, da Lüthi e da Von Moos, e, d'altra parte, dalle pitture di Bänninger e di Schnyder.”

⁷³⁰ Cfr. ... *but, where is Bari?* op. cit., pp. 140-142.

⁷³¹ L. Giaccari, *Arte e videotape*, in “Gala” 3-4, luglio-settembre 1973, p. 26. Cfr. anche “Nac” n. 1, gennaio 1974, p. 35.

che non compare nei suoi cataloghi, potrebbe trattarsi di un errore, di un ri-allestimento di materiale fotografico già in possesso di Inga-Pin dal 1973, o addirittura che il progetto di mostra pensato per l'autunno 1973 sia slittato al gennaio 1974. Sicuramente è seguito da Antonio Paradiso, artista che abbiamo già incontrato. A differenza dei primi anni, tra il 1972 e il 1975 alcuni nomi sono piuttosto stabili, ritornano almeno due o tre volte in galleria.

Nel febbraio 1974 è organizzata la prima mostra in Italia Annette Messenger (1943)⁷³², la quale porta in galleria gli album che costituiscono il lavoro *Les travaux de la chambre*, riuniti nel catalogo *Collectionneuse*⁷³³. È un libretto tutto scritto a mano, molto simile ad un diario, che l'artista infatti definisce “*ma vie illustrée*” [Fig. 4.70, 4.71, 4.72]: inizia descrivendo il suo piccolo appartamento, del quale disegna anche una mappa. Le pagine seguenti sono copie da altri album, che nel marzo 1974 arrivano ad essere 56, con fotografie o immagini ritagliate da riviste, e brevi riflessioni autografe: per esempio troviamo *Le Mariage de M^{lle} Annette Messenger*, *Les Hommes que j'aime/j'aime pas*⁷³⁴, *Les Enfants aux yeux rayés*, *Mes jalousies*, *Ma collection de proverbes*, eccetera. Gli album già stati esposti in alcune gallerie, si legge nell'ultima pagina del cataloghino parigino citato, tra cui Diagramma, “*avec une édition in preparation*”. Utilizza le immagini delle riviste, spiega Messenger, poiché racchiudono i sogni e i drammi della gente comune, e lei vuole raccogliere e fermare questi piccoli pezzi di storia in album che rimangono sempre con aspetto provvisorio, non finito, aperto. A proposito di questa mostra, Barbara Radice scrive che tutta l'opera della Messenger va vista in una chiave femminista: le interessa definire in modo quasi statistico quello che c'è di specifico e diverso nella sensibilità femminile, attraverso la descrizione lucida dei suoi stati d'animo⁷³⁵. Alcuni mesi dopo intervista l'artista francese, che alla domanda rispetto alla sua collocazione nel contesto della ricerca attuale, risponde: “è difficile, oggi tutto appare mescolato. Non ci sono regole, uno può benissimo fare del teatro e dire che è pittura. D'altronde se, come ho detto all'inizio, l'arte è riflessione sulla vita, è possibile fare tutto”⁷³⁶.

La segue, a marzo, Bruno Locci (1937-2010) probabilmente arrivato a Diagramma attraverso Franz Paludetto, che lo sostiene per tutta la carriera. Dal 1969 Locci utilizza la fotografia, stampandola su tele emulsionate e poi intervenendo con aniline. Questa sua mostra milanese è intitolata *Arte e mestieri 1935-1973*, e composta da lavori fotografici. Locci in quegli anni lavora con fotografie storiche, con un approccio duchampiano che lo vede utilizzare la fotografia come un qualunque

⁷³² Mostra citata in “Domus” n. 530, gennaio 1974 e “Artitudes” n. 9-11, aprile-giugno 1974, p. 78, dove si accenna anche a Bruno Locci.

⁷³³ *Annette Messenger collectionneuse*, ARC2, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Parigi, 1974.

⁷³⁴ A questo lavoro in particolare è dedicata anche una pagina in “Prospects” n. 6, in “Gala” n. 3-4, luglio-settembre 1973, p. 61, dal titolo *La double vie d'Annette Messenger racontée par A.*, 1973.

⁷³⁵ B. Radice, *Annette Messenger*, in “Flash Art” n. 44-45, aprile 1974, p. 16. Illustrata dall'opera *La gelosia*, courtesy Galleria Diagramma.

⁷³⁶ B. Radice, *Intervista con Annette Messenger*, in “Flash Art” n. 46-47, giugno 1974, p. 33.

object trouvée, prelevata arbitrariamente da un archivio. Si può intuire quali opere espone a Diagramma grazie ad alcune pagine di “Flash Art” dove sono pubblicate illustrazioni di opere *courtesy* della galleria Diagramma⁷³⁷. Per esempio *Tre episodi di tempo pieno: Tre volte me stesso in uno unico momento, in un unico luogo*, 1912-1973, forse una delle sue fotografie più note [Fig. 4.73]; *Il prediletto*, 1912-1973; *Il marinaio Amedeo Astengo*, cinque occasioni per una foto degli anni 1905, 1910, 1911, 1929, 1935-1973. Pochi mesi prima su “Prospects” sono pubblicate le immagini esposte a Torino, poi raccolte nel libro *Stepping Stones*, mentre poco dopo è pubblicizzato un secondo libro, *Full Time*⁷³⁸. Locci unisce il lato freddo del concettuale, attraverso un elenco dei soggetti fotografati, alla dissociazione di un’identità nel suo doppio o nella coralità multipla delle sue voci, tema piuttosto comune nella riflessione artistica degli artisti che Inga-Pin sceglie di esporre in questo periodo.

Sempre in questi primi mesi del 1973 si susseguono altre due mostre personali, di Goldstein e Zaza, che ho trattato nei paragrafi di approfondimento sui giovani autori. Torna poi in galleria, dal 2 aprile, Cioni Carpi, con la mostra *Trasfigurazioni*, composta dai cicli di autoritratti trasformisti che lo collocano nella tendenza coeva del travestitismo⁷³⁹.

Dopo tanti *habitué* a maggio è la volta di alcuni autori nuovi, come i coniugi tedeschi Michael (1944) e Barbara Leisgen (1940-2017). I due lavorano dal 1970, e, come tanti artisti incontrati nelle ultime stagioni, possono essere iscritti nell’ambito della fotografia concettuale. Mostrano una particolare affinità con paesaggi e fenomeni naturali, per esempio nelle opere iniziali *Mimesi* o *La naissance du soleil* (1973-74)⁷⁴⁰. Probabilmente sono esposte le opere del gruppo *L’homme a la plus grand capacité de produire de resemblances*, quattro fotografie che mostrano una donna impegnata a copiare con le braccia forme naturali come le nuvole, le colline⁷⁴¹ [Fig. 4.74]. L’anno successivo il loro *Tentativo di separare monti e valli* (1973) è esposto alla Galleria Il Milione per la mostra *Special on Photoworks*⁷⁴², ma tornano anche alla galleria Diagramma per una seconda personale.

Subito dopo i Leisgen viene invitata Ketty la Rocca (1938-1976). L’artista, fiorentina d’adozione, ha esordito nella seconda metà degli anni Sessanta nell’ambito della poesia visiva, creando soprattutto

⁷³⁷ Bruno Locci in “Flash Art” n. 42, ottobre 1973, p. 9; pubblicità della mostra in “Flash Art” n. 44-45, aprile 1974, p. 76, a piena pagina, con varie fotografie provenienti da Foto Brilla, Savona.

⁷³⁸ B. Locci, *Progetto di percorso per una mostra*, 1972, in “Prospects” n. 6, in “Gala” n. 3-4, luglio-settembre 1973, pp. 69-70. B. Locci, C. Vivaldi, *Stepping Stone*, s. l. (Milano?), 1970; B. Locci, *Full Time*, Flash Art Edizioni, Milano, 1974, l’immagine di copertina, tratta dal ciclo *Arti e mestieri*, è la stessa che Inga-Pin utilizzerà per il catalogo *L’oggetto manifesto. Ovvero la nuova scultura italiana*, Centro Cantoni, Legnano, 1981; *Full time* è pubblicizzato su “Avalanche” di dicembre 1974.

⁷³⁹ Mostra pubblicizzata su “Flash Art” n. 44-45, aprile 1974, p. 89, e ripresa in C. Carpi, *Trasfigurazione Tre (1966) 1974*, in “Flash Art” n. 48-49, ottobre-novembre 1974, p. 21.

⁷⁴⁰ Cfr. *Barbara et Michaël Leisgen. Les écritures du soleil*, Centre d’Arts Plastiques Contemporains, Bourdeaux, 1978.

⁷⁴¹ Sono pubblicate, senza essere accompagnate da alcun testo, su “Flash Art” n. 46-47, giugno 1974, pp. 42-43, *courtesy* Galleria Diagramma.

⁷⁴² Opera pubblicata a corredo dell’articolo *Fotomedia e Company*, in “Gala” n. 71, aprile 1975, p. 32.

collage. Negli anni Settanta inizia a utilizzare la fotografia e il video per lavorare anche sulla gestualità delle mani, oltre che sulla parola scritta.

La mostra è citata in un articolo di Altamira su “Gala” dove si legge:

Un'altra lettura del documento fotografico ce l'ha proposta (sempre al Diagramma, recentemente) Ketty La Rocca, un'artista già nota per una sua ricerca - nell'area del 'comportamento' - sulle attitudini e sul linguaggio delle mani. Nella sua nuova ricerca, La Rocca presenta tre stadi di elaborazione della stessa immagine: un documento fotografico, la riscrittura (rilettura?) di questo tramite un fitto intersecarsi di frasi illeggibili o comunque 'non-significanti', che da ultimo si riassumono nelle linee essenziali di uno schizzo della scena. Il rapporto frase-linea e quello linea-linea è naturalmente identico, salvo che la prima trascrizione si propone (anacronisticamente) come lettura simbolica, ma in termini ironici, creando una curiosa tautologia del *nonsense*. L'interpretazione 'criptica' del documento crea una traiettoria di linee essenziali, che mutano la scena nei suoi nodi essenziali, salvandola fino a renderla relitto, parvenza indispensabile ma semi-muta: la comunicazione del messaggio si perde, ne rimane solo un'eco minima che ce ne testimonia la sola presenza.⁷⁴³

Da questo brano si intuisce che sono esposte opere dalla serie delle *Riduzioni*, tra le quali alcune realizzate a partire da fotografie scattate negli ambienti della galleria stessa⁷⁴⁴ [Fig. 4.75]. Nelle *Riduzioni* la parola scritta, il linguaggio, che è stato così importante nelle prime opere, diventa muto, traduce l'immagine ma la rende, e si rende illeggibile.

Chiude la stagione espositiva un altro azionista viennese, Hermann Nitsch (1938), con fotografie di documentazione delle sue azioni. Un esempio può essere quella portata l'anno successivo a Parma per la collettiva *Foto & Idea*⁷⁴⁵. Infine, dal 19 al 24 giugno 1974, la galleria Diagramma partecipa alla quinta edizione di Art Basel, con lo stand 15.165, nella sezione *Neue tendenzen* al primo piano. Le nuove tendenze rappresentate dalla galleria sono “Body art, Conceptual art, Narrative art, film, diapositive, videotapes, edizioni di multipli”⁷⁴⁶. Sono organizzate e messe in scena nelle sale della fiera “Four 'big' performances” di Brüs, Enrico Job (del quale stranamente non è stato possibile rintracciare, ad oggi, mostre in galleria), Lüthi e Pane. Quest'ultima realizza *Death Control*, azione che la vede sdraiata a terra, ipoteticamente morta, ricoperta di vermi. Altre opere portate in fiera sono di Camnitzer e Porter, Carpi, Goldstein (esclusivo), i Leisgen, Locci, Lunanuova, Mazzucchelli (esclusivo), Nitsch, Paradiso e Sieverding.

⁷⁴³ A. Altamira, *La seriosa ironia*, in “Gala” n. 67, settembre 1974, p. 21.

⁷⁴⁴ L. Carluccio, *Ketty La Rocca*, in “Panorama” n. 421, 16 maggio 1974, pp. 32-33.

⁷⁴⁵ I. Bignamini, *Foto & Idea*, Grafiche Step, Parma, 1976. Inga-Pin collabora come prestatore alla mostra.

⁷⁴⁶ Cfr. *Art 5'74. Fünfte internationale Kunstmesse Basel*, ART Internationale Kunstmesse, Basilea, 1975, pp. 160-161; pubblicità su “Flash Art” n. 46-47, giugno 1974, p. 100, con l'opera di Locci *Tre volte me stesso in un unico momento in un unico luogo*, Foto Brilla, Savona.

4.4.10. L'ultima stagione

Ad aprire la stagione 1974-1975, l'ultima qui presa in considerazione, è proposto il nome di Vito Acconci. Arrivato in Italia nel dicembre del 1972, con la mostra *Public Domain* alla Galleria L'Attico, nei due anni successivi espone regolarmente in Italia, tra Napoli, Genova, Firenze e Milano (Galleria Alessandra Castelli nel 1975). Di nuovo perché, secondo "Artitudes"⁷⁴⁷, una delle riviste più attente nel seguire la galleria Diagramma (da quando esponeva regolarmente opere legate al corpo) già nell'autunno 1974 Acconci vi espone delle fotografie. Nel dettagliatissimo volume dedicato all'artista da Mario Diacono⁷⁴⁸ appena due anni dopo, però, non si fa menzione di questa mostra; potrebbe essere poiché considerata "minore" (magari composta solo da documentazione), oppure perché realizzata solo attraverso una collaborazione con un'altra galleria, ma potrebbe anche trattarsi di un progetto sfumato, non sarebbe la prima volta. Certo si tratta di un artista in linea con la proposta espositiva della galleria, sia per l'attività performativa, sia per il ruolo centrale del corpo nella sua pratica, ma anche per l'attenzione alla parola, alla lingua, interesse primario di Inga-Pin fin dai tempi di "Il Presente", e più volte ribadito.

A novembre è allestita una mostra antologica di un terzo azionista viennese, Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) in collaborazione con lo Studio Morra di Napoli, dove è trasferita nei primi mesi del 1975 come tante altre mostre menzionate nelle ultime pagine. Si tratta della prima occasione italiana per conoscere davvero Schwarzkogler, che è da poco approdato alle gallerie internazionali. Sono in mostra fotografie e altra documentazione relative alle sue azioni dal 1964 al 1966 e un film girato insieme a Brüs e Mühl⁷⁴⁹.

A dicembre si tiene la prima personale italiana di una giovane artista serba, Marina Abramović (1946), composta da foto documentazione delle sue precedenti azioni e testi di accompagnamento. L'artista mette in scena anche la performance alla quale verrà poi dato il titolo di *Rhythm 4*, durante la quale si offre, nuda e vulnerabile, ad un getto d'aria compressa sufficientemente forte da deformarle i lineamenti del viso e rimodellarle la pelle del corpo, ma anche a provocare contrazioni muscolari involontarie. Il pubblico, in una sala separata, fruisce l'azione solo attraverso un video: scelta singolare per Abramović, solitamente molto interessata alla dimensione più corporale, più reale e all'inclusione del pubblico come attore attivo⁷⁵⁰.

La performance è stata documentata da Giovanna Dal Magro, fotografa che sarà assidua

⁷⁴⁷ "Artitude" n. 12-14, luglio-settembre 1974, p. 71.

⁷⁴⁸ M. Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out Of London Press, New York, 1975.

⁷⁴⁹ Brevemente recensita su "Flash Art" n. 50-51, dicembre 1974-gennaio 1975, p. 16.

⁷⁵⁰ Cfr. Biljana Tomić, *Marina Abramović*, in "Data" n. 18, settembre-ottobre 1975, pp. 74-75.

frequentatrice della galleria negli anni successivi, in scatti oggi piuttosto noti, i cui diritti sono stati acquistati, negli anni dalla Sean Kelly, il gallerista newyorkese di Abramović.

Il rapporto di Abramović con la fotografia e la documentazione delle proprie azioni è piuttosto chiaro, inizialmente non le interessa. Crede nel potere suggestivo ed emotivo dell'azione dal vivo, del rito, fino agli anni Ottanta non si preoccupa di costruire una documentazione organica del proprio lavoro, e non considera, le fotografie e i video opere d'arte vendibili come “sue” opere d'arte. Il lavoro di quegli anni era radicalmente politico, e radicalmente fuori dalle logiche del mercato dell'arte.

La segue il torinese Alberto Garutti (1948), che ha la sua prima mostra personale alla galleria Diagramma nel gennaio del 1975, prima di essere incluso anche nella collettiva *Campo Dieci*, che si tiene il mese successivo, e alla quale dedico il prossimo paragrafo. La mostra è costruita sull'affermazione: “l'introspezione come esercizio/analisi del proprio modo di essere si attua nella coscienza che la mancanza di certezza non deve costituire un motivo di infelicità”⁷⁵¹, riportata da Inga-Pin all'inizio di un breve trafiletto che ci aiuta a individuare l'opera esposta in una sequenza fotografica accompagnata da un testo del filosofo francese Michel Eyquem de Montaigne. Si tratta di *Credo di ricordare* (1974), ri-esposta nel 2012 in occasione della retrospettiva dell'artista al Pac di Milano⁷⁵²: una serie di fotografie in bianco e nero ritraggono l'artista nella propria stanza insieme agli oggetti della sua quotidianità, accompagnate da brani tratti dagli *Essais* di Montaigne [Fig. 4.76]. È espressione del carattere incerto dell'esistenza, del valore del dubbio e della fallibilità umana. Garutti è un artista che scatta e stampa da sé le sue fotografie, e oltre che al proprio ambiente domestico, si è rivolto al proprio stesso corpo, foto-ispezionandolo con cura. Sono lavori attraverso i quali l'artista cerca di tornare in contatto con una dimensione individuale, intima, di sé stesso, e in generale dell'umano, in contrapposizione ad un contesto sociale, e soprattutto politico, dove prevale il “noi”. In una conversazione con Hans Ulrich Obrist racconta di questa mostra, definendola epifanica:

Forse un ipotetico catalogo ragionato dovrebbe iniziare con le immagini della mia prima mostra a Milano, nel 1975, presso la Galleria Diagramma di Luciano Inga-Pin. In quel periodo Inga-Pin era un punto di riferimento per gli artisti giovani, della mia generazione. Ricordo Clemente, Chia, Cucchi, gli artisti che poi avrebbero composto il gruppo della Transavanguardia. Quella mostra per me fu veramente importante; la ricordo come un'epifania. Rivelò alcuni aspetti del lavoro – e del mio modo di essere – che hanno caratterizzato la mia pratica da allora sino a oggi: l'attitudine critica, l'incertezza

⁷⁵¹L. Inga-Pin, *Alberto Garutti*, in “Gala” n. 71, aprile 1975, p. 91.

⁷⁵² *Alberto Garutti. Didascalìa*, Köning – Mousse, Köln – Milano, 2012. Talvolta si legge citata con il titolo *Credo di ricordarmi*, per esempio in “Flash Art” n. 54-55, maggio 1975, p. 48, dove è pubblicata quasi integralmente (courtesy Galleria Diagramma).

come motore della ricerca e della conoscenza. Il lavoro più importante, la spina dorsale della mostra, esplorava il tema dell'errore, del dubbio. Traeva spunto da alcuni scritti e pensieri di Montaigne che in quel momento stavo leggendo. Si trattava di una serie di 32 fotografie in bianco e nero e si intitolava *Credo di ricordare*. Nelle foto sono ritratto nella stanza dove dormivo allora e, intorno a me, tutti gli oggetti che di solito si trovano in una camera da letto: il bicchiere, il materasso, le scarpe, il cuscino, i dischi. Tutti questi oggetti che appartenevano alla mia quotidianità erano stati fotografati singolarmente, sullo sfondo del contesto domestico-abitativo: avevo fotografato tutti gli oggetti che erano con me in quella stanza, in quel momento. In un periodo storico estremamente politicizzato – la metà degli anni Settanta – prestare attenzione a degli oggetti banali, essere affascinato dall'idea stessa di 'narrazione individuale', era quasi rischioso, perché significava dare importanza ad una realtà che non era proprio quella sociale o politica tanto al centro delle pratiche estetiche in quegli anni.⁷⁵³

Questo lavoro narrativo e introspettivo lo avvicina ad altri artisti della galleria, *in primis* Michele Zaza. Dopo *Campo Dieci* arriva in galleria l'artista polacco Michael Badura (1938), anch'egli coinvolto nella tendenza cosiddetta Narrative. Si tratta della sua prima personale in Italia, anche se l'anno precedente è già stato incluso nella collettiva *Narrative Art* allo Studio Cannaviello di Roma. In questi anni compone pannelli di foglietti appesi, con fotografie e appunti, visualizzazioni di indagini criminologiche, di assurde storie, senza conclusione. Ricordano un diario, un calendario, o un puzzle, estremamente preciso, anche se presentato con una certa nonchalance. Non sembra esserci, ad una lettura dei frammenti, alcuna connessione tra fotografie e testi. La mancanza di soluzione, che accomuna tutte le sue storie, esprime lo scetticismo dell'artista verso la possibilità di oggettivare “il percepito”, da cui deriva la scrittura di una storia frammentaria, aleatoria, lacunosa. Il torinese Giorgio Ciam (1941-1996) è un altro degli artisti protagonisti del 1975, presente in galleria per *Campo Dieci*, e poi con una più ampia selezione di lavori in una mostra personale. Sono esposte opere sul tema del trasformismo, svolto in sequenze di ritratti e autoritratti. Per esempio *Sulla pelle*, fotografie su tela emulsionata del 1972, pubblicata anche in “Gala”⁷⁵⁴ [Fig. 4.77]. Di nuovo su “Gala” si trovano tracce di un secondo atto della relazione di Ciam con il gallerista, in una *Contro-intervista a Giorgio Ciam*, che finisce per essere un'intervista allo stesso Inga-Pin a proposito dei lavori più recenti dell'artista⁷⁵⁵: i ritratti in *photocolor* e le sequenze mosse (composte da pochi scatti) che probabilmente vengono esposte, anche solo nello studio, giacché alcuni

⁷⁵³ H. U. Obrist, *Alberto Garutti. Didascalia / Caption*, in “Abitare”, versione online del 16 novembre 2012, al sito: http://www.abitare.it/it/design/visual-design/2012/11/16/alberto-garutti-didascalia-caption/?refresh_ce-cp (25 maggio 2019).

⁷⁵⁴ L. Inga-Pin, *Il guardaroba dell'esorcista*, in “Gala” n. 70, Anno XII, febbraio 1975, p. 33. Prosegue un precedente articolo sempre sul tema del travestitismo, L. Inga-Pin, *Essere un altro*, in “Gala” n. 69, Anno XI, dicembre 1974, pp. 33-35.

⁷⁵⁵ L. Inga-Pin, *Contro-intervista a Giorgio Ciam*, in “Gala” n. 76, Anno XXIII, marzo 1976, pp. 34-35.

cataloghi di Ciam menzionano una seconda mostra personale alla Galleria Diagramma/Luciano Inga-Pin nel 1976. Come già per Lüthi, anche gli autoritratti di Ciam invocano spesso l'etichetta di Body art o arte del comportamento, nonostante nei suoi casi si tratti sempre di uno spazio e una realizzazione esclusivamente fotografica⁷⁵⁶.

Mi interessa qui ricordare l'esordio di Ciam come scultore, quando si presenta in mostra alla Galleria 2000 di Bologna, nel gennaio 1969 [Fig. 4.78]. Nel cataloghino un testo di Paolo Fossati parla di “scultura avvenimento, causale ipotetica?”: sono opere create con fogli metallici, interessanti e moderne, dall'aspetto di oggetti industriali e di del design contemporaneo⁷⁵⁷. È un dettaglio biografico comune ad altri artisti che nel procedere del decennio Settanta si spostano ad utilizzare il medium fotografico (o il video), come Paradizo, Zaza o Marrocco, che abbiamo già avuto modo di incontrare nel procedere di questa tesi.

L'artista francese Didier Bay (1944) inaugura il 13 maggio la sua prima mostra personale italiana, che include le opere *Traces au verso* (1972, due album), *Vocabulaire pseudo-urbain* (1972, un album), *L'abri rural* (1973, due album), *Signalisation rurale* (1972, un album), secondo il sito dell'artista. Altamira scrive subito dopo un trafiletto dedicato alla sua opera *Lunettes Arrières*, altro album più recente, che possiamo ipotizzare essere incluso. Oltre a questo dettaglio, Altamira scrive di Bay come di un protagonista di quella tendenza sociologica di analisi dei comportamenti umani, delle strutture marginali del sistema o di sottosistemi, che vede già operare, in Francia, artisti come Boltanski, Messenger o Anne e Patrick Poirier⁷⁵⁸. Similmente a Messenger, Bay presenta il suo lavoro sotto forma di album fotografici e testi, ma li espone su tavoli circondati da sedie che ne permettono una consultazione semplice e immediata, come in una biblioteca, o nello studio di casa propria. Subito dopo tornano in galleria i Leisgen, poi la Messenger, confermando una virata verso la fotografia Narrative, che si concretizza in una collettiva l'anno successivo⁷⁵⁹.

L'artista francese allestisce una mostra dal titolo *Collectionneuse, artiste, truqueuse, femme pratique*. È già una piccola antologica, una rappresentazione della sua mitologia individuale, che mette insieme lavori dal ciclo “collezionista”, già portato in galleria circa un anno prima, e da “Annette Messenger artista”, il suo primo lavoro del 1971-72. Ora aggiunge altri aggettivi che aumentano le sfaccettature del suo lavoro artistico: per esempio *Femme pratique*, del 1974, consiste in una serie di schede che descrivono la procedura delle normali attività manuali femminili, per

⁷⁵⁶ Ciam realizza alcune azioni tra il 1968 e il 1971, ancora da riferire ad un'interesse per la scultura e lo spazio, cfr. G. S. Brizio, a cura di, *Giorgio Ciam. Teatri scultura*, Rinaldo Marcori, Torino, 1972.

⁷⁵⁷ *Giorgio Ciam, sculture*, Galleria 2000, Bologna, 1969.

⁷⁵⁸ A. Altamira, *Le “Lunettes Arrières” di Didier Bay*, in “Gala” n. 72, Anno XII, giugno 1975, p. 88. Cfr. <http://didierbay.arts-bay.com/?q=Expositions> (2 settembre 2019).

⁷⁵⁹ *Narrative Art*, Galleria Diagramma/Luciano Inga-Pin, Milano, 1976. Include David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Christian Boltanski, Cioni Carpi, Robert Cumming, Roger Cutforth, John C. Fernie, Jochen Gerz, Peter Jutchinson, Jean Le Gac, Franco Vaccari e Roger Welch.

esempio *I miei ricami*. Si avvicina alla Body art e al tema del travestitismo con i lavori che riunisce sotto il titolo di *Truqueuse* (falsificatrice, imbrogliona). Immagini ritagliate da riviste o rotocalchi, ma anche ritratti del suo stesso corpo, sono modificate nella loro morfologia da fotomontaggi, interventi a penna o a matita, ma anche trucco e travestimenti; ricorda l'operazione duchampiana di aggiungere i baffi alla *Gioconda*. Per esempio deforma la fotografia del suo corpo nudo con l'aggiunta a penna di un vistoso sesso maschile, oppure femminilizza immagini maschili e viceversa. Come già Urs Lüthi, anche la Messenger usa il piano della sessualità per emigrare nell'altro da sé. Non è l'unico modo, per esempio Ontani e Ciam lavorano con il travestimento senza affrontare con questa regolarità il tema sessuale, ma diventando di volta in volta altri personaggi, indifferentemente maschili o femminili. Ciò che accomuna, e rende efficaci, queste operazioni artistiche è l'ambiguità: i travestimenti non sono mai perfetti (il che forse li spingerebbe definitivamente nell'ambito del teatrale) ma conservano in parte l'espressione e le fattezze originarie dell'artista⁷⁶⁰.

Una mostra come questa esprime perfettamente l'atteggiamento concettuale di Messenger, che utilizza indifferentemente disegni, fotografie, testi, ritagli da giornali e riviste, sperimenta attraverso il proprio corpo, eccetera, pur di ottenere la visualizzazione ottimale del proprio messaggio.

Nel 1975 è invitato in galleria anche Roger Welch, come conferma l'elenco delle sue mostre personali⁷⁶¹, ma non è stato ancora possibile ricostruire la mostra allestita.

Intorno all'inizio del 1975 la galleria Diagramma assume il nome-logo di Diagramma/Luciano Inga-Pin, e tende ad essere presentata, nelle pubblicità sulle riviste, come luogo dedicato ad “arte come informazione”. Nel prossimo paragrafo vedremo come un fascicolo di una rivista beneventana un po' sorprendentemente contenga un lungo saggio di Inga-Pin sui nuovi media; ora cito solo l'incipit, che credo spieghi questa precisazione della direzione della galleria verso l'arte come documento, informazione:

Perché i nuovi mezzi. Non è una domanda retorica. Non si tratta, come già accadde, di una unione più o meno legittima con la tecnologia o con l'industria, *tout court*, ma di un preciso adeguamento al lavoro multidisciplinare dell'informazione. [...]. Usare questi mezzi – dalla macchina fotografica al video, al cinema a passo ridotto – significa soprattutto allargare le possibilità d'intesa con le varie proposte che ci giungono quotidianamente dall'esterno e cioè da zone che per ovvi motivi non sarebbero mai emerse sul tavolo della ricerca artistica, mentre invece sono diventate così familiari...

⁷⁶⁰ Cfr. G. Dorfles, *Travestitismo e arte*, in G. Dorfles, G. Buttafava, G. Romoli, P. Delconte, C. Romano, a cura di, *Gli Uni e gli Altri*, Arcana Editrice, Roma, 1976, pp. 10-19.

⁷⁶¹ Cfr. <http://www.rogerwelch.com/map> (15 luglio 2019).

Siccome questi mezzi sono usati abbastanza brutalmente per condizionare informazione e cultura, comportamento e dialettica, l'arte tenta di recuperarli (molto spesso a sproposito e il più delle volte ingenuamente) per accaparrarsi un'altra campionatura del nostro spazio mentale.⁷⁶²

L'analisi procede poi affrontando diversi esempi di operatori estetici che utilizzano questi nuovi *media*, in modo più o meno brillante, e i nomi degli autori presi in considerazione sono quasi tutti raccolti nella collettiva *Campo Dieci*, e a loro ho dedicato il prossimo paragrafo. Ancora sull'arte come informazione, e sul ruolo specifico della fotografia in questo discorso, Inga-Pin afferma, in una conversazione con Gianni Bertini, datata 10 novembre 1977:

Siccome non credo più all'arte, ma soltanto ai mezzi di comunicazione e d'informazione, penso di fare semplicemente un discorso fotografico. Non credo in un ritorno alla pittura: non mi interessa affatto questo discorso. Non credo a queste cose che per me appartengono ad altre epoche. Io cerco di prendere i valori del nostro tempo, tutti negativi, o almeno la maggior parte, per cercare di finalizzarli.⁷⁶³

Credo che emerga, da questa frase, anche l'approccio autoriale di Inga-Pin, che in fondo si considera un po' partecipe nell'ideazione di quasi tutte le mostre che organizza, le quali si configurano come tasselli di un discorso teorico, ampio e articolato, sull'arte coeva.

4.4.11. Il vertice della fotografia: *Campo Dieci*, una generazione e il mezzo fotografico

Il 3 febbraio 1975 inaugura una mostra collettiva piuttosto significativa nel panorama milanese. Ha titolo *Campo Dieci* e sottotitolo *Una generazione e il mezzo fotografico* [Fig. 4.80]. Rispetto alla tesi nel suo complesso, questa mostra riveste un ruolo cardinale, in primis ha pesato sulla scelta della data di chiusura del periodo preso in considerazione, ma soprattutto simboleggia l'inizio del declino di un periodo di fertile e febbrile sperimentazione artistica che ha visto il mezzo fotografico assolutamente protagonista. Nelle pagine precedenti ritengo di aver dimostrato come la galleria Diagramma sia stata uno spazio insostituibile per tanti artisti che utilizzavano la fotografia, in diversi modi e con diverse finalità. Questa mostra in un certo senso chiude il periodo, fa il punto della situazione, ma lo fa in un modo paradossale, presentando artisti che si sono formati negli anni appena passati, il cui operare artistico è stato modellato dalla diffusione esponenziale della fotografia come strumento analitico, documentario ma anche espressivo. Chiude il momento

⁷⁶² L. Inga-Pin, *I nuovi media in Italia*, in "Proposta" Anno IV, n. 18-19, p. 3.

⁷⁶³ Pubblicata in G. Bertini, *Abbaco o esemplarismo*, Edizioni Castelli&Rosati, Milano, 1978, pp. 14-16.

germinale di questa nuova fotografia artistica, che negli anni successivi non avrà più bisogno di legittimazione, e allo stesso tempo inaugura un anno in cui a Milano la fotografia è assolutamente protagonista, sia in spazi privati sia pubblici, con *Special on Photoworks* in mostra alla Galleria Milano, *Fotomedia* alla Rotonda della Besana, *Fotografia come strumento* nella sezione culturale del Sicof, e tante altre mostre che ho già avuto modo di citare⁷⁶⁴. Non solo, sembra essere tra le prime di una lunga serie di mostre collettive a tema “fotografia concettuale/creativa”, che forse si potrebbero riportare alla capostipite *Fotografia creativa*, organizzata da Palazzoli già nel 1970, e che prosegue con *Foto&Idea* a Parma nel 1976⁷⁶⁵, *Fotografia come analisi* nel 1977⁷⁶⁶, e vari corrispettivi internazionali, tra cui cito *Art as Photography – Photography as Art*⁷⁶⁷, ma anche *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*⁷⁶⁸: in tutti questi casi ritroviamo tantissimi artisti esposti a

⁷⁶⁴ Tanti artisti coinvolti in *Campo Dieci* trovano spazio negli studi di Cristina Casero, in particolare rimando a C. Casero, *Sulla fotografia, con la fotografia. Le riflessioni intorno all'immagine e al procedimento fotografico nelle opere di alcuni protagonisti della cultura visiva tra gli anni Sessanta e Settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo, a cura di, *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, Milano, 2015, pp. 31-51.

⁷⁶⁵ Partecipano, ognuno con un'opera: Marina Abramovic, Vito Acconci, Mac Adams, Billy Adler, Vincenzo Agnetti, Adriano Altamira, Eleanor Antin, David Askevold, Gabor Attalai, John Baldessari, Didier Bay, Berm e Hilla Becher, Bill Beckley, Boltansky, Bon Vie, Gunter Brus, Chris Burden, Victor Burgin, Cioni Carpi, Caludio Cintoli, Francesco Clemente, James Collins, Maria Teresa Corvi, Giancarlo Croce, Robert Cumming, Roger Cutforth, Fernando De Filippi, Iole De Freitas, Ger Dekkers, Giuliano Della Casa, Nicola De Maria, Antonio Dias, Jan Dibbets, Braco Dimitrijevic, Ugo Dossi, Valie Export, Antonio Faggiano, Hans Peter Feldman, Hreinn Fridfinnson, Hamish Fulton, Gandus, Alberto Garutti, Jochen Gerz, Paul Armand Gette, Gilbert&George, Dan Graham, Nicole Gravier, Laura Grisi, Sigurdur Gudmundsson, Haka, Michael Hezier, John Hilliard, Rebecca Horn, Douglas Huebler, Peter Hutchinson, Nancy Kitchel, Jurgen Klauke, Chrsitina Kubish, Edmund Kuppel, Andzèj Lachowicz, Suzy Lake, David Lamelas, Ketty La Rocca, Jean Le Gac, Michael e Barbara Leisgen, Les Levine, Bruno Locci, Richard Long, Urs Luthi, Carlo Maria Mariani, Gordon Matta Clark, Fabio Mauri, Annette Messenger, Karel Miller, Alzek Misheff, Verita Monselles, Tania Moraud, Alberto Moretti, Maurizio Nannucci, Natalia LL, Hermann Nitsch, Bruce Nauman, Louis Nyst, Luigi Ontani, Denis Oppenheim, Maurizio Osti, Stephane Oursler, Stanislaw Pacus, Mimmo Paladino, Gina Pane, Giulio Paolini, Antonio Paradiso, Claudio Parmiggiani, Luca Patella, Lamberto Pignotti, Anne e Patrick Poirier, Arnulf Rainer, Marcia Resnik, Klaus Rinke, Ulrike Rosenbach, Allen Ruppertsberg, Carole Schneemann, Rudolf Schwarzkogler, Helmut Schweizer, Toni Shafrazi, Bery Skuber, Katharina Sieverding, Robert Smithson, Zdislaw Sosnowski, Peter Stempera, Aldo Tagliaferro, Antonio Trotta, Franco Vaccari, Jiri Valoch, Ger Van Elk, Van Schley, Roger Welch, William Wegman e Willatz.

⁷⁶⁶ Già citata, partecipano: Marco Bagnoli, Vito Boggeri, Giorgio Ciam, Jole de Freitas, Nicola de Maria, Roberto Gandus, Plinio Martelli, Mimmo Paladino, Giuseppe Penone, Remo Salvadori, Franco Vimercati e Michele Zaza (al quale è riservata la copertina). È interessante l'accostamento alle illustrazioni delle opere di testi degli stessi artisti, in particolare una lettera di Paladino a Bandini [Fig. 4.90].

⁷⁶⁷ *Photography as Art, Art as photography – Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie*, Kassel, 1977. Catalogo della mostra tenutasi a Chalon-Sur-Saône alla Maisonnie Européenne de la Photographie nel 1975 e al Fotoforum der Gesamthochschule di Kassel nel 1976, in occasione di *Mois Chalonnais e Europhot 75*. Include: Volker Anding, Michael Badura, Kazimierz Bendkowski, Ryszard Bobek, Christian Boltanski, Kilian Breier, Daniel Buren, Heribert Burkert, Gianfredo Comesì, Roman Cieslewicz, Pierre Cordier, Chérif Defraoui, Paul de Nooijer, Bernard Descamps, Ugo Dossi, Hans Peter Feldman, Franco Fontana, Ruth Francken, Henryk Gajewski, Tom Gramse, Renate Heyne, Karl M. Holzhauser, Andrezej Jórczak, Manfred Kage, Klaus Kammerichs, Alex Kayser, Wink van Kempen, Werner Kraus e Erhard Hössle, Edmund Kuppel, Karl Ludwig Lange, Barbara e Michael Leisgen, Rudolf Lichtsteiner, Urs Lüthi, Hennes Maier, Giuseppe Maraniello, Stanislaw Markowski, Lorenzo Merlo, Annette Messenger, Pierre Molinier, Ugo Mulas, Floris M. Neusüss, Detlef Orlopp, Arnulf Rainer, Otfried Rautenbach, Timm Rautert, Klaus Rinke, Klaus Ritterbusch, Josef Robakowski, Katharina Sattler e Ursula Schulz-Dornburg, Rainer Schmitz-Jüssen, Wilhelm Schürmann, Klaus Staeck, Michael Streuf, Karin Székessy, Janos Urban, Jaqueline Nicod-Urban, Jhon Vink, Christian Vogt e Charles Wilp.

⁷⁶⁸ S. Pagé, M. Nourisdany, a cura di, *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris – s. n., s.l, 1981. Partecipa Luigi Ghirri, uno dei soli tre italiani, insieme a Michele Zaza e Giuseppe Penone, ma anche Annette Messenger, Barbara e Michael Leisgen, Les Krims che abbiamo già incontrato, e altri

Diagramma tra il 1972 e il 1975. Nel caso di *Foto&Idea* e *Photography as Art* la galleria Diagramma è precisamente ringraziata per la collaborazione e il prestito di opere, mentre non è menzionata Il Diaframma, nonostante, per esempio *Photography as Art* sia organizzata da due istituzioni dedicate alla fotografia “tradizionale”. Pur differenziandosi leggermente, queste mostre “pescano” dallo stesso gruppo di artisti, come si nota confrontando i nomi elencati nelle singole note.

Ma tornando a *Campo Dieci*, sono esposti Giorgio Ciam, Alberto Garutti, Giuseppe Maraniello, Michele Zaza, Bruno Locci, Enzo Esposito, Nicola De Maria, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Mario Cresci, Alessandro Jasci, Alessandro Filippini, Jole De Freitas, Ottavio Salvini, Luigi Ontani, Antonio Michelangelo Faggiano.

Non sono gli artisti internazionali che abbiamo visto sfilare in galleria in questi anni, non compaiono *habituée* come la Pane, Lüthi o Messenger, che pure lavorano con il mezzo fotografico e che sono protagonisti di quasi tutte le collettive organizzate fino ad ora da Inga-Pin. Forse anche per questo, lo sguardo acuto di Inga-Pin è andato a scovare giovani italiani che, influenzati dalla diffusione del medium fotografico all'interno della corrente dell'arte concettuale, muovono i primi passi nel mondo dell'arte all'insegna di queste sperimentazioni. Autori come Clemente, Paladino, Esposito, Maraniello e De Maria indirizzeranno il loro lavoro verso pittura e scultura, poco dopo questa data, ma qui espongono fotografia. Quasi tutta in bianco e nero, quasi sempre sequenze. Alcuni sono già stati invitati per una personale in galleria, o lo saranno subito dopo, come Zaza, Ontani, Ciam, Garutti, De Freitas, Locci; altri compariranno solo in questa occasione, come i futuri transavanguardisti.

Non è stampato un vero e proprio catalogo, ma la rivista beneventana “Proposta”, per la quale Esposito e Paladino collaborano in veste di redattori, dedica un numero monografico al discorso sui “new media”, curato da Inga-Pin, che vi si dedica da tempo⁷⁶⁹. Non è esplicitato il legame con la mostra, ma il cortocircuito tra i nomi degli autori, gli artisti presentati, le opere pubblicate, quasi tutte courtesy Galleria Diagramma, portano facilmente ad intuire che non si tratti di una circostanza casuale. Questo fascicolo, unito ad una manciata di recensioni, oggi ci permette di intuire con una certa sicurezza l'atmosfera della mostra, pur nell'assenza di dati precisi su tutte le opere esposte.

Ho già citato l'inizio del testo di Inga-Pin, in chiusura del paragrafo precedente, in virtù di alcune affermazioni utili a contestualizzare il suo interesse per l'arte che definisce “informazione”, ma qui mi interessa invece analizzare le sue opinioni su quegli operatori estetici che scelgono di utilizzare

nomi famosissimi legati al mezzo fotografico tra cui Jean Le Gac, Bern e Hilla Becher, Jan Dibbets, Ed Ruscha, Michael Snow.

⁷⁶⁹ “Proposta” Anno IV, n. 18-19, marzo-giugno 1975.

nuovi media. Spesso, afferma, questi artisti fanno un uso “riduttivo” dei mezzi di informazione, come chi utilizza il telefono invece che scrivere una lunga lettera. Talvolta questo inaridisce il lavoro, ma altre opere riescono comunque a svelare contraddizioni e meccanismi consolidati e inconsci delle nostre abitudini visive, ottiche e come essere manipolano quelle sociali e culturali. Riprende il suo vecchio scritto sulla realtà recuperata, citandone un lungo brano, prima di affrontare passaggi più recenti.

Si fotografa (tutto: dal paesaggio alla didascalia che lo accompagna). Ci si lascia fotografare. Si fa fotografare: tre tempi del fare informazioni oggi usando la realtà mentale, ecco ciò che fanno molti artisti e ognuno nella libertà più propria, nelle scelte più consone alla singola partecipazione (sociale) con la realtà carpiata dal fotografo o dal reporter: costoro registrano solo dei dati figurativi.

Si fotografa forse non ancora del tutto consci del mezzo o, come già accade, abbastanza scaltri per affrontarlo o strumentalizzarlo a tutti i costi. Si fotografa quando altrove si sono raggiunti scarsi risultati e la macchina diventa immediatamente un'altra incursione nel campo delle ipotesi. È come cambiare residenza e rifarsi una vita.⁷⁷⁰

Poche pagine avanti, un altro punto importante: una statistica (così amata da Inga-Pin) che dimostra la crescita del mercato delle opere prodotte con mezzi meccanici [Fig.]. Proprio sul mercato si sofferma, come il fascicolo di “Diaframma Fotografia Italiana” che esce nel settembre dello stesso anno, nel quale abbiamo già letto opinioni non troppo discordi con le affermazioni di Inga-Pin. Quest'ultimo condivide lo scetticismo verso la vendita di fotografie e altre opere riproducibili in copia unica, con il rischio di ripetere gli stessi errori del mercato dell'arte. Ritiene una contraddizione la scelta di utilizzare di un mezzo d'informazione a largo raggio per poi immetterne i risultati solo in un certo circolo di collezionismo borghese. Non lascia cadere il problema dopo la polemica, ma propone di produrre un numero chiuso di copie firmate per il collezionismo, e un numero ipoteticamente infinito della stessa opera per i centri culturali, i musei, le scuole, le biblioteche. Non menziona nomi, titoli, come sua abitudine, ma il testo è accompagnato (e spesso sovrastato) da illustrazioni di tante opere. Pur senza averne sempre la certezza, ritengo probabile che in molti casi si tratti delle opere esposte in occasione di *Campo Dieci*, insieme ad altri autori non coinvolti come Adriano Altamira, Plinio Martelli Guglielmo Achille Cavellini, per esempio, che similmente lavoravano con la fotografia.

Sicuramente è il caso di Garutti, la cui *La mancanza d'incertezza non deve costituire un motivo d'infelicità* (1975), è ripubblicata anche su “Gala”⁷⁷¹, riferita proprio alla mostra al Digramma. Si

⁷⁷⁰ L. Inga-Pin, *I nuovi media in Italia*, in “Proposta” Anno IV, n. 18-19, marzo-giugno 1975, p. 8.

⁷⁷¹ L. Inga-Pin, *Fotomedia&Co.*, in “Gala” n.71, aprile 1975, p. 32 (didascalia a p. 33).

tratta di una sequenza di sei fotografie in bianco e nero che ritrae l'artista di schiena, mentre cammina in un campo, dove si sdraia, e, dopo aver atteso invano di vivere, muore. Un'altra sequenza fortemente narrativa è *Incontro al parco* (1974), di Alessandro Filippini. Composta da sei scatti in bianco e nero, mostra due uomini che si incrociano su un sentiero in un parco, sembrano rischiare uno scontro fisico, ma poi si separano⁷⁷².

Non mi soffermo su Michele Zaza⁷⁷³, che espone probabilmente una *Mimesi* (1975), avendolo approfondito in un paragrafo precedente. Un altro artista pugliese, oggi poco noto, è Antonio Michelangelo Faggiano (1946-2001), che esordisce proprio nel 1975. Vive a Milano da alcuni anni, studia alla Facoltà di Architettura, e contemporaneamente si dedica alla creazione di installazioni con fotografia, disegni e linguaggio⁷⁷⁴. Nella mostra personale che tiene alla Galleria De Ambrogi, sempre nel 1975, sparge le sue fotografie nell'ambiente occupando sia i muri sia il pavimento, ma presso Diagramma dovette esporre solo fotografie a parete, poiché Luca M. Venturi, che recensisce brevemente la mostra, sottolinea che la fotografia è “sempre appesa ad un chiodo, sul muro”⁷⁷⁵.

Di Giuseppe Maraniello è pubblicata su “Proposta” l'opera *Attesa-Assenza* (1974), ma l'artista non ricorda con certezza se sia quella effettivamente esposta. Ottavio Salvini è pressoché assente dalla bibliografia del periodo⁷⁷⁶, ma su “Proposta” è pubblicata un'opera che ci permette di collocarlo sulla linea di Ciam, Ontani, Locci e tutti quegli artisti che lavoravano con il ritratto. È un *Senza titolo* del 1974, composta da diciotto fotografie divise in sei colonne, ognuna di tre ritratti di una diversa persona [Fig. 4.81]. A proposito, Ciam è inserito nello stesso fascicolo con un *Senza titolo* del 1974, di proprietà però della Galleria LP 220. Si tratta di una lunga sequenza di autoritratti composti in una griglia 6x3, dove l'artista compare di volta in volta diversamente truccato, acconciato e travestito. Abbiamo già visto che Inga-Pin lo presenta pochi mesi dopo con una mostra personale, proprio basata sugli autoritratti. Non è stato, invece, possibile ricostruire cosa viene esposto di Ontani e di De Filippi, non inclusi nel fascicolo di “Proposta”; hanno già collaborato entrambi con la galleria Diagramma, e probabilmente Inga-Pin rimette in mostra alcune fotografie delle quali è già in possesso.

⁷⁷² Un versione più lunga (nove fotografie) della stessa sequenza, dal titolo *Storie al parco*, è pubblicata in “Flash Art” n. n. 52-53 febbraio-marzo 1975, p. 54.

⁷⁷³ In particolare valorizzato da Luca M. Venturi nella sua breve recensione per “Data” n. 15, primavera 1975, p. 8: “è intorno a Michele Zaza che corre senza rimorsi l'attenzione di chi considera non solo la sua opera – vistosamente polemica nell'ambito di una collettiva in cui sono presenti molte 'opere prime' – ma soprattutto i dati consonanti che emergono da tanti e tanti lavori presentati in questa mostra”.

⁷⁷⁴ Cfr. Antonio Michelangelo Faggiano. *Azzurra lontanaza. Opere 1973-2000* Silvana Editoriale, Milano, 2005. A pp. 16-17: illustrazione dell'allestimento della mostra personale alla Galleria De Ambrogi, con fotografie sparse sul pavimento. A pp. 23-25 illustrazioni dalla mostra personale *Le città impossibili* presso la Galleria Diagramma nel 1977.

⁷⁷⁵ L. M. Venturi, in “Data” n. 15, primavera 1975, p.8. Tradotta in “Artitudes” n. 21-23, aprile-giugno 1975, p. 96.

⁷⁷⁶ Nello stesso anno, a maggio, allestisce la personale *Contraddizioni* alla Galleria Cenobio Visualità, e l'invito è illustrato di nuovo da fotografie.

Come gli ultimi artisti elencati, anche De Freitas ha già avuto contatti con Inga-Pin; su “Proposta” è pubblicata l'opera *Nova* (1974), un dittico che la mostra in due ritratti in primo piano molto ravvicinati, quasi ad inquadrare solamente la bocca, che si apre in un largo sorriso [Fig. 4.83]. De Freitas lavora con la fotografia da alcuni anni in modo esclusivo e in questo periodo in particolare rivolge la macchina fotografica al proprio corpo.

Alessandro Jasci (1946) lavora a Milano dal 1969, ed espone dal 1970. Esordisce con una personale alla galleria LP220 di Torino e intorno al 1975 realizza performance. Due fotografie da *Sogni* sono pubblicate su “Proposta”: mostrano l'artista avvolto in un lenzuolo, a terra, e la visualizzazione (grazie a fotomontaggi) di quello che sta immaginando [Fig. 4.87]⁷⁷⁷. Ma egli racconta di aver esposto l'opera *Narciso* [Fig. 4.86] che lo mostra intento a specchiarsi, davanti ad un fanciullo nudo. In entrambi i casi vediamo la costruzione narrativa, e allo stesso tempo la struttura di *tableaux vivant* che sono così comuni.

Dell'artista beneventano Enzo Esposito (1946) è pubblicata *Raffronto*, dal ciclo *La vita fin dentro la morte* (1975) poi raccolto in un libro d'artista uscito proprio per le Edizioni Diagramma⁷⁷⁸ [Fig. 4.90, 4.91]. Rimane legato per alcuni anni alla galleria e nel 1978 vi tiene una mostra personale: abbandonata la fotografia, realizza invece disegni su grandi fogli di carta appesi al muro, dove il segno deborda finendo per diffondersi in tutto l'ambiente e inglobare le “opere” reali⁷⁷⁹. Accanto ad Esposito, l'altro campano, Mimmo Paladino (1948), espone probabilmente l'opera *Il principio immenso dell'essere è il doppio* (1975) [Fig. 4.84], composta da nove fotografie ordinate in una griglia simmetrica di 3x3. In quegli anni produce sequenze fotografiche piuttosto complesse, strutturate spesso in forme come spirali o poligoni; sempre in bianco e nero, ritraggono soggetti diversi⁷⁸⁰.

Ma altri artisti in mostra a *Campo Dieci* non si ritrovano tra le pagine di “Proposta”, ed è il caso, per esempio di un altro transavanguardista, il giovanissimo Francesco Clemente (1952). Ha già avuto un paio di mostre e attirato l'attenzione della critica, ma è oggi piuttosto difficile rintracciare informazioni sul suo esordio nella corrente della fotografia concettuale. Nonostante non sia stato

⁷⁷⁷ “Proposta” *op. cit.*, p. 19.

⁷⁷⁸ E. Esposito, ... *la vita fin dentro la morte*, Edizioni Diagramma, Milano, 1975. Stampato in 500 esemplari dei quali 50 contenevano una stampa fotografica originale firmata dall'autore. Cfr. *Enzo Esposito* in “Flash Art” n. 54-55, maggio 1975, p. 45: sono pubblicate quattro sue fotografie, senza titolo ma datate 1974, che possono arricchire la percezione di quello che produceva in quel periodo.

⁷⁷⁹ Cfr. Una fotografia dell'allestimento è pubblicata sul sito dell'artista: http://www.enzoesposito.com/preview.asp?currfld=1977-1979&img=78_ambiente.02.jpg&sw=1440&sh=900 (3 settembre 2019); la stessa mostra, fotografata da Enrico Cattaneo: http://mfc.itc.cnr.it/mfc/scheda_immagine?db_name=skaf_603&idk_id=IMM-3g010-0026357&ric_type=semplice (3 settembre 2019).

⁷⁸⁰ Sulle opere di Paladino composte da fotografie, ancora presenti nella sua prima personale da De Ambrogio a Milano nel 1977: cfr. *Mimmo Paladino* in “Flash Art” n. 54-55, maggio 1975, p. 44, ill. *Il vuoto non può uccidere il vuoto*; B. Radice, *Mimmo Paladino in studio*, in “Data” n. 26, aprile-giugno 1977, p. 62-63; G. Celant, *Mimmo Paladino*, Skira, Milano, 2017, pp. 60-64.

possibile individuare precisamente quanto esposto in occasione di *Campo Dieci*, si può intuire osservando esempi di opere di quegli anni. Si tratta di sequenze fotografiche in bianco e nero, che raffigurano per lo più interni, pavimenti, elementi di nature morte casuali. Sono composte in schemi diversi, talvolta sono ritoccate, o presentano viraggi⁷⁸¹. Simile la storia di Nicola De Maria (1954), il quale, nemmeno ventenne, inizia ad esporre primi lavori fotografici, o diapositive: ritratti di scale, stanze, porte chiuse, elementi naturali, simboli di stati psicologici⁷⁸². Più raramente compaiono protagonisti umani. Le fotografie sono sempre in bianco e nero, e composte in sequenze, talvolta estremamente ripetitive, altre volte più narrative. In “Proposta” è pubblicata *Pezzi di ricambio*, dittico piuttosto perturbante, che mostra una gamba amputata e un cervello umano su un tavolo operatorio [Fig. 4.85].

Piuttosto eccezionale è la presenza di Mario Cresci, che lo porta ad essere l'unico autore in comune tra tutte e tre le gallerie prese in considerazione. Espone opere dal ciclo dei *Ritratti reali*, realizzati a Tricarico nel 1967, poi composti in trittici fotografici verticali tra il 1972 e il 1973. Utilizzando un obiettivo grandangolare, gli scatti avvicinano progressivamente l'osservatore ad un soggetto principale, il capofamiglia, che tiene in mano una fotografia che ha scelto poiché rappresentativa della propria famiglia. È un lavoro sul tempo ciclico, un tempo reale che condensa passato, presente e futuro con dei cortocircuiti permessi solo dalla fotografia. “Eravamo negli anni Settanta: sembrava un'opera concettuale!” afferma Cresci in un'intervista⁷⁸³. Tra il 1970 e il 1973 vive stabilmente a Milano, e si reca in Basilicata occasionalmente, prima di trasferirvisi nel 1974. Frequenta la galleria Diagramma, conosce Luciano Inga-Pin e gli mostra le sue fotografie: “Perché non li metti in fila, uno sopra l'altro? E perché non li chiami così: *Ritratti in tempo reale?*” Cresci racconta che il progetto dei *Ritratti in tempo reale* è nato grazie ad una conversazione con il gallerista, forse suggestionati entrambi dalla recente *Esposizione in tempo reale n. 4* di Franco Vaccari⁷⁸⁴. Ne produce una quarantina, ne lascia circa dieci al Diagramma, e Inga-Pin li espone nello studio, già nel 1972. Per pubblicizzare la cosa Cresci progetta e stampa una locandina, che poi utilizzerà per altre mostre [Fig. 4.88]. Le stesse stampe sono poi incluse nella collettiva *Campo Dieci*.

Ne viene fuori una mostra piuttosto coerente, come appare la programmazione stessa dell'attività

⁷⁸¹ Cfr. Clemente, *Paladino, gli anni 70*, Studio d'Arte Cannaviello, Milano, 1991; D. Jacon e C. Baldacci, a cura di, *La donazione Bianca e Mario Bertolini*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2015, pp. 100-101. Clemente è inoltre citato in L. M. Venturi, *Artifices, arrogance et imaginaire*, in “Artitudes” Anno III, n. 12-14, luglio-settembre 1974, p. 18, accanto a Ontani, Zaza, Marco, Martelli e De Freitas, tra gli altri; in “Flash Art” n. 46-47, giugno 1974, pp. 16-17: solo opere composte da fogli con sentenze battute a macchina e immagini (una polaroid, una riproduzione di un'opera d'arte antica, un testo ritoccato), forse etichettabili come Narrative art.

⁷⁸² Esempi sono pubblicati in: M. Bandini, *Nicola De Maria*, in “Data” n. 23, ottobre-dicembre 1976, pp. 44-45; “Artitudes” Anno IV, n. 21-23, aprile-giugno 1975, pp. 29-30; “Proposta”, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁸³ *Conversazione con Mario Cresci*, in “Uomo Nero”, n. 9, Mimesis Edizioni, Milano, 2012, p. 360.

⁷⁸⁴ In una conversazione avvenuta con chi scrive il 15 febbraio 2019.

della galleria. Sono tutte fotografie “figurative”, nel senso di non astratte, tutte in bianco e nero (ad eccezione, se è stato davvero esposto, del *Narciso* di Jasci); molte sequenze, molti ritratti o autoritratti o scene dove l'artista stesso è protagonista di un'azione o una posa. Non emerge preponderante il tema del travestitismo o del corpo, protagonista della stagione appena finita, quanto piuttosto una ricerca introspettiva diretta verso il proprio sé. Solo nel caso di Clemente si può ipotizzare che le fotografie non raffigurano uomini o donne, ma si limitano a ritrarre elementi architettonici o oggetti. È interessante la presenza di Cresci, “più fotografo” di tutti gli altri artisti invitati, anche senza essere un fotografo puro nemmeno lui. Nelle conclusioni spingerò lo sguardo appena oltre il 1975, e vedremo comparire altri nomi di fotografi professionisti. La gratitudine di Cresci e il suo riconoscimento del supporto di Inga-Pin a tanti giovani artisti della sua generazione emerge da una lettera autografa rintracciata tra alcuni documenti del gallerista [Fig. 4.89] e dalla dedica *A Lanfranco Colombo e Luciano Inga-Pin* che appone in apertura del catalogo della sua ultima mostra presso la GAMEC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo⁷⁸⁵. Scrivere di Cresci è forse l'unico modo per legare nella stessa pagina tutte e tre le gallerie presentate in questa tesi. Lo abbiamo incontrato a Il Diaframma già nel 1969 con un'installazione fotografica che sarebbe potuta essere allestita anche a Diagramma, accanto alle strutture di De Vecchi e gli altri. Alcuni anni dopo, nel 1974, raccoglie un'antologia dei suoi lavori per la 291, e nel frattempo lascia a Inga-Pin alcuni *Ritratti reali*.

4.5. Uno sguardo avanti, uno sguardo indietro

Nel 1975 la galleria Diagramma è raccontata come “una delle più vive e stimolanti oggi in Europa, per una sua tendenza alla ricerca di artisti nuovi, che lavorano generalmente con la foto oppure con interessi verso la body”⁷⁸⁶. Dopo il 1975 la fotografia continua ad essere regolarmente esposta alla galleria ribattezzata “Diagramma/Luciano Inga-Pin”, ancora per qualche anno. In particolare, vorrei puntualizzare l'attenzione sulla presenza di due nomi di fotografi *tout court* che provocano un piccolo cortocircuito tra i due macro temi del corpo e della fotografia.

Nel secondo capitolo ho già menzionato il fatto che nel 1976 è esposto il ciclo dei travestiti, realizzato da Lisetta Carmi tra il 1965 e il 1970. Non solo, nel 1978 Inga-Pin invita in galleria Dino Pedriali⁷⁸⁷. Come Carmi, è un fotografo che si rivolge a soggetti di particolare interesse per la linea

⁷⁸⁵ M. Cresci, in *La fotografia del No*, Gamec Book, Bergamo, 2017, p. 233.

⁷⁸⁶ Da un trafiletto pubblicato in “Flash Art” n. 54-55, maggio 1975, p. 7.

⁷⁸⁷ Cfr. L. Inga-Pin, a cura di, *Dino Pedriali*, Raron Book, Milano, 1978; *Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, John&Levi, Monza, 2011. Dall'introduzione a firma dello stesso fotografo: “Così mi decido a esporle nel 1978. Galleria Luciano Inga-Pin, Milano. Il successo è enorme. E proprio dal momento che la cultura viene a sapere di questa mostra, per me è obbligatorio diventare un grande fotografo di nudo maschile, perché solo così posso

espositiva della gallerista milanese, che abbiamo visto essere particolarmente sensibile alla Body art, alla pratica del travestitismo e a tutto ciò che è inerente al corpo come oggetto sociologico. Quindi sì, troviamo esposti due fotografi (come già Savini e Cresci, di cui ho scritto nelle pagine precedenti), e non sono nomi casuali, ma particolarmente interessanti da menzionare, sebbene esulino dall'intervallo cronologico, perché ribadiscono il valore strumentale che la fotografia ha nell'orizzonte visivo di Inga-Pin. In questo caso gli autori non utilizzano il medium fotografico tra tanti, per facilità o per voga, ma ne fanno il loro strumento di lavoro; nonostante questo egli privilegia il contenuto dei loro scatti: i corpi nudi dei ragazzi, e di Pier Paolo Pasolini, ritratti da Pedriali, il travestimento dei protagonisti del ciclo di Carmi.

Oltre a questi piccoli dati che continuano ad andare avanti, volgendo invece lo sguardo indietro alle stagioni presentate, penso che emerga con forza la coerenza e la fluidità che contraddistinguono l'evoluzione e i passaggi tra un periodo di attività e il successivo.

Abbiamo salutato l'esordio della Diagramma come galleria dedicata prevalentemente a ricerche scultoree che spesso sfociano in allestimenti architettonici e ambientali, in linea con la tendenza del periodo a staccare l'arte dai muri, fino a portarla fuori dalle gallerie, dal circuito del mercato, negli spazi urbani e pubblici. Ma già in questo periodo iniziale compaiono fotografie di Gianinazzi, poi di Zaza e Ontani, accanto a neon, sculture e altri oggetti. Non solo la fotografia, ma anche la performance è un'altra pratica artistica che fa fin da subito capolino, grazie a Palmiro Polacci o William Xerra. Negli anni successivi si ridistribuisce l'interesse per questi diversi poli di ricerca artistica: se inizialmente è l'oggetto artistico ad invadere lo spazio espositivo, negli anni il corpo stesso dell'artista o un'azione che coinvolge il pubblico diventa l'opera d'arte.

Prima ancora della performance però, conseguente ad un acutizzarsi dell'interesse di Inga-Pin per tutte le pratiche artistiche che mettono il focus sul corpo, le sculture, il design e i neon tendono a farsi da parte per lasciare spazio alla fotografia come medium meccanico e tecnologico privilegiato per fare un discorso allo stesso tempo sociologico ed estetico. Accanto ad essa anche il video viene valorizzato, grazie ad una collaborazione con Luciano Giaccari e Maud. Parallelamente la nuova dimestichezza con queste tecnologie di riproduzione del reale agevola la documentazione di azioni e performance che si fanno sempre più frequenti e che caratterizzeranno l'attività della galleria fino alla sua chiusura, mentre la fotografia vedrà un certo declino procedendo verso gli anni Ottanta. Paradossalmente in concomitanza con il suo accesso, senza più alcuna restrizione, nel sistema dell'arte.

In conclusione, penso che riprendere contatto con l'attività quotidiana della galleria Diagramma

salvare il Corpo Nudo di Pasolini.” (p. n. n.), prosegue parlando del valore del corpo nel pensiero di Pasolini stesso.

confermi la necessità di non dimenticare questa esperienza così importante nel panorama milanese degli anni Settanta, e degli anni successivi. La prontezza con la quale vengono invitati artisti stranieri, o supportati giovani studenti dell'Accademia di Brera, ne fanno un luogo di produzione culturale che merita di ritrovare un posto nella storiografia del periodo. Luciano Inga-Pin è stato un gallerista attento a vivere il proprio tempo, talvolta anche lievemente in anticipo e con un'acutezza, in particolare negli anni iniziali della sua attività, che lo ha portato a collezionare nomi oggi internazionalmente riconosciuti e stimati.



Fig. 4.1, Ritratto di Luciano Inga-Pin pubblicato nel verso di copertina di *Rapporto 80*, La libera Umanità Editrice, 1975.

Fig. 4.2, Due esempi di sondaggi pubblicati in *Rapporto 80*, La libera Umanità Editrice, 1975.

Sondaggio campione n. 5

(Indice di vendita dei mezzi artistici in tre gallerie di tendenza a Milano, Torino, Roma, non situate a livello stradale)

pittura	4
scultura	3
fotografia	4
film	2,5
diapositive	0,5
video-tape	2
audio-tape	1,5

Sondaggio campione n. 6

(Indice di vendita dei mezzi artistici in tre gallerie d'arte contemporanea a Milano, Torino, Roma, situate a livello stradale)

pittura	22
scultura	8
fotografia	—
film	—
diapositive	—
video-tape	—
audio-tape	—

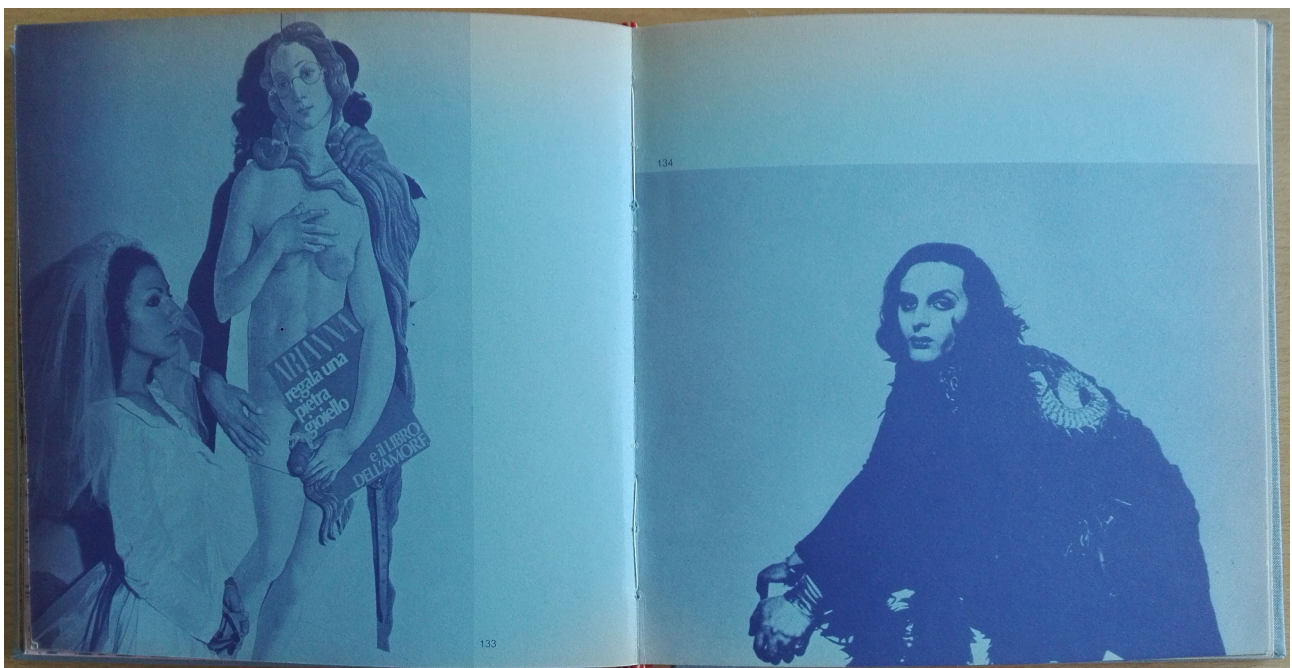
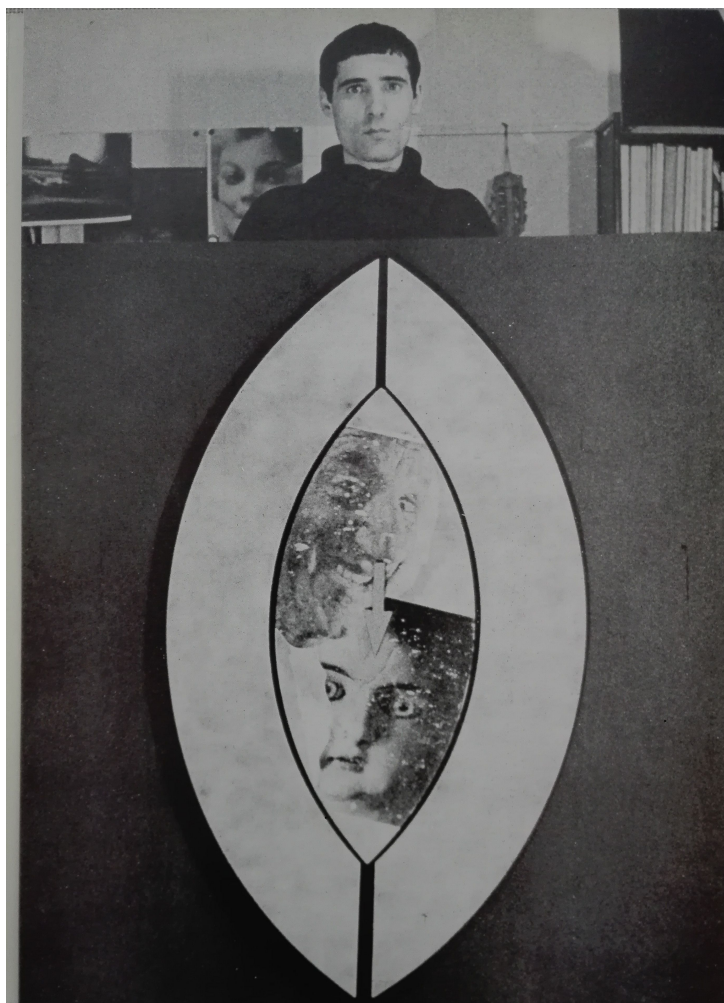


Fig. 4.3, Esempio di pagina interna di *Performances...*, Mastrogiacomo Editore, 1978.



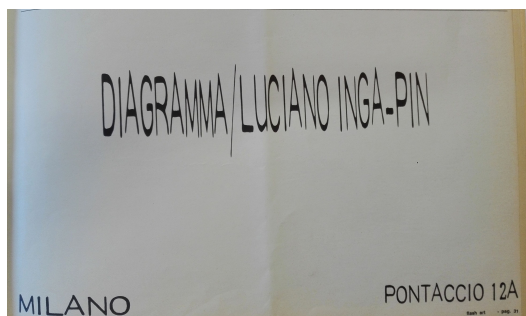
Fig. 4.4, 4.5, Due esempi di cataloghini stampati per la galleria Rizzato Whitworth, 1967.

Fig. 4.6, Pagina interna di *Fiorentino*, Galleria Rizzato Whitworth, 1967.



**DIAGRAMMA
UNA NUOVA GALLERIA
A MILANO**

Si aprirà prossimamente a Milano, in Via Borgonuovo 18, una nuova galleria per multipli, nuove tendenze, films sperimentali e design. La Galleria Diagramma svolgerà una intensa attività promozionale per tutti gli artisti che esporranno nella sua sede con mostre all'estero, dibattiti, partecipazioni a biennali internazionali. Diagramma intende fare il punto della situazione artistica proponendo ai collezionisti i nuovi nomi o quelli ancora sconosciuti sul nostro mercato.



nel cuore di milano
in uno splendido palazzo
a destra, nel cortile
tutti gli strumenti estetici
per l'avventura spaziale
e il loro consumo quotidiano

 **diagramma**

multipli nuove tendenze film sperimentali design 20121 milano via borgonuovo 18 t. 65.20.55



mostre 1968-69:
gabriele de vecchi
sandro de alexandris
giuliano barbanti
renato fascetti
franco mazzucchelli
thea valle
light and design
aldo mengolini
ermanno leinardi
armando ilacqua
samonà

multipli nuove tendenze film sperimentali design 20121 milano via borgonuovo 18 t. 65.20.55

works by:
ben, beuys, boetti, christo, de filippi, gozzano, haacke, heerich
lamelas, le gac, lüthi, la monte young, mazzucchelli, mouraud,
ontani, palermo, panamarenko, pane, parmigiani, raetz, zaza

multimedia performances:
(film, slides, tv, recording) giaccari-maud

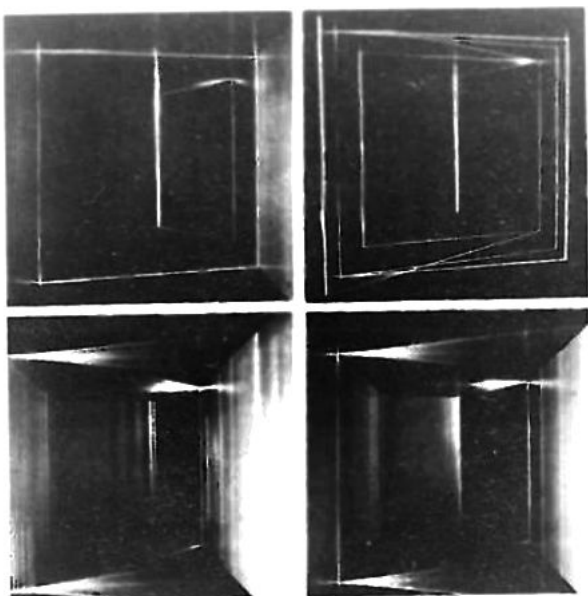
diagramma
via pontaccio 12a 20121 milano tel. 87.42.37

D

ARCELLI & COMINI
LUIS CAMINITZER
CIONI CARPI
FRANZ GERTSCH
ZVI GOLDSTEIN
URS LÜTHI
FRANCO MAZZUCHELLI
PALERMO
GINA PANE
LILIANA PORTER
MARKUS RAETZ
GERARD TITUS-CARMEL
MICHELE ZAZA

diagramma, milano, via pontaccio 12a, tel. 87.42.37

Fig. 4.7- 4.13, esempi di pubblicità e annunci riguardanti la Galleria Diagramma, dal 1969, 1975, pubblicati su "Gala" e "Flash Art".



De Vecchi. Strutturazione a parametri virtuali 69

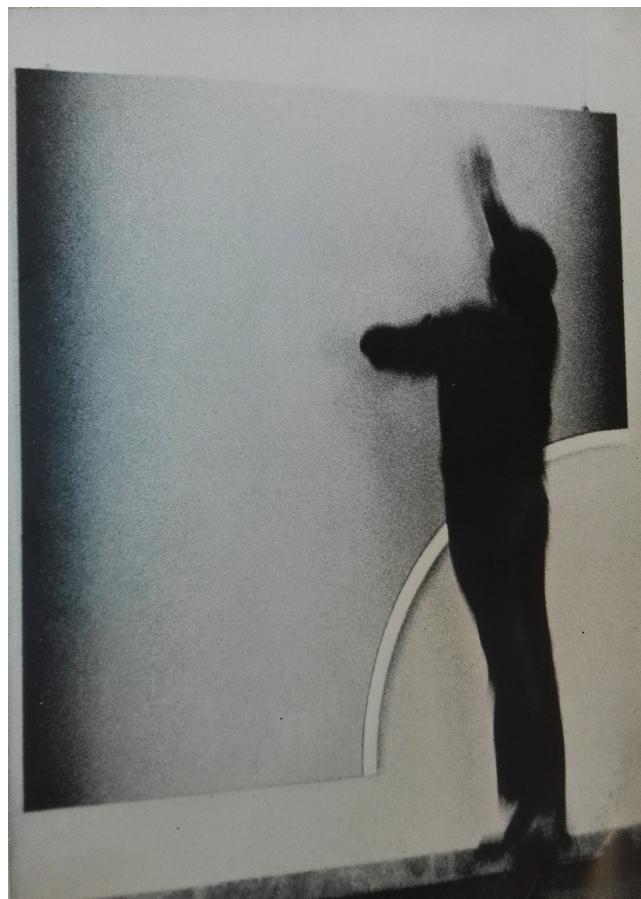


Fig. 4.14, Gabriele De Vecchi, *Struttura a parametri virtuali*, 1969, esposta presso la Galleria Diagramma.

Fig. 4.15, Illustrazione dal cataloghino *Giuliano Barbanti*, fasc. 3, *Diagramma arte contemporanea*, 1969.

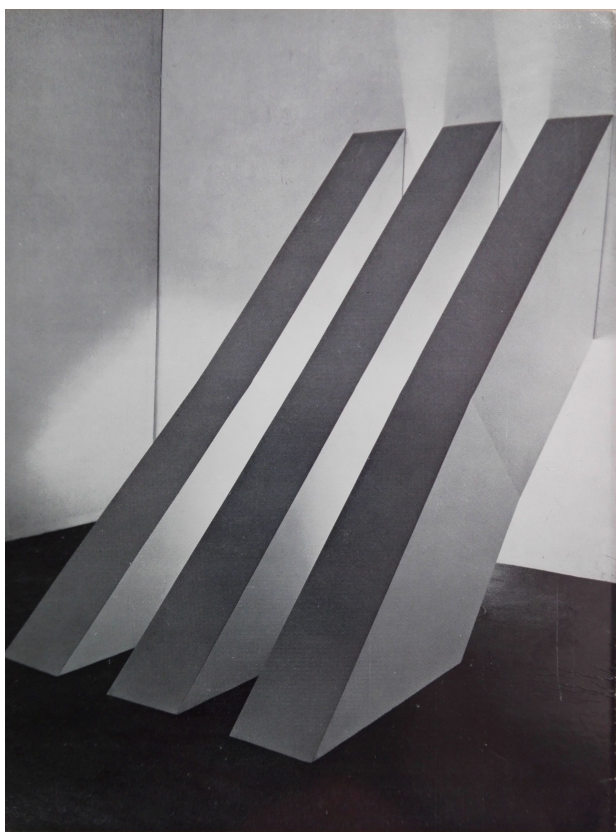


Fig. 4.16, Illustrazione da *Sandro De Alexandris*, fasc. 2, *Diagramma arte contemporanea*, 1969.



Fig. 4.19, Laura Grisi allestisce una *Colonna luminosa antinebbia*, 1969.

Fig. 4.20 e 4.21, Esterno ed interno di *Reale F. Frangi*, fasc. 13, *Diagramma arte contemporanea*, 1969.

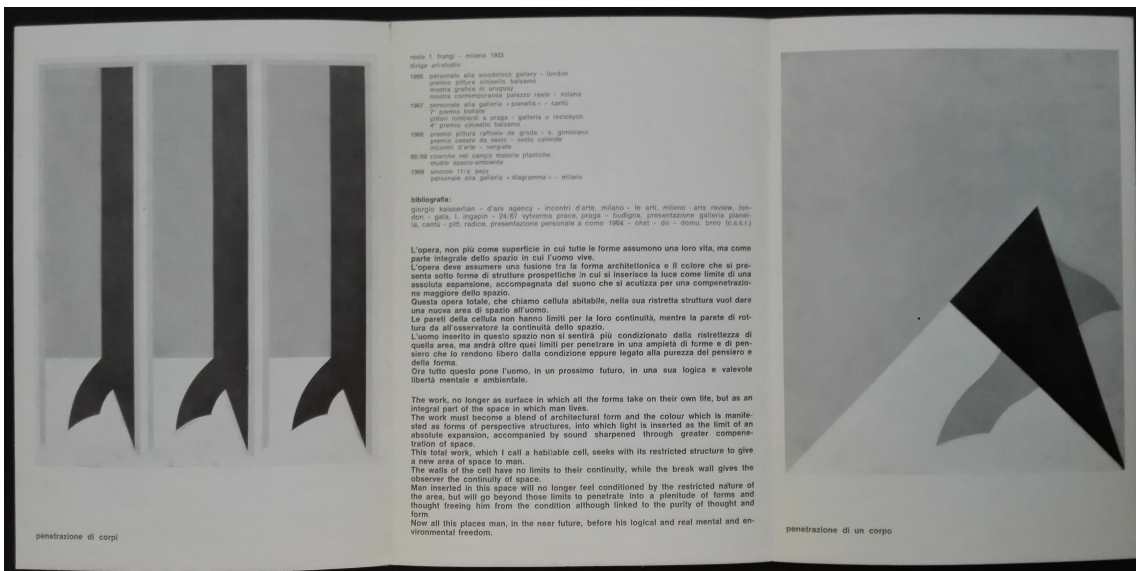
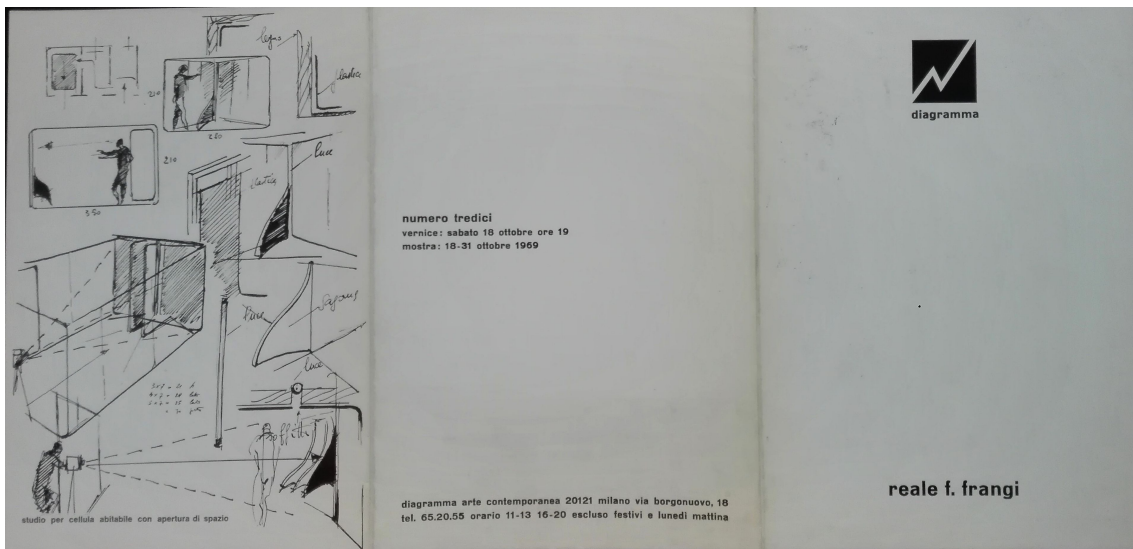




Fig. 4.22, Reale F. Frangi, *Cellula abitabile*, fotomontaggio a partire da una fotografia dell'allestimento presso la Galleria Diagramma, 1969.

Fig. 4.23, La stessa *Cellula abitabile* allestita in casa dell'artista.



Fig. 4.24, Illustrazione da *Dadamaino*, fasc. 20, Galleria Diagramma, 1970.

Fig. 4.25, Illustrazioni di opere di Gianinazzi da "Gala" n. 40, 1970.

Contenitori luminosi e ambiente con neon esposti lo scorso gennaio alla galleria di ricerca 'Diagramma' di Milano.

FAUSTO GIANINAZZI
di Gualtiero Schönenberger

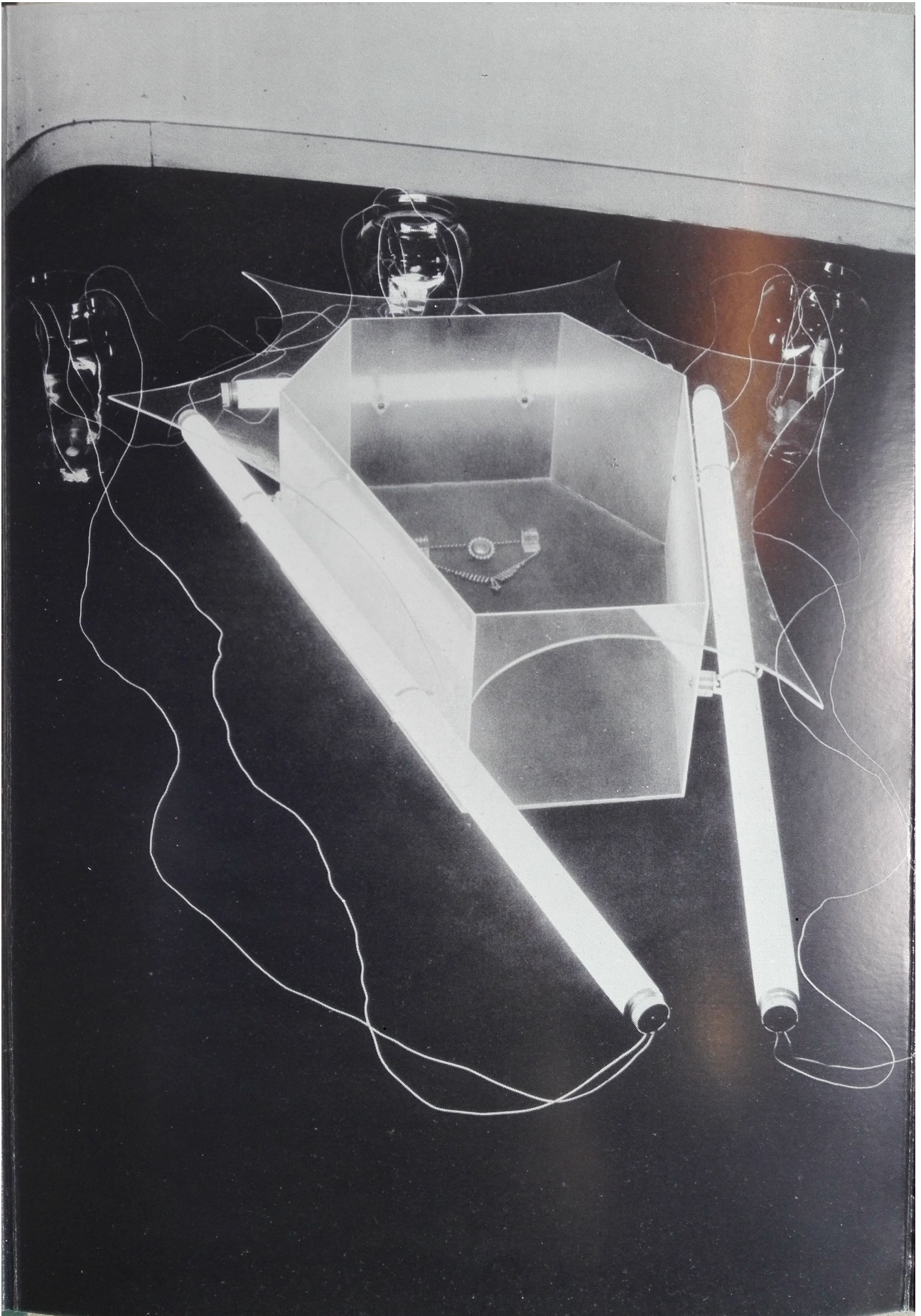


Fig. 4. 26, Illustrazione da *Plinio Martelli*, fasc. 19, *Diagramma arte contemporanea*, 1970.



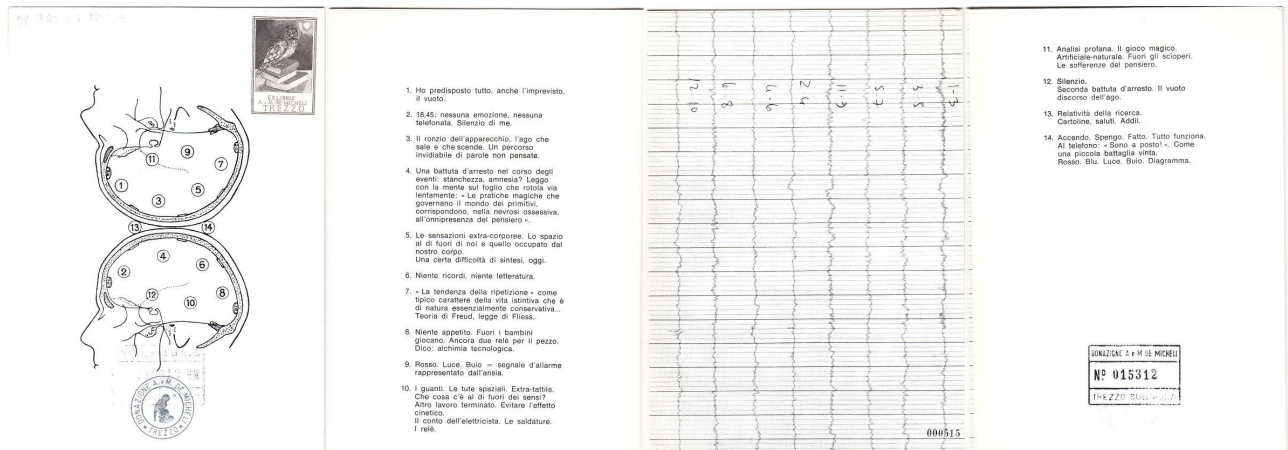
Arte da distruggere

Nella foto un particolare della distruzione del «magazzino dell'aria» di Palmiro Polacci avvenuta alla galleria di ricerca «Diagramma» di Milano. In realtà si trattò di oltre 700 sacchetti di plastica trasparente riempiti d'aria e pressati in un locale della galleria, che a un

certo punto vennero letteralmente distrutti da un gruppo di artisti e da pubblico partecipante. Palmiro Polacci sta organizzando per la prossima primavera, in Versilia, una rassegna in cui gli artisti invitati potranno distruggere liberamente in riva al mare tutte le loro opere.

Fig. 4.27, Trafiletto sulla performance di Palmiro Polacci, da "Gala" n.41, 1970.

Fig. 4.28, Mario Mondani, fasc. 14, Diagramma arte contemporanea, 1969.



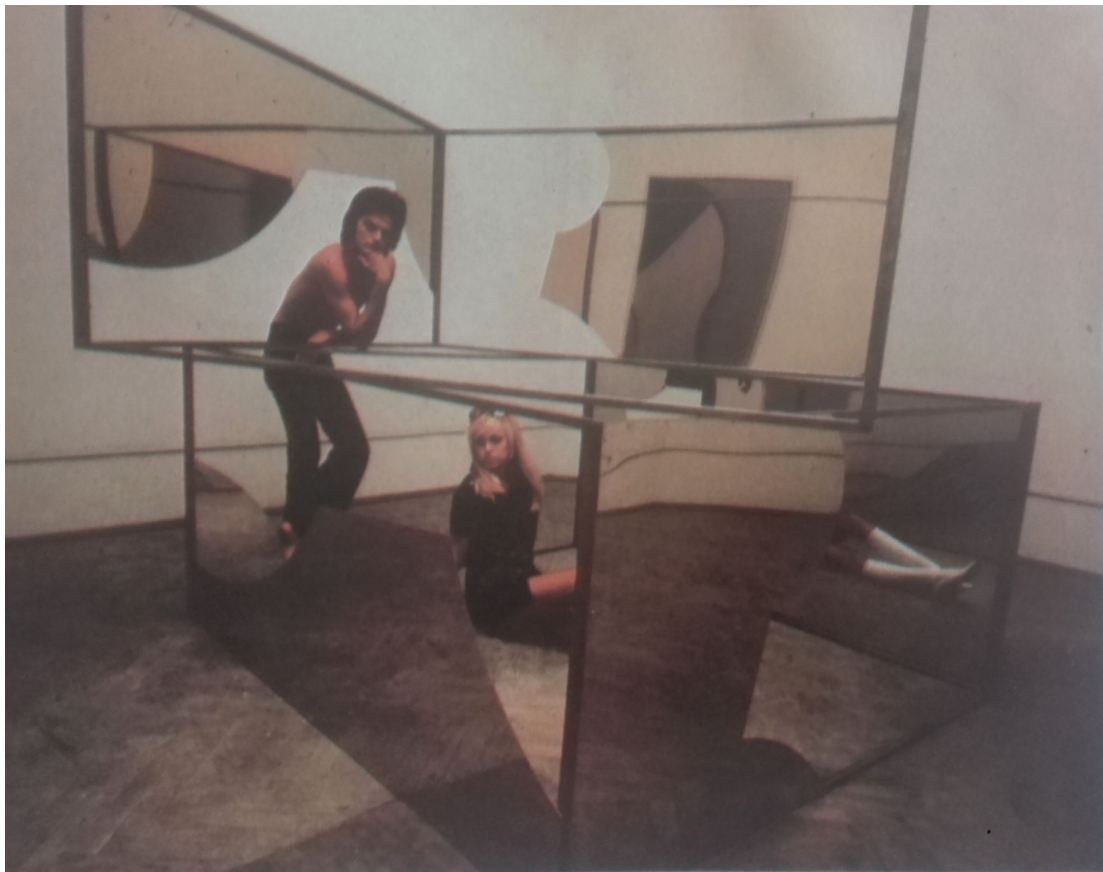


Fig. 4.29 e 4.30, Fotografie del *Labirinto* di William Xerra, 1970, nell'allestimento messo in scena alla Galleria Ricci Oddi di Piacenza, momentaneamente vuota, pubblicate a corredo di F. Albertazzi, *Nei labirinti di Xerra*, in "Io", n. 12, 1970.





Fig. 4.31, Illustrazione da *William Xerra*, Galleria Diagramma, 1970, raffigurante la performance dell'artista messa in scena il 9 giugno 1970 in occasione della vernice della sua mostra personale.

Fig. 4.32, Gonfiabile di Franco Mazzucchelli fotografato in Camargue, simile al video che dev'esser stato proiettato presso la Galleria Diagramma in occasione di *InterVento*, 1970.





Fig. 4.33, Gonfiabile di Franco Mazzucchelli abbandonato nel parco della Biblioteca comunale di Villa Pizzone, in occasione di Eurodomus 3, 1970.

Fig. 4.34, Lato esterno di *Franco Mazzucchelli*, fasc. 5, Galleria Diagramma, 1969.

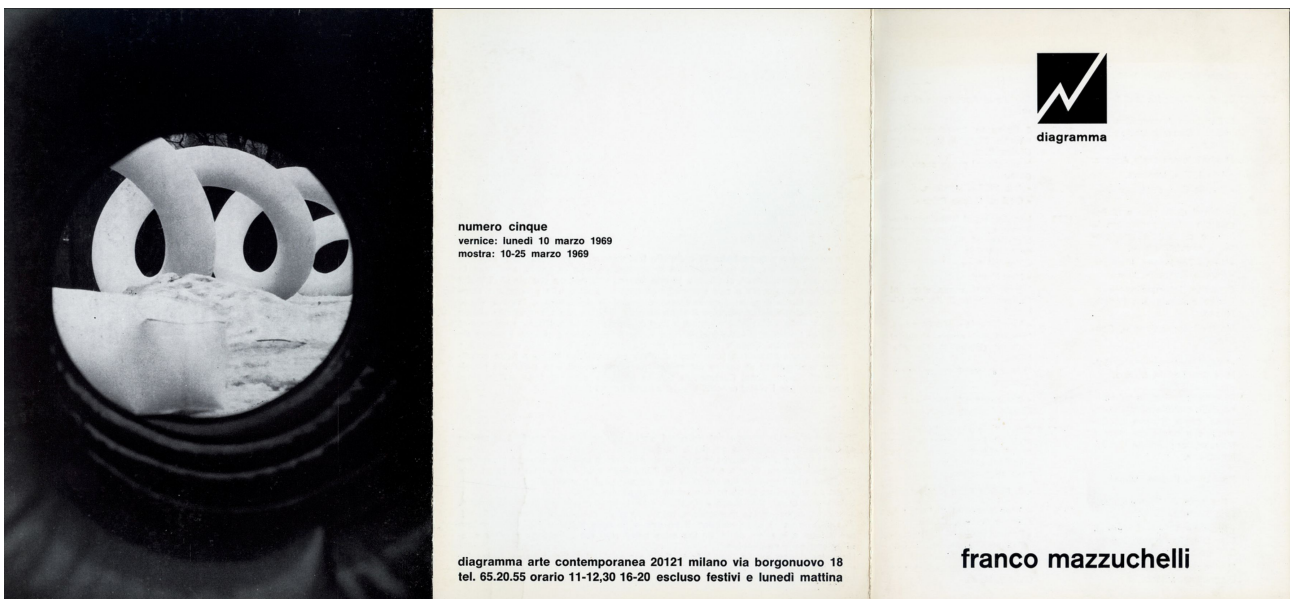




Fig. 4.35, Allestimento di una sala della prima mostra personale di Franco Mazzucchelli presso la Galleria Diagramma, 1969.

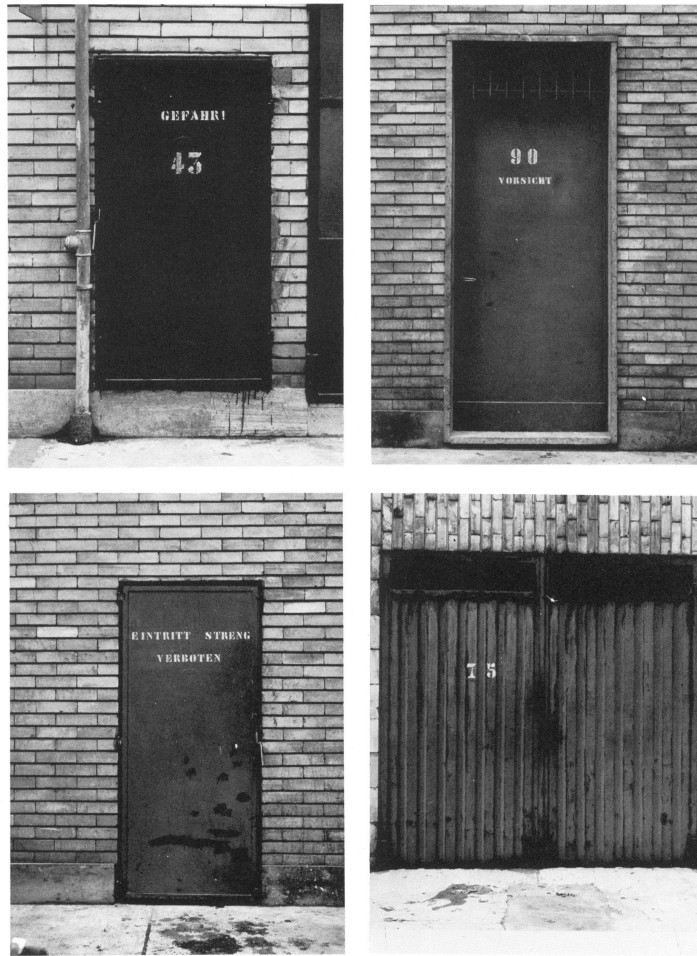


Fig. 4.36 3 4.37, Illustrazioni da *Franco Mazzucchelli. Caduta di pressione*, Galleria Diagramma, Milano, 1974, relative però ad opere esposte in occasione della seconda personale dell'artista, 1972.



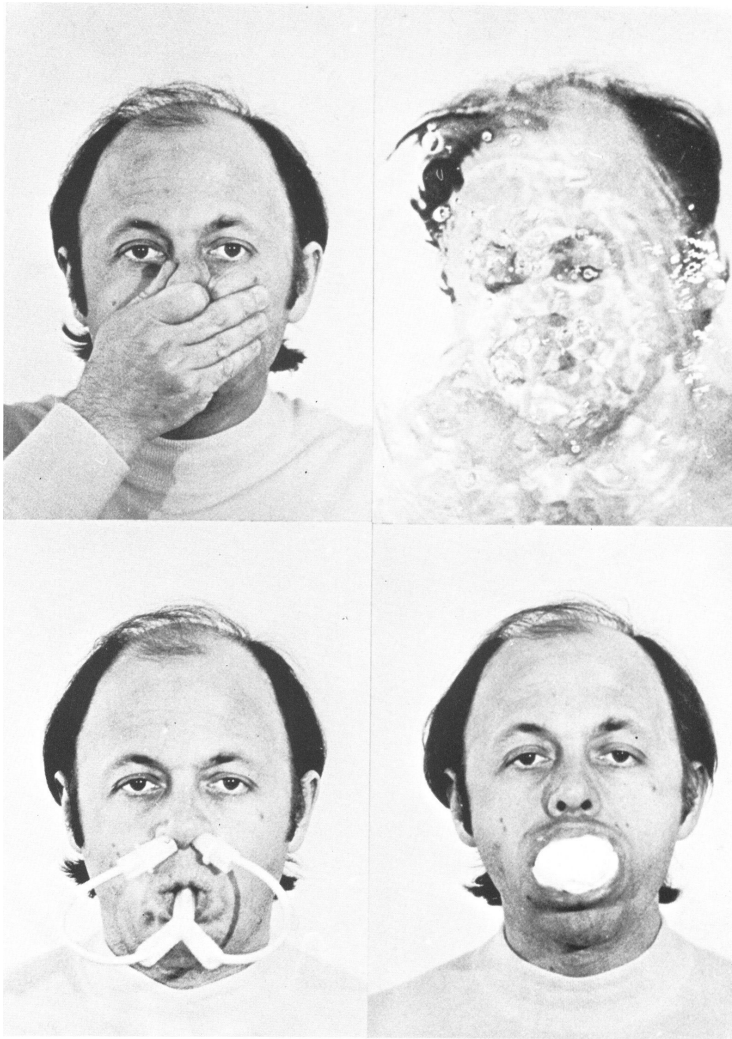


Fig. 4.38, Illustrazione da *Franco Mazzucchelli. Caduta di pressione*, Galleria Diagramma, Milano, 1974, relative ad opere fotografiche esposte in occasione della seconda personale dell'artista, 1972, realizzate con la collaborazione di Giovanna Casali, moglie dell'artista.

Fig. 4.39, Illustrazione da *Franco Mazzucchelli. Caduta di pressione*, Galleria Diagramma, Milano, 1974, raffigurante la lista di nomi degli intervenuti alla vernice e volume dell'ossigeno consumato nell'intervallo di permanenza.

GALLERIA DIAGRAMMA CADUTA DI PRESSIONE IN QUESTO LOCALE: MT 3,85 x 4, 90 x 2, 90 = 54,698 = 11,454 LITRI DI OSSIGENO									
Claude Resnais	82	11.454	Vincenzo Agnetti	167	6.205	Urs Lüthi	79	1.452	
Ele Tamburini	120	11.372	Zvi Goldstein	54	6.151	Silvana Margnelli	56	1.396	
Mario Bedendo	91	11.061	Antonio De Angeli	42	6.109	Marco Margnelli	89	1.307	
Jimmi Ortelli	98	10.963	Mario Fusco	56	6.053	Alberto Moretti	60	1.247	
Alessandro Jasci	175	10.788	Silvana Fusco	185	5.868	Tommaso Trini	157	1.090	
Walter Baumgarten	53	10.735	Max Marti	71	5.797	Claudio Sonzogno	64	1.026	
Maddalena Carioni	95	10.640	Ugo Locatelli	209	5.588	Pocci Sonzogno	72	954	
Denis Masi	151	10.489	Nene Wabli	83	5.525	Bruno Di Bello	150	904	
Carol Masi	148	10.341	Hidetochi Nagasawa	148	5.377	Marco Gastini	51	753	
John Blake	180	10.161	Grazia Locatelli	84	5.293	Luigi Clerici	99	654	
Federico Guarlenghi	63	10.096	Luciano Giaccari	52	5.241	Fernando Tonello	49	605	
Stefania Guarlenghi	71	10.027	Lorenza Arra	60	5.181	Marcella Schneider	83	522	
Annamaria Savoldi	221	9.806	Gérard W. Levi	57	5.124	Anna Invernizzi	122	400	
Paolo Minoli	52	9.754	Michèle Armen	79	5.045	Giovanni Ravedone	113	287	
Lorenzo Piemonti	54	9.700	Aldo Tagliaferro	115	4.930	Tullio Santella	75	212	
Aldo Mondino	125	9.575	Gianni Bertini	174	4.756	M. von Taxis	134	78	
Aurelio Natali	67	9.508	Adriano Altamira	70	4.686	Hugo von Taxi	102		
Guy Leon	193	9.315	Enrico Cattaneo	49	4.637	Silvano Bonacina	59		
Renato Mambor	147	9.188	Luca Venturi	58	4.579	Giorgio Comensoli	235		
R. Secco d'Aragona	132	9.036	Carlo Cotti	81	4.498	Lorenza Trubbiani	148		
Francesco Masnata	49	8.967	Roberto Facchinetti	104	4.394	Luciano Della Seta	39		
Claudio Costa	69	8.918	Françoise Lambert	52	4.342	J. Claude Adler	63		
Charles Henderson	92	8.826	Sergio Emery	67	4.275	Amedeo Trezzi	49		
Riccardo Tetamanti	102	8.724	Walter Schönenberger	50	4.225	Maurizio Mochetti	127		
Silvio Belekda	99	8.625	Daniel Templon	56	4.169	Nirella Bandini	98		
Piersaverio Sitta	51	8.574	Tullio Catalano	112	4.057				
Michele Zaza	62	8.512	Giancarlo Croce	62	3.995				
Bruna Agnetti	233	8.279	Lorenza Minoli	117	3.878				
Salvatore Ala	74	8.205	Luisa Haller	121	3.757				
Daniella Dangoor	88	8.117	Giancarlo Politi	59	3.698				
Pecola Betti	109	8.008	Andrea Daninos	74	3.624				
Franco Toselli	48	7.960	Karl Schnabel	85	3.539				
Luciano Fabro	75	7.885	Dino Valentini	49	3.490				
Mario Nigro	80	7.805	Robert Opplinger	138	3.352				
Enrico Zacchi	57	7.748	Anna Gherardini	126	3.226				
Romana Zacchi	61	7.687	Jean Bohrer	92	3.134				
Sergio Cossu	102	7.585	Frieda Grieder	51	3.083				
Eve Rockert	111	7.474	Otto Grieder	67	3.016				
Cioni Carpi	93	7.381	Simone Bänninger	216	2.800				
Franca Sacchi	149	7.232	G. Panza di Biumo	54	2.746				
Pemo Salvadori	188	7.144	Sandro Chia	129	2.617				
Henry Martin	135	7.009	Luigi Rimondi	48	2.569				
Antonio Trotta	116	6.893	Ernst Simon	136	2.433				
Germana Arcelli	72	6.821	Six Friedrich	82	2.351				
Roberto Comini	174	6.747	Francesco Vincitorio	50	2.301				
John W. Thompson	59	6.688	Laura Lepetit	243	2.058				
Walter Huber	115	6.573	Gillo Dorfles	53	2.005				
Ugo La Pietra	68	6.505	Willy Werder	97	1.908				
Antonio Paradiso	83	6.422	Annemarie Verna	204	1.704				
Massimo Valsecchi	50	6.372	Gianfranco Verna	68	1.636				
			Antonia Chiodi	105	1.531				

La tabella indica gli indici di frequenza dei visitatori abituali della galleria e la loro costante sottrazione di ossigeno. Analogicamente: sono essi stessi che con la loro presenza, i loro discorsi, le loro contraddizioni: «uccidono» di giorno in giorno i vecchi rapporti di arte-merce e artista-gallerista proponendo, alla fine, una ristrutturazione del tessuto connettivo inerente all'opera d'arte e agli uomini che intendono scambiarsela.



Fig. 4.40, Sculture di Claudio Parmiggiani dal ciclo *Lo Zoo*, 1970.

Fig. 4.41, Gina Pane, *La Pêche endeuillée*, 1969.

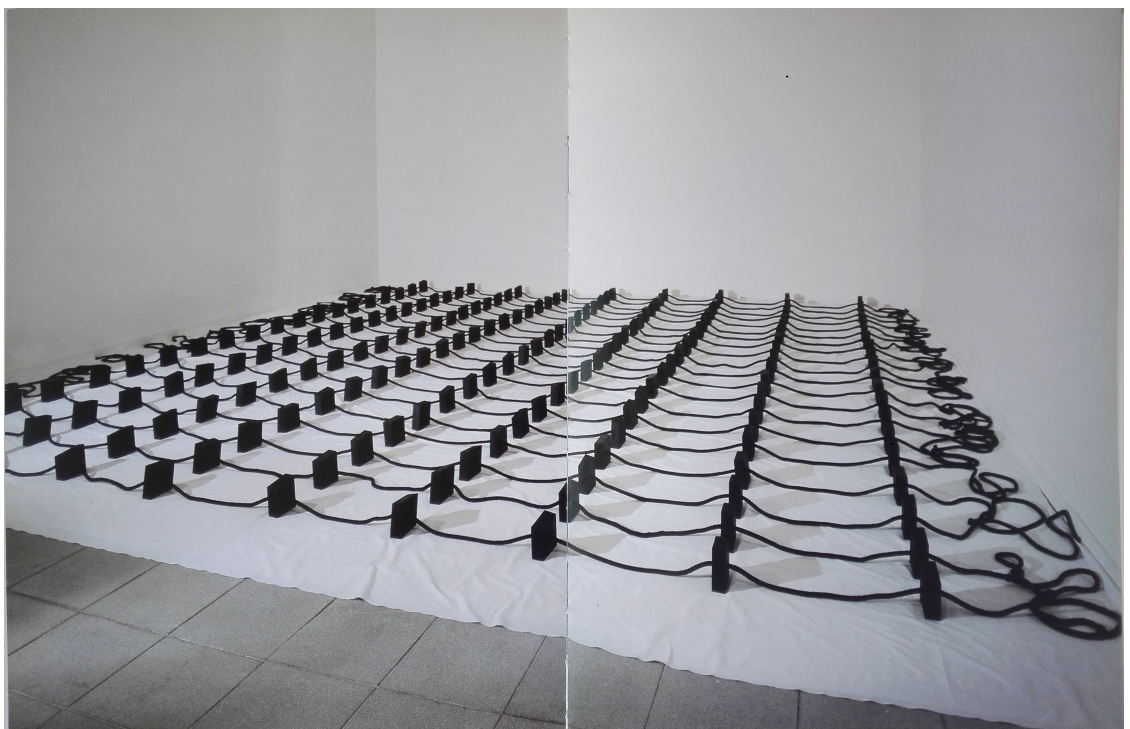




Fig. 4.41, Michele Zaza, *Simulazione d'incendio*, 1970.

Fig. 4.42, Fotografia che documenta l'azione di Ugo La Pietra, Getulio Alviani e Maurizio Nannucci in occasione della manifestazione *Interventi sulla città e sul paesaggio* a Zafferana Etnea, 1970.





Fig. 4.43, Michele Zaza in una sala della Galleria Diagramma allestita per la sua mostra personale *Cristologia*, 1972, e l'opera omonima.

Fig. 4.44, Michele Zaza, *Ignoto dissidente*, 1972.

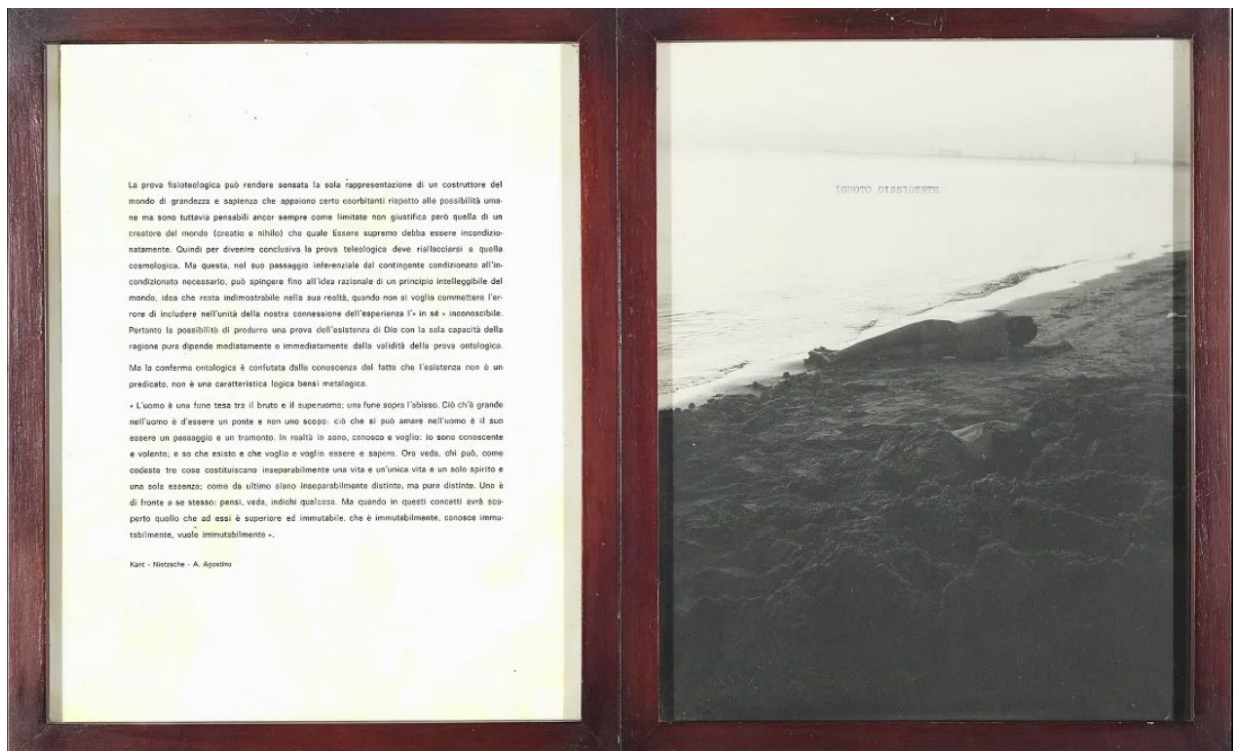




Fig. 4.45, Invito in occasione di Art Basel, 1975.

Fig. 4.46, I tavoli di Giuliano Della Casa esposti alla Galleria Diagramma, da "Gala" n. 48, 1971.



Fig. 4.47, Ferruccio De Filippi, immagine dall'invito per la sua personale alla Galleria Diagramma.

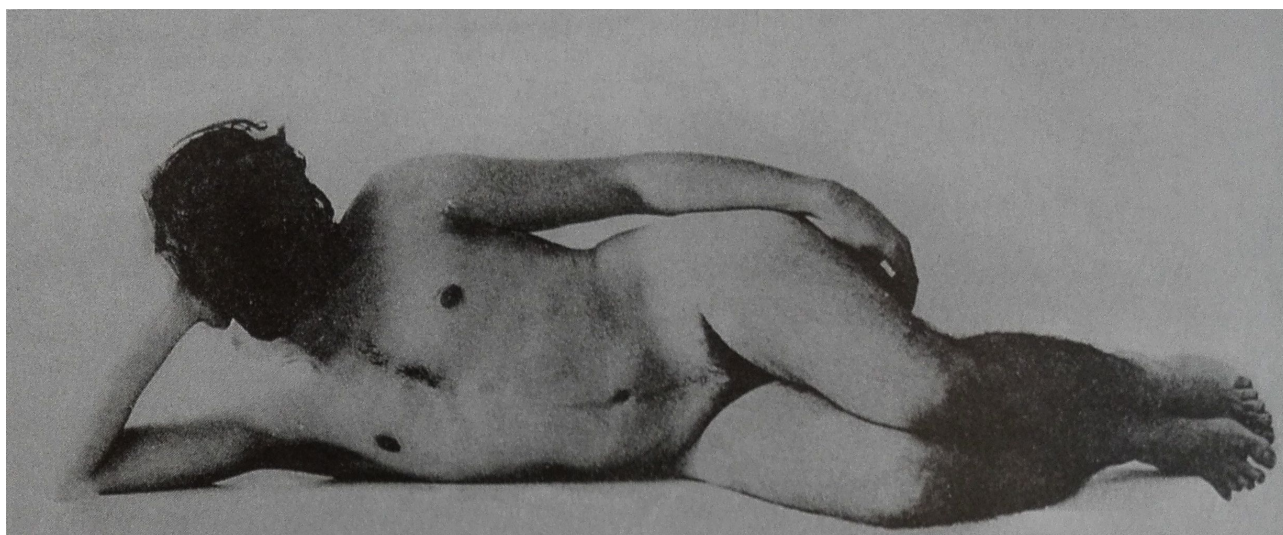




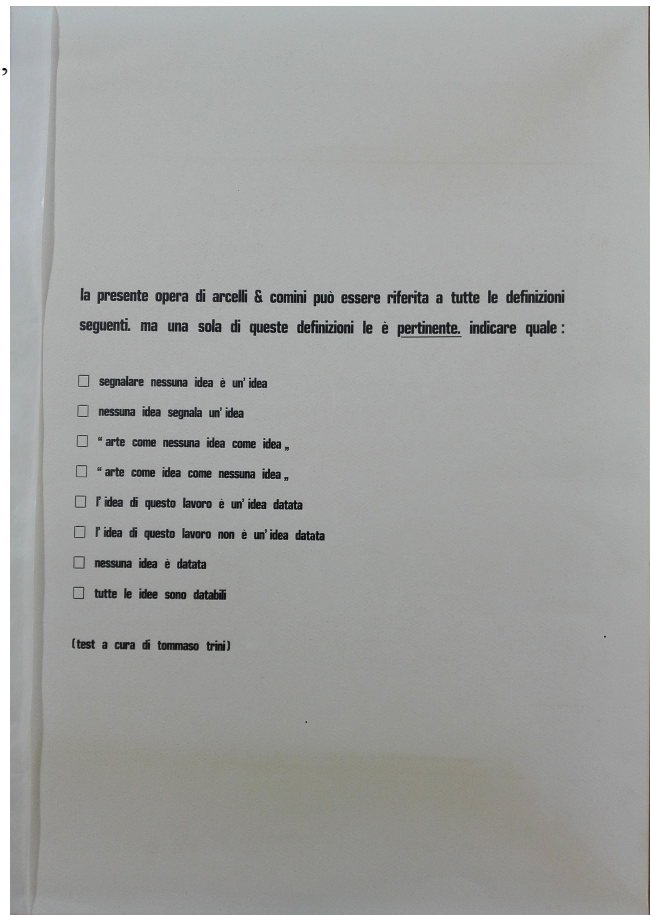
Fig. 4.48, Balthasar Burkhard e Markus Raetz, *Il letto*, 1969.

Fig. 4.49, Arcelli e Comini, *Respirare e parlare*, 1966.





Fig. 4.50 e 4.51, Due pagine da Arcelli e Comini, *Nessuna idea*, Galleria Diagramma, Milano, 1971.



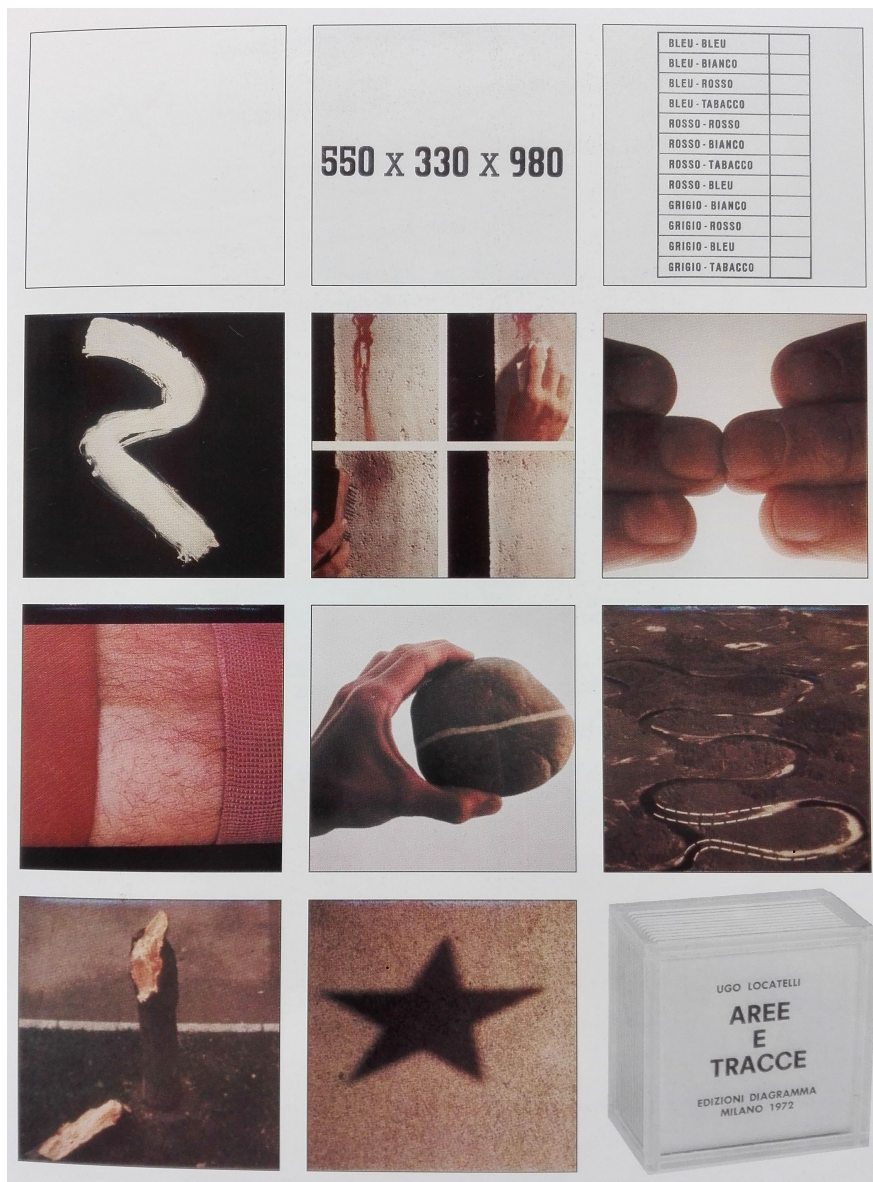


Fig. 4.52, Diapositive da Ugo Locatelli, *Aree e tracce*, 1972.

Fig. 4.53, Ugo Locatelli, *Aree e tracce*, 1972.



L'ambivalenza fornita dall'arte cosiddetta povera ha portato a una esasperazione cerebrale, la cui conseguenza era la trasposizione grafica o anche oggettuale di un processo mentale.

Esaurito l'oggetto povero è iniziata la corsa della progettazione vera e propria: schemi, indici, percorsi mentali, progetti utopici, assemblaggi linguistici, tutta l'operazione mentale che precede e organizza un'opera (anche d'arte) viene e diventa l'opera (anche d'arte). In un simile contesto lo spazio intorno a sè e dentro di sè sembra essere parte integrante e pregnante di tutta l'operazione ed è in effetti l'area in cui i limiti assumono una continuità mentale che coinvolge pian piano tutto ciò che ci circonda. Delimitare, limitare, coinvolgere, avvolgere uno spazio in cui è stata proiettata un'idea è forse l'operazione più stimolante prodotta di recente da molti artisti concettuali.

Anche per Ugo Locatelli il problema dello spazio non più recepibile come evento fisico ha fornito il pretesto per dar avvio a una alternativa ben precisa e quindi a una serie di operazioni che fossero in grado di promuovere sul piano delle ipotesi tutti i gradi di tensione possibili.

Le AREE di Ugo Locatelli sono quindi delle zone ancora disponibili, anche se talvolta utopiche o immaginative: dove tutto è accaduto e dove tutto può ancora accadere.

Nella prima, del 1969, il limite è ancora un dato non conoscibile. Un « vuoto-pieno » che diviene fisico appena lo si delimita (nel 1971) in un vetrino per essere inserito in un visore o in un proiettore.

Nella seconda, del 1970, l'area è determinata da una tabella posta su una scatola d'imballaggio. Un oggetto qualsiasi — una camicia o un portacenere — è riconoscibile all'esterno mediante l'alternanza dei colori base. Ma è riconoscibile solo a chi già conosce « mentalmente » la sua fisicità. Un linguaggio che si identifica solo mediante la pre-

conoscenza del proprio contenuto.

La terza area, sempre nel 1970, è invece una tipica misura di orientamento anche entro i limiti imposti dal contenitore. Qui l'oggetto è assolutamente ir-riconoscibile, ed è perfettamente inutile tentare una sua identificazione. Resta una misura di comodo per qualcosa che deve venire raccolto e fissato entro i limiti mentali precostruiti.

Tre momenti di « tensione » che, come abbiamo accennato prima, sono stati riproposti anche mediante diapositive, affinché la loro proiezione su uno spazio fisico — il telone, un muro, un vetro — determini il concetto di misurazione senza le limitazioni che siamo abituati a incontrare dovunque.

Un discorso parallelo o simile è presente anche nelle TRACCE — raccolta di più lavori, anche molto lontani nel tempo — che si presenta come una somma di pure constatazioni reali nel contesto quotidiano delle cose e dei fatti. Credo che nelle TRACCE esista anche un supposto visivo ben collocabile: l'osservazione e il retino mentale assommati come risultato di esperienza o, anche solo passivamente, come ricordo-incontro-memoria.

Tracce ed indicazioni per un possibile racconto-memorale che non avrà però parole, periodi, verbi, ma si rifà esclusivamente sullo scarto mentale proprio dell'autore: un processo di casellazione al quale noi stessi possiamo assistere e, al limite, intrattenerci.

I vetri delle finestre di un edificio in costruzione (1968), la pagina di una rivista tecnica sui muri (1968), il gesto delle dita (1960), il sasso e il suo equatore (1969) sono alcuni esempi di un racconto che è al tempo stesso il percorso naturale della memoria nei suoi capitoli più naturali e credibili e forse per questo non più identificabili.

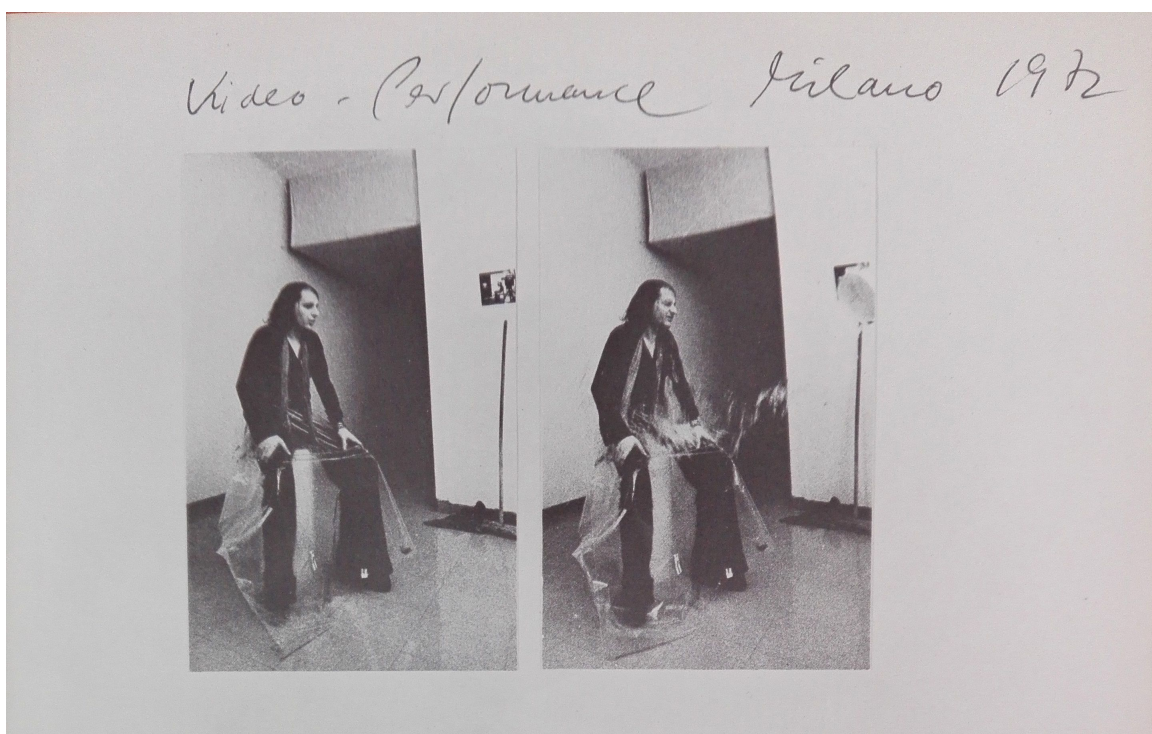
AREE e TRACCE restano dunque, per il momento, le uniche possibilità di reperire uno spazio all'interno delle cose e dei percorsi.

Luciano Inga-Pin

Fig. 4.54, Testo di Luciano Inga-Pin inserito in Ugo Locatelli, *Aree e tracce*, 1972.



Fig. 4.55 e 4.56, Allestimento di una sala della prima personale di Urs Lüthi presso la Galleria Diagramma, 1972, e fotografie della performance messa in scena il giorno della vernice.

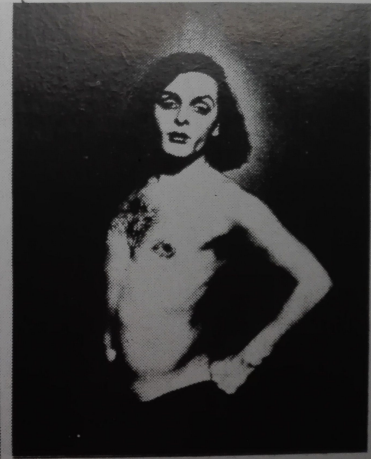


grana. In realtà i pittori non hanno mai fatto mistero dell'interesse che hanno portato alla fotografia fin dai suoi inizi, come dimostrano le famose foto utilizzate da Delacroix, Mucha ed altri.

Il loro interesse per la fotogra-

... solo attraverso problemi di scelte, di collocazioni, di utilizzazioni, senza coincidere mai col problema prettamente pratico, se non da un punto di vista organizzativo, di « fare » immagini.

Adriano Altamira



Barbara Davatz: « My Lüthi Selfportrait, 1973 ». (« Il Diagramma »).



Fig. 4.57, Dettaglio della recensione di Adriano Altamira alla mostra personale di Urs Lüthi alla Galleria Diagramma, da "Diaframma Fotografia Italiana" n. 185, 1973.

Fig. 4.58, Urs Lüthi, *I never saw a woman's smile in Morocco*, 1974.



Misc. TONO CARPI C. 1972,1 RMS 2522702

THE EXHIBITION: OCTOBER 10 TO 23, 1972

FILMS:

- 1 - 55 CM. SUL LIVELLO DEL MARE, 1972, 16mm, b&n, muto, 7min30sec, 4 esemplari.
- 2 - INTERRAMENTO DI UN COLORE: ROSSO, 1972, 16mm, colore, muto, 2min30sec, 4 espl.
- 3 - UOVO UNO UOVO ZERO, 1972, 16mm, colore, muto, 5min, 4 espl.
- 4 - DUE PIEDI UN PIEDE SOTTOTERRA, 1972, 16mm, colore, muto, 5min, 4 espl.
- 5 - ROBOT (SISIPO), 1972, 16mm, colore, muto, 5min, 4 espl.

DIASEQUENZE:

- 1 - ANALISI PROGRESSIVA 1, 1971/1972, 20 stadi, 4 espl.
- 2 - ANALISI PROGRESSIVA 2, 1972, 20 stadi, 4 espl.
- 3 - ANALISI PROGRESSIVA 3, 1971/1972, 20 stadi, 3 espl.
- 4 - ANALISI PROGRESSIVA 4, 1971/1972, 20 stadi, 3 espl.

FOTOPROGRESSIONI:

- 1 - ANALISI PROGRESSIVA 1, 1971/1972, 20 stadi, 1 esemplare in volume.
- 2 - ANALISI PROGRESSIVA 2, 1972, 20 stadi, 1 espl. in volume.
- 3 - ANALISI PROGRESSIVA 3, 1971/1972, 20 stadi, 1 espl. in volume.
- 4 - ANALISI PROGRESSIVA 4, 1971/1972, 20 stadi, 1 espl. in volume.
- 5 - ANALISI PROGRESSIVA 5, 1972, 10 stadi, 1 espl. a parete.
- 6 - ANALISI PROGRESSIVA 6, 1972, 10 stadi, 1 espl. a parete.

PHOTOCASE:

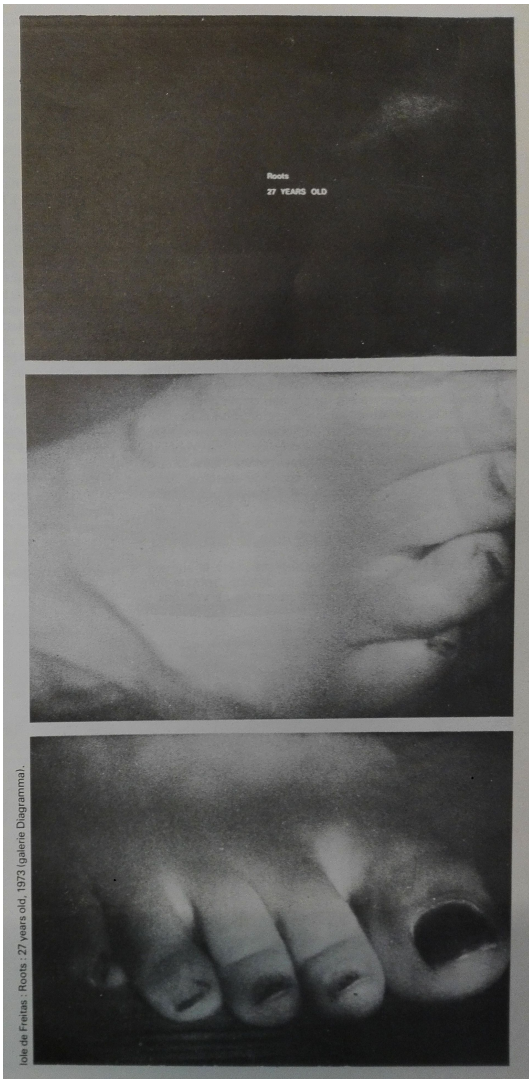
GREEN PARK THREE, 1971/1972, 3 stadi, 5 esemplari in cartella.

BOOKLET:

AN EXHIBITION, 1972.

Fig. 4.59, 4.60, *Pagine da Cioni Carpi. An exhibition*, Diagramma Edizioni, Milano, 1972.

Fig. 4.61, Jole De Freitas, *Roots. 27 years old*, 1974.



Jole de Freitas - Roots - 27 years old, 1973 (gallerie Diagramma).

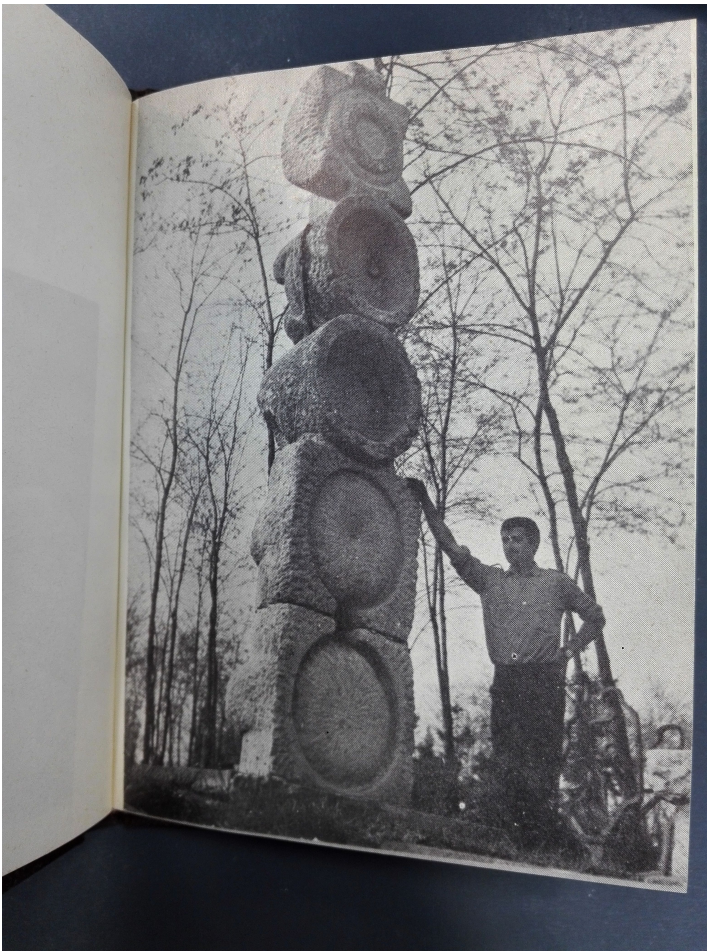
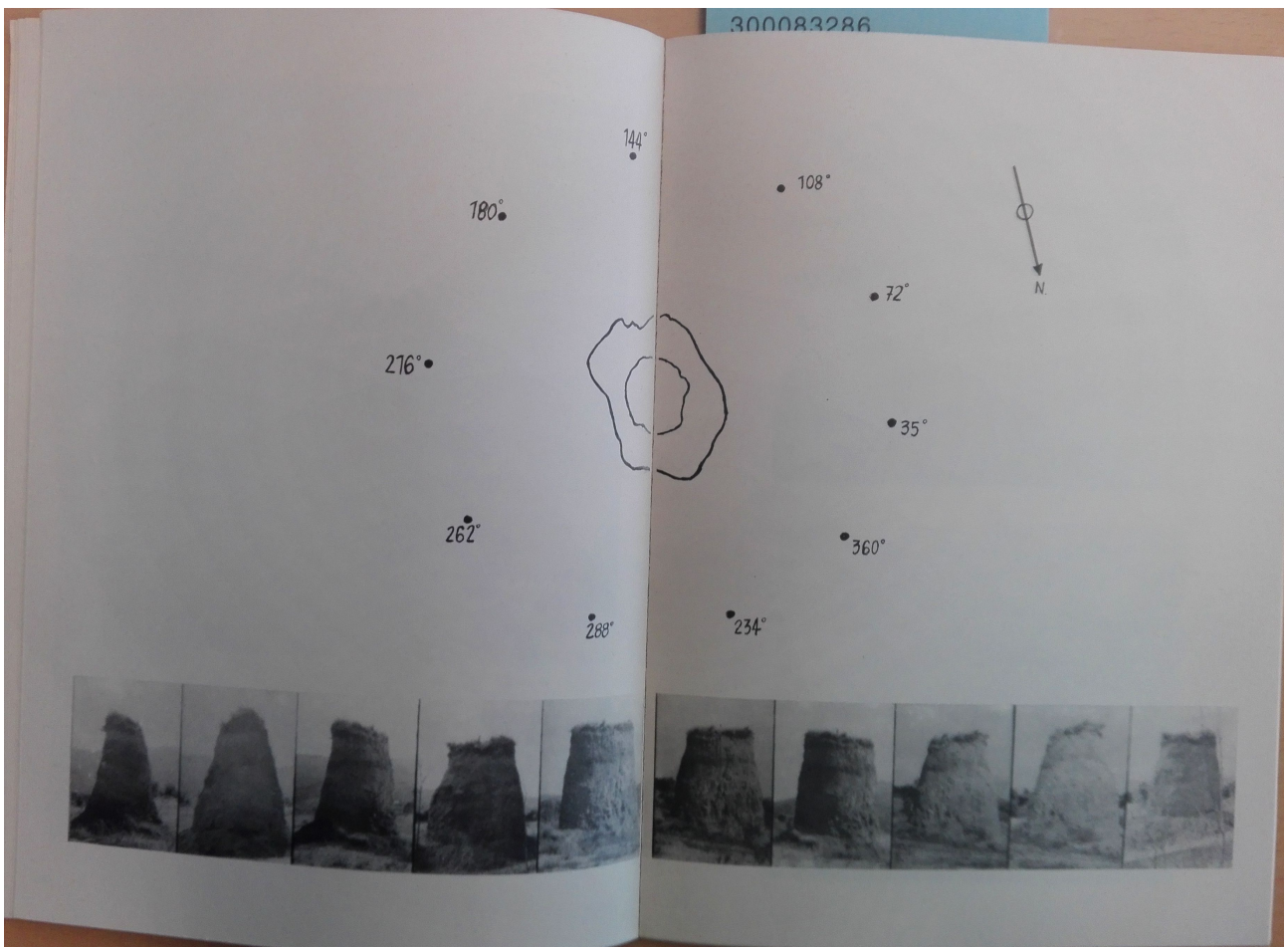


Fig. 4.63, Illustrazione da E. Crispolti, *Antonio Paradiso*, Scheiwiller, 1969. Fotografia di Enrico Cattaneo.

Fig. 4.64, *Idea per una scultura filmata*, pagina interna da *Antonio Paradiso*, Museum Am Ostwall, 1975.



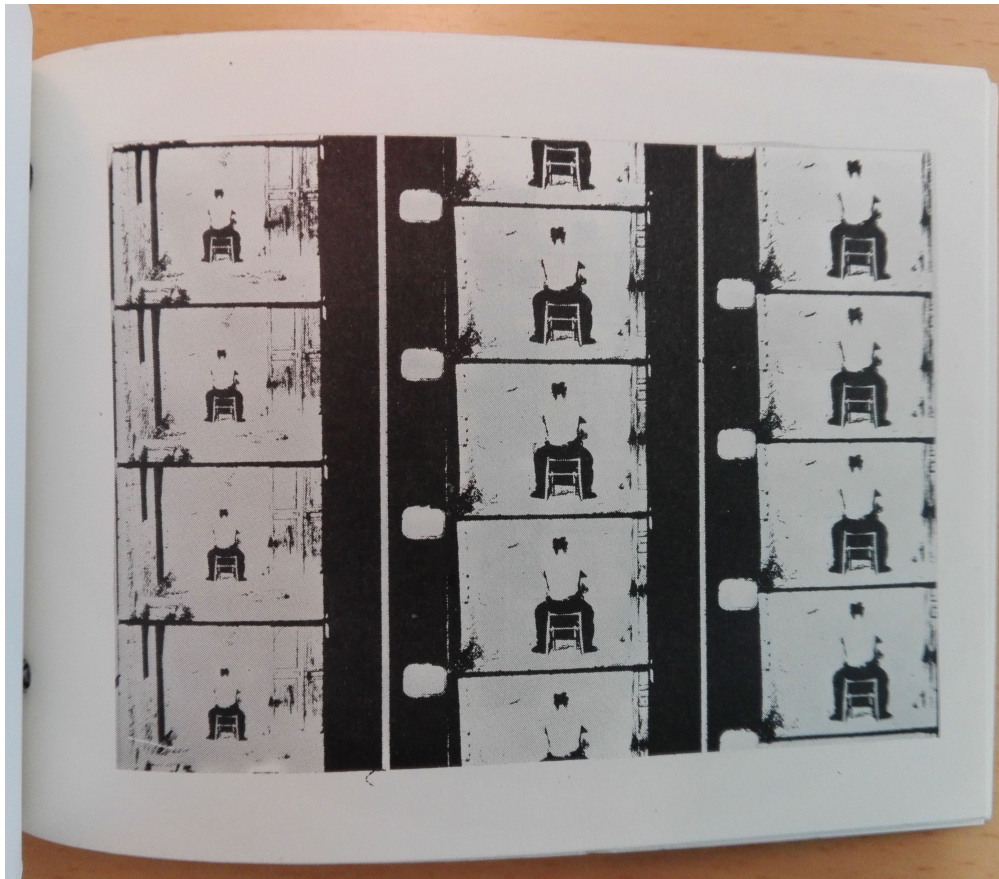


Fig. 4.65, 4.66, Pagine interne da *Antonio Paradiso. Atemporale*, Galleria Diagramma, 1974.





Fig. 4.67, Gunter Brus, *Ana*, 1964.

Fig. 4.68, Gunter Brus, *Azione con bambino*, 1975, con etichetta “Galleria Diagramma” sul retro (Minerva Auction). Usata per illustrare Luciano Inga-Pin, *Il corpo viennese*, in “Data” n. 12, 1974.





Fig. 4.69, Gina Pane, *Azione Sentimentale*, constatazione dell'azione realizzata alla Galleria Diagramma, 1973.

Les albums-collections constituent "les travaux de la chambre".

Ils ont été montrés au musée de Grenoble en avril 73, à la Städtische Galerie à Munich en Allemagne en octobre 73, ils ont fait l'objet d'une édition "les approches" chez Hoffmann en Allemagne en septembre 73, d'une édition "mes cliqué-témoin" à la galerie Yellow Now, Liège, en Belgique en décembre 74. Les collections sont montrées à la galerie Diagramma, Milan, en février 74, avec une édition en préparation, à la galerie Daner, Copenhague, au Danemark en mars 74 avec une édition en préparation, à la galerie St Petri à Lund en Suède en avril 74; "les travaux de l'atelier" furent montrés seuls au musée Rude à Dijon en juin 73, ils furent montrés avec "les travaux de la chambre" à Munich à la Städtische Galerie, catalogue: "Annette Messager Sammlerin, Annette Messager Künstlerin". Les renseignements sur "les travaux de la chambre" furent souvent communiqués par courrier postal ou dernièrement par une visite possible mais improbable de l'appartement organisé par la galerie des locataires en mars 1974.

SUR LES TRAVAUX DE LA CHAMBRE
UNE DOUBLE VIE?

J'habite un appartement assez petit et encombré. Tout y est en désordre. J'aimerais que tout soit en lieu sûr, bien rangé, préservé à la maison; c'est pourquoi un jour j'ai décidé de m'entreprendre que des activités ordonnées définies par le lieu où je vis *

Dans la pièce principale nommée "atelier" je fabrique, confectionne "les travaux de l'atelier", je m'appelle alors Annette Messager artiste.

Dans la chambre, loin de l'atelier et de ses "pensionnaires", là où se trouvent les travaux de la chambre, je m'appelle Annette Messager collectionneuse.

Dans la chambre je cherche à posséder et m'approprier la vie et les événements dont j'ai connaissance; continuellement je dépouille, je rassemble, j'ordonne, je trie et je réduis le tout à l'état de nombreux albums-collections.

Comme toute collection, elles s'enrichissent sans cesse et se dépassent elles-mêmes toujours avec le temps. Les collections au nombre de 59 actuellement, se répondent entre elles, se modifient souvent, se contredisent parfois. ni achevées, ni définitives elles sont pour moi la meilleure préservation possible et semblent se prendre pour ma propre vie illustrée.

* l'appartement décrit est quitté en septembre 73
février 73. rue Saint-Fort.




Fig. 4.70, 4.71, 4.72, Page da Annette Messager collectionneuse, ARC2, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1974.





Fig. 4.73, Pubblicità in "Falsh Art" n. 46-47, giugno 1974.

Fig. 4.74, Michael e Barbara Leisgen, fotografia pubblicata, senza alcun testo, in "Flash Art" n. 46-47, 1974.





Fig. 4. 75, Ketty La Rocca, *Urs Lüthi*, 1974.

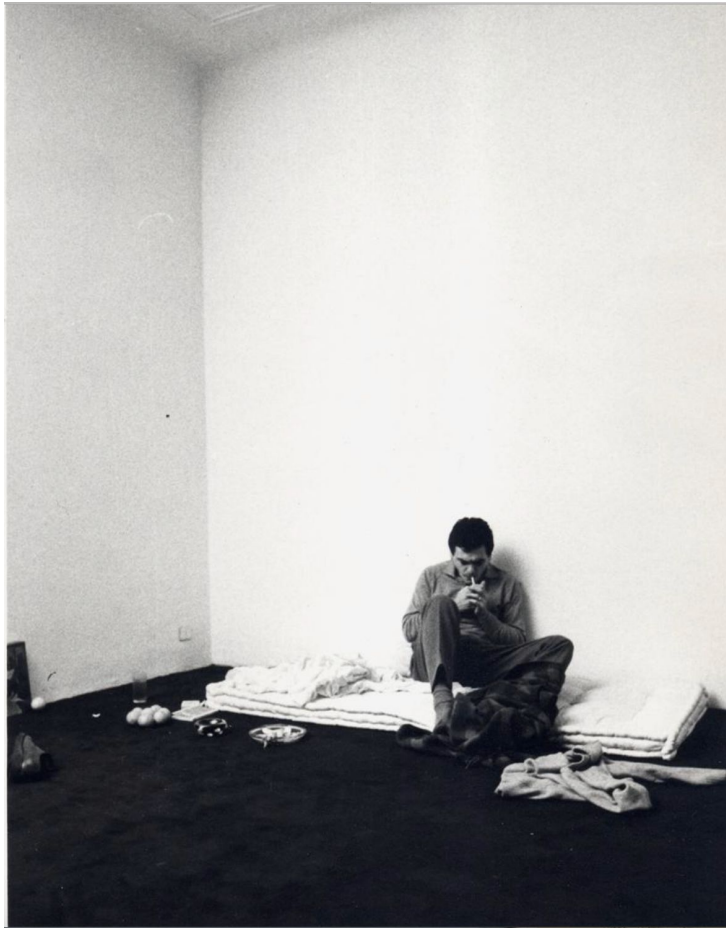


Fig. 4.76, Alberto Garutti, *Credo di ricordare*, 1974.

Fig. 4.77, Giorgio Ciam, *Sulla pelle*, 1972.



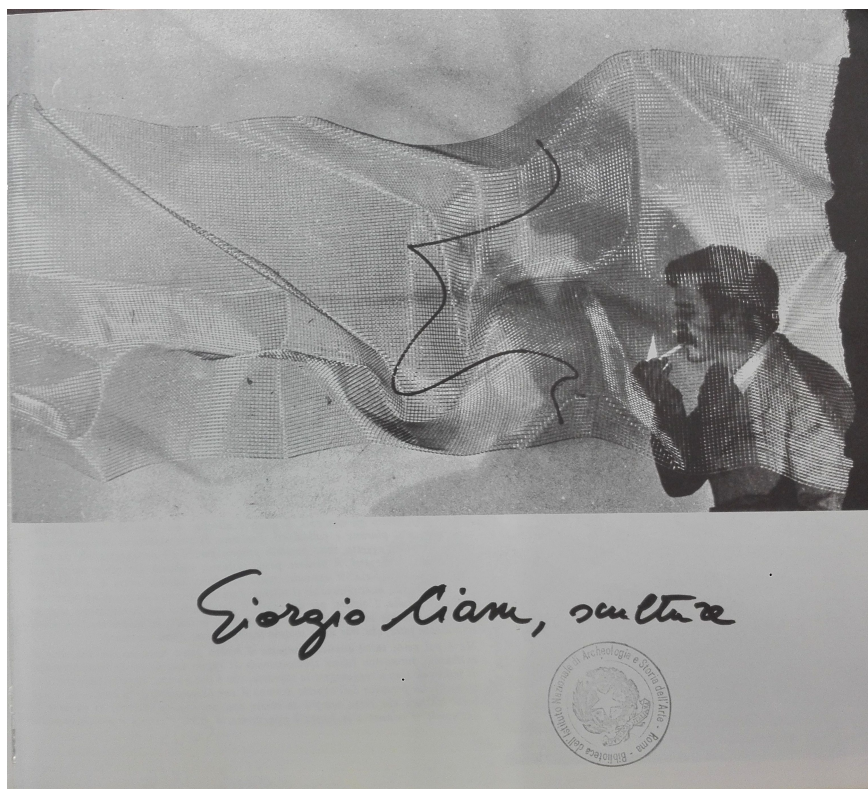


Fig. 4.78, Illustrazione da *Giorgio Ciam, sculture*, Galleria 2000, 1969.

Fig. 4.79, Giorgio Ciam, *Senza titolo*, 1974.





Fig. 4.80, Invito per la mostra *Campo Dieci. Una generazione e il mezzo fotografico*, 1975.

Fig. 4.81, Ottavio Salvini, *Senza titolo*, 1974.

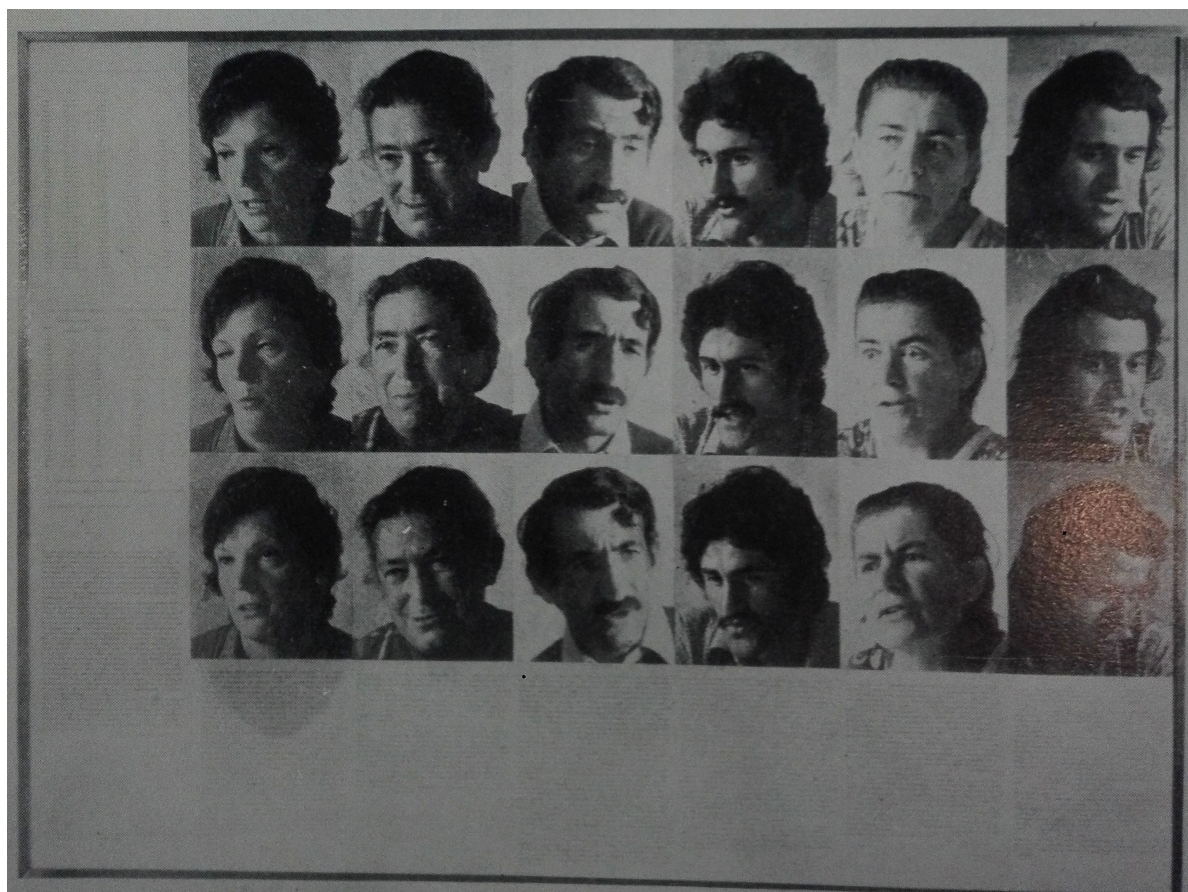




Fig. 4.82, Alberto Garutti, *La mancanza d'incertezza non deve costituire un motivo d'infelicità*, 1975.

Fig. 4.83, Jole De Freitas, *Nova*, 1974.





Fig. 4.84, Mimmo Paladino, *Il principio immenso dell'essere è il doppio*, 1975.

Fig. 4.85, Nicola De Maria, *Pezzi di ricambio*, 1974.

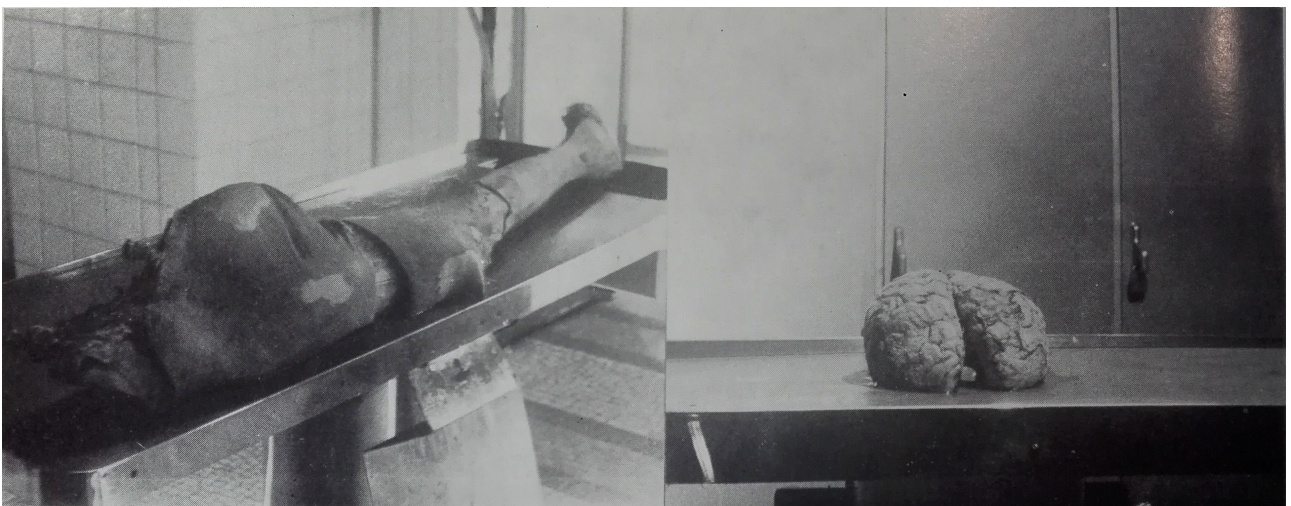
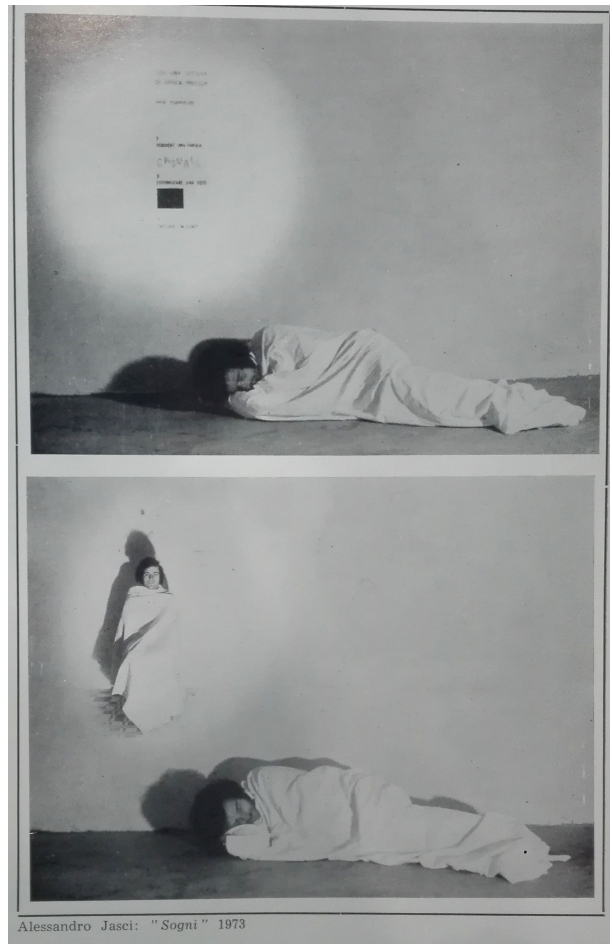




Fig. 4.86, Alessandro Jasci, *Narciso*, 1974.

Fig. 4.87, Alessandro Jasci, *Sogno*, 1973.



Alessandro Jasci: "Sogni" 1973



Fig. 4.88, Locandina progettata da Mario Cresci per pubblicizzare i suoi *Ritratti reali*, dei quali sette erano esposti presso la Galleria Diagramma, 1972. Alcuni sono inclusi in *Campo Dieci*.

Bg. 15/gugno 2004

Caro Luciano,

quale piacere leggere le tue lettere!
Seppur in ritardo voglio ringraziarti
del pensiero di cui ti sono grato perché
ho sempre pensato alle tue figure come
fondamentale per la mia funzione
artistica - Ricordo le mostre che
agli anni '70 inauguravi, uniche a
Milano, in quel senso e "Campo Dieci",
ma soprattutto ricordo le tue parole e i
consigli che dai ad ogni autore che
ritenevi perbene interessante da
seguire - Penso che molti della mia
generazione ti siano grati e debitori
di quanto dicevi e pensavi sull'arte e
sul modo di ~~farla~~ conoscerla -

Ho inferato fin in quel breve periodo
di frequentazione della tua galleria
che non in tanti anni di lavoro ed è per
questo che le tue lettere mi è
oltremodo care e importanti -

Spero di vederti in febbraio, previo telefonate
e spero proprio di poterti raccontare
(brevemente) la mia attuale situazione
di lavoro e di studio - dissi che non
rinunciamo a riprendere un dialogo
interrotto? un cordissimo saluto
e un caro abbraccio -

Mario

M.C. via S. Tomaso, 74 24121 Bg. cell. 329.2615224

Fig. 4.89, Lettera di Mario Cresci a Luciano Inga-Pin, 2004.

Dritto d'Esposito

ENZO ESPOSITO

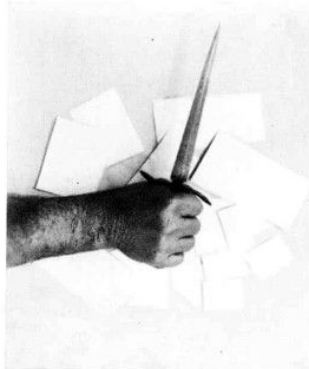
... la vita fin dentro la morte



Edizioni Diagramma Milano

BIBLIOTECA
PROVINCIALE
E
XLV
70/22
BENEVENTO

Fig. 4.90, 4.91, Illustrazioni da E. Esposito, *... la vita fin dentro la morte*, Edizioni Diagramma, 1975.



Raffronto

MIMMO PALADINO
 Nato a Paduli (Benevento) nel 1948. Ha tenuto la sua prima mostra personale a Caserta nel 1969. Vive e lavora a Benevento.

Benevento, 12 aprile 1977

Cara Mirella Bandini,

tenterò di puntualizzare alcune motivazioni che mi spingono all'uso del mezzo fotografico.

Come già ti dissi per telefono, ciò che più mi interessa è l'assoluta libertà di lettura attraverso il dato fantastico che propongo; così il casuale stratificarsi di tutte le possibilità di decifrazione, che contemporaneamente dando scacco alla schematicità intellettualistica generano uno stato di duplicità, di riflesso e quindi di ambiguità, che credo sia una costante di tutto il mio lavoro.

Sai che in questo periodo amo usare sempre meno la fotografia a vantaggio del disegno, questo perché mi pare accorci la distanza che separa il momento "creativo" dall'atto finale del lavoro; il disegno è scrittura, è traduzione immediata di un'emozione, mentre la fotografia raggela questo stato emozionale a causa della sua lenta temporalità tecnica.

Nel mio lavoro la fotografia ha sempre avuto la funzione di mezzo; una "luna" un "fuoco" un certo colore del cielo, mi sembra più immediato fotografarli; quindi l'immagine rappresenta se stessa, è da leggersi in superficie, lungo il perimetro (le foto sono triangolari, ottagonali...).

Negli ultimi lavori ti dicevo che spesso l'immagine fotografica "oggettiva" si accosta al disegno (frammento di creatività pura); e ciò non è forse tentare ancora una volta la strada delle ambiguità speculari, dello spiazzamento, dell'incertezza?

Ti saluto cordialmente,
 Mimmo Paladino

Fig. 4.92, Lettera di Mimmo Paladino a Mirella Bandini, pubblicata in *Fotografia come analisi*, Torino, 1977.

Fig. 4.93, Statistica pubblicata da Luciano Inga-Pin in "Proposta" n.18-19, 1975.

INDICE VALUTATIVO PER CITTA'									
VENDITA MEZZI FOTOMECCANICI RELATIVI AL BIENNIO 1973 - 74									
CITTA'	Seri- grafia	Foto- grafia	Film 8 mm.	Film Superotto	Film 16 mm.	Film ciclo cont.	Video nastro	Video cassetta	Diapo- sitive
Milano	9	9	1	3	4	2	3	3	1
Torino	9	6	—	1	2	—	2	1	1
Roma	8	5	—	—	1	—	2	1	—
Napoli	7	7	—	—	1	—	1	1	—
Genova	8	5	—	—	1	—	1	1	—
Brescia	9	4	—	—	—	1	—	1	1
Bari	7	3	—	—	—	—	—	—	—
Firenze	8	4	—	—	—	—	3	3	—

5. Ultime riflessioni

Credo siano emerse chiaramente le diverse linee, o preferenze espositive, delle tre gallerie presentate. La prima, Il Diaframma, abbiamo visto essere aperta a tutta la fotografia, forse con la tendenza a dare maggiore spazio a sperimentazioni astratte da un lato, e reportage impegnato dall'altro. Daniela Palazzoli riesce, pur nello spazio di due stagioni, a dare un indirizzo ben preciso alle mostre della sua 291, selezionando quella che si può definire fotografia autoriale, per cui seleziona grandi nomi, spesso, lo sottolineo ancora, già riconosciuti dal mercato. Infine nelle sale di via Pontaccio 12A, nella galleria Diagramma, trova spazio la fotografia strumentale, utilizzata in quanto comodo strumento tecnologico per visualizzare concetti, immagini, documentare azioni o anche pose statiche. Queste tendenze non sono perfettamente nitide, ci sono eccezioni e i margini sfumano. La cultura fotografica a Milano, e forse si tratta di una situazione più diffusa, è molto più composita di quanto si potrebbe pensare.

Anche se ho spesso mantenuto, per facilità, l'idea di due fronti, fotografia e arte, ritengo di aver dimostrato come entrambi siano poi composti da frammenti eterogenei, ma anche, e soprattutto, come a livello "stradale", quotidiano, basso, le contaminazioni e le relazioni siano frequenti e prolificue. La cultura fotografica milanese nasce dall'intersezione di tutto quello che ho appena raccontato, dal CFM al convegno di Sesto San Giovanni del 1959, dalla presenza di agenzie fotografiche e redazioni di riviste e case editrici fino agli stimoli provenienti da altri ambiti culturali. Penso ad Arturo Schwarz che all'interno del suo percorso dedicato al Surrealismo porta a Milano i fotogrammi di Man Ray, penso a galleristi che si avvalgono regolarmente delle macchine fotografiche di Enrico Cattaneo, Ugo Mulas o Giorgio Colombo per documentare la propria attività. Ma si arriva anche a situazioni non ancora affrontate da uno studio, come l'ipotesi di un laboratorio fotografico nelle aule del dipartimento di chimica del Politecnico, negli anni delle occupazioni. Sarebbe interessante, forse, valutare un focolaio di diffusione della tecnica fotografica presso il Politecnico, dove si formano per esempio Franco Vaccari (fisica), Enrico Cattaneo (matematica), Gabriele Basilico (architettura) e sicuramente tanti altri. Gli argomenti, i temi e i problemi interessanti sarebbero molti, anche solo restando in questo contesto specifico, a Milano tra il 1967 e il 1975. Per esempio, per quanto riguarda il mercato della fotografia, ho solo guardato i primi dati, dopo aver intuito che il suo radicamento a Milano si colloca in un segmento cronologico appena successivo a quello definito per questa ricerca.

Rispetto alla scelta di affrontare questo preciso contesto utilizzando il filtro delle gallerie private,

come punto di vista personalizzato, credo che la ricostruzione precisa della cronologia delle mostre di una galleria sia uno strumento necessario per valutare non solo la galleria stessa, o le scelte del suo direttore, ma aggiunga dettagli alla carriera di ogni singolo artista che vi espone, e aiuti a immaginare gli stimoli visivi cui sono esposti gli artisti che frequentano lo stesso ambiente. Come ho già menzionato in apertura, vorrei pensare questa tesi in primis come uno strumento. Ho rimesso in fila, nelle pagine precedenti, eventi, nomi, date e luoghi che sono oggi sparsi in una bibliografia molto diversificata e geograficamente diffusa con l'idea che siano una base che agevoli e faciliti studi futuri.

Ritengo, inoltre, che questa tesi sia una dimostrazione del fatto che, nonostante le polemiche, i dibattiti, più che di un “combattimento”, negli anni Settanta a Milano si debba parlare di una civile convivenza tra fotografia e arte (dalla pittura alla performance), dalla quale nascono interessanti risultati. Certo, come tutte le convivenze forzate è intessuta da quelli che Marra chiama “bisticci interni di scarsa rilevanza”⁷⁸⁸, ma si può concludere che le pratiche artistiche categorizzate in Body art, Narrative Art e Arte Concettuale hanno funzionato come un cavallo di Troia, in favore di un'identità della fotografia disgiunta dall'oggetto quadro e dalla produzione di immagini.

Quindi, tornando ai tre casi di gallerie analizzate, appare evidente che da un lato Il Diaframma rimane saldo sulle proprie aperture iniziali a “tutta” la fotografia, pur nelle evoluzioni che ho raccontato, con occasionali ospiti provenienti dalle zone di confine tra arte e fotografia (per esempio i pluricitati Cresci, Mosconi, Vaccari). La galleria 291 compare e scompare nel panorama milanese con la velocità di una meteora, portando avanti un discorso interessante sulla fotografia concettuale di tradizione per lo più americana, ma quasi troppo breve per depositarsi. Rimane la galleria Diagramma, la quale, ospitando diversi artisti afferenti alle correnti Body, Narrative e in primis Concettuale, penso si configuri come un base estremamente importante per la diffusione di quella che, cito nuovamente Marra, si può chiamare identità extrapittorica della fotografia⁷⁸⁹.

⁷⁸⁸ C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 200. Per esempio il dibattito che segue il 22 novembre 1970, giorno del convegno *Rapporti fra arte visuale contemporanea e fotografia*, cfr. Cap. 1, par. 1.3.

⁷⁸⁹ *Ibidem*.

6. Bibliografia

AA. VV., *22 Jonge Zwitsers*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969.

AA. VV., *31 artistes suisses*, Grand Palais, Parigi, 1972.

AA. VV., *35° Biennale Internazionale d'arte di Venezia*, Venezia, 1970.

AA. VV., *7 fotografi a Brera*, Skira Editore, Milano, 2014.

AA. VV., *...but, where is Bari? Percorso nell'arte contemporanea: la Galleria Bonomo dal 1971*, Allemandi, Torino, 2010.

AA. VV., *Alberto Garutti. Didascalìa*, Köning – Mousse, Köln – Milano, 2012.

AA. VV., *Annette Messager*, ARC 2 - Musée d'art moderne de la ville de Paris, Parigi, 1974.

AA. VV., *Antonio Michelangelo Faggiano. Azzurra lontananza. Opere 1973-2000* Silvana Editoriale, Milano, 2005.

AA. VV., *Art 5'74. Fünfte internationale Kunstmesse Basel*, ART Internationale Kunstmesse, Basilea, 1975.

AA. VV., *Arte e ambiente*, Comune di Brescia, Quartiere di Porta Venezia, 1976.

AA. VV., *Arte Fiera Bologna*, Grafis, Bologna, 1974.

AA. VV., *Arte Fiera Bologna*, Grafiche Zanini, Bologna, 1975.

AA. VV., *Arte Fiera 76. Mostra mercato d'arte contemporanea*, Lanzi (?), Bologna, 1976.

AA. VV., *Arturo Schwarz, la galleria, 1954-1975*, Fondazione Mudima, Milano, 1995.

- AA. VV., *A. To A. Franco Mazzucchelli*, Rassegna San Fedele, Milano, 1971.
- AA. VV., *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965-1992*, Skira Edizioni, Milano, 2004.
- AA. VV., *Balthasar Burkhard*, Kunsthalle, Berna, 1988.
- AA. VV., *Balthasar Burkhard. Eloge de l'Ombre*, Musées d'art et d'histoire, Ginevra, 1997.
- AA. VV., *Barbara et Michaël Leisgen. Les écritures du soleil*, Centre d'Arts Plastiques Contemporains, Bourdeaux, 1978.
- AA. VV., *Bildblöcke Schaumstoffräume. Karolus Lodenkämper, Ferdinand Spindel*, Museum am Ostwall, Dortmund, 1969.
- AA. VV., *Cinquième Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, 1967.
- AA. VV., *Christian Boltanski. Compositions*, ARC - Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, 1981.
- AA. VV., *Diaframma di Lanfranco Colombo: i maestri della fotografia*, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 2005.
- AA. VV., *Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, John&Levi, Monza, 2011.
- AA. VV., *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, Routledge, New York, 2006.
- AA. VV. *Europa 68*, Azienda Autonoma del Turismo, Bergamo, 1968.
- AA. VV., *Europa 70. Bergamo*, Azienda Autonoma del Turismo, Bergamo, 1970.
- AA. VV., *Fotografia: professione, mito, responsabilità*, AFIP, Milano, 1979.
- AA. VV., *Fotografi italiani. Diario immaginario di Lanfranco Colombo*, Bolis Edizioni, Bergamo,

1993.

AA. VV., *Gian Enzo Sperone. Torino – Roma – NewYork: 35 anni di mostre tra Europa e America*, Hopefulmonster Edizioni, Torino, 2000.

AA. VV., *Gerard Titus-Carmel. The pocket size tlingit coffin*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musee national d'art moderne, ARC – Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Parigi, 1978.

AA. VV., *Ils se disent peintres ils se disent photographes*, s. n., Parigi, 1980.

AA. VV., *L'Italia nel cassetto*, Regione Emilia Romagna-Rai Rete 2 Tv, Bologna, 1978.

AA. VV., *Korpersprache*, Styria, Graz, 1973.

AA. VV., *Lee Friedlander*, Università degli Studi di Parma, Istituto di Storia dell'Arte, Parma, 1975

AA. VV., *Mario Cresci. La fotografia del no*, Gamec Books, Bergamo, 2017.

AA. VV., *Markus Raetz, die Druckgraphik. Catalogue raisonné, 1951-2013*, Scheidegger & Spiess - Kunstmuseum, Zurigo-Berna, 2014.

AA. VV., *Markus Raetz. Zeichnungen, Objekte*, Kunstmuseum, Basilea, 1972.

AA. VV., *Michele Zaza*, Christian Maretti Editore, Serravalle, 2008.

AA. VV., *Misura*, Palazzo dei Diamanti di Ferrara, 1972.

AA. VV., *Narrative Art*, Informazioni e materiali del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea Città di Livorno, Lito-Terrazzi, Firenze, 1974 (?).

AA. VV., *Panamarenko*, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, 1973.

- AA. VV., *Participio presente*, schede a cura di Occhiali Dina, s. n., Ferrara 1973 (?).
- AA. VV., *Photography as Art. Art as Photography*, s. n., Kassel, 1977.
- AA. VV., *Photography into Art*, Camden Art Center, Londra, 1973.
- AA. VV., *Secondo Almanacco Fotografico Italiano*, Popular Photography Italiana Edizioni, Milano, 1970.
- AA. VV., *The Swiss Avant Garde*, The New York Cultural Center, New York, 1971.
- AA. VV., *Venezia '79. La fotografia*, Electa Edizioni, Milano, 1979.
- AA. VV., *Women of photography*, San Francisco Museum of Art, 1975.
- Acocella Alessandra, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 167-1970*, Quodlibet-Fondazione Passarè, Macerata- Milano, 2016.
- Ead., *Convergenze. Il design e le avanguardie artistiche milanesi degli anni cinquanta e sessanta*, in *Il design dei Castiglioni*, Corraini, Mantova, 2019, pp. 136-153.
- Agliani Tatiana, Lucas Uliano, a cura di, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Einaudi, 2015.
- Amrouche Jean e Grindat Henriette, *Algérie*, Clarefontaine Edizioni, Losanna, 1956
- Andreola Salvatore, *La psicologia nell'arte ritratto*, Modena, 1955.
- Albertoni Pierluigi, a cura di, "Essere. Quaderno di studi e documenti per l'arte contemporanea", n. 4, Milano, primavera 1968.
- Altamira Adriano, *Gallerie di tendenza in Addio Anni 70. Arte a Milano 1969-1980*, Mousse Publishing, Milano, 2012, originariamente pubblicato in *Progettare in più. La guida alternativa alla città di Milano*, 5/6, I, 1974, pp. 68-73.
- Id., *Gli anni '70, lo sguardo, la foto*, Nuova Alfa Editoriale, Modena, 1993.

Id., *Aree di coincidenza*, Edizioni Nuovi Strumenti, Brescia 2001.

Id., *La vera storia della fotografia concettuale*, Area Imaging, Milano, 2007.

Altamira Adriano et al., a cura di, *Ricerche visuali dopo il 1945. Documenti e testimonianze. Corso di storia della critica d'arte, prof. Marisa Dalai Emiliani*, Uicopli – Cuem, Milano, 1978.

Alfieri Bruno, *Jorge Eielson*, fasc. 13, Galleria Rizzato Whitworth, Milano, 1966.

Id., *Armando Marrocco*, fasc. 19, Galleria Rizzato Whitworth, Milano, 1967.

Amman Jean Christophe, a cura di, *Visualisierte Denkprozesse*, Kunstmuseum, Lucerna, 1970.

Id., a cura di, *La Suisse a la Septième Biennale de Paris*, mostra al Parc floral de Vincennes di Parigi, 24 settembre-1 novembre, Berna – Zurigo, 1971.

Id., a cura di, *Transformer. Aspekt der travestie*, 1974.

Apollonio Umbro, Helmut Heißenbüttel, *Sandro De Alexandris*, Galleria San Fedele, 1970.

Arcelli & Comini, *Le intenzioni, i mezzi, le opere, le letture*, Edizioni Banco, Brescia, 1974.

Bandini Mirella, a cura di, *Fotografia come analisi*, Tipografia Fratelli Scaraviglio e Co., Torino, 1977.

Baranzelli Dino, *Lady Lady*, con introduzione di Pietro Chiara, Baldini&Castoldi, Milano, 1969

Barilli Renato, *Bruno Di Bello*, Studio Marconi, Milano, 1974.

Barbero Luca Massimo, a cura di, *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, Electa Editore, Milano, 2008.

Basaglia Franco e Basaglia Franca, *Morire di classe*, con fotografie di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin, Einaudi Editore, Torino, 1969.

Bate David, *Il primo libro di fotografia*, Einaudi Editore, Torino, 2017.

Id., *La fotografia d'arte*, Einaudi Editore, Torino, 2018.

- Battino Freddy, a cura di, *L'impronta blu*, Scheiwiller Edizioni, Milano, 1987.
- Belloni, Fabio, *1970-1974: temi, passaggi, contropartite*, in Lancioni Daniela, a cura di, *Anni 70. Arte a Roma*, Iacobelli Editore, Roma, 2013.
- Belpoliti, Marco, *Anni '70: l'immagine al potere*, in "doppiozero", 30 maggio 2012.
- Belpoliti Marco, Canova Gianni, Chiodi Stefano, a cura di, *annisettanta. il decennio lungo del secolo breve*, Skira Editore, Milano, 2007.
- Berengo Gardin Gianni, con G. Bassani e M. Soladati, *Venise de saison*, La Guilde Du Livre, Losanna, 1965.
- Bertani Annalisa, *Un'"idea di fabbrica": la fotografia d'industria fra carta stampata e pianificazioni territoriali*, in E. Di Raddo, a cura di, *Milano 1945-1980 Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*, Franco Angeli, Milano, 2015, pp. 65-76.
- Bertini Gianni, *Abbaco o esemplarismo*, Edizioni Castelli&Rosati, Milano, 1978.
- Bianchi Pietro, *Libero Tosi 5 pose 5 minuti 5 lire*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1969.
- Bignamini Ilaria, a cura di, *Foto & Idea*, Step, Parma, 1976.
- Bonito Oliva Achille, *Ventunoundicisessantannove*, fasc. 15, Edizioni Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.
- Id., a cura di, *Transavanguardia: Italia-America*, Modena, 1981.
- Id., a cura di, *Minimalia*, Bocca Editore, Milano, 1997.
- Id., a cura di, *Minimalia. An Italian Vision on 20th Century Art*, Electa, Milano, 1999.
- Bonito Oliva Achille e Menna Filiberto, a cura di, *Narrative art: David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Christian Boltanski et al.*, Galleria Diagramma-Luciano Inga-Pin, Milano, 1976.
- Bonami Francesco, Nicolin Paola, a cura di, *Addio Anni '70. Arte a Milano 1969-1980*, Mousse Publishing, Milano, 2012.

Boragina Federica, “*Per una rivoluzione culturale*”. *Il caso ED.912, l’editoria d’artista e la controcultura a Milano fra il 1966 e il 1971*, tesi di dottorato a.a. 2015-2018, Università degli Studi di Torino.

Ead., *Prolegomeni dell’esoeditoria: il caso ED.912*, in C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo, a cura di, *Arte fuori dall’arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia Books, 2017, pp. 169 – 174.

Brizio Sebastiano, a cura di, *Giorgio Ciam. Teatri scultura*, Rinaldo Marcori, Torino, 1972.

Bury Pol, a cura di, *Pol Bury*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1967.

Calvenzi Giovanna, Celentano Fabrizio, Lazzarin Paolo, a cura di *Il dizionario della fotografia: 2035 termini spiegati ed illustrati*, Cesco Ciapanna, Roma, 1985.

Ead., a cura di, *Italia. Ritratto di un paese in sessant’anni di fotografie*, Contrasto, Roma, 2009.

Ead., introduzione a *Cesare Colombo. Life size*, Ed. Imagna, Bergamo, 2009, p. 9.

Ead., *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, Mondadori, Milano, 2013.

Canova Gianni, *La mostra*, in *Annisettanta*, catalogo della mostra tenutasi alla Triennale di Milano dal 27 ottobre al 30 marzo 2008, Skira, Milano, 2007.

Capuani Alessandro, *Eliana Lumetti*, mostra dal 16 al 28 ottobre, Fiamma Vigo Galleria d’Arte, Roma, 1967.

Casero Cristina e Di Raddo Elena, a cura di, *Anni Settanta. La rivoluzione dei linguaggi nell’arte*, Postmedia books, Milano, 2015.

Ead., *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli Anni Settanta*, Postmedia books, Milano, 2016.

Casero Cristina, Di Raddo Elena, Gallo Francesca, a cura di, *Arte fuori dall’arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia Books, 2017

Carmi Lisetta, *I travestiti*, Essedi, Roma, 1972.

- Carluccio Luigi, Palazzoli Daniela, a cura di, *Combattimento per un'immagine*, Galleria d'Arte Moderna, Torino, 1973.
- Id., a cura di, *I platinati di Irving Penn. 25 anni di fotografia*, Galleria d'arte moderna, Torino, 1975.
- Carpi Cioni, *Cioni Carpi. An exhibition*, Diagramma Edizioni, Milano, 1972.
- Carrieri Mario, *Milato, Italia*, Lerici Editore, Milano, 1959.
- Caruso Raffaella A., *Reale F. Frangi. L'oltre.*, Eidos Immagini Contemporanee, Asti, 2017.
- Cattaneo Barbara, a cura di, *Segni, storie, fotografie tra Lecco e Milano. Giuseppe Pessina e il Gruppo 66*, Leonardo Arte, Milano, 1966.
- Cavanna Pierangelo e Paoli Silvia, a cura di, *Paolo Monti. Fotografie 1935-1982*, Silvana Editoriale, Milano, 2016.
- Celant Germano, *Book as Artwork 1960-1972*, Nigel Greenwood Ed., Londra, 1972.
- Id., a cura di, *Identité Italienne*, Centro Di, Firenze, 1981.
- Id., a cura di, *Mimmo Paladino*, Skira, Milano, 2017.
- Cerati Carla, *Mondo Cocktail*, con una nota di Maria Livia Serini, Pizzi Edizioni, Cinisello Balsamo (Milano), 1974.
- Chiaromonte Giovanni, a cura di, *Paolo Monti. Le fotografie 1950-1980*, Motta ed, 1992
- Chini Renzo, *Il linguaggio fotografico*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1968.
- Coke Van Deren, *The Painter and the Photographer*, New Mexico University Press, Albuquerque, 1972.
- Colombo Attilio e Jean-Pierre Sudre, *Denis Brihat, "I grandi fotografi"*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1983.
- Colombo Cesare, a cura di, *L'occhio di Milano*, Magma Edizione, Milano, 1977.

Id., a cura di, *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Agorà Edizioni, Torino, 2003.

Id., a cura di, con Guerra Simona, *La camera del tempo*, Contrasto, Roma, 2014.

Colombo Lanfranco, *Ex-Oriente*, Il Diaframma Edizioni, Milano, 1963.

Id., *Cinque rune*, Il Diaframma Edizioni, Milano, 1965.

Id., *Fotogrammi di una vita*, Allemandi, Torino, 2010.

Id., *La valigia di Colombo*, con apparati di Chiara Agliandolo, Craf-Foru, Lestans-Udine, 2007.

Cortenova Giorgio, a cura di, *Empirica. L'arte tra addizione e sottrazione*, Ripalta Edizioni, Milano, 1975.

Costa Claudio, Pedrini, Paradiso Antonio, *Situazione antropologica dall'uomo al paesaggio*, Catalogo Ed. Apollinaire del 1977.

Costa Claudio, Catalogo Skira del 2000, in occasione della mostra a Genova a Villa Croce

Cresci Mario, *Ritratti ambiente, paesaggio*, Galleria 291, Milano, 1974.

Id., *Matera*, con introduzione di Daniela Palazzoli, Meta Edizioni, Matera, 1975.

Cresci Mario e Steiner Lica, a cura di, *Albe Steiner. Foto-grafia. Ricerca e progetto*, Laterza, Roma-Bari, 1990.

Crispolti Enrico, a cura di, *Antonio Paradiso*, con fotografie di Enrico Cattaneo, Scheiwiller Edizioni, Milano, 1969.

Crispolti Enrico e Giorgio Cortenova, *Paradiso*, Galleria Carbonesi, Bologna, 1970.

Crispolti Enrico e Di Genova Giorgio, a cura di, *Prospettive 5*, Roma, 1972.

D'Autilia Gabriele, *Storia della fotografia in Italia, dal 1839 a oggi*, Einaudi Editore, Torino, 2012.

De Biasi Mario, *La donnina di Milano*, con testi di A. Arcari, P. Bianchi et al., Fotoincisioni Bassoli, Milano, 1967.

Id., *Alfabeto*, IPL, Milano, 1971.

- De Micheli Mario, *Pino Colla per Jannis Ritzsos*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1970.
- Deho Valerio, a cura di, *Gina Pane. Opere 1968-1990*, Charta Edizioni, Reggio Emilia, 1998.
- Del Bo Giuseppe, a cura di, *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 ad oggi*, Feltrinelli, Milano, 1962.
- De Pasquale M., *Zaza*, Galleria Michelangelo, Bari, 1969.
- Diacono Mario, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out Of London Press, New York, 1975.
- Di Genova Giorgio, *Storia dell'arte italiana del '900. Generazione anni Quaranta*, Bora Edizioni, Bologna, 2007.
- Di Raddo Elena, a cura di, *Milano 1945-1980. Mappa e volto di una città: per una geostoria dell'arte*, Franco Angeli Editore, Milano, 2015.
- Disch Maddalena, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato. Tomo primo e Tomo secondo*, Skira Edizioni, Milano, 2008.
- Dorfles Gillo, *Bruno Di Bello*, Studio Marconi, Milano, 1971.
- Id., G. Dorfles, *Travestitismo e arte*, in G. Dorfles, G. Buttafava, G. Romoli, P. Delconte, C. Romano, a cura di, *Gli Uni e gli Altri*, Arcana Editrice, Roma, 1976.
- Duplaix Sophie, a cura di, *Gina Pane (1939-1990). È per amore vostro: l'altro*, Actes Sud e Mart - Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto, 2012.
- Eco Umberto, *Michelangelo Antonioni. Blow Up*, Galleria Il Diaframma, Milano 1967.
- Erba Luigi e Mutti Roberto, a cura di, *L'occhio di Colombo: il Diaframma, Milano 1967-1972*, Colpo di fulmine, Savignano sul Rubicone, 1997.

- Esposito Enzo,... *la vita fin dentro la morte*, Edizioni Diagramma, Milano, 1975.
- Faeta Francesco, *Strategie dell'occhio: etnografia, antropologia, media*, Franco Angeli, Milano, 1998.
- Fagone Vittorio, Fiz Alberto, *Aldo Tagliaferro 1965-2000*, Galleria Milano – Fondazione Bandera per l'Arte, Edizione d'arte Severgnini, Milano, 2001.
- Farava Anna, *Frantisek Drtikol. Dalle collezioni del museo d'arti decorative di Praga*, s. l., Sicof, 1973.
- Frassà Sabino Maria, Ratti Jolanda, a cura di, *Franco Mazzucchelli. Action/Azioni 1964-1979*, Silvana Ed. Milano, 2018.
- Feierabend Volker W., *Mec-art. Arte oltre la fine della pittura*, in V. W. Feierabend, a cura di, *Mec-art. Arte oltre la fine della pittura*, VAF Fondazione e Silvana Editoriale, Francoforte e Milano, 2010.
- Ferrari Rachele, a cura di, *Mario De Biasi, dal fotogiornalismo alla fotografia astratta*, Marilio, Venezia, 2010.
- Finizio Luigi Paolo, *Mengolini*, Galleria Il Cerchio, Roma, 1969.
- Id., *Il "Neon" alla galleria "Diagramma" di Milano*, in «Il pensiero nazionale» n. 19, ottobre 1969, p. 31.
- Fogle Douglas, a cura di, *The Last Picture Show: Artists using Photography 1960-1982*, Walker Art Center Ed., Minneapolis, 2003.
- Fontana Franco, *La materia che non vediamo*, s. n., s. l., 1972
- Fontana Sara, *Armando Marrocco. Io lo conosco*, Scalpendi Editore, Milano, 2017.
- Ead., *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, Postmediabooks, Milano, 2018.
- Folon Jean Michel, *Lettres à Giorgio: 1967-1975*, Alice, Ginevra, 1976.

Fossati Paolo, *Sandro De Alexandris*, Galleria Peccolo, Livorno, 1976.

Fried Michael, *Why Photography Matter as Art as Never Before*, Yale University press, New Haven - London, 2008.

Friedlander Lee e Dine Jim, *Wotk From The Same House*, Trigram, Londra, 1969.

Fry Roger, La fotografia di Julia Margaret Cameron, in J. M. Cameron, *Fotografia vittoriana di uomini famosi e donne affascinanti*, Elliot Edizioni, Roma, 2014.

Gavarro Raffaele, a cura di, *Apparizione cosmica*, Maretti Editore, 2011.

Gazzola Eugenio, *Passato prossimo. Piacenza e la sperimentazione artistica*, s. n., Piacenza, 1994.

Gernsheim Helmut, *Creative Photography and aesthetic trend. 1939-1960*, Bonanza Books, New York, 1962.

Ghirri Luigi, *Fotografie 1970-1971*, testo di Franco Vaccari, Sette Arti Club, Modena, 1972

Id., *Paesaggi di cartone*, con un testo di M. Mussini, Il Diaframma-Tiplit Samar, Milano-Modena, 1974.

Id., *Niente di nuovo sotto il sole*, SEI, Torino, 1997.

Giulivi Ariella, Trani Raffella, a cura di, *Arturo Schwarz. La galleria, 1954-1975*, Fondazione Mudima, Milano, 1995.

Grazioli Elio, *Davide Mosconi. Fotografia, musica, design*, Tip. Le. Co. Editrice, Piacenza, 2014.

Id., *Davide Mosconi. Moda, arte, pubblicità*, Tip. Le. Co. Editrice, Piacenza, 2017

Grossetti Bruno, *Il mercante dell'Annunciata. Confessioni e memorie*, Mazzotta Edizioni, Milano, 1988.

Gorni Meri, a cura di, *A mio padre*, Campanotto Editore, Udine, 2009.

Guadagnini Walter, con Caciolli Veronica, a cura di, *La fotografia della collezione Trevisan: con gli occhi, con il cuore, con la testa*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), 2012.

Gualdoni Flaminio, Mascheroni Silvia, a cura di, *Miracoli a Milano, 1955/1965. Artisti, gallerie, tendenze*, Museo della Permanente, Milano, 2000

Guerra Leo e Quadro Curzio Cristina, a cura di, *Franco Grignani. Alterazioni Ottico Mentali, 1929-1999*, Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, Milano, 2014.

Guerzoni Franco, *Affreschi*, Geiger Edizioni, Torino, 1973.

Hajek-Halke Hainz, F. Roth, *Lichtgrafik*, Econ Verl, Düsseldorf, 1964.

Inga-Pin Luciano, *L'attualità recuperata*, Galleria Rizzato Whitworth, Milano, 1967.

Id., *Giovanni Valentini*, fasc. 18, Galleria Rizzato Whitworth, Milano, 1967.

Id., *Galliano Mazzon*, Tipografia Quartiroli, Milano, 1969.

Id., a cura di, *Cioni Carpi*, Michele Armen Edizioni – Diagramma edizioni, Parigi – Milano, 1971.

Id., *Rapporto 80. indagine sociologica sull'avanguardia italiana dal 1970 ad oggi*, La Libera Umanità Editrice, Milano, 1975.

Id., *Performances happening actions events activities installation*, Mastrogiacomo Editore, Padova, 1978.

Id., a cura di, *Voltare pagina...*, Centro Cantoni, Legnano, 1979.

Id., *La gabbia metafisica*, in M. Pasquali, a cura di, *Metafisica del quotidiano*, Grafis, Bologna, 1978, pp. 84-85.

Id., *Dino Pedriali*, Raron Book, Milano, 1978.

Id., *Elio Mariani. The Personages*, Galleria Corsini-Intra, Roma, 1980.

Id., a cura di, *L'oggetto manifesto, ovvero la nuova scultura italiana*, Legnano, Centro Cantoni, 1981.

Id., a cura di, P. Modersohn-Beker, *Lettere e fogli di diario*, Greco Editori, Milano, 1992.

Id., a cura di, con Elidabeth Jappe, Eugenio Miccini, *Performance*, Editoriale Sometti, Mantova, 2001.

Jacon Danka e Baldacci Cristiana, a cura di, *La donazione Bianca e Mario Bertolini*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2015.

Josephson Kenneth, *The bread book*, s. n., Chicago, 1973.

Kaiserlian Giorgio, *Tagliaferro*, Galleria 2000, Bologna, 1966.

Kahmen Volker, *Fotografia come arte*, Gorlich Editore, Milano, 1974.

Kracauer Sigfried, *Film. Ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano, 1962.

Id., *La massa come ornamento*, Prisma Edizioni, Napoli, 1982.

Lancioni Daniela, a cura di, *Anni 70. Arte a Roma*, Iacobelli Editore, 2013.

La Rocca Ketty, *In principio erat*, Centro Di Edizioni, Firenze, 1971.

Leonardi Nicoletta, a cura di, *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, Agorà Editrice, Torino, 2001.

Ead., a cura di *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, 2007.

Ead., *Fotografia e materialità in Italia*, Postmediabooks, Milano, 2013.

Leoni Antonio, *Cronache di pietra*, con testi di V. Foderaro e A. C. Quintavalle, Mazzotta Editore, Milano, 1989.

Lezoli Filippo, *Ugo Locatelli 1962-1972. Fotografia, scrittura, sperimentazione*, Fondazione italiana per la fotografia ed., Piacenza, 2003.

Locci Bruno e Vivaldi Cesare, *Stepping Stone*, s. l. (Milano?), 1970.

Locci Bruno, *Full Time*, Flash Art Edizioni, Milano, 1974.

Lo Duca Nino, *Arte e fotografia*, Verdirame, Milano, 1976.

Lotti Giorgio, *Venezia muore*, Il Diaframma Edizioni, Milano, 1970.

Id., *Il Duomo avvelenato*, Arti Grafiche Persico, Cremona, 1972.

Lucas Uliano, *Milano. Luoghi e persone*, Abscondita, Milano, 2015.

Madesani Angela, a cura di, *Rubare l'immagine. Gli artisti e la fotografia negli anni '70*, Tega Edizioni, Milano, 1999.

Ead., a cura di, *Al limite. Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2006.

Ead., a cura di, *Franco Vaccari, fotografia 1955-1975*, Dalai Editore, Milano, 2007.

Ead., *Le intelligenze dell'arte. Gallerie e galleristi a Milano 1876-1950*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio, 2016.

Maffina Giorgio, *Trentacinque artisti varesini*, Tipolito Bistoletti, Varese, 1971.

Malaguti Gilberto, *C'era una volta in Brera...*, Edizioni Amico, Asti, 1980.

Manos Constantin, *A greek portfolio*, Secker & Warburg, Londra, 1972.

Marra Claudio, *Scene da camera. Identità concettuale della fotografia*, Essegi, Ravenna, 1990.

Id., *Fotografia e pittura nel Novecento: una storia senza combattimento*, Mondadori, Milano, 1999.

Id., *Fotografia e arti visive*, Carrocci, Bologna, 2014.

Martini Giovanni Battista, a cura di, *Lisetta Carmi*, Postcart Edizioni, Roma, 2018.

Menna Filiberto, a cura di, *La simiglianza*, Studio Cannaviello – Studio Palazzoli – Galleria Unimedia, Genova, 1976.

Meyer-Hermann Eve, a cura di, *Zvi Goldstein. The limits of my knowledge. Works 1969-2014*, The Israel Museum - Distanz Verlag, Gerusalemme – Berlino, 2014.

Migliori Antonio, *I muri*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1974.

Miraglia Marina, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Allemandi, Torino, 1990.

Mulas Ugo, M. Provinciali, A. Solomon, *New York: arte e persone*, Milano, Longanesi, 1967.

Id., *La scena dell'arte. Photocolors*, Mondadori Electa, Milano, 2008.

- Munari Carlo, *Fiorentino*, fasc. 16, Galleria Rizzato Whitworth, Milano, 1967.
- Natali Aurelio, *Tagliaferro*, Ciak Galleria d'Arte, Roma, 1969.
- Negri Antonello, a cura di, *Il sistema dell'arte a Milano 1945-1956. Gallerie ed esposizioni*, Hestia Editore, Cernusco Lombardone, 1993.
- Id., a cura di, *Il sistema dell'arte a Milano 1945-1956. Arte e critica*, Hestia Editore, Cernusco Lombardone, 1998.
- Naldi Fabiola, *I'll be your mirror*, Cooper Castelvechi, Roma, 2003.
- Osoni Cavadini Nicoletta, Piazza Mario, a cura di, *Franco Grignani: polisensorialità tra arte, grafica e fotografia*, Skira, Milano, 2019.
- Palazzoli Daniela, *Mario Cresci*, Galleria Il diaframma, Milano, 1969.
- Ead., a cura di, *Fotografia creativa*, Centro La Cappella, Trieste, 1970.
- Ead., *Joan Lyons*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1970.
- Ead., a cura di, *Arte e decultura. Una teoria sul kitsch*, Galleria Blu, Milano, 1971.
- Ead., a cura di, *Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio: Milano, Galleria 291, maggio/giugno 1974*, Centro Di Edizioni, Firenze, 1974.
- Ead., a cura di, *Fotomedia*, Museum Am Ostwall, Dortmund, 1974.
- Ead., a cura di, *Fotomedia*, Milano, 1975.
- Ead., *Fotografia, cinema e videotape. L'uso artistico dei nuovi media*, Fratelli Fabbri Editore, 1976.
- Ead., a cura di, *Arte in fotomedia. Una mostra storica*, Galleria Milano, Milano, 2002.
- Palazzoli Daniela e Merlo Lorenzo, a cura di, *Fantastic Photography in Europe*, Grafis, Bologna, 1976.
- Pane Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Les Editions Beaux-arts de Paris, Parigi, 2012.
- Paoli Silvia, *Vitali, Gernsheim, Newhall, Soby, 1956-1961. Intorno ad alcune mostre di fotografia a Milano*, in "Rivista di Studi Fotografici", n. 1, 2015, pp. 80-96.
- Ead., a cura di, *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, Silvana Editoriale, Milano, 2004.

- Paradiso Antonio, *Atemporale*, Edizioni Diagramma, Milano, 1974.
- Parmiggiani Claudio, *Alfabeto*, con testi di Daniela Palazzoli e Nanni Balestrini, Edizioni L'uomo e l'arte, Milano, 1974.
- Passoni Franco, *Arte e materie plastiche*, Industria Pubblicazione Audiovisivi, Milano, 1975.
- Pelizzari Maria Antonella, *Documenti e finzioni. Le mostre americane negli anni Sessanta e Settanta. Istituzioni e curatori protagonisti tra East e West Coast*, Agorà Edizioni, Torino, 2006.
- Ead., *Percorsi della fotografia in Italia*, Contrasto Edizioni, Roma, 2011.
- Penone Giuseppe, *Svolgere la propria pelle*, Sperone Edizioni, Torino, 1971.
- Perna Raffaella, *Arte e fotografia in Italia negli anni Settanta*, tesi di dottorato a. a. 2012/2013, Sapienza Università di Roma.
- Pezzato Stefano, *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2012.
- Picco Emilio, *Scultura di ricerca in Italia*, fasc. 12, Galleria Rizzato Whitworth, Milano, 1966.
- Polizzotti Giulia, "B't. Arte oggi in Italia". *La rivista della "nuova avanguardia"* in "L'Uomo Nero", anno VIII, n. 7-8, settembre 2011, Milano, pp. 124-145.
- Preti Pier Paolo, *La psicologia del ritratto in Salvatore Andreola. Nello studio a domicilio*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1970.
- Id., *Pierre Cordier*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1970.
- Prina Alberto Maria, *Light & Design, una mostra alla galleria il "diagramma" di Milano*, in "Formaluce" n. 10, 1969, p. 25.
- Id., *Fomez*, Formaluce Edizioni, Milano, s. d.
- Quintavalle Arturo Carlo, a cura di, *Della falsità*, Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma,

Parma, 1974.

Id., a cura di, *Mario Giacomelli*, Grafiche Step, Parma, 1980.

Racanicchi Piero con Donzelli Pietro, *Critica e storia della fotografia 1*, Popular Photography Edizione Italiana, Milano, 1961.

Id., *Critica e storia della fotografia 2*, Popular Photography Edizione Italiana, Milano, 1963.

Re Elena, a cura di, *Giorgio Ciam. Dentro il sogno 1969-1995*, Gli Ori Editori Contemporanei, Prato, 2007.

Ead., a cura di, *Luigi Ghirri*, Gli Ori Editori Contemporanei, Prato, 2008.

Ead., a cura di, *Michele Zaza. Paesaggio magico*, Gli Ori Editori Contemporanei – Galleria Enrico Fornello, Prato, 2009.

Regorda Patrizia, *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, Museo di Fotografia Contemporanea, 2010, p. 28.

Restany Pierre, *La Mec-Art: la pittura meccanica alla ricerca d'una iconografia moderna*, in P. Albertoni, a cura di, "Essere. Quaderno di studi e documenti per l'arte contemporanea", n. 4, Milano, 1968, p. 11- X

Ritchin Fred, *Dopo la fotografia*, Einaudi Editore, Torino, 2012.

Rorro Angelandreina, a cura di, *Michele Zaza. Il confine del mio corpo è il confine del mio mondo*, Maretti Editore, 2014.

Rosati Romano, a cura di, *Liberio Tosi*, Grafiche Step Editrice, Parma, 2010.

Russo Antonella, *Storia culturale della fotografia italiana: dal neorealismo al postmoderno*, Einaudi Editore, Torino, 2011.

Sanesi Roberto, a cura di, *Arcelli & Comini*, Centro Documentazione Visiva, Centro librario Romagnosi, Piacenza, 1968.

Scharf Aaron, *Art and Photography*, The Penguin Press, Allen Lane, Londra, 1968.

- Schonenberger Walter, *Giovane arte svizzera*, Arti grafiche Fiorin, Milano, 1972.
- Sciaccaluga Maurizio, *Quelli che hanno fatto grande Milano*, in “Arte”, febbraio 2004, pp. 80-87.
- Sciascia Leonardo, con Scianna Ferdinando, *Feste religiose in Sicilia*, Leonardo Da Vinci Ed., Bari, 1965.
- Senaldi Marco, a cura di, *William Xerra*, Civica Galleria d'Arte Moderna Edizioni, Gallarate, 2001.
- Simonetta Umberto, *Carla Cerati. Culturalmente impegnati*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1968.
- Sironi Marta, *Nuova estetica dell'oggetto: la rivista Imago tra comunicazione visiva e tecniche di stampa*, in “Palinsesti” n. 5, 2016, pp. 17-37.
- Solimano Sandra, a cura di, *La Galleria del Deposito. Un'esperienza d'avanguardia nella Genova degli anni '60*, Neos, Genova, 2003.
- Solmi Franco, a cura di, *Metafisica del quotidiano*, Grafis, Bologna 1978.
- Solomon Alan, *Ugo Mulas. New York: arte e persone*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1967.
- Steichen Edward, a cura di, *The Family of Man*, Maco - Magazine Corporation per il Museum of Modern Art di New York, 1955.
- Stella Davide, a cura di, *Nanda Vigo, Light is life*, John&Levi, Milano, 2006.
- Taramelli Ennery, *Mario Cresci. Fotografia come pratica analitica*, supplemento di “Fotografia Italiana” n. 229, settembre 1977, Editphoto, Milano, 1977.
- Tedeschi Francesco, *De Alexandris*, De Ferrari, Genova, 2004.
- Id., *La Mec-art e i suoi protagonisti*, in V. W. Feierabend, a cura di, *Mec-art. Arte oltre la fine della pittura*, VAF Fondazione e Silvana Editoriale, Francoforte e Milano, 2010.

Torri Maria Grazia, *Luciano Inga-Pin. La body art a Milano, vecchi e nuovi talenti*, «Flash Art», aprile-maggio 2007, 263, pp. 60-61.

Toschi Caterina, *The Olivetti idiom, 1952-1979*, Quodlibet - NYU Florence, Macerata - Firenze, 2018.

Trini Tommaso, *La rivoluzione murale permanente*, in “Domus” n. 446, gennaio 1967, p. 33.
Id., *Gerard Titus-Carmel. La strategia del disegno*, Galleria Schwarz, Milano, 1973.

Troisi Alfredo, *Troisi. Quadri e gioielli*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1969.

Tronconi Alessandra, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmediabooks, Milano, 2014.

Turrone Giuseppe, *Nuova fotografia italiana*, Schwarz Editore, Milano, 1959.

Id., *Mario Giacomelli*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1969.

Ubiali Silvia, a cura di, *Reale F. Frangi. Aperture*, Galleria Marelia, Bergamo, 2011.

Vaccari Franco, *Le tracce*, Sampietro Editore, Bologna, 1966.

Id., *Strip Street*, Atgenzia, Parigi, 1969.

Id., *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi Editore, Torino, 1979.

Valtorta Roberta, a cura di, *Paolo Monti. Scritti e appunti sulla fotografia*, Lupetti-Museo di Fotografia Contemporanea, Milano, 2008.

Ead., a cura di, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2008.

Van Der Elskan Ed, *Sweet life*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1966.

Venturi Luca M, *Campo dieci*, in “Data” n.15, primavera 1975, p. 8.

Vergine Lea, *Il corpo come linguaggio*, Prearo Editore, Milano, 1974.

Ead., *Per l'azione “Mezzogiorno a Alimena” di Gina Pane*, in M. Pasquali, a cura di, *Metafisica del*

quotidiano, Grafis, Bologna, 1978, p. 90.

Ead., a cura di, *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia*, Mazzotta Editore, Milano, 1983.

Ead., a cura di *Gina Pane*, Mazzotta, Milano, 1985.

Ead., a cura di, *Giuseppe Maraniello*, Essegi Edizioni, Ravenna, 1989.

Vescovo Marisa, a cura di, *Thea Vallè*, Studio d'arte moderna SM 13, Roma – Arte Centro, Milano, 1975.

Viliani Andrea e Cuomo Anna, a cura di, *Mimmo Jodice. Attesa (dal 1960)*, Electa, Milano, 2018.

Weiermair Peter, a cura di, *Ralph Gibson. Light years*, Edizioni Stemmler, Francoforte, 1996.

Zanchetti Giorgio, a cura di, *La donazione Spagna Bellora. Le opere e l'archivio al Museo del Novecento di Milano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), 2013.

Zanelli Diletta, a cura di, *Tra le carte di Antonio Arcari. Fotografia, educazione visiva 1950-1980*, Lupetti-Museo di Fotografia Contemporanea, Milano, 2010.

Zannier Italo, a cura di, *Sperimentalismo fotografico in Italia, 1970-2000*, Craf Edizioni. Spilimbergo (Pd), 2001.

Zavattini Cesare, *Mimmo Jodice. Nudi dentro a cartelle ermetiche*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1970.

6.1. Opuscoli di galleria senza autore (talvolta senza testo)

Adriano Malfagia. Micropoesia per un cristallo, Galleria Il Diaframma, Milano, 1972.

Angelo Cozzi, Galleria Il Diaframma, Milano, 1972

Alessandro Uboldi. Remake, Spazio Erasmus Brera, Milano, 2002

Caduta di pressione, Galleria Diagramma Edizioni, 1974.

Carlo Cotti, Centro d'informazione estetica Da Gavina, Torino, 1968.

Clemente, Paladino, gli anni 70, Studio d'Arte Cannaviello, Milano, 1991.

Dadamaino, fasc. 20, Edizioni Galleria Diagramma, Milano, 1970.

David Lees, Galleria Il Diaframma, Milano, 1972.

Eliana Lumetti, fasc. 15, Galleria Rizzato Whitworth, Milano, 1966.

Franco Vaccari, Galleria Blu, Milano, 1970.

Gabriele De Vecchi, fasc. 1, Edizioni Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.

Galleria del Naviglio. Mostre 1972, Galleria del Naviglio, Milano, 1972.

Giorgio Ciam, sculture, Galleria 2000, Bologna, 1969.

Giuliano Barbanti, fasc. 3, Edizioni Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.

Giulio Paolini. 2121969, Galleria De Nieubourg, Milano, 1969.

Hartmut Böhm, Galleria La Polena Edizioni, Genova, 1970.

La fotografia degli anni Settanta tra concettuale e comportamento, Galleria Martano – Galleria Martini e Ronchetti, Roma, 2002.

L'arte? Bruno Di Bello, Galleria La Bertesca, Edizioni Masnata, Genova, 1970.

Mario Cresci. Premio Nazionale Bolaffi per la fotografia, introduzione di Italo Zannier, Bolaffi Editore, Torino, 1977.

Mario Mondani, fasc. 14, Edizioni Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.

Mario Samarughi, Galleria Il Diaframma, Milano, 1971.

Nigro. 16 gennaio-12 febbraio 1975, Galleria La Polena, Genova, 1975.

Pino Dal Gal. *Artisti in fotografia: Miguel Berrocal*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1971.

Plinio Martelli, fasc. 19, Edizioni Diagramma arte contemporanea, Milano, 1970.

Reale F. Frangi, fasc. 13, Edizioni Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.

Rinaldo Pigola, dal 12 novembre al 5 dicembre, Centro Culturale GI 3 , Seregno, 1966.

Samonà, Studio Erre, Roma, 1989.

Sandro De Alexandris, fasc. 2, Edizioni Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.

Thea Vallè, fasc. 6, Edizioni Diagramma arte contemporanea, Milano, 1969.

Trenta opere su carta di Cesare Paolantonio, Sartori, Mantova, 2004.

6.2. Periodici, con intervallo delle annate consultate

“Artitudes”, Parigi poi Saint Jeannet, 1972-1975.

“Avalanche”, Center for New Art Activities, New York, numeri sparsi.

“b't”, Milano, 1967-1968.

“Camera”, Lucerna, 1967-1975.

“Data”, Milano, 1972-1978.

“Domus” (il complemento del titolo varia), Milano, 1967-1975.

“Essere. Quaderno di studi e documenti d'arte contemporanea”, Milano, 1966 – 1968.

“Flash Art” e “Flash Art International”, Milano, numeri sparsi.

“Gala. Periodico delle più importanti manifestazioni d'arte, mondanità e spettacolo”, Milano, 1966-1971, prosegue in “Gala international. Rivista di attualità e costume”, Milano, 1972-1975.

“Humandesign. Quadrimestrale di ricerche interdisciplinari e informazione estetica”, Milano, 1974.

“Imago”, Fotoincisioni Bassoli, Milano, 1960-1971.

“I problemi di Ulisse”, Sansoni, Firenze, Anno XX, vol. IX, novembre 1967.

“L'uomo e l'arte”, Milano, 1971-1973.

“Nac. Notiziario d'Arte Contemporanea”, Milano, 1968-1974.

“Photo 13”, Milano, 1971-1974.

“Popular Photography Italiana”, Milano, 1966-1972, prosegue in “Il Diaframma Fotografia Italiana”, Milano, 1972-1976.

“Progresso Fotografico”, Milano, numeri sparsi.

“Prospects”, Milano, 1972-1973.

“Rivista Studi Fotografici”, Firenze, numeri sparsi.

“Skema”, Bologna, 1969-1974.

“Studio International”, Londra, numeri sparsi.

“Uomo Nero”, Mimesi Edizioni, Milano, n. 9, 2012.

6.3. Archivi

Archivio del Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia, Spilimbergo (Pordenone)

Archivio Cesare Colombo, Milano

Archivio Dadamaino, Milano

Archivio Fondazione Studio Marconi, Milano

Archivio Giorgio Colombo, Milano (<http://www.giorgiocolombo.com/P.html>)

Archivio Incontri Internazionali d'Arte presso il Museo Maxxi, Roma

Archivio del Museo di Fotografia Contemporanea – Fondo Lanfranco Colombo, Cinisello Balsamo (Milano)

Archivio Mario Giacomelli, Sassoferrato (<https://www.archiviomariogiacomelli.it>)

Archivio Paolo Monti presso il Civico Archivio Fotografico, Milano

Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Vega – Porto Marghera (Venezia)

Archivio Ugo Mulas, Milano (<http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=home&lang=ita>)

6.4. Siti consultati

http://www.abitare.it/it/design/visual-design/2012/11/16/alberto-garutti-didascalia-caption/?refresh_ce-cp

https://www.academia.edu/33700540/C._V._ROBERTO_COMINI.pdf

<http://angelobarcella.com/it/index.php>

<http://www.archiviogabrielebasilico.it/it/esplora/mostre/glasgow-processo-di-trasformazione-della-citta>

<http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/indexweb.php?name=WEB>

<https://www.brianrice.info/categories>

<http://www.censimento.fotografia.italia.it/fondi/fondo-lanfranco-colombo-2/>

<http://www.censimento.fotografia.italia.it/fondi/fondo-donazione-lanfranco-colombo/>

<https://www.dailymotion.com/video/x16xoe5>

<http://didierbay.arts-bay.com/?q=Expositions>

http://www.enzoesposito.com/preview.aspcurrfld=19771979&img=78_ambiente.02.jpg&sw=1440&sh=900

<http://www.ericaleppard.com/archive.php?cat=7-1-0&id=18>

<http://www.ermannoleinardi.com>

<http://www.fomez.it>

https://www.fondazione3m.it/page_autore.php?autore=Pildas,%20Ave

https://www.fondazione3m.it/page_collezione.php?fondo=FONDO%20LANFRANCO%20COLOMBO

http://www.francomazzucchelli.it/wordpress/?page_id=242

<http://www.galleriailmilione.it/archivio.html>

<http://www.ilchiostroarte.it/maddalena.html>

<http://www.john-miles.net>

<http://www.john-stewart-photography.net/biography.html>

<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/>

<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-LMD90-0002039/>

<http://www.luigialbertini.it/portfolio.php?sez=02>

<https://www.micheleketoff.com/biography>

<http://www.mufoco.org/collezioni/fondo-lanfranco-colombo/>

http://mfc.itc.cnr.it/mfc/scheda_immagine?db_name=skaf_603&idk_id=IMM-3g010-0026357&ric_type=semplice -

<http://www.nandavigo.com/pag/art.html>
<https://uag.nmsu.edu/alisa-witteman/>
<http://www.realefrangi.it/home.html>
<http://www.rogerwelch.com/map>
<http://www.spazionea.it/2013/06/06/fabio-donato-india-70/>
<http://www.studiomaddalenacarioni.com/galleria.lasso>
<https://www.youtube.com/watch?v=TN3Ao-ahLYw>
<https://www.youtube.com/watch?v=ghAK3X9jTfE>
<https://zero.eu/it/persona/franco-mazzucchelli/>
<https://adrianoaltamira.com/Area-di-coincidenza>