



---

# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

*Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale  
Corso di Dottorato in Metodi e Metodologie  
della ricerca archeologica e storico-artistica  
XXXIV Ciclo*

Tesi di dottorato

***Francesco Lo Savio.***  
***Esperienze pittoriche post-informali***  
***a Roma***

**Tutor:**

**Prof.ssa Maria Passaro**

**Coordinatrice:**

**Prof.ssa Stefania Zuliani**

**Candidato:**

**Angelo Di Modica**

**ANNO ACCADEMICO 2021/2022**

## INDICE

<b><u>PREMESSA.....</u></b>	<b><u>I</u></b>
<b><u>CAPITOLO I.....</u></b>	<b><u>5</u></b>
GLI ANNI DELLA FORMAZIONE: 1957-1958.....	5
1. LE PRIME FONTI VISIVE.....	5
2. IL RUOLO DELLA GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA DI ROMA.....	8
3. LA LEZIONE DELL'INFORMALE: FONTI E PERSONAGGI.....	16
4. LA RICEZIONE DELL'ARTE AMERICANA A ROMA.....	20
4.1 LA PITTURA PULSANTE DI MARK ROTHKO.....	23
<b><u>CAPITOLO II.....</u></b>	<b><u>44</u></b>
IL MOVIMENTO EUROPEO ZERO: LA RINNOVATA IDEA DI SUPERFICIE PITTORICA.....	44
1. LA SVOLTA VERSO I DIPINTI SPAZIO-LUCE: 1959.....	44
2. IL MOVIMENTO ZERO, UN NUOVO SPAZIO CULTURALE EUROPEO.....	52
2.1. UNA DECLINAZIONE ITALIANA DI ZERO: L'ESPERIENZA DI AZIMUT/H A MILANO.....	57
2.2. LO SAVIO E IL GRUPPO ZERO IN GERMANIA.....	65
2.3. MOSTRE, ESPOSIZIONI, DEMONSTRATION: IL NETWORK DI ZERO.....	72
3. SUPERFICIE-COLORE, SUPERFICIE-LUCE, SUPERFICIE-SPAZIO.....	84
<b><u>CAPITOLO III.....</u></b>	<b><u>114</u></b>
DAI FILTRI AI METALLI: 1960-1961.....	114
1. LE COLLETTIVE DI LO SAVIO CON GLI ARTISTI DI PIAZZA DEL POPOLO.....	114
2. I FILTRI.....	128
3. I METALLI.....	131
4. LA QUESTIONE DI BURRI.....	143
<b><u>CAPITOLO IV.....</u></b>	<b><u>162</u></b>
ARTICOLAZIONI TOTALI E PROGETTI ARCHITETTONICI: 1962-1963.....	162
1. LA NUOVA CONFIGURAZIONE DELLO SPAZIO DELL'OPERA D'ARTE.....	162
2. IL RITORNO ALL'ARCHITETTURA: MAISON AU SOLEIL E ALTRI PROGETTI.....	167
3. ARTE E INDUSTRIA: IL PROCESSO CREATIVO E LA MECCANIZZAZIONE.....	174
<b><u>BIBLIOGRAFIA.....</u></b>	<b><u>187</u></b>

## PREMESSA

La mancanza di una visione organica che emerge dalla letteratura critica degli ultimi anni su Francesco Lo Savio rende necessario un nuovo approccio alla sua produzione.

Il lavoro di tesi ha come obiettivo quello di evidenziare della poetica di Lo Savio temi e questioni ancora poco noti, legati, in particolare, alle relazioni con l'ambiente culturale in cui l'artista si è formato.

Ricostruire l'intera carriera di Lo Savio, attraverso un'indagine monografica, ha permesso di avere una visione d'insieme più chiara e di compiere dei puntuali approfondimenti per sciogliere dei nodi tematici spesso poco analizzati e chiarire alcune questioni critiche che sembravano ripetersi nella letteratura sull'artista. Ad esempio, si è voluto fortemente evidenziare come le opere di Lo Savio precedenti al 1959 non vadano considerate come staccate dal resto della produzione ma siano da intendersi come l'inizio di un percorso che l'artista intraprende già a partire dal 1957. O ancora, ci si è chiesti quanto Lo Savio potesse essere considerato ancora esordiente nel 1960 così come i suoi compagni di viaggio della Scuola di Piazza del Popolo.

Proprio il confronto con gli altri giovani artisti romani ha spesso generato questo corto circuito in quanto Schifano, Festa, Angeli, non avevano, a quella data, trovato definitivamente la propria strada, come dimostrano le diverse tipologie di opere esposte durante le mostre di quell'anno. Analizzando queste esposizioni collettive del gruppo, e le opere prodotte ed esposte da Lo Savio tra il 1959 e il 1960, si comprende, invece, come in quel momento l'artista avesse già ampiamente iniziato il suo percorso maturo con la realizzazione dei dipinti *Spazio-Luce*, dei *Filtri* e ancora dei *Metalli*.

È difficile la convivenza di Lo Savio con i suoi coetanei, e complesso è il rapporto con Tano Festa, il fratellastro.

Lo Savio è romano, studia e trascorre la fase di "indottrinamento" nella capitale tra il conflitto realismo-astrazione, l'egemonia dell'Informale e l'arrivo dell'Espressionismo astratto, ma il suo temperamento artistico lo allontana ben presto da Roma e dai suoi compagni.

Non è compreso Lo Savio a Roma, il suo lavoro è diverso da quello che gli altri artisti di Piazza del Popolo propongono. Le sue scelte, così radicalmente minimali, non sono condivise e, anzi, vengono osteggiate platealmente così come accade per la mostra delle *Articolazioni Totali* presso la Galleria *La Salita* nel dicembre del 1962. I cubi di cemento armato bianco, aperti su due

lati, con all'interno una lastra di metallo, rappresentano l'ultimo passo delle ricerche di Lo Savio che, infatti, da quel momento si dedicherà solo ai progetti architettonici.

La mostra delle *Articolazioni Totali* viene boicottata da tutti i giovani artisti romani compreso il fratellastro Festa. Nessuno partecipa all'inaugurazione, per la delusione Lo Savio distrugge e martellate le opere.

È più vicino a Milano Lo Savio, le sue opere così marcatamente asciutte, rappresentative di una linea di ricerca riduttiva, tendente alla monocromia, trovano un più vicino contatto con le ricerche di Lucio Fontana e con le proposte di Piero Manzoni ed Enrico Castellani. Nello studio di quest'ultimo, a Milano, Lo Savio trascorre l'estate del 1963.

A partire dal 1960, e sempre più con il passare degli anni, Lo Savio è consapevole di non essere compreso a Roma. Non lo aiuta il suo carattere introverso, chiuso in sé stesso ma allo stesso tempo pronto a discutere per ore sui problemi dell'arte. Vuole comprendere, analizzare, ricercare la complessità per poi riproporla in forme semplici ma non facilmente comprensibili. Vuole cercare sempre nuove soluzioni a nuovi problemi. I suoi interlocutori non riescono a seguirlo. È complicato sciogliere i fitti nodi del suo parlare e Lo Savio lo sa, cerca anime affini come quando da Roma parte alla volta di Leverkusen per presentarsi di persona a Udo Kultermann, allora direttore dello Städtisches Museum, e mostrargli uno dei suoi dipinti *Spazio-Luce* da poter esporre all'interno della mostra *Monochrome Malerei*, la grande rassegna sulla monocromia che il critico tedesco sta organizzando, prevista tra il marzo e il maggio del 1960.

Lo Savio trova terreno fertile in Germania dove stringe rapporti con gli artisti del Gruppo Zero: Heinz Mack, Günther Uecker e Otto Piene. In Germania c'è ciò che gli è mancato a Roma: degli interlocutori, una compagine di artisti che comprende a fondo il suo lavoro e lo considera come valido e fondamentale per la creazione di una nuova concezione artistica di superamento delle dinamiche materiche e soggettive dell'Informale.

Oggi non esiste, ancora, un catalogo ragionato dell'opera dell'artista che avrebbe reso possibile la conoscenza dei diversi nuclei di opere con una scansione temporale ben definita e avrebbe permesso una comprensione approfondita delle singole opere all'interno dei gruppi. Inoltre, un catalogo ragionato sarebbe stato utile per portare alla luce le prime opere dell'artista, che non vengono generalmente inserite nei gruppi.

Allo stesso modo, nonostante la capacità di Lo Savio di sistematizzare il suo lavoro attraverso schemi, disegni, bozzetti e scritti che illustrano la sua proposta artistica, dal funzionamento delle opere, al processo realizzativo (spesso descritto con minuzia di particolari e secondo regole

matematiche descritte su carta millimetrata), non esiste, ancora, un unico archivio; infatti, i suoi documenti risultano dispersi tra vari archivi e collezioni private.

Nonostante queste lacune la letteratura sull'artista negli anni si è ampliata con numerosi interessanti contributi che hanno, in gran parte, il merito di aver posto la questione di riconoscere Lo Savio come esponente di spicco della nuova generazione di giovani artisti che, alle soglie degli anni '60, stava ponendo l'annoso problema di sganciarsi dall'ormai accademismo dell'informale per proporsi come fautori di un nuovo sistema dell'arte.

Tra i primi a riconoscere la grandezza di Lo Savio, con largo anticipo, è Emilio Villa che, nel 1959, dalle pagine della rivista "Appia Antica" ha pubblicato due opere, due dipinti, presentate come *Pitture*. Le due immagini, in bianco e nero, sono accompagnate da un breve testo che, con premonitrice intuizione, presenta l'artista:

Lo Savio, pittore romano, è un giovane che sta incontrando una destinazione personale.  
[...] Se questo pittore riuscirà a prendere possesso della sua occasione originaria, noi troveremo un nuovo *operarius* destinato ai superiori intendimenti della pittura.

Queste due immagini segnano uno spartiacque, una rottura con il precedente anonimato e l'ingresso di Lo Savio, se pur ancora in sordina, nel panorama artistico.

Germano Celant si è occupato dell'opera di Lo Savio in diversi contributi. Di fondamentale importanza il volume *Francesco Lo Savio. Spazio e luce*, pubblicato nel 1975. Il contributo di Celant dà un impulso significativo ai primi sistematici studi su Lo Savio negli anni '70. Un lavoro estremamente puntuale, che forse per la prima volta, mette insieme le opere, accomunate dallo stesso impianto compositivo, dividendole in gruppi, per poi evidenziare i passaggi e gli scarti stilistici e teorici tra un gruppo e l'altro. Celant ha saputo mettere a fuoco tutti i "gradi" del disegno artistico di Lo Savio. Questo interesse di Celant trova conferma in una fondamentale mostra organizzata dal critico pochi anni dopo, nel 1979, presso il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, dove per la prima volta vengono esposte opere appartenenti a tutti i gruppi.

Interessanti punti di riflessione, infine, giungono senz'altro dai cataloghi che hanno accompagnato le diverse mostre dell'opera di Lo Savio negli anni Novanta e Duemila.

D'importanza cruciale per la presente ricerca, per talune analogie metodologiche e per l'impianto strettamente cronologico adottato, il catalogo che ha accompagnato la mostra *Fratelli: Francesco Lo Savio e Tano Festa 1958-64*, presso la Ca' Pesaro in occasione della XLV Biennale di Venezia nel 1993, in cui Maurizio Fagiolo dell'Arco propone una puntuale quanto documentata disamina del contesto artistico contemporaneo di Lo Savio attraverso occasioni espositive,

pubblicazioni, testi critici, lettere, interviste e testimonianze di artisti e critici contemporanei a Lo Savio.

Non è trascurabile, infine, l'importante mostra monografica dedicata all'artista romano dal Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto tra il novembre del 2017 e il marzo del 2018. Una retrospettiva che ripercorre tutta la carriera dell'artista dai dipinti *Spazio-Luce* ai *Filtri*, dai *Metalli* alle *Articolazioni Totali*. Particolare attenzione è rivolta ai disegni preparatori: in evidenza diversi fogli, recentemente ritrovati, che attestano la presenza di un secondo testo dedicato ai suoi studi sull'architettura, progettato da Lo Savio, dopo il primo, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, edito nel 1963.

Durante quest'anno Lo Savio continua a porsi nuovi problemi ed è ossessionato dalla necessità di far evolvere le sue idee in campo architettonico e urbanistico. Si sente sempre incompiuto Lo Savio, non è in pace. Il secondo testo non verrà mai pubblicato. Le sue incertezze, la sua condizione irrequieta da incompreso lo porteranno a suicidarsi lanciandosi dall'*Unité d'Habitation* di Le Corbusier a Marsiglia nel settembre del 1963.

## CAPITOLO I

### GLI ANNI DELLA FORMAZIONE: 1957-1958.

#### 1. LE PRIME FONTI VISIVE.

Il 18 febbraio 1963 viene presentato, presso la libreria Einaudi di via Veneto a Roma, il volume *Spazio-Luce*<sup>1</sup> di Francesco Lo Savio, pubblicato dall'editore romano De Luca.

La sede romana della libreria è gestita, tra il 1962 e il 1963, da una giovane Marisa Volpi, alla quale viene chiesto di organizzare un programma di mostre, eventi e conferenze in questo spazio polifunzionale che possiede una saletta per la presentazione settimanale di libri con annessa una galleria. Alla presentazione del testo di Francesco Lo Savio intervengono, per scelta dell'artista, Giovanni Carandente, William Demby e Cesare Vivaldi. A inaugurare la conferenza è Carandente che tiene un «discorso impegnato»<sup>2</sup>, a seguire prende brevemente la parola Vivaldi, per pochi minuti. Infine, l'artista che, come ricorda Vivaldi stesso in una lettera a Maurizio Fagiolo dell'Arco, «parlò quasi all'infinito senza che nessuno potesse fermarlo»<sup>3</sup>. Lo Savio parla a ruota libera, è un fiume in piena. Quel momento è per lui una rivalsea nei confronti di una città, Roma, che lo ha spesso tenuto fuori, lo ha rifiutato. Il pubblico lo segue senza interromperlo,

la serata fu animatissima. Quei «lunedì» richiamavano il meglio della cultura artistica e letteraria romana. [...] Nella sala erano esposti collages, progetti per i metalli, «filtri» e altre opere grafiche. La discussione fu accesa e vivace ma non vi furono contestazioni. Il pubblico era allora molto attento, pronto a recepire le mutazioni che avvenivano nell'arte. Erano i primi tempi nei quali si parlava di oggetti invece che di opere [...] e dell'assolutezza metafisica dei metalli di Lo Savio fu facile per tutti e tre gli oratori di parlare con convinta partecipazione. L'artista era nel suo consueto atteggiamento distaccato, pago della piccola gloria che gli veniva tributata. Era, del resto, deciso nella sua concezione di uno spazio puro nel quale la luce diventa essenziale componente dinamico<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, De Luca Editore, Roma 1963.

<sup>2</sup> Cesare Vivaldi, lettera a Maurizio Fagiolo dell'Arco, 18 novembre 1992 ora in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964* in XLV Esposizione Internazionale d'arte, Biennale d'arte di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 14 giugno – 10 ottobre 1993, Marsilio, Venezia 1993, vol. II, p. 656.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Giovanni Carandente, lettera a Maurizio Fagiolo dell'Arco, febbraio 1993; ora in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., pp. 656-657.

In prima pagina del volume *Spazio-Luce*, la dedica a Piet Mondrian e a pagina otto, Lo Savio, se da un lato dichiara di aver iniziato il suo lavoro «libero da ogni preconconcetto formale»<sup>5</sup>, dall'altro afferma come all'inizio degli studi in architettura e design, nel 1954, il suo interesse era rivolto all'esperienza del Bauhaus e di De Stijl in particolare a Piet Mondrian, per le componenti sociali e ideologiche di quelle esperienze mentre indica artisti come Klee, Malevič, Gaudì, Le Corbusier, Maillart quali esempi di scelte formali e pittoriche. È necessario notare, come ha giustamente sottolineato Sharon Hecker<sup>6</sup>, che diversi di questi nomi compaiono nella lista di artisti a cui la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma dedica importanti esposizioni tra il 1957 e l'inizio del 1959. Sono gli anni della formazione di Lo Savio a Roma, quando la città è culturalmente attiva e ricettiva, anche nei confronti delle ricerche provenienti dagli Stati Uniti. La capitale è luogo in continuo fermento, fucina di incontri e scambi. «Era un paese, un piccolo paese, dove, rispetto a molte altre città d'Europa, si faceva cultura. Questo per tanti motivi: grazie a delle persone che c'erano, grazie alla spinta propulsiva iniziata negli anni del dopoguerra... e non a caso Roma era una città che accoglieva diverse personalità anche in altri campi: basti pensare alla musica contemporanea. [...]»<sup>7</sup>. Il centro è Piazza del Popolo con il Caffè Rosati punto di incontro di artisti, poeti, letterati, cineasti, fotografi, attori. La nuova generazione di pittori, Lo Savio, Schifano, Festa, Angeli, Uncini si confronta con quella precedente, Accardi, Perilli, Novelli, Consagra, Rotella, Turcato, Scialoja, Burri e entra in contatto con le grandi voci dell'epoca, Emilio Villa<sup>8</sup> su tutti. E

---

<sup>5</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 8.

<sup>6</sup> S. Hecker, *Articolazioni frammentate: il modernismo transnazionale di Francesco Lo Savio* in S. Lucchesi, A. Salvadori, R. Venturi (a cura di), *Francesco Lo Savio*, catalogo della mostra, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 5 novembre 2017 – 18 marzo 2018, Edizioni Mart, Rovereto 2018, p.103.

<sup>7</sup> Intervista di Gabriella De Marco a Achille Perilli in G. De Marco, *Piazza del Popolo: 1950-1960* in *Gli anni originali*, La Tartaruga Quaderni d'arte e letteratura, n. 5-6, 1989, De Luca Edizioni d'arte, Roma 1989, p. 117.

<sup>8</sup> Emilio Villa, poeta, letterato, bibliista e critico d'arte, è una delle personalità più importanti a Roma tra la fine degli anni 50' e gli inizi degli anni '60. La figura di Villa è fondamentale per comprendere le dinamiche e i cambiamenti che stavano attraversando, in quegli anni, il sistema artistico-culturale romano. Nel 1959 fonda e dirige la rivista "Appia Antica" sulla scia dell'omonima galleria fondata nel 1957 da Liana Sisti con la quale condivide la sede in via Appia antica n. 20. La rivista "Appia Antica" uscirà in due numeri: nel luglio del 1959 con il nome di "Appia Antica. Atlante di arte nuova" e nel gennaio del 1960 con la modifica in "Appia Antica. Atlante Internazionale d'arte nuova" e il cambio di indirizzo in via Oderisi da Gubbio, poco lontano dalla galleria. Questo cambiamento (con l'aggiunta del termine "internazionale") stava ad indicare la volontà di Villa di ampliare l'orizzonte e gli interessi di "Appia Antica" anche all'arte internazionale, in particolar modo a quella americana in un momento in cui, anche grazie ad "Appia Antica", si stava diffondendo a Roma la pittura dell'espressionismo astratto americano. Sul secondo numero appaiono opere di De Kooning, David Smith, Tobey e due importantissimi saggi, uno di Villa stesso e l'altro di Gabriella Drudi, su Mark Rothko. Il merito di Villa è quello di aver proposto, all'interno della rivista, una lettura diversa e innovativa dell'arte americana e non solo. Una lettura che si staccava dall'interpretazione basata esclusivamente sul sentimentalismo soggettivo informale per occuparsi delle modalità attraverso le quali artisti come Rothko, Burri (a cui viene dedicato ampio spazio sul primo numero della rivista) e anche giovani come Schifano e Lo Savio, stavano esplorando la pittura in termini di materia, colore, superficie, luce e spazio. Villa è uno dei primi ad interessarsi a Lo Savio tanto da pubblicare due opere dell'artista sul primo numero di "Appia Antica" accompagnate da un breve testo. Sulla figura di Emilio Villa e per i suoi scritti vedi: E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Feltrinelli, Milano 1970, (nuova edizione aggiornata E. Villa, A. Tagliaferri (a cura di), *Emilio Villa, Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Le Lettere, Firenze 2008); M. Di Capua, *Emilio Villa* in P. De Martiis (a cura di), *Gli anni originali*, La Tartaruga Quaderni d'arte e letteratura, n. 5-6, 1989, De Luca Edizioni d'arte, Roma 1989; E. Villa, *Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, Le Lettere, Firenze 1996; A. Tagliaferri (a cura di), *Su Emilio Villa, "Il Verri"*, XLII,

poi c'è la Trattoria Menghi all'inizio della via Flaminia, poco fuori Piazza del Popolo, dove Naride Menghi sembra essere contento di dar da mangiare a credito a questi ragazzotti convinti, un giorno, di cambiare il mondo dell'arte e dove, sulle tovaglie di carta bianca «Mafai disegnava scene erotiche, Consagra figure geometriche, Turcato ritratti di amici [...]»<sup>9</sup>. Un momento di spinta propulsiva, quello della fine degli anni '50 e i primi anni del nuovo decennio, le cui premesse sono da individuarsi nell'immediato dopoguerra.

Gli anni '50, infatti, si aprono con le *Superfici*<sup>10</sup> di Capogrossi e i *Catrami*<sup>11</sup> di Burri che inizia il suo percorso di sperimentazione di nuovi materiali che sfocerà, tra il '55 e il '56, nelle *Combustioni*<sup>12</sup>. Il soggettivismo dell'informale trova la sua massima celebrazione con la vittoria di Hartung e Fautrier del Premio Internazionale alla Biennale di Venezia<sup>13</sup> del 1960<sup>14</sup>. Dalla “responsabilità del reale” dell'Informale, scrive Enrico Crispolti sulle pagine de *Il Verri* nel 1961,

---

n. 7-8, novembre 1998; D. Colombo, *Emilio Villa e Alberto Burri. Prove per un'analisi* in “Solchi”, VIII, n. 1-2, settembre 2004, pp. 7-20; C. Parmiggiani (a cura di), *Emilio Villa poeta e scrittore*, catalogo della mostra, Chiesa di San Giorno, Reggio Emilia, 23 febbraio – 6 aprile 2008, Mazzotta, Milano 2008; A. Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti di Emilio Villa*, Il Verri Edizioni, Milano 2013; G. Gastaldon, *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»* in “Studi di Memofonte”, n. 13, 2014, pp. 245-253; A. Tagliaferri, C. Portesine, *Emilio Villa e i suoi tempi. Finestre per la monade*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2016; A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2016; G. Cinti, *All'origine del divenire: il labirinto dei Labirinti di Emilio Villa*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2021; N. Giustozzi (a cura di), *Un atlante di arte nuova. Emilio Villa e l'Appia antica*, catalogo della mostra, Complesso di Capo di Bove, Roma, 25 giugno – 19 settembre 2021, Electa, Milano 2021; L. Caruso, S.M. Martini (a cura di), *Emilio Villa*, numero monografico di “Uomini e Idee: rivista di letteratura, estetica, psicologia e arte contemporanea”, 2-4, ottobre 1975; D. Colombo, *Burri, Villa, Fondazione Origine: mostre, testi e collaborazioni* in F. Tedeschi (a cura di), *Burri nell'arte e nella critica*, atti del convegno, Gallerie d'Italia, 29 ottobre 2015, Scalpendi Editore, Milano 2017; D. Colombo, *Praeconium pro P. M. di Emilio Villa* in R. Pasqualino di Marineo, G. Marcone (a cura di), *Piero Manzoni: nuovi studi*, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2017, pp. 141-153; D. Colombo, *Emilio Villa: lettura fonetica delle Superfici di Capogrossi* in “L'Uomo nero”, Università degli Studi di Milano, CUEM, Milano, anno II, n.3, settembre 2005, pp. 323-347; D. Colombo, *Fontana, Klein, Manzoni: tre vie dell'assoluto (irrisorio) secondo Emilio Villa* in S. Bignami, G. Zanchetti (a cura di), *Klein Fontana Milano Parigi 1957-1962*, catalogo della mostra, Museo del Novecento, Milano, 22 ottobre 2014 – 15 marzo 2015, Electa, Milano 2014.

<sup>9</sup> U. Pirro, *Osteria dei pittori*, Sellerio Editore, Palermo 1994.

<sup>10</sup> Vedi G. Capogrossi, *Superficie 56*, 1950-52, marouflage, tecnica mista su carta intelata, 98 x 69 cm; G. Capogrossi, *Superficie 664*, 1953, tempera su carta intelata, 200 x 143 cm. A partire dal 1950 Capogrossi abbandona la pittura figurativa per dedicarsi alla realizzazione di superfici pittoriche basate sulla ripetizione di un segno elementare.

<sup>11</sup> Vedi A. Burri, *Nero I*, 1948, catrame, olio smalto, pietra pomice su tela, 57 x 48,5 cm; A. Burri, *Catrame*, 1949, catrame e olio su tela, 54 x 47 cm. A partire dal 1948, dopo un viaggio a Parigi, dove ha potuto vedere le opere di Dubuffet e Fautrier, Burri inizia un percorso di rimodulazione dei termini del quadro a partire dal colore e dalla materia. «Ecco ciò che Burri cerca: un quadro che, per quanto astratto, ed anzi proprio perché astratto, abbia la stessa «forza e solidità del terreno». E questa forza Burri la trova nella materia. C'è un Nero del 1948, un nero impastato di bitume, che serve benissimo ad aprire il discorso. È un nero fatto di diversi neri, ora luci ora opachi, ora lisci ed ora come raggrumati, con delle zone più circoscritte che servono appunto a sottolineare questa diversa stratificazione della materia. Ma il dipinto è soprattutto riconoscibile per il rettangolo azzurro verso l'alto, la cui straordinaria espressività dipende proprio da rapporto con il nero dello strato di fondo [...] la solidità dell'impianto materico sta come a significare l'esperienza fisica, la presenza dell'oggetto» in V. Rubiu, *Alberto Burri*, Einaudi, Torino 1975, pp. 8-9. Burri espone questa nuova tipologia di opere in due mostre durante il 1948: *Alberto Burri*, Galleria la Margherita, Roma maggio 1948; *Burri*, Galleria dell'Angelo, Città di Castello settembre 1948 e durante il 1949 nella III mostra annuale dell'Art Club presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (*III Mostra Annuale dell'Art Club*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 5 marzo – 5 aprile 1949).

<sup>12</sup> Burri si dedica alle *Combustioni* a partire dal 1956 anche se una delle prime opere di questa tipologia la si trova già nel 1955 (A. Burri, *Combustione legno*, 1955, legno, tessuto, vinavil, combustione su tessuto nero, 88,5 x 160 cm).

<sup>13</sup> *XXX Biennale Internazionale d'Arte*, 18 giugno – 16 ottobre 1960, Venezia, 1960.

<sup>14</sup> Cfr. G. De Marco, *Piazza del Popolo: 1950-1960* in *Gli anni originali*, La Tartaruga Quaderni d'arte e letteratura, op. cit., pp. 125-128.

prendono il via le nuove ricerche artistiche italiane<sup>15</sup>. Una rivoluzione, non solo italiana ma internazionale, di una generazione di giovani artisti, di cui Lo Savio è parte integrante, e che fa da cornice all'avvio della sua carriera artistica.

## 2. IL RUOLO DELLA GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA DI ROMA.

All'interno di questo tessuto culturale estremamente vivo, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna è punto di riferimento imprescindibile. Il museo romano offre la possibilità, a un giovane Lo Savio, di studiare da vicino le opere dei grandi maestri dell'avanguardia e di confrontarsi con i nuovi linguaggi d'oltreoceano. Lo Savio può avvicinarsi alla produzione di questi artisti, approfondire le teorie sull'astrazione di Mondrian e Malevič, le proposte architettoniche di Le Corbusier e Maillart, sia partecipando alle occasioni espositive proposte dalla Galleria Nazionale, e quindi vedendo le opere dal vivo, sia visionando le varie fonti letterarie: riviste, libri, diari degli artisti e recensioni di quotidiani.

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna, già da 1951, riveste il ruolo fondamentale di organismo istituzionale centrale nella diffusione delle ricerche astratte, in un decennio che vede Roma ancora invasa dalla fervente polemica tra figurativo, nell'accezione del realismo sociale, e astratto<sup>16</sup>. La prima guida, dopo la distruzione del secondo conflitto mondiale, viene pubblicata

---

<sup>15</sup> Cfr. E. Crispolti, *Ipotesi attuali* in "Il Verri", n. 3, 1961, Rusconi e Paolazzi Editori, Milano 1961, oggi in M. Passaro (a cura di), *L'Informale*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2010, pp. 64-66.

<sup>16</sup> Quello tra figurativo e astratto è un dibattito ricorrente a Roma, e in Italia, nei primi anni Cinquanta. A quella data, il problema si concentrava ancora sulla necessità di indentificare i confini dell'arte astratta e deciderne la reale esistenza. Parte della critica osteggiava l'astrazione in termini ideologici non accettandone l'effettiva possibile esistenza. Il confronto tra figurativo e astratto si era acceso nell'immediato dopoguerra quando un paese stremato dal conflitto aveva voglia di una ripresa culturale forte in senso innovativo e aveva scelto Parigi come simbolo di questa rinascita e Picasso come punto di riferimento. A Parigi si recano i giovani Accardi, Attardi, Consagra, Sanfilippo, Turcato, che, di ritorno dalla Francia, formano Forma 1 e abbandonano il 'figurativo' per 'l'astratto'. Il dibattito tra i due fronti è presente alla Biennale del 1952 (*XXVI Biennale di Venezia*, Venezia 14 giugno – 19 ottobre, 1952) quando si confrontano la linea astratto-concentra, sotto l'egida di Lionello Venturi che in un articolo del 1946 aveva posto la questione del confronto tra 'astratto' e 'concreto' (L. Venturi, *Considerazione sull'arte astratta* in "Domus", n. 205, gennaio 1946) e la linea figurativa neorealista. Un momento di fondamentale confronto critico sul tema arriva a Venezia nel 1954 quando, grazie all'iniziativa dello storico dell'arte Giuseppe Fiocco, con la collaborazione di Vittorio Cini, nasce l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini. L'Istituto viene presentato e inaugurato con un convegno *Arte figurativa e arte astratta* al quale seguiranno gli atti con testi di critici e storici dell'arte del calibro di Marcel Brion, Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles e artisti come Gino Severini, Emilio Vedova ed Enrico Prampolini. (*Arte figurativa e arte astratta*, atti del convegno, Istituto di Storia dell'arte della Fondazione Cini, Venezia, 4 – 6 ottobre 1954, Quaderni di San Giorgio, n. 2, Sansoni Editore, Firenze 1955). Uno dei temi del dibattito nei testi è quello della rappresentazione dello spazio, il critico d'arte belga Léon Degand prende le mosse dalla necessità di dover comprendere l'arte figurativa per capire quella astratta in quanto, in base alla sua lettura ci si trovava «dans un monde comme le nôtre, où toute l'éducation artistique se fait à l'intérieur des limites de l'art figuratif». Per questo motivo, continua «La peinture figurative est la seule qui représente le monde extérieur. Le monde extérieur est le seul où nous puissions découvrir expérimentalement l'espace. La peinture figurative est la seule, par conséquent, qui doit légitimement nous suggérer la troisième dimension». (L. Degand, *Qu'est-ce que l'art abstrait?* in *Arte figurativa e arte astratta*, op cit. pp. 159 e 161). Nel suo testo, *Valore dello spazio nell'arte non figurativa*, Argan pone la questione da un altro punto di vista affermando che inevitabilmente l'arte figurativa ha dato un enorme contributo alla nozione di spazio ma che questa non può essere l'unica nozione possibile in quanto «non esiste una coincidenza totale tra la nozione e l'esperienza figurativa di spazio» in quanto lo spazio non è «una realtà oggettiva con una propria struttura costante e immutabile – e questo

proprio nel 1951 e già inizia a configurarsi una nuova linea politica dettata dalla gestione della Direttrice Palma Bucarelli.

La Bucarelli comprende immediatamente il percorso che, parte degli artisti figurativi romani sta compiendo alle soglie della seconda metà degli anni '40. Questa generazione di ventenni, Accardi, Attardi, Consagra, Sanfilippo, Turcato, dopo aver sempre avuto come unica figura di riferimento Renato Guttuso, già allettati dalle teorie neocubiste del primo dopoguerra, nel 1946 compiono un viaggio a Parigi dove entrano in contatto con artisti come Arp, Hartung, Brancusi. Al rientro a Roma, fondano il gruppo Forma 1, abbandonando completamente la vocazione figurativa per rivolgersi verso la pittura astratta. Significative le parole della Bucarelli che nel 1973, presentando l'allestimento della Sala XL della Galleria Nazionale scrive: «il visitatore ritroverà artisti di cui ha veduto opere di periodi precedenti e si renderà conto che la svolta del secondo dopoguerra non è dovuta soltanto all'afflusso di nuove forze ma anche al riesame a cui gli artisti già affermati hanno sottoposto le proprie poetiche»<sup>17</sup>. In tal modo la Bucarelli affermava la necessità di una revisione dell'impianto espositivo e programmatico delle mostre in Galleria Nazionale d'Arte Moderna, o comunque una commistione, tra le scelte del realismo sociale e quella di una rinnovata cultura artistica incentrata sull'astratto-informale. Questo porta la direttrice della Galleria Nazionale, ad essere considerata la paladina dell'astrazione con non poche critiche, soprattutto dopo la mostra *Arte astratta e concreta in Italia*<sup>18</sup> (fig. 1), edizione del 1951 della mostra annuale dell'Associazione Internazionale Indipendente, nota come Art Club<sup>19</sup>, a cui seguono una serie di

---

continua Argan – sembra provato dal fatto che il concetto di spazio muta attraverso lo sviluppo della storia del pensiero umano» (*Valore dello spazio nell'arte non figurativa in Arte figurativa e arte astratta*, op cit., p. 83). Lionello Venturi coglie un altro aspetto che decreta il passaggio dall'arte figurativa a quella astratta, quello della forma. Per Venturi questo passaggio avviene dapprima con Manet e poi con Monet e l'impressionismo e ancora con Cézanne. Questi artisti non si erano preoccupati di rappresentare un'immagine del reale ma avevano disposto «l'affermazione dell'autonomia della forma di fronte alla rappresentazione della realtà» e «affermato i diritti della forma, quando tutti s'interessavano al contenuto». (*L'impressionismo e le origini dell'astrazione nell'arte moderna in Arte figurativa e arte astratta*, op cit., p. 78). Per un approfondimento su questi temi vedi: L. Venturi, *Cos'è l'Impressionismo?* in "Comunità", n. 2, aprile 1946; L. Venturi, *Le origini della pittura contemporanea* in "L'Indipendente", 21 maggio 1946; *Arte figurativa e arte astratta*, atti del convegno, Istituto di Storia dell'arte della Fondazione Cini, Venezia, 4 – 6 ottobre 1954, Quaderni di San Giorgio, n. 2, Sansoni Editore, Firenze 1955; M. Foucault, *La pittura di Manet*, Abscondita, Milano 2005; L. Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'Impressionismo*, Quodlibet, Macerata, 2011; *Arte figurativa e arte astratta 1954-2014*, atti delle giornate di studi, Fondazione Giorgio Cini e Palazzo Grassi, Venezia 30 – 31 ottobre 2014 in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", Fondazione Giorgio Cini, vol. 39, Venezia 2015, pp. 158-237; A. Camarda, *L'élite ostile. La battaglia per l'arte contemporanea in Italia (1948-1975)* in "Piano b. Arti e culture visive", Vol. 2, n. 1, 2017.

<sup>17</sup> P. R. Ferraris, *Gli anni Cinquanta a Roma: La Galleria Nazionale d'arte moderna* in F. D'Amico (a cura di), *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 12 novembre 1995 – 18 febbraio 1996, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea del Comune di Ferrara, Ferrara 1995, pp. 38-39.

<sup>18</sup> *Arte Astratta e concreta in Italia*, V Mostra Annuale dell'Art Club, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma 1951.

<sup>19</sup> L'Associazione Artistica Internazionale Indipendente, conosciuta con il nome di Art Club, nasce nel 1945 a Roma grazie al pittore, rifugiato polacco, Josef Jarema con la collaborazione di Enrico Prampolini e Gino Severini. La compagine di soci fondatori si allarga a Guzzi, Montanarini, Fazzini, Mafai, Pirandello, Tamburi. L'Art Club nasce con l'idea di proporre mostre ed eventi artistico-culturali di grande livello culturale e di ampio respiro europeo. Uno spazio

convegni tra cui *Poetiche dell'arte astratta*. I saggi in catalogo sono rappresentativi di un nuovo modo di approcciarsi all'arte sia dal punto di vista dei critici che degli artisti. Una sorta di risveglio dal torpore negativo e opprimente della guerra, da quella che l'architetto Ernesto Rogers, nel suo saggio, chiama "epoca di disintegrazioni". Una nuova poetica «uscita da una fase puramente polemica e ormai avviata ad una maturazione di proposizioni creative»<sup>20</sup>. Nell'aprile del 1953, ancora in occasione dell'ottantaduesima mostra dell'Art Club, alla Galleria Nazionale si tiene *Arte astratta italiana e francese*<sup>21</sup>, che poi si sposta a Milano in giugno presso la Galleria San Fedele. Sono presenti Accardi, Burri, Colla Perilli, Dorazio, Prampolini, Vedova, Turcato, gli esponenti dell'École de Paris, Arp, Deyrolle, Delaunay, Dewasne, Leppien, Mortensen, Poliakoff, Vasarely, che si riuniscono attorno alla rivista "Art d'aujourd'hui" di André Bloc, e che espongono in Italia per la prima volta.

Oltre ad ospitare le mostre dell'Art Club, la programmazione della Galleria Nazionale è estremamente stimolante per Lo Savio. A partire dal 1956, la Bucarelli, alle mostre sui nuovi giovani artisti del panorama artistico italiano e internazionale, affianca una serie di grandi retrospettive dedicate ai grandi maestri dell'astrazione di inizio secolo. Il caso esemplare è quello di Piet Mondrian<sup>22</sup> (fig. 2) a cui Lo Savio dedicherà il suo testo *Spazio-Luce* nel 1963. La mostra sull'artista olandese si tiene dal 27 novembre del 1956 al 3 gennaio del 1957, suscitando reazioni contrastanti tra gli intellettuali e la stampa dell'epoca in una fase in cui a Roma ci si chiede se la strada dell'arte può essere quella dell'estrazione. Dalle pagine della rivista "Arti Visive", il cui primo numero esce nell'estate del 1952, sotto la direzione di Ettore Colla ed Emilio Villa, Achille Perilli denuncia l'ingiustificato disinteresse nei confronti di Mondrian, da parte dell'*establishment* artistico romano, riconducendolo ad un generale disinteresse nei confronti dell'arte astratta. «Questi imperdonabili ritardi, queste cocciute resistenze, questo continuo rifiuto ad inserirsi in un mondo culturale più ampio e più moderno, se appaiono talvolta inspiegabili, derivano invece da cause ben

---

di incontro e confronto, anche tra diverse e discordanti visioni dell'arte in linea con il clima di rinascita che stava investendo Roma, e l'Italia, nell'immediato dopoguerra. Le mostre dell'Art Club accolgono artisti italiani e stranieri con particolare interesse rivolto all'arte astratta. Il primo bollettino dell'Art Club viene pubblicato il 20 ottobre del 1945. Per approfondimenti sull'Art Club vedi: G. Simongini, G. Conte (a cura di) *Art Club 1945-1964. La linea astratta*, catalogo della mostra, Galleria d'arte Niccoli, Parma, 24 ottobre 1998 – 20 gennaio 1999, Galleria d'arte Niccoli, Parma, 1998 e G. Simongini (a cura di), *Art Club 1945-1964*, catalogo della mostra, Fondazione Villa Bertelli, Forte dei Marmi, 23 maggio – 20 luglio, France Tirature, Pietrasanta 2013; L. M. Barbero, G. Niccoli (a cura di), *Da Art Club al gruppo degli Otto. La pittura astratta del secondo dopo guerra in Italia*, catalogo della mostra, Progetto Museo Fondazione Cassa di Risparmio Calabria e Lucania, Cosenza e Matera, Fondazione Carical, Cosenza 2001; M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia da dopoguerra agli anni Duemila. Artisti Gallerie Mercato Collezionisti Musei*, Franco Angeli Editore, Milano 2017, pp. 13-28.

<sup>20</sup> Dal catalogo della mostra *Arte Astratta e concreta in Italia*, V Mostra Annuale dell'Art Club, 1951, ora in G. Simongini, G. Conte (a cura di) *Art Club 1945-1964. La linea astratta*, catalogo della mostra, Galleria d'arte Niccoli, Parma, 24 ottobre 1998 – 20 gennaio 1999, Galleria d'arte Niccoli, Parma, 1998, p. 62.

<sup>21</sup> *Arte astratta italiana e francese*, 82° mostra dell'Art Club, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma 21 aprile – 24 maggio 1953.

<sup>22</sup> *Piet Mondrian*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma 27 novembre 1956 – 3 gennaio del 1957.

precise e definite; da rintracciarsi soprattutto nella presunzione e nell'ignoranza di molti, di troppi nostri intellettuali»<sup>23</sup>. Perilli sottolinea i ritardi della macchina culturale italiana evidenziando come la portata rivoluzionaria di Mondrian si fosse ormai affievolita a quel tempo e auspica che questi ritardi non si ripetano nei confronti dei pittori che stanno compiendo passi avanti verso «nuovi problemi di immagine, di segno, di espressione». Conclude profeticamente Perilli «Non è forse questa la strada che la pittura sta oggi sperimentando, ma vi sono filoni di tradizione che scorrono, per lunghi periodi invisibili, e vengono d'improvviso alla luce. Non possiamo assolutamente escludere che, domani, la lezione di Mondrian non possa fornire nuova esca alla pittura»<sup>24</sup>.

Dopo pochi giorni dalla chiusura della mostra, il 7 gennaio del 1957, sulle pagine dell'«Unità» di Torino, viene pubblicata una recensione di Renato Guttuso. L'artista siciliano, propone una lettura di Mondrian, certamente diversa da quella di Perilli: mentre quest'ultimo ha evocato il maestro del Neoplasticismo come uno dei massimi esponente della cultura astratta che affonda le radici proprio nelle avanguardie del primo '900 con dei riverberi e delle riprese, durante tutto l'arco del secondo dopoguerra, in una continuità che va proprio da Mondrian a Malevic e Kandisky fino alle scelte formali dei giovani pittori della fine degli anni '50, Guttuso non percepisce questo slittamento di valori. Nell'articolo, dal titolo *Mondrian e l'avanguardia*<sup>25</sup>, Guttuso scrive che «l'epoca dell'avanguardia è chiusa» e la pittura di Mondrian segna una cesura nell'ambito del suo contesto culturale, riprendendo le parole di Cesare Brandi uscite su un articolo per «Il Punto», esattamente un mese prima. Scrive Brandi: «Poiché il problema di Mondrian non è isolabile da quello generale dell'arte astratta o per meglio dire delle fenomenologie varie che vanno sotto questo nome, bisognerà forzatamente procedere per affermazioni piuttosto che per dimostrazioni. Ma alla domanda che sorgerà spontanea, sulla validità di tale pittura, bisognerà allora rispondere che è pienamente giustificata nell'ambito di cultura in cui s'inserisce e che virtualmente chiude, non apre. Questo dovrà tenersi sempre presente»<sup>26</sup>. Le parole di Brandi sono una dimostrazione del processo regressivo che, secondo Guttuso, la pittura astratta avrebbe dovuto inesorabilmente intraprendere alla metà del secolo. Se l'epoca delle avanguardie è volta al termine, allo stesso modo sono chiuse le teorie estetiche, pittoriche e culturali che esse si trascinano ed «è questo nostro tempo insensato che prolunga oltre le loro stesse giustificazioni morali e storiche la funzione delle avanguardie, e ne impone una sopravvivenza sul terreno del gusto, con l'appoggio di una critica artificiosa e mercantile»<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> A. Perilli, *Mondrian in Italia* in «Arti Visive. Rivista della Fondazione «Origine»», seconda serie, anno V, n. 6-7, 1957.

<sup>24</sup> A. Perilli, *Mondrian in Italia*, op.cit.

<sup>25</sup> R. Guttuso, *Mondrian e l'Avanguardia*, «L'Unità» di Torino, 8 gennaio 1957.

<sup>26</sup> C. Brandi, *Rigore e ritmo nella pittura di Mondrian* in «Il Punto», anno I, n. 28, 8 dicembre 1956.

<sup>27</sup> R. Guttuso, *Mondrian e l'avanguardia* in «L'Unità», 8 gennaio, 1957.

Tra le altre fonti visive, espressamente indicate da Lo Savio nel suo testo, figurano Paul Klee e Le Corbusier. All'artista svizzero la Galleria Nazionale d'Arte Moderna dedica una mostra dal titolo *Mostra didattica Klee*<sup>28</sup>, svoltasi tra l'ottobre del 1959 e il febbraio del 1960, che però non suscita particolare interesse e resta pressoché sconosciuta<sup>29</sup>. Pochissimi i visitatori e infinitamente minore l'eco che la stampa concede a questa esposizione. Le ragioni di tale insuccesso vanno, forse, ricercate nella tardiva comparsa dell'opera di Klee nel contesto culturale italiano, particolarmente romano. Infatti, l'operato dell'artista è conosciuto in Italia a partire dagli anni '20. Il primo contatto di Klee con l'Italia è un testo di Leopold Zahn<sup>30</sup> apparso sulle pagine della rivista "Valori Plastici", proprio nel 1920. L'opera dell'artista è esposta, per la prima volta, alla Biennale di Venezia del 1928<sup>31</sup> e poi ancora nella rassegna veneziana del 1930<sup>32</sup>, all'interno del padiglione tedesco. Questo lento percorso di riscoperta di Klee arriva a maturazione nella capitale durante la metà degli anni '50 quando i due critici romani Giulio Carlo Argan<sup>33</sup> e Nello Ponente<sup>34</sup>, si interessano all'artista svizzero<sup>35</sup>. Allo stesso modo, Klee appare sulle pagine della rivista "L'esperienza moderna" fondata da Novelli e Perilli nel 1957. Il primo numero è interamente dedicato alla possibilità di un nuovo percorso per l'arte romana basato essenzialmente sul segno, inteso come «la sintesi più evidente di una poetica» in cui «nel suo differente modularsi [del segno] è compreso il differente modo di essere della pittura»<sup>36</sup>. La nuova strada del segno parte, secondo Perilli, proprio da Klee, e da Kandinsky, articolandosi attraverso le esperienze di Arp, Gorky fino ai vari Kline, Wols, Cy Twombly, Turcato, Novelli e i romani Perilli stesso e Toti Scialoja. Nomi, questi, che appaiono nel secondo numero de "L'esperienza moderna" dove Perilli precisa:

Dove può arrivare la nostra ricerca? E soprattutto in quale direzione con quali mezzi e come? [...] Siamo all'inizio di una ricerca, questo è certo, senza ancora neppure l'accento di una possibile soluzione. Sono saltate tutte le leggi create, le leggi trovate, le leggi condensate [...] Come non esiste una legge della materia, così non esistono leggi compositive, tonali, coloristiche, non esiste la «legge» in se. E non vogliamo crearne una; solo distruggere ogni precedente esperienza, risalire dall'«informel» alla forma, dalla forma

<sup>28</sup> *Mostra didattica Klee*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma ottobre 1959-febbraio 1960.

<sup>29</sup> Questa mostra in Galleria Nazionale d'Arte Moderna viene accompagnata da un'altra esposizione presso la Biblioteca Germanica a Palazzo Bonaparte in Piazza Venezia.

<sup>30</sup> L. Zahn, *George Groz – Paul Klee* in "Valori Plastici", XI, n. 7, Roma 1920, pp. 88-89.

<sup>31</sup> *XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1 aprile – 31 ottobre 1928.

<sup>32</sup> *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia 4 maggio – 4 novembre 1930.

<sup>33</sup> G. C. Argan, *Paul Klee* in G. C. Argan, *Studi e note*, Bocca, Roma 1955.

<sup>34</sup> Nello Ponente tiene una conferenza su Paul Klee presso la Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma il 18 marzo del 1958. Per la trascrizione della conferenza vedi N. Ponente, *Saggi e profili*, De Luca, Roma 1958.

<sup>35</sup> Cfr. L. Conte, *Per una cronologia della ricezione di Klee in Italia* in M. Margozzi, T. Sparagni (a cura di) *Klee-Melotti*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 9 ottobre 2012 – 27 gennaio 2013, Electa, Milano 2012, p.136.

<sup>36</sup> A. Perilli, *Nuova figurazione in pittura* in "L'Esperienza moderna", n.1, aprile 1957, p. 19.

all'immagine, dall'immagine al segno, dal segno alla traccia, dalla traccia alla memoria, dalla memoria all'inconscio, dall'inconscio alla poesia vera, assurda, immediata di un qualcosa che non è più soltanto noi o noi oggi o noi domani o noi ieri, ma tutti, sempre, ovunque<sup>37</sup>

Dunque, gli anni tra il 1956 e il 1960 sono fondamentali per la diffusione, a Roma, del linguaggio di Paul Klee. È proprio durante il 1959, quasi parallelamente alla doppia mostra didattica, alla Galleria Nazionale e alla Biblioteca Germanica, che il testo fondamentale del maestro elvetico, *Teoria della forma e della figurazione*<sup>38</sup>, viene tradotto per la prima volta in italiano da Feltrinelli, con la prefazione di Giulio Carlo Argan. Lo stesso Argan, accompagna, con un testo introduttivo, l'edizione italiana dei *Diari*<sup>39</sup> di Paul Klee, editi nel 1960. I due testi, particolarmente il primo, hanno grandissima diffusione. Certamente la nuova generazione di artisti romani alla metà degli anni '50, tra questi Lo Savio, avrà avuto modo di reperire e studiare questi testi che hanno il merito di diffondere l'impianto teorico dello svizzero.

Questione focale è la difficoltà di inquadrare Klee in un rigido schema di scelte compositive e poetiche. Non è possibile concepire l'opera di questo artista, unicamente aderente a uno dei movimenti del '900<sup>40</sup>. L'operato di Paul Klee è apprezzabile e comprensibile solo se si concepisce la sua volontà di assorbire diversi linguaggi e la capacità di compierne una sintesi, «una «*summa*» ricchissima e articolata»<sup>41</sup>. Lo Savio sarà stato affascinato dalla visione di Klee del rapporto tra arte, design e architettura, mutuata dalla sua esperienza alla scuola del Bauhaus di Gropius<sup>42</sup>.

Commistione di linguaggi artistici, che trova parallelamente riscontro nell'idea di opera d'arte totale di Le Corbusier che Lo Savio cita come figura indispensabile durante i suoi anni di formazione. Già dal 1947, infatti, l'architetto francese teorizza una sintesi delle arti che avrebbe dovuto prevedere la cooperazione tra scultori, pittori, architetti e designer. In un articolo uscito sul "Corriere mercantile" di Genova, datato 14 aprile 1959, in occasione della rassegna *Le Corbusier. Forme e tecniche nell'architettura contemporanea*<sup>43</sup> (fig. 3), alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Lorenza Trucchi definisce la mostra un modo per «affermare e riconfermare, ancora una volta, la *vextata quaestio* dell'unità di tutte le arti» e continua definendo Le Courbusier «urbanista,

<sup>37</sup> A. Perilli, *Documenti di una nuova figurazione* in "L'Esperienza moderna", n. 2, agosto 1957, p.30.

<sup>38</sup> P. Klee, *Teoria e forma della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959.

<sup>39</sup> P. Klee, *Diari: 1898-1918*, Il Saggiatore, Milano 1960.

<sup>40</sup> Cfr. L. Conte, *Per una cronologia della ricezione di Klee in Italia* in M. Margozi, T. Sparagni (a cura di), *Klee-Melotti*, op. cit. p.134.

<sup>41</sup> Cfr. *I Diari di Klee*, Gazzetta di Mantova, 23 luglio 1960.

<sup>42</sup> Klee viene chiamato ad insegnare alla scuola del Bauhaus nel dicembre del 1920. Qui scrisse e organizzò in maniera scrupolosa i suoi appunti che confluirono nel *Pädagogisches Skizzenbuch* di cui la prima edizione uscì nel 1925 per la collana dei *Bauhausbücher* curata dal Walter Gropius e da un'altra fondamentale figura del Bauhaus, László Moholy-Nagy. (oggi P. Klee, M. Lupano (a cura di), *Quaderno di schizzi pedagogici*, Abscondita, Milano 2018).

<sup>43</sup> *Le Corbusier. Forme e tecniche nell'architettura contemporanea*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 20 marzo – 20 aprile 1959.

pittore, scultore, architetto, scrittore, grafico, arredatore, [...] uno scienziato ed un poeta, un essere logico ed estroso, pratico e lirico»<sup>44</sup>. Quest'idea, si fa strada proprio negli anni '50, quando il clima del dopoguerra, pervaso dalla necessità di una ricostruzione veloce e funzionale alle necessità, da una parte, della società post-atomica, e dall'altra dell'uomo alla ricerca di una nuova identità culturale, lascia campo aperto all'interdisciplinarietà delle arti. Il dibattito su questo tema, interessa anche l'Italia grazie a due figure cardine: da una parte l'architetto e designer Gio Ponti, che dalle pagine della rivista "Domus" segnala gli episodi di collaborazioni tra architetti e artisti<sup>45</sup>; dall'altra Lucio Fontana che dal 1947, tornato in Italia dall'Argentina, dimostra il suo interesse per le questioni spaziali e architettoniche, tanto da realizzare delle vere e proprie opere ambientali. «L'assunto fontaniano delle sintesi quale «somma di elementi fisici, colore suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità psico-fisica» appare di fatto attuale risposta alla ricercata "integrazione delle arti", da intendersi anzitutto come disponibilità da parte dell'artista a concepire in una dimensione "totale" il proprio intervento»<sup>46</sup>.

La Galleria Nazionale di Valle Giulia continua ad essere, per Lo Savio, fucina di studio e approfondimento dei linguaggi pittorici degli inizi del '900. Del 1959 la retrospettiva su Kasimir Malevič<sup>47</sup> (fig. 4), dal 5 maggio al 2 giugno. L'artista russo è pressoché sconosciuto al pubblico italiano, la sua produzione «non è mai stata vista in Europa, né è esposta nei musei russi»<sup>48</sup>. Alla fine degli anni '50 le uniche opere conosciute sono le tele del *Museum of Modern Art* di New York tra cui il *Quadrato bianco su fondo bianco* del 1918. In Galleria Nazionale arrivano trentaquattro<sup>49</sup> tra tele e *gouaches*, quindici disegni e dieci schemi. Sono cinquantanove opere che provengono dallo Stedelijk Museum di Amsterdam. Acquistate nel 1957 dal direttore del museo, Willem Standberg, queste opere si trovavano esposte a Berlino nel 1927 per una personale dell'artista, per poi restare nascoste durante il periodo della furia censoria nazista contro le avanguardie.

La retrospettiva romana suscita grandissimo interesse tra chi aveva compreso la portata rivoluzionaria dell'astrazione del maestro russo. Sulle pagine della "Corrispondenza Socialista", Cesare Vivaldi indica come questa mostra fosse utile a colmare una lacuna per un artista che era noto per il suo ruolo di pittore nella Russia postrivoluzionaria, che venne poi perseguitato e «gettato in carcere» con l'esplosione del realismo socialista e di cui poco si conoscevano le opere.

---

<sup>44</sup> L'articolo *Nel futuro vivremo in case trasparenti*, a firma Lorenza Trucchi, appare sul "Corriere mercantile" di Genova del 14 aprile del 1959.

<sup>45</sup> Cfr. P. Campiglio, *Esempi di sintesi delle arti a Milano negli anni '50* in F. Gualdoni (a cura di), *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 22 giugno-21 settembre 1997, Civiche Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara 1997, p.101.

<sup>46</sup> *Ivi*, p.104.

<sup>47</sup> *Casimir Malevič*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma 5 maggio – 2 giugno 1959.

<sup>48</sup> Cfr. P. Bucarelli; G. Carandente (a cura di), *Casimir Malevič*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma, 5 maggio – 2 giugno 1959, Editalia, Roma 1959.

<sup>49</sup> Il catalogo della mostra indica trentasei tele ma, alla fine della sezione di tele e *gouaches*, chiarisce che due opere, se pur presenti nella sezione delle illustrazioni, non sono arrivate in mostra, perché già presenti in un'altra esposizione.

Il percorso espositivo è scandito cronologicamente dando ampia possibilità al pubblico di comprendere a pieno le diverse fasi del lavoro artistico di Malevič. «Nelle opere esposte a valle Giulia – scrive Vivaldi – la grandezza di Malevič si dispiega interamente. [...] La qualità pittorica di Malevič emerge chiaramente già dal giovanile quadro della “Donna seduta in giardino” [...] sino a farsi altissima nelle tele cubiste (anzi cubo-futuriste) e suprematiste. Tele di un’essenza così musicalmente luminosa, da farci pensare ad una anticipazione di certa pittura d’oggi (quella di Rothko soprattutto) e da porre Malevič su un piano davvero molto alto»<sup>50</sup>.

Anche in questo caso, come aveva fatto Achille Perilli per la mostra di Mondrian, Calvesi, getta un ponte tra l’astrazione delle prime avanguardie del ‘900 e le ricerche della fine degli anni Cinquanta.

La punta più alta che, a nostro parere, Malevich abbia raggiunto è rappresentata dai «bianchi su bianchi», tele probabilmente dipinte tra il 1917 e il 1920 in cui su fondo d’un bianco caldo, appena rosato o ingiallito, si distinguono forme d’un bianco freddo. Forme il cui geometrismo va perdendosi, dolcemente eroso dalla materia-luce, secondo un processo che dai margini del dipinto va verso il centro. Un preannuncio, quasi, di *informel*? L’ipotesi potrà sembrare eccessiva o azzardata ma non è davvero assurda, poiché queste forme corrose non hanno nessun riscontro nell’arte di quegli anni, e per trovare qualcosa di approssimativamente simile bisogna arrivare a questo dopoguerra, alla pittura americana, a Rothko precisamente [...], alla sua arte di spazi luminosi. Ciò che significa un «salto» dal 1920 almeno al 1950. [...] La mostra organizzata a Valle Giulia (e c’è da rabbrivire pensando che, se la sciocca campagna contro la Galleria d’arte moderna avesse avuto successo, manifestazioni del genere non si sarebbero avute mai più) ci insegna quindi che il «pittore ignoto» Malevich non fu soltanto un precursore e un martire dell’arte moderna, della libertà dell’arte, ma anche e soprattutto un artista tra i più significativi del nostro tempo<sup>51</sup>.

Fino a questo punto si è voluto gettare una luce sulle fonti visive che espressamente Lo Savio ha indicato come fondamentali per la sua formazione e che si riferiscono alle avanguardie storiche dei primi del ‘900. Lo Savio non è l’unico a porre lo sguardo, di giovane artista, sui grandi maestri dell’astrazione. Tutta la sua generazione compie questo passo, nella ricerca di una trasmutata idea di fare arte. Un «nuova concezione di pittura», come la definisce Udo Kultermann, che ha i suoi «prodromi» proprio nel futurismo, nel neoplasticismo, in Malevič e nelle opere di Pual Klee. La

---

<sup>50</sup> C. Vivaldi, *Un martire. La mostra di Casimir Malevic* in “Corrispondenza Socialista”, 31 maggio 1959.

<sup>51</sup> M. Calvesi, *L’eroe ignoto Malevich* in “Il tempo presente”, maggio 1959.

nuova pittura è parte integrante di un percorso storico e rappresenta «il prolungamento legittimo della tradizione pittorica»<sup>52</sup>.

### 3. LA LEZIONE DELL'INFORMALE: FONTI E PERSONAGGI.

Altra disamina sulle prime fonti visive di Lo Savio permette di aprire un nuovo e ampio scenario, collegato a quello precedente e che, per certi versi, è l'inevitabile passo successivo: il necessario dibattito riguardante la lezione dell'Informale e dell'Espressionismo astratto americano su tutta la nuova generazione di artisti romani alle soglie degli anni '60. Lezione che è fondamentale per tutta la schiera di giovani artisti romani alla fine degli anni '50. Ricostruire questo momento cruciale per le sorti dell'arte italiana significa legare gli eventi in quadro organico da cui muove il percorso di Francesco Lo Savio permettendo, così, di compiere una puntuale riflessione in grado di comprendere quanto profondo sia stato il contributo dell'informale durante la sua formazione.

A tal riguardo, risulta utile, come primo passo, analizzare una serie di opere presentate per la prima volta nel 2004 in occasione della mostra monografica dedicata a Lo Savio al Centro Pecci di Prato<sup>53</sup>. Un gruppo di opere che facevano parte della collezione del gallerista Gian Tomaso Liverani<sup>54</sup> e che alla sua morte, avvenuta a Roma nel 2000, sono state offerte in asta dagli eredi

---

<sup>52</sup> U. Kultermann, *Una nuova concezione di pittura*, in "Azimuth", n. 2, 1960.

<sup>53</sup> B. Corà (a cura di), *Lo Savio*, catalogo della mostra, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 22 febbraio – 31 maggio 2004; *Le Consurtium centre d'arte contemporain*, Dijon, 9 luglio – 26 settembre 2004, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 2004.

<sup>54</sup> Gian Tomaso Liverani (Faenza 1919 – Roma 2000) nasce da una famiglia nobile faentina immediatamente dopo il primo conflitto mondiale. Consegue la laurea in Giurisprudenza e in Scienze agrarie ma il suo interesse primario è l'arte, per questo motivo, trasferitosi a Roma apre nel 1957 la Galleria La Salita in Salita San Sebastianello 16/c, nel centro della capitale, vicino piazza di Spagna e via Margutta. La Salita diventa ben presto uno dei punti di riferimento a Roma tanto da essere paragonata alla ben più nota galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis che aveva sede nella vicina via del Babuino. Liverani è gallerista che comprende la necessità di rinnovamento e, se pur consapevole del continuo dibattito tra realismo e astrazione, si dichiara fuori da quel dualismo nella direzione di «una terza via». Liverani vuole essere interprete di un nuovo percorso e di un'apertura alle nuove generazioni. «È con una sensibilità pronta a recepire le simultanee differenze che effettivamente la galleria mosse i suoi primi passi. Non quindi con l'intenzione di distinguersi difendendo una determinata corrente artistica, ma sicuramente con la determinazione, quella sì, di sostenere coloro che erano pronti a correre il rischio di sperimentare nuovi linguaggi, condividendo non un programma, semmai un'attitudine, un gusto». (D. Lancioni, *Omaggio a Gian Tomaso Liverani. Gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia*, Umberto Allemandi & C., Torino 2002, p. 29). Per approfondimenti sulla figura di Gian Tomaso Liverani e sulla Galleria La Salita vedi: *Galleria La Salita, Bollettino 1959-1960*, Edizioni Galleria La Salita, Roma 1960; G. T. Liverani, S. Lux, *Galleria La Salita 1957-1983. Un disegno dell'arte*, Edizioni Galleria La Salita, Roma 1983; D. Lancioni (a cura di), *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998; B. Corà, *Gian Tomaso Liverani e La Salita nella vicenda dell'arte contemporanea in Collezione Liverani. Galleria La Salita, Roma*, catalogo d'asta, Pandolfini Casa d'aste, Milano 19 novembre 2001, pp. 7-9; D. Lancioni, *Omaggio a Gian Tomaso Liverani. Gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia*, Umberto Allemandi & C., Torino 2002.

presso la casa d'aste Pandolfini<sup>55</sup>, a Firenze nel 2001 (fig. 5). Allo stato attuale degli studi, ancora troppo poco si è detto su queste opere che aprono uno spaccato su un esordio tormentato ma, allo stesso tempo, ponderato dell'artista, fatto di ricerche e sperimentazioni. Una condizione di incertezza formale che si protrarrà fino agli inizi del 1959 quando Lo Savio inizia a maturare le sue idee sul concetto spazio-luce, che lo porteranno alla sua produzione matura. Il vuoto critico su queste opere è da ricercarsi probabilmente nella difficoltà di un'osservazione diretta e approfondita prima della morte di Liverani o nella complessità di riuscire a collegarle alla produzione propria di Lo Savio: una lontananza formale, tecnica e procedurale che le ha relegate come semplici opere giovanili, lontane dal binomio spazio-luce.

Nonostante questo, le opere in asta a Firenze vanno considerate di fondamentale importanza, innanzitutto per l'interesse e il delicato studio che Lo Savio compie nei confronti delle teorie informali, ma soprattutto perché questi lavori, seppur ancora immaturi, dimostrano una propensione di Lo Savio per lo studio dello spazio e della superficie pittorica come elementi di assorbimento o riflessione della luce, postulati che poi si amplieranno e diverranno maturi a partire dal 1959 con i primi dipinti *Spazio-Luce*.

Il catalogo d'asta Pandolfini presenta, innanzitutto, due assemblaggi in ferro, parzialmente verniciati a spruzzo, uno di 61x37x10 cm<sup>56</sup> (fig. 6) e l'altro di 61x40x15 cm<sup>57</sup> (fig. 7), recanti il nome dell'artista e una porzione di cognome, le lettere "avi", in colore rosso. Sono due sculture-oggetto astratte, composte da bulloni, profilati e parti di cerniere metalliche saldati tra di loro, con una strutturazione e un impegno di materiali di riuso memore degli *assemblage*, della metà degli anni '50, di Ettore Colla. Lo Savio ha diverse occasioni per osservare le opere dello scultore: tra il novembre del 1955 e l'aprile del 1956, Colla è presente alla VII Quadriennale Nazionale di Roma<sup>58</sup>; nel luglio del 1957 è invitato, con una sua opera, all'inaugurazione della Rome-New York Art Foundation; nel novembre dello stesso anno Colla espone presso La Tartaruga con la sua prima personale in una galleria romana<sup>59</sup>. Infatti, Plinio De Martiis, nel suo spazio espositivo in via del Babuino 196, inizia, proprio a partire dal 1957, una politica di sostegno nei confronti dell'Informale di matrice europea, accompagnato da un'apertura nei confronti dell'Espressionismo astratto americano che renderà la galleria di De Martiis uno dei grandi punti di riferimento dell'intensificarsi dei rapporti con gli Stati Uniti; infine, ritroviamo Colla per una personale in Galleria La Salita<sup>60</sup>, nel maggio del 1959, con la presentazione di Emilio Villa<sup>61</sup>. Le due sculture di

---

<sup>55</sup> *Collezione Liverani. Galleria La Salita, Roma*, catalogo d'asta, Pandolfini Casa d'aste, Milano 19 novembre 2001.

<sup>56</sup> F. Lo Savio, *Senza Titolo*, assemblage in ferro verniciato a spruzzo, 61 x 37 x 10 cm.

<sup>57</sup> F. Lo Savio, *Senza Titolo*, assemblage in ferro verniciato a spruzzo, 61 x 40 x 15 cm.

<sup>58</sup> *VII Quadriennale Nazionale d'Arte*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1955 – aprile 1956.

<sup>59</sup> *Ferri Legni*, Galleria la Tartaruga, Roma, novembre 1957.

<sup>60</sup> *Colla*, Galleria La Salita, Roma, maggio 1959.

Lo Savio restano, allo stato attuale degli studi, per l'assenza di una documentazione a riguardo, di difficile datazione ma resta indubbio che non possono che annoverarsi ad una fase embrionale, tra il 1956 e il 1958.

In collezione Liverani si trovavano anche due encausti: il primo su masonite<sup>62</sup> (fig. 8), l'altro realizzato a fresco in casa da Lo Savio e poi trasferito su tavola<sup>63</sup> (fig. 9). Entrambi databili con precisione al 1958 in quanto presentano sul verso data e firma con la dichiarazione di autentica della madre dell'artista nel primo caso, e della sorella nel secondo. Sono opere che presentano una costruzione informale evidenziata da una matericità grumosa e una predilezione al segno, che si trasforma in graffio che asporta la materia: un movimento convulso, a tratti circolatorio e una pennellata libera e serrata. Una gestualità lontana dalle esperienze di pacata e minimalista compostezza che accompagneranno Lo Savio durante tutta la successiva produzione.

Sulla stessa linea dei due encausti precedenti, una litografia<sup>64</sup> firmata e datata dall'artista giugno 1958, dove si nota ancora la casualità del gesto e l'utilizzo del colore tramite sgocciolamento, con una sovrapposizione di più strati.

Ancora di stampo fortemente informale e segnico le due tempere su tavola (figg. 10 – 11) autenticate nel 1972 dalla madre dell'artista e databili con certezza al 1959<sup>65</sup>. Se questa data viene generalmente indicata come l'inizio della produzione matura di Lo Savio con i primi dipinti Spazio-Luce, queste due tavole sono ancora identificabili in una fase di sperimentazione dell'artista. Una superficie interamente bianca costellata di impronte di pennello grigie e nere, che non sembrano seguire una direzione definita ma ondeggiare nello sfondo chiaro nonostante una tendenza alla serialità compositiva dettata da un segno a tratti ripetuto in piccoli blocchi e brevi serie lineari o curve che invadono l'intera superficie delle tavole. Composizioni affollate da un segno seriale che rinviano a una modalità realizzativa utilizzata da Giuseppe Capogrossi nelle opere dei primi anni

---

<sup>61</sup> Nel testo di presentazione alla mostra Villa scrive che la scultura di Colla «porta un libro di questioni che la scultura non aveva mai nemmeno sospettato, con tutto il suo marmoreo e bronzo criselefantino sussiego, che esistessero. La reviviscenza di un materiale dove le resistenze e le articolazioni, le tensioni e il contrappeso si aggrovigliano nella furia dell'attrito, del deperimento, dei climi di corrosione che smangia gli organismi presuntuosi del macchinario moderno e che scombatte con le essenze medesime della durata utilitaria, è una manifestazione della scultura che propone idee inquietanti, imbarazzanti pensieri. [...] Meccanismi esterrefatti, permalosi, veementi, radunano lungo una vertebra, dentro cicatrici di saldature o fenditure da antiche vibrazioni cinetiche, rarefanno e condensano idee come radiazioni o come ruggine (ruggine è continua vita, è iterazione di moti minissimi, espressiva come un ipogeo), memorie e umori».

<sup>62</sup> F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1958, encausto su masonite, 80 x 100 cm. Il catalogo d'asta Pandolfini riporta la presenza di un'iscrizione sul verso: Francesco Lo Savio, 1958, autenticato dalla madre Anita Vezzani Lo Savio, Roma 22-12-69, presenti Leda Lo Savio e Gian Tomaso Liverani.

<sup>63</sup> F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1958, encausto riportato su tavola, 113 x 225 cm. Il catalogo Pandolfini riporta anche in questo caso il verso iscritto: Questo dipinto di Francesco Lo Savio, fu da lui dipinto a fresco nel 1958 in via del Viminale, 58 interno 5 e fu staccato nel novembre '72, Roma 7-5-1973, Leda Lo Savio.

<sup>64</sup> F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1958, litografia.

<sup>65</sup> Si tratta di due opere: F. Lo Savio, *Senza titolo*, tempera su tavola, 92,5 x 62 cm; F. Lo Savio, *Senza titolo*, tempera su tavola, 92,5 x 61,5 cm. Su entrambe il verso riporta: Questo dipinto è opera autentica di mio figlio Francesco Lo Savio eseguita nel 1959/ Anita Lo Savio/ Roma 22-11-1972.

'50 come *Superficie 117*<sup>66</sup> o *Superficie 132*<sup>67</sup> nelle quali appare il tipico segno che lo accompagnerà per l'intero prosieguo della sua carriera: forse un ideogramma di origine non grafica ma cromatica<sup>68</sup>, primordiale ma certamente un segno che era il tracciato di un percorso riduttivo della forma a stilema e poi a segno che a nulla alludeva se non a se stesso<sup>69</sup>.

Ancora l'asta fiorentina permette di analizzare due opere un acquerello e inchiostro su carta<sup>70</sup> e un acquerello su carta<sup>71</sup>, che presentano sul fronte la firma di Lo Savio, la dedica "A mia sorella Leda con profondo affetto" e la data del 1959 (figg. 12 – 13). Le opere risentono, in questo caso, delle elaborazioni pittoriche di Mark Rothko, ricalcano una struttura compositiva basata su campiture di colore dai toni che vanno dal giallo all'ocra, dal nero al rosso, dai contorni impercettibili ed evanescenti ma Lo Savio interrompe la piattezza dello sfondo con bruschi movimenti del pennello, che conferiscono una struttura su più strati di colore, e con una graffiante gestualità che asporta la materia pittorica dal supporto.

A conferma dell'attenzione di Lo Savio nei confronti della pittura di Rothko due tempere su carta: la prima<sup>72</sup> segue l'organizzazione di superficie vista negli acquerelli, con una campitura di colore nero in basso a destra, una parte più chiara nel centro e una traccia circolare scura del pennello sulla parte superiore che ritroviamo nella parte inferiore in uno degli acquerelli. La seconda tempera<sup>73</sup> è quella più interessante (fig. 14): se, infatti, la gamma cromatica e il segno nervoso restano invariati, la composizione sembra più armonica con dei sottili riquadri di colore segnati con pennellate orizzontali e disposti, verticalmente uno sull'altro, seguendo uno schema tipico delle tele dell'artista americano. Inoltre, risulta anche in questo caso una decisa vaporosità delle forme e dello sfondo di stampo rothkiano.

Dunque, si è analizzato il ventaglio di influenze proveniente dalla cultura informale italiana, il passo successivo è quello di esaminare l'approdo della pittura americana a Roma, che avrà un grande impatto sulle scelte pittoriche compiute da Lo Savio nella prima fase della sua carriera, tra il 1957 e il 1959, e che resta punto di partenza importante per tutti i giovani artisti romani in quegli anni.

---

<sup>66</sup> G. Capogrossi, *Superficie 117*, 1954, olio su tela, 116 x 81 cm.

<sup>67</sup> G. Capogrossi, *Superficie 132*, 1950, olio su carta intelata, 88 x 175 cm.

<sup>68</sup> P. Bucarelli (a cura di), *Capogrossi*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma, 12 dicembre 1974 – 2 febbraio 1975, De Luca Editore, Roma 1975, p.10.

<sup>69</sup> F. D'Amico, *La nuova pittura*, in F. D'Amico (a cura di), *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, op. cit., p. 4.

<sup>70</sup> F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1959, inchiostro e acquerello su carta, 47 x 62 cm.

<sup>71</sup> F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1959, acquerello su carta, 47 x 62 cm.

<sup>72</sup> F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1959, tempera su carta, 48 x 66 cm.

<sup>73</sup> F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1959, tempera su carta, 58 x 76,5 cm.

#### 4. LA RICEZIONE DELL'ARTE AMERICANA A ROMA.

L'arrivo dell'espressionismo astratto e della pittura americana, a Roma, è questione complessa ma dimostrata, come documentano i numerosi studi a riguardo, sia postumi che contemporanei a quegli anni<sup>74</sup>. È necessario, al fine di rendere leggibile un fenomeno così vasto e sfaccettato, chiarire alcune coordinate cronologiche e talune figure fondamentali che hanno permesso questo scambio osmotico tra gli Stati Uniti e l'Italia. Non solo artisti americani approdati a Roma come Cy Twombly, Rothko, De Kooning oppure giovani artisti romani che compiono il viaggio opposto, ma galleristi che a partire dal 1957 iniziano ad esporre le opere dei maestri dell'Espressionismo astratto e infine alcuni critici e letterati, poeti, illuminati che hanno il merito di intuire la portata rivoluzionaria delle tematiche messe in campo dalla pittura d'oltreoceano e proporre una disamina all'interno dei loro scritti.

Gli scambi sull'asse Roma-New York, a partire dal 1957, sono attestati dall'interesse per l'arte americana delle gallerie romane fino ad allora ancora legate ad una tradizione pittorica radicalmente italiana o ai grandi maestri del passato. Nel saggio *Prima e dopo*, dedicato al contesto culturale e artistico romano degli anni '50, Gabriella Drudi descrive l'avvio del decennio come ancora stagnante, il dibattito era fermo su temi ormai desunti, «mancavano i mercanti, le recensioni e le riviste patinate». Roma subisce ancora la lotta intestina tra figurativo, il cui massimo esponente non può che essere Renato Guttuso, e non-figurativo/astratto che ha in Palma Bucarelli la massima sostenitrice. Il 1957 segna il “dopo” con l'affermarsi della pittura americana a Roma e l'arrivo della nuova generazione di giovani artisti che darà vita alla svolta degli anni '60.

Nel settembre 1956, la Drudi parte per New York con Toti Scialoja in occasione della personale di quest'ultimo alla Catherine Viviano Gallery. Al rientro dagli Stati Uniti, nel dicembre del 1956, la Drudi descrive un nuovo clima:

---

<sup>74</sup> Sul tema dell'arrivo e della ricezione della pittura americana a Roma e in Italia vedi G. Celant, A. Costantini (a cura di), *Roma – New York. 1948-1964*, catalogo della mostra, Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York, 5 novembre 1993-10 gennaio 1994, Edizioni Charta, Milano 1993; A. Zevi, *Roma – New York: nessuna subalterità* in A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2005; C. Cremonini e F. Fergonzi (a cura di), *da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti Collezionismi alla Ca' d'oro*, catalogo della mostra, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia, 30 maggio – 24 novembre 2013, MondoMostre, Venezia 2013; D. Colombo, *L'arte americana dei primi anni Sessanta nelle riviste italiane del periodo* in F. Fergonzi, F. Tedeschi (a cura di), *Arte italiana 1960-1964: identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, atti della giornata di studi, 25 ottobre 2013, Scalpendi, Milano 2017, pp. 165-184; C. Subrizi, *La presenza degli artisti italiani nelle mostre americane dei primi anni Sessanta* in F. Fergonzi, F. Tedeschi (a cura di), *Arte italiana 1960-1964: identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, op. cit., pp.121-136; G. Gastaldon, *Uno sguardo oltreoceano: assenze, presenze e fraintendimenti nella ricezione dell'arte americana a Roma (1958-1963)* in “Palinsesti Contemporary Italian Art On-line Journal”, n. 6, 2017, pp. 1-18; B. Pedace, *Interrelazioni tra l'arte italiana e gli Stati Uniti (1963-1971). Problemi estetici e critici*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018; F. Fergonzi, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Mondadori Electa, Milano 2019; G. Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021.

Tornammo a Roma con le foto di Gorky, e gli scritti. [...] Tornammo con le foto di Rothko, Motherwell, Cy Twombly, non mi rammento, un mucchio [...]. Quando tornammo dunque alla fine dell'anno, Afro disse: «Qui qualcosa sta cambiando». Le gallerie, certo, invece delle frange del realismo pochi mesi dopo esponevano gli astratti. [...] Arrivò Cy Twombly. Tornò Marca Relli. Franchetti andò a New York. Il diverso clima attirava non solo poeti e scrittori, ma i giovani e meno giovani critici. Si aprì la Rome-New York Art Foundation<sup>75</sup>.

Il 1957, dopo la conclusione della mostra su Piet Mondrian alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, si apre con lo sguardo rivolto verso l'arte d'oltreoceano. Nelle gallerie romane vengono esposti i lavori dei maestri dell'espressionismo astratto. Alla Galleria L'Obelisco inaugura, il 4 febbraio, la mostra *Disegni di Arshile Gorky*<sup>76</sup> con dieci dipinti/composizioni e ventinove disegni esposti a cui segue, in estate, un lungo approfondimento su Gorky uscito sulle pagine della rivista "Arti Visive" con quattro testi<sup>77</sup> di Ethel Schwabacher<sup>78</sup>, un lungo saggio di Toti Scialoja dal titolo *Per Gorky e ventuno opere*<sup>79</sup> riprodotte in bianco e nero. «In questi ultimi anni la pittura americana – scrive Afro nel catalogo di presentazione della mostra all'Obelisco – ha assunto un ruolo di primo piano nel discorso mondiale. Si tratta di una pittura di confessione, di "azione" spirituale e morale che possiede un fuoco, una tensione che corrisponde come nessuna altra al nostro essere moderni, al nostro vivere di oggi»<sup>80</sup>.

Il nuovo sguardo romano, rivolto verso la pittura americana, è argutamente delineato da Lionello Venturi in un articolo su "L'Espresso" il 5 maggio proprio del 1957.

L'eterna Roma sta cambiando faccia a ogni stagione per la fortuna di coloro che vogliono partecipare alla vita del nostro tempo. Fino a pochi anni fa i pittori e scultori che lavoravano a Roma avevano bisogno della mostra a Milano per cominciare a vendere ed essere invitati alle mostre maggiori. Da un anno o due si vende a Roma la pittura più ardita e la scultura più libera. Saltano fuori all'improvviso collezionisti romani anche importanti. [...] I

---

<sup>75</sup> G. Drudi, *Prima e dopo* in F. D'Amico (a cura di), *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, op. cit., p. 32.

<sup>76</sup> *Arshile Gorky*, Galleria L'Obelisco, Roma 1957.

<sup>77</sup> I quattro testi sono in successione: *Arshile Gorky, Garden in Sochi, De Kooning a Gorky e Léger-Breton*. Come si legge sulla prima pagina del primo saggio, sono tratti dalla monografia che Ethel Schwabacher ha dedicato a Gorky per il Whitney Museum of Modern Art di New York. (E. Schwabacher, *Arshile Gorky*, MacMillan Company, New York 1957).

<sup>78</sup> Ethel Schwabacher è stata un'artista americana, esponente dell'espressionismo astratto e grande amica di Gorky, conosciuto nel 1927. I due istaurarono un lungo sodalizio che porterà Ethel Schwabacher a diventare la prima biografa di Gorky.

<sup>79</sup> 1) *Charred Beloved II*, 1946; 2) *Charred Beloved I*, 1946; 3) *Study for «Agony»*, 1947; 4) *Senza titolo*, 1948; 5) *Senza titolo*, 1948; 6) *Composizione*, 1947; 7) *The Opaque*, 1947; 8) *Sochi*, 1959; 9) *Housatonic*, 1944; 10) *Landscape*, 1945; 11) *Senza titolo*, 1947; 12) *The Plow and the Song*, 1947; 13) *They will take my island*, 1946; 14) *The Betrthothal*, 1947; 15) *Composizione*, 1944; 16) *Study for «The leaf of the artichoke in a owl»*, 1944; 17) *Garden in Sochi*, 1940; 18) *Study for «Agony»*, 1947; 19) *Housatonic Falls*, 1944; 20) *Soft Night*, 1947; 21) *Composizione*, 1947.

<sup>80</sup> A. Basaldella, *Arshile Gorky*, Galleria L'Obelisco, Roma 1957.

maggiori mercanti milanesi e torinesi hanno drizzato le orecchie, e aprono a Roma le loro gallerie per far concorrenza alle consorelle romane che si moltiplicano in modo incredibile. [...] La partecipazione di americani a questo rinnovamento della vita artistica di Roma esiste senza dubbio, nel senso che essi hanno simpatia per ciò che di geniale e di nuovo si compie a Roma, piuttosto che per quello che si fa altrove e che non è d'altronde a loro ignoto. Una conseguenza del loro apprezzamento si avrà con la prossima apertura d'una istituzione non commerciale, puramente culturale, per lo scambio di opere d'arte e di idee artistiche tra Roma e New York<sup>81</sup>.

L'istituzione è la Roma – New York Art Foundation fondata dalla pittrice americana Frances Mc Cann con la collaborazione anonima del compositore Giacinto Scelsi<sup>82</sup>, con sede a Palazzo Pierleoni-Caetani sull'Isola Tiberina, in Piazza San Bartolomeo 20. Oltre alla presidenza della Mc Cann, il comitato artistico è composto, tra gli altri, da importanti personalità del mondo culturale, il curatore James J. Sweeney, il critico letterario Herbert Read, il critico d'arte Michel Tapié e lo stesso Lionello Venturi. Tra i soci onorari figurano Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli e Peggy Guggenheim a dimostrazione della volontà della fondatrice di regalare alla capitale un luogo di incontro e scambio culturale di poeti, artisti, scrittori, musicisti e uomini di cultura di diversa estrazione.

La fondazione inaugura la sua avventura espositiva nel luglio del 1957 con una mostra collettiva alla quale prendono parte artisti come Capogrossi, Accardi, Colla, De Kooning, Kline, Pollock, Dova, Sam Francis, Mathieu, Tobey e molti altri (figg. 15 – 16), nell'ottica di rendere – scrive Venturi nel saggio introduttivo – la Fondazione un punto di riferimento per «far conoscere in Italia i migliori artisti americani, negli Stati Uniti i migliori artisti italiani, francesi, tedeschi»<sup>83</sup>.

Questi fattori, a quella data del 1957, hanno un ruolo chiave nella ricezione italiana dell'arte americana e permettono di capire quando e quanto le opere dei singoli artisti americani hanno iniziato a circolare in Italia, attraverso quali mezzi e luoghi (riviste, gallerie, mostre e cataloghi)<sup>84</sup> e soprattutto quanto le proposte pittoriche di questi maestri hanno condizionato l'operato di quegli artisti romani che, come Francesco Lo Savio, non hanno compiuto il viaggio negli Stati Uniti ma che con estremo interesse hanno guardato alle nuove idee sulla pittura provenienti dal nuovo continente e che, se pur con approcci diversi, di quelle idee hanno fatto la base per le loro personali e diversificate ricerche.

---

<sup>81</sup> L. Venturi, *I romani comprano i maestri del Duemila* in "L'Espresso", 5 maggio 1957, p. 13.

<sup>82</sup> Per approfondimenti sulla collaborazione di Giacinto Scelsi con la Rome-New York Art Foundation vedi: L. Martinis, *Rome-New York Art Foundation* in "I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi", n.4, 1993, pp. 3-25.

<sup>83</sup> Testo introduttivo di Lionello Venturi al catalogo della mostra inaugurativa della Rome-New York Art Foundation.

<sup>84</sup> Cfr. G. Gastaldon, *Uno sguardo oltreoceano: assenze, presenze e fraintendimenti nella ricezione dell'arte americana a Roma (1958-1963)* in "Palinsesti Contemporary Italian Art On-line Journal", n. 6, 2017, pp. 1-18.

#### 4.1 LA PITTURA PULSANTE DI MARK ROTHKO.

Il pittore americano Mark Rothko è una delle figure fondamentali di questo contesto, visto il rapporto che instaura con l'Italia già a partire dal 1948, quando appare per la prima volta alla XXIV Biennale di Venezia<sup>85</sup>, nella sezione dedicata alla collezione di Peggy Guggenheim. In quell'occasione la sua presenza è limitata ad un'unica opera, *Sacrifice*<sup>86</sup>, una *gouache* del 1946, di proprietà della stessa Peggy Guggenheim, dallo stampo ancora fortemente surrealista e con una dedizione al tema del mito che si evince già dal titolo.

Nel 1950, Rothko compie il suo primo viaggio in Italia con la moglie Mell Beistle. L'arrivo a Roma non è fortunatissimo, Rothko non riesce a visitare a fondo la città a causa di un'infezione al piede che lo tiene bloccato per due settimane. Queste due presenze passano inosservate. Solo tardivamente, infatti, quando l'artista è ormai divenuto uno dei massimi esponenti della Scuola di New York, che l'Italia scopre la sua importanza<sup>87</sup>: è il 1958 e il Padiglione americano della XXIX Biennale di Venezia inaugura la, poi divenuta celebre, Sala Rothko<sup>88</sup> (fig. 17). In quell'occasione sono esposti dieci dipinti<sup>89</sup>, realizzati tra il 1957 e il 1958 e già presenti alla personale dell'artista in gennaio alla Janis Gallery di New York. Oltre a cinque tele ancora di proprietà della Janis Gallery, nella sala si trovano anche due delle tre opere entrate a far parte dalla collezione del barone Franchetti di Roma<sup>90</sup>, tra i primi collezionisti italiani di Rothko, che le aveva acquistate nel gennaio del 1958, direttamente dalla Janis Gallery, pochi mesi prima dell'inaugurazione della Biennale, il 14 giugno.

---

<sup>85</sup> XXIV Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 1 maggio – 30 settembre 1948.

<sup>86</sup> M. Rothko, *Sacrifice*, 1946, acquerello, gouache, inchiostri indiani su carta, 100 x 65,8 cm. Con questa carta, dichiara lo stesso Rothko, termina il suo confronto con il Surrealismo.

<sup>87</sup> Cfr. G. Gastaldon, *Uno sguardo oltreoceano: assenze, presenze e fraintendimenti nella ricezione dell'arte americana a Roma (1958-1963)*, op.cit., p. 6.

<sup>88</sup> I quattro artisti selezionati dal nuovo commissario Porter McCray per il padiglione americano erano gli scultori David Smith e Seymour Lipton e i due pittori Mark Rothko e Mark Tobey. Quella del 1958, è la Biennale del grande riconoscimento dell'arte astratta americana in Italia con il Leone d'oro a Marc Tobey. Per approfondimenti su questo tema e sulla diffusione dell'espressionismo astratto attraverso le Biennali di Venezia vedi: C. Di Stefano, *Biennale 1958: Il leone d'oro a Marc Tobey e la consacrazione dell'arte di tipo americano* in "Venezia Arti", vol. 24, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014, pp. 47-51 e C. Di Stefano, *Il ruolo della Biennale di Venezia nella diffusione dell'Espressionismo astratto* in "Ateneo veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti", anno CC, terza serie, n. 12/I, 2013, pp. 599-609.

<sup>89</sup> Il piccolo catalogo del Padiglione degli Stati Uniti riporta: *White and Greens in Blue*, 1957, olio su tela, 259,1 x 208,3 cm; *Two Whites – Two Reds*, 1957, olio su tela 265,4 x 292,4 cm; *Purple-Brown*, 1957, Olio su tela, 213,4 x 182,9 cm; *Brows*, 1957, olio su tela, 233,7 x 193,7 cm; *Black over Reds*, 1957, olio su tela, 241,3 x 207 cm; *Black in Deep Red*, 1957, Olio su tela, 176,5 x 136,5; *Light Red over Black*, 1957, olio su tela, 232,4 x 152,4 cm; *Deep Red and Black*, 1957, olio su tela, 232,4 x 193,7 cm; *Reds*, 1957-58, olio su tela, 157,5 x 142,9 cm; *Four Darks in Red*, 1958, olio su tela, 259,4 x 295,9 cm.

<sup>90</sup> *Purple-Brown*, 1957, olio su tela, 213,4 x 182,9 cm; *Black in Deep Red*, 1957, Olio su tela, 176,5 x 136,5. La terza opera non esposta nella Biennale del 1958, ma di proprietà del Barone Franchetti, era *Anfam 605*.

Da questo momento, in Italia ha inizio la grande scoperta di Mark Rothko, un artista cinquantacinquenne ormai all'apice del successo. Il suo lavoro inizia a circolare sulle riviste, i critici propongono recensioni e testi sull'artista, si moltiplicano le occasioni espositive.

Parallelamente alla biennale, le opere di Rothko arrivano a Milano in occasione della collettiva *The New American Painting*<sup>91</sup> (fig. 18), la mostra itinerante organizzata dal Museum of Modern Art di New York che dall'aprile del 1958 al marzo del 1959 si sarebbe spostata tra Basilea, Milano, Madrid, Berlino, Amsterdam, Bruxelles, Parigi e Londra per chiudersi nel settembre del 1959 allo stesso MoMA di New York. Gli artisti rappresentati sono: William Baziotes, James Brooks, Sam Francis, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz Kline, Willem De Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin, Jack Tworkov. Diciassette artisti e ottantuno opere, che hanno permesso all'Europa di capire «*a totally new – a unique and indigenous – kind of painting, one whose influence can be clearly seen in works of artists in Europe as well as in many other part of the world*»<sup>92</sup> (fig. 19). Le opere di Rothko presenti in mostra sono cinque: *Number 10*<sup>93</sup> del 1950; *Number 7*<sup>94</sup> del 1951; *Earth and Green*<sup>95</sup> del 1955; *The Black and the White*<sup>96</sup> del 1956 ed *Tan and Black on Red*<sup>97</sup> del 1957.

Nel 1959, a queste due importati mostre, si aggiunge la presenza di Rothko in Italia per un altro viaggio, il secondo, dopo quello del 1950.

La presenza di Rothko è, dunque, elemento decisivo a Roma negli ultimi tre anni del decennio. A partire dalla Biennale del 1958, l'artista è presente, tra il 1958 e il 1960, in cinque mostre a cui seguono i cataloghi e articoli su importanti riviste internazionali come "Art News" o "Art International" e, a Roma, si rivela fondamentale l'articolo di Gabriella Drudi sulla rivista "Appia Antica" diretta da Emilio Villa. Se questo numero di pubblicazioni può sembrare esiguo, bisogna tenere conto che fino a quel momento le citazioni sull'opera dell'artista, su fonti stampa, sono praticamente nulle. Il suo lavoro inizia a circolare solo nel 1958 dopo la partecipazione alla XXIX Biennale quando ormai l'artista è all'apice della sua carriera<sup>98</sup>.

Ma quale tipo di interpretazioni critiche sull'arte dell'americano arrivano in Italia? E soprattutto, quale Rothko viene apprezzato da un giovane artista romano della generazione di Lo Savio, alle soglie degli anni '60?

---

<sup>91</sup> *The New American Painting*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'arte di Milano, Milano 1 – 30 giugno 1958.

<sup>92</sup> Comunicato stampa n. 36 del 21 aprile 1959 del *Museum of Modern art*.

<sup>93</sup> M. Rothko, *Number 10*, 1950, olio su tela, 229,6 x 145,1 cm.

<sup>94</sup> M. Rothko, *Number 7*, 1951, olio su tela, 240,7 x 138,7 cm.

<sup>95</sup> M. Rothko, *Earth and Green*, 1955, olio su tela, 231,5 x 187 cm.

<sup>96</sup> M. Rothko, *The Black and the White*, 1956, olio su tela, 238,7 x 135,6 cm.

<sup>97</sup> M. Rothko, *Tan and Black on Red*, 1957, olio su tela, 175,5 x 135,7 cm.

<sup>98</sup> Cfr. G. Gastaldon, *Uno sguardo oltreoceano: assenze, presenze e fraintendimenti nella ricezione dell'arte americana a Roma (1958-1963)*, op.cit., pp. 6-7.

Mark Rothko, alla chiusura del decennio postguerra, è riconosciuto, con colpevole ritardo in Italia, come uno degli artisti emblematici di quella compagine americana, definita Espressionismo astratta, che aveva definitivamente permesso lo spostamento delle sorti dell'arte da Parigi a New York. Le sue grandi tele aprono ad una moltitudine di interpretazioni da cui scaturisce un forte dibattito tra una lettura tipicamente emozionale e, dunque ancora legata ai canoni della soggettività dell'artista, e la visione del dipingere come meccanismo di indagine della superficie pittorica. La questione è incentrata sulla ricezione della pittura di Rothko, cioè quale è l'approccio che gli artisti come Lo Savio hanno nei confronti di questo tipo di pittura.

La critica ufficiale nella diffusione dell'arte americana è, nella maggior parte dei casi, nelle mani interpretative di importanti figure, come Sam Hunter o Alfred Barr che sono presenti con loro testi nelle più importanti occasioni espositive di arte americana in Italia: non a caso, Sam Hunter presenta Rothko alla Biennale di Venezia del 1958 nel piccolo catalogo del padiglione americano; e Alfred Barr è tra i curatori della mostra milanese *The New American Painting*. Sam Hunter scrive della pittura di Rothko:

l'arte di Rothko emana un senso di grave intento etico ed è esplicita nella sua formalità piena di decoro e nello splendore del suo colore solenne. Queste tele formano un moderno ciclo monumentale di "illuminazioni" estasiato, fuse, religiose e tuttavia completamente consacrate alla pura vita dell'arte. [...] I vari accordi di masse bianche e incandescenti di Rothko creano un'atmosfera magica e trasfigurata che si libera da ogni vincolo oggettivo facendo sorgere così una nuova sostanza poetica. [...] Le di Rothko si associano duttilmente con i vari stati d'animo dell'uomo – lirismo bucolico, calma ideale, violenza, minaccia – nella loro emotività sono espressioni dello spirito romantico, colorati da una visione a volte serafica, a volte demoniaca. Pur ritenendo il loro carattere di documento estetico, sono l'espressione di un mondo spirituale incorporeo e chiuso in sé<sup>99</sup>.

Questa lettura delle opere di Rothko è figlia di un'interpretazione emozionale e lirica dell'espressionismo astratto che ha sempre avuto il maggior successo, anche in Italia. Una interpretazione che fonda le proprie basi proprio su ciò che lo stesso artista dichiara sulla sua arte. Quando Hunter scrive di «stati d'animo dell'uomo», sta, in qualche modo, riprendendo le parole di Rothko: «Sono interessato solo a esprimere emozioni umane fondamentali – la tragedia, l'estasi, l'estinzione e via di seguito – e il fatto che molte persone collassano e piangono quando si trovano di fronte ai miei dipinti è una prova che comunico queste emozioni umane fondamentali»<sup>100</sup>. Ma, se pur condivisibile, non è l'unico sguardo possibile alla pittura rothkiana. Lo stesso Hunter nel testo

---

<sup>99</sup> Catalogo del Padiglione Stati Uniti d'America, *Lipton Rothko Smith Tobey*, XXIX Biennale di Venezia, Venezia, 1958, pnn.

<sup>100</sup> M. Rothko, R. Venturi (a cura di), *Scritti sull'arte 1934-1969*, Donzelli, Roma 2006, p. 170.

fa accenno allo stato di «documento estetico» delle tele: «Le masse amorfe di colore svaporano senza un chiaro limite lineare sciogliendosi entro lo spazio di fondo come se la struttura fosse intrinseca nella pennellata e non richiedesse più il sostegno di uno schema prestabilito di linee scattanti e di piani coloristici chiaramente definiti»<sup>101</sup>. Questa seconda disamina, di una pittura libera dalla «metafisica dell'esistenza dell'artista»<sup>102</sup> non trova terreno fertile a Roma, in una città che già soffriva di un'enorme mancanza di fonti scritte sull'Espressionismo astratto. Nella capitale, ancora nel 1960, si tiene la mostra *25 anni pittura americana*, un excursus di artisti divisi in due gruppi: «figurativi, cioè più o meno realistici, o non figurativi, cioè più o meno astratti»<sup>103</sup>. La compagine astratta include un gruppo di artisti dell'Espressionismo astratto, Rothko, de Kooning, Gorky, Gottlieb, Pollock, Tobey, che «muta l'apparenza del mondo a noi familiare e lo trasforma in una visione, un sogno o uno schema logico. [...] Tutti loro sono introspettivi, volti alla ricerca di se stessi e si affidano in genere alla guida dell'istinto»<sup>104</sup>.

Il vuoto critico lasciato da una mancata e rinnovata lettura delle opere degli astrattisti americani viene colmato a Roma dalla figura di Gabriella Drudi che, insieme al compagno, l'artista Toti Scialoja, rappresentano un caso emblematico dell'importazione, divulgazione e revisione dell'arte americana a Roma. Attraverso gli scritti della Drudi e dell'artista romano è possibile comprendere come queste due figure sono state tra le prime ad interessarsi alla nuova pittura americana e cercare di trasportarne i valori a Roma in un contesto culturale ancora bloccato nella diatriba tra realismo sociale e astrattismo e che, tra il 1956 e il 1957, aveva pochissima, se non nessuna contezza, di ciò che accadeva nel mondo dell'arte oltreoceano. «Allora in Italia non esisteva nessun rapporto con gli Espressionisti astratti. Gli artisti americani in realtà si erano visti poco: nel 1948, perché fu esposta la collezione di Peggy Guggenheim a Venezia; ci fu poi un'altra Biennale, dove c'erano alcune opere... Ma insomma non venivano messi a fuoco. Lo stesso Lionello Venturi non si può considerare esattamente un tramite con l'Espressionismo astratto, perché non ne era in reale rapporto»<sup>105</sup>. La Drudi si riferisce alla conoscenza diretta degli artisti americani che mancava a Venturi (se pur il critico italiano era stato negli Stati Uniti a partire dal 1939) e che invece ricopre un ruolo chiave nell'innovativo metodo critico dei suoi testi, affiancato da un approccio visivo nella lettura delle opere.

---

<sup>101</sup> M. Rothko, R. Venturi (a cura di), *Scritti sull'arte 1934-1969*, op. cit., p. 170.

<sup>102</sup> H. Rosenberg, *La pittura – azione nordamericana* in "Art News", n. 51, dicembre 1952 anche in "Il Verri", n. 3, 1961, Rusconi e Paolazzi Editori, Milano 1961, oggi in M. Passaro (a cura di), *L'Informale*, op. cit., p. 126.

<sup>103</sup> *25 anni di pittura americana*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma, De Luca Editore, Roma 1960, p. 3.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> G. Celant, A. Costantini (a cura di), *Roma-New York 1948-1964*, catalogo della mostra, Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York, 5 novembre 1993-10 gennaio 1994, Edizioni Charta, Milano 1993, p. 121.

La Drudi e Scialoja sbarcano negli Stati Uniti nel settembre del 1956 per partecipare in ottobre, alla personale dell'artista organizzata dalla Catherine Vivian Gallery.

Thomas Hess ci accompagnò a Tenth Street in giro per gli studi. Da Vicente, Resnick, Ad Reinhardt. Bussò anche alla porta di de Kooning, ma non c'era. O lavorava e non sentiva. Non voleva. [...] Per mesi siamo rimasti immersi in quel clima. Avevano in gergo loro, loro pose. Fu come quando un incauto riapre un romanzo di Dostoevski. Non se n'esce. Mi chiedo se il giovane artista che oggi visita la sala di Rothko alla Tate Gallery si trova nello stesso inabissarsi ed estendersi della coscienza. Già, leggere Dostoevski, perché dovrebbero?<sup>106</sup>.

Tra gli artisti conosciuti durante quel viaggio c'è Mark Rothko, i due visitano lo studio dell'artista istaurando un rapporto di amicizia che durerà negli anni. Infatti, quando Rothko arriva a Roma nell'estate del 1959 Scialoja appunta nel suo *Giornale di Pittura* «Rothko a Roma per una settimana con la moglie e la figlia. Quasi sempre con noi, mattina e sera, al mare, a Cerveteri e Tarquinia, in carrozza per Roma, sulla via Appia, serata da me con Capogrossi, Perilli, Franchina, Mauri, Giosetta, Scordia, Marisol, Saviane, Plinio, ecc. [...] La sua presenza, il suo interesse per me, la sua intelligenza sono stati un vero balsamo, una luce di speranza per G. e me»<sup>107</sup>.

La visione diretta delle opere e la conoscenza personale degli artisti, insieme al diversificato e ampio spettro di conoscenze, hanno permesso alla Drudi di allargare la visione sull'Espressionismo astratto e l'*action painting*. Il guardare alle opere con uno sguardo che non fosse unicamente quello del critico d'arte ma che spaziasse, diversificando e fondendo il linguaggio dell'arte a quello della letteratura, del teatro, della poesia le ha permesso di intraprendere la strada di un nuovo approccio alla critica<sup>108</sup>. Traduttrice, scrittrice, agente letterario, Gabriella Drudi fa della critica d'arte e del rapporto stesso con le opere, una questione intimistica, legata, cioè, anche al suo rapporto personale con l'arte e con gli artisti. Il suo è uno sguardo che ha permesso di vedere sotto una nuova luce la pittura americana dei decenni cinquanta-sessanta, con un'attenzione alle dinamiche intrinsecamente pittoriche delle opere. Una lettura che tiene ben presenti i linguaggi pittorici, rimodulando la visione rivolta esclusivamente alle componenti soggettive dell'espressionismo astratto, nell'osservazione diretta e formale delle opere.

Ne sono evidenti testimonianze i due articoli della Drudi pubblicati sui numeri della rivista romana "Appia antica". Uno presentato sul primo numero nel luglio del 1959, sull'opera di Robert

---

<sup>106</sup> G. Drudi, *Prima e dopo* in F. D'Amico (a cura di), *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, op. cit., p. 31.

<sup>107</sup> T. Scialoja, *Il giornale di pittura*, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 116.

<sup>108</sup> Per un approfondimento sulla figura e, in particolare, sul metodo critico di Gabriella Drudi vedi: M. De Vivo, *Andare Verso. La critica d'arte secondo Gabriella Drudi*, Quodlibet, Macerata 2017.

Motherwell (fig. 20); l'altro dedicato proprio a Mark Rothko sul secondo e ultimo numero di "Appia Antica", nel gennaio del 1960 (fig. 21). L'articolo sulla pittura di Motherwell consiste nella disamina di alcune tele dell'artista, una descrizione, a tratti minuziosa, delle «strisce e forme ovali nere – che – si alternano [...] una striscia, un ovale, una striscia, un ovale, un altro ovale e un'ultima striscia»<sup>109</sup>, alternata da alcune dichiarazioni di Motherwell. Nella seconda parte del testo la descrizione delle tele proviene direttamente dallo studio dell'artista con i dettagli della poca distanza «tra balausta della scala e la parete – e – del grande letto, collocato sotto il quadro per tutta la sua larghezza»<sup>110</sup> che non permettono alla Drudi una visione ottimale delle opere. Questo tipo di lettura, con una scelta così fortemente descrittiva delle opere, accompagnata dal dato biografico della presenza nello studio, e la visione diretta delle opere attraverso il dialogo con l'artista, è constatabile anche nell'articolo su Mark Rothko. La Drudi non disprezza un approccio formalista di stampo certamente greenberghiano<sup>111</sup>,

Il quadro, osservato frontalmente, potrebbe apparire di un colore unico, anche se si distinguono con sufficiente evidenza due zone sovrapposte, due rettangoli dalla base larga all'incirca il doppio dell'altezza. La superficie non rivela increspature ma è costituita da una pellicola compatta e lucente; ai margini dei rettangoli il colore, divenuto completamente liquido, perde ogni consistenza e si limita a impregnare la tela, lasciando scoperta la trama del tessuto<sup>112</sup>.

Questo tipo di decodificazione della pittura americana è significativo, nel contesto culturale romano alle porte degli anni '60, perché diventa il punto di partenza per i poco più che ventenni artisti romani che stanno cercando di sganciarsi dal gusto pittorico dell'informale e approdare verso un nuovo modo di guardare al quadro, basato sulla ricerca della superficie in quanto tale. Le tele di Rothko vengono apprezzate da questi artisti per le proprietà intrinseche allo spazio pittorico e per l'uso atmosferico del colore che aprivano una riflessione sulle possibilità di una pittura di superficie e monocroma. La superficie senza increspature, lucente e compatta descritta della Drudi sembra essere, infatti, proprio il punto di partenza delle iniziali sperimentazioni cromatiche e luministiche degli artisti romani<sup>113</sup>. Francesco Lo Savio, Mario Schifano, Tano Festa riconoscono a Rothko non

---

<sup>109</sup> G. Drudi, *Motherwell* in "Appia Antica. Atlante di Arte Nuova", n. 1, luglio 1959, pnn.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> Per un approfondimento sui rapporti tra i due testi di Gabriella Drudi su "Appia Antica" e gli scritti di Clement Greenberg vedi: G. Gastaldon, *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»* in "Studi di Memofonte", n. 13, 2014, pp. 245-253.

<sup>112</sup> G. Drudi, *Mark Rothko* in "Appia Antica. Atlante Internazionale d'Arte Nuova", n. 2, gennaio 1960.

<sup>113</sup> Cfr. E. Francesconi, «Io ero un pilota d'aereo, ma lui era un pilota d'alto mare». *Giorgio Franchetti e Plinio De Martiis* in C. Cremonini e F. Fergonzi (a cura di), *da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti Collezionismi alla Ca' d'oro*, catalogo della mostra, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia, 30 maggio – 24 novembre 2013, MondoMostre, Venezia 2013, p. 54.

tanto la capacità e la necessità di uscire da una pittura di racconto del sé, quanto la possibilità di uno studio esclusivo della superficie pittorica restando sempre dentro il campo della pittura, attraverso i grandi formati, le incorniciature cromatiche, e i ritmi astratti delle singole campiture<sup>114</sup>. Mark Rothko è, dunque, un modello per questi artisti<sup>115</sup>: ha rinunciato alle forme, alla composizione, al tratto, al segno, all'impasto e allo spessore della materia per creare «una superficie che “cantasse”, un canto senza parole – dipingendo – “fuori dal colore”, in maniera che fosse l'entità colore a parlare attraverso la sua stessa sostanza»<sup>116</sup>, così Gillo Dorfles recensisce le opere di Rothko per la Biennale del 1958<sup>117</sup>.

Nel contempo, tra la primavera del 1959 e il gennaio del 1960, le opere di Rothko arrivano a Roma in tre mostre che si riveleranno fondamentali per la diffusione dell'arte americana. Questi eventi rappresentano, già a partire dal 1957, un fondamentale vettore attraverso il quale la pittura americana entra a Roma, anche se con la lentezza dovuta all'iniziale osteggiamento nei confronti dell'astrazione, e con una velocità di diffusione molto diversa tra i vari artisti.

Gli artisti, che fino a quel momento hanno visto le opere solo attraverso le riproduzioni fotografiche, spesso in bianco e nero, sulle riviste e cataloghi di mostre, hanno la possibilità di vederle dal vivo. Questo è un elemento decisivo per comprendere le ragioni della pittura rothkiana e apprezzare il gigantismo, non indifferente alle pale d'altare seicentesche, e debitore della pittura italiana<sup>118</sup>, di Rothko: osservare la lucida piattezza della superficie, il fondersi delle tonalità

---

<sup>114</sup> Cfr. F. Fergonzi, *Dalla superficie all'immagine. Uno snodo romano, 1960-1964* in C. Cremonini e F. Fergonzi (a cura di), *da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti Collezionismi alla Ca' d'oro*, op. cit., pp. 63-65.

<sup>115</sup> Il professor Flavio Fergonzi ha identificato la presenza di due modelli, intorno al 1960, ai quali i giovani pittori potevano riferirsi. Da un lato la pittura di luce e di spazio identificata nelle campiture di colore pulsante di Rothko, nelle tele monocrome con buchi e tagli di Lucio Fontana, a Roma nei reticoli di luce di Dorazio, e nelle superfici monocrome in *Internation Klein Blue* di Yves Klein. Dall'altro lato la superficie opaca, ferma, solida e non espandibile i cui riferimenti principali erano Alberto Burri, che in quegli anni elaborava soluzioni che utilizzano la materia nell'essere esclusivamente sé stessa con la sua fisicità e spessore sulla tela, e Jasper Johns che stava recuperando l'oggetto in pittura ma rimanendo sempre nel campo della pittura stessa. Johns utilizza l'oggetto comune e banale, come la bandiera americana o il bersaglio, come pretesto per negare la necessità del significato dell'oggetto rappresentato e concentrarsi, invece, sul significato della stesura pittorica. Cfr. F. Fergonzi, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Mondadori Electa, Milano 2019; C. Cremonini e F. Fergonzi (a cura di), *da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti Collezionismi alla Ca' d'oro*, catalogo della mostra, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia, 30 maggio – 24 novembre 2013, MondoMostre, Venezia 2013.

<sup>116</sup> G. Dorfles, *Nuovi generi artistici al confine* in G. Dorfles, A. L. De Simone (a cura di), *Inviato alla Biennale Venezia: 1949-2009*, Libri Scheiwiller, Milano 2010, p. 148: Il testo appare per la prima volta in G. Dorfles, *La macchia e il gesto alla XXIX Biennale* in “Aut Aut Rivista di filosofia e di cultura”, n.47, settembre 1958, pp. 284-289.

<sup>117</sup> Questo tipo di lettura di Dorfles deriva, come per la Drudi, dalla visione diretta delle opere di Rothko. Dorfles vede per la prima volta le opere dell'artista americano nel 1953 durante un suo lungo viaggio negli Stati Uniti. Arrivato a Washington il 16 settembre del 1953 e, dopo diverse tappe intermedie, si reca a New York dove arriva il 12 ottobre dello stesso anno. Qui riesce a visitare personalmente gli studi di doversi artisti, tra questi quello di Mark Rothko al 106 West 53esima strada. Quell'incontro viene raccontato da Dorfles come un momento di folgorazione. Per una disamina dei viaggi di Dorfles negli Stati Uniti vedi: G. Dorfles, L. Sansone (a cura di), *La mia America*, Skira, Milano 2018.

<sup>118</sup> Rothko compie tra viaggi in Italia (nel 1950, nel 1959 e nel 1966) e rimane affascinato dall'arte italiana. Durante il primo viaggio si reca ad Arezzo, Firenze, Siena, Venezia e Roma ma la visita alla capitale lo vede bloccato a letto per due settimane a causa di un'infezione al piede. Il secondo viaggio, nell'estate del 1959 sulla nave *Constitution*, viene programmato da Rothko con lo specifico intento di visitare e visionare i cicli di affreschi in Italia, in vista della realizzazione del suo ciclo di enormi tele per il *Four Season* a New York. Per questo motivo, Rothko approfitta dello

antesignane del monocromo e comprendere le modalità intrinseche a quel processo pittorico mirato alla decostruzione della stessa fisicità della superficie.

Di quelle tre mostre, una è la già citata *25 anni di pittura americana*<sup>119</sup> svoltasi alla Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma all'inizio del 1960: questa collettiva ottiene un considerevole successo di pubblico e nella stampa, tanto che Emilio Villa se ne occupa nel secondo numero di "Appia Antica" dello stesso anno. Nell'introduzione della rivista la mostra è considerata come un altro importante tassello con cui la Galleria Nazionale si impegnava a «informare il pubblico italiano sull'arte degli Stati Uniti d'America». «Delle opere esposte la nostra rivista non poteva che scegliere e illustrare quelle che si manifestano di profondo interesse e intensamente dinamiche dal punto di vista dello sviluppo delle nuove tendenze e delle tentazioni più violente espresse appunto nell'area statunitense [...] le opere, quindi, di de Kooning e di Pollock, di Tobey e di Gottlieb, di Guston e di Rothko, Con l'occasione, al rivista intendeva poi principalmente fermarsi sull'opera di Rothko»<sup>120</sup>. L'approfondimento su Rothko consiste in sette opere riprodotte e due articoli dedicati all'artista americano uno dello stesso Villa dal titolo *Idee de Rothko*, mentre l'altro è il fondamentale testo di Gabriella Drudi di cui si è già parlato in precedenza. L'introduzione di quel numero della rivista termina con una sorta di volontà esecutive che "Appia Antica" vuole intraprendere

abbiamo tratto lo spunto per l'avvio di un discorso e per l'enunciazione fondata e preliminare di alcuni temi, strettamente proposti dal grandioso lavoro, dal citale impegno rappresentato da alcuni capolavori dell'ideologia pittorica americana, talmente attuale, talmente esemplare per l'Europa, da rendere ormai indispensabile per noi l'indagine – e

---

scalo a Napoli della *Constitution* per recarsi a Pompei dove può studiare la pittura pompeiana («Rothko apprezzò [...] la stesura piana delle figure e il rosso lacca che ritroveremo spesso nelle sue tele oggi» in G. Carandente, *I tre viaggi italiani di Mark Rothko* in O. Wick (a cura di), *Rothko*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 5 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, Skira, Milano 2007). Dopo una sosta a Roma, Rothko torna a Venezia e a Firenze dove rimane affascinato dal ciclo di affreschi di Beato Angelico nel convento di San Marco. Il profondo senso religioso e la netta dinamica contemplativa degli affreschi nelle chiese italiane avranno, presumibilmente, condotto Rothko a rinunciare alla commissione per il *Four Season* giudicato luogo di divertimento e snob, lontano dal necessario misticismo di cui le sue tele necessitavano. Rothko era convinto che l'osservazione delle sue opere dovesse passare attraverso l'occhio di un osservatore sensibile, in grado di comprendere il processo creativo dietro alle sue opere, un osservatore pronto a cogliere la componente mistica dietro alle sue tele (cosa che non riusciva, per Rothko, ai frequentanti del *Four Season*) così come i frati del convento di San Marco entrava in connessione con gli affreschi dell'Angelico. Rothko studia gli encausti della Villa dei Misteri a Pompei, gli affreschi di Giotto e i maestri del rinascimento ma resta fortemente legato alla pittura dell'Angelico che rivede nell'estate 1966, durante il terzo viaggio in Italia, quando si reca ancora a Firenze nel convento di San Marco. Durante lo stesso viaggio visita a lungo Roma: chiese, volte affrescate, pale d'altare monumentali; altari, stucchi e intarsi barocchi; i musei vaticani con la Cappella Sistina. Si sposta a Spoleto e da lì ad Assisi dove visita, per la prima volta di persona, la Basilica di San Francesco con gli affreschi di Giotto e Cimabue.

<sup>119</sup> Le opere di Rothko in catalogo sono tre: *Tentacles of Memory*, 1945-46, acquerello, 55 x 76 cm; *Vessels of Magic*, 1946, acquerello, 98 x 65 cm; *Old Gold over White*, 1956, olio, 173 x 117 cm. Vedi: *25 anni di pittura americana*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma, De Luca Editore, Roma 1960, pp. 34-35.

<sup>120</sup> *Per una mostra della pittura americana* in "Appia Antica. Atlante Internazionale d'Arte Nuova", n. 2, 1960, pnn.

chiude – in modo progressivamente intensificato, la rivista intende esplicitare la propria attenzione agli artisti statunitensi [...]»<sup>121</sup>

Le altre due mostre, in cui appaiono a Roma opere di Rothko, tra la primavera del 1959 e la fine del 1960, sono collettive: *Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly*<sup>122</sup> del 1959 e *Burri, Consagra, De Kooning, Matta, Rothko*<sup>123</sup> del 1960 che si svolgono presso la Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis che lega la sua figura di gallerista a quella di un altro personaggio significativo nella Roma di fine anni '50, il barone Franchetti. I due si conoscono nel 1955 e il loro sodalizio ha un ruolo centrale nel rinnovamento della pittura a Roma nel secondo dopoguerra, grazie allo spazio espositivo di De Martiis e alla spregiudicatezza del grande collezionista, quale era il barone Franchetti, e all'intraprendenza che lo spingeranno a diversi viaggi negli Stati Uniti.

La eco dell'arte americana, anche per La Tartaruga, arriva dal 1957 quando De Martiis decide di basare il suo calendario espositivo su due pilastri, da un lato i maestri dell'informale<sup>124</sup>, dall'altro una nuova apertura alle ricerche proveniente dagli Stati Uniti. Nei primi mesi dell'anno però, quando Franchetti non è ancora partito per New York, De Martiis propone mostre di artisti italiani che hanno fatto dell'arte americana motivo di aggiornamento, tramite l'esperienza diretta. In quest'ottica la mostra collettiva *Afro, Burri, Scialoja*<sup>125</sup> del febbraio del 1957, artisti che si erano stati negli Stati Uniti e avevano assorbito la lezione dei maestri dell'espressionismo astratto proponendone una personale interpretazione e riscuotendo un'importante successo in ambito statunitense.

L'artista veneto Afro Basaldella si trasferisce a Roma nel 1930 entrando così in contatto con il clima artistico capitolino che lo porterà a diventare punto fermo della Galleria L'Obelisco, fondata nel 1946 da Gaspero Del Corso e sua moglie Irene Brin. Nel 1950 diventa consigliere italiano della gallerista americana Catherine Viviano che decide di esporre artisti italiani nell'omonima galleria. Lo stesso Afro vi espone nel maggio di quell'anno e in occasione di quella personale parte per New York dove rimane a lungo tempo. Il prolungato soggiorno negli Stati Uniti, a cui se ne aggiunge un secondo nell'autunno del 1957 presso il Mills College di Oakland in California, gli permette di studiare e comprendere gli artisti dell'Espressionismo astratto: William De Kooning, Arshile Gorky, Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Rothko, Jackson Pollock e di interessare rapporti con

---

<sup>121</sup> Per una mostra della pittura americana in "Appia Antica. Atlante Internazionale d'Arte Nuova", n. 2, 1960, pnn.

<sup>122</sup> *Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma aprile 1959.

<sup>123</sup> *Burri, Consagra, De Kooning, Matta, Rothko*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma novembre 1960.

<sup>124</sup> Il programma de La Tartaruga prevede per l'anno 1957 a marzo le mostre di Leoncillo e Antonio Corpora; aprile Giulio Turcato e Mario Mafai; maggio Achille Perilli; a novembre *Ferri Legni* di Ettore Colla e infine, a dicembre la collettiva *4 pittori contemporanei: Afro, Burri, Capogrossi, Matta*.

<sup>125</sup> *Afro, Burri, Scialoja*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma febbraio 1957.

diverse istituzioni e gallerie newyorkesi. I contatti, italiani da un lato e americani dall'altro, lo pongono, dunque, come punto di riferimento nel panorama artistico romano<sup>126</sup>.

L'artista romano Toti Scialoja era stato a New York alla fine del 1956 con la compagna Gabriella Drudi in occasione della mostra personale alla Catherine Vivian Gallery, organizzata grazie all'intercedere di Afro, e durante quel viaggio aveva stretto rapporti con diversi esponenti della Scuola di New York tra cui Rothko, Motherwell e De Kooning, Tornato da New York, Afro compie una riflessione sulle potenzialità del gesto, certamente del tutto Informale e carico di significati nella sua opera, ma dall'esperienza americana deriva la volontà di un gesto cieco da cui deriva la serie delle Impronte che ottiene imprimendo della carta, imbevuta di colore e stropicciata, sulla tela «cosciente di quanto avviene fra il braccio e la carta qualcita, e cieco rispetto a quanto accadrà fra la carta e la tela. Stampando, Scialoja nasconde dunque il proprio io senza diminuirlo [...]»<sup>127</sup>.

De Martiis conferma di avere lo sguardo rivolto oltreoceano anche con la personale di Piero Dorazio che inaugura il 24 gennaio del 1957<sup>128</sup>. L'artista romano, dopo le esperienze astrattiste con il gruppo Forma 1 prima, e con il gruppo Origine poi, nel giugno del 1953 si trasferisce a New York dove stringe forti legami con Rothko, Newman, Pollock e soprattutto con Clement Greengard di cui apprezza le teorie sull'arte modernista. Dopo le due mostre personali a New York presso la George Wittenborn's One-Wall Gallery nell'ottobre del 1953 e alla Rose Fried Gallery nel maggio del 1954, Dorazio torna in Italia, a Roma in giugno. Alla mostra romana a La Tartaruga viene presentato con un testo in catalogo di Nello Ponente che esalta il percorso di crescita della pittura di Dorazio: partita dalla rinuncia alla figuratività e l'approdo all'astrazione attraverso una materia cromatica sempre più libera e luminosa.

Intanto, il barone Franchetti parte per New York, convinto da De Martiis che, per il 1958, vuole basare la programmazione della galleria sugli artisti americani. Franchetti resta a New York dal dicembre del 1957 alla fine di gennaio del 1958. In quel frangente, acquista, in occasione della mostra *New Paintings by Mark Rothko* alla Sidney Janis Gallery di New York, le tre tele di Rothko, *Purple Brown*<sup>129</sup> e *Black in Deep Red*<sup>130</sup> e *Anfam 605*<sup>131</sup>. Quest'ultima viene esposta nelle collettive a La Tartaruga: *Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly* ed è la prima presenza di Rothko in una galleria romana, nell'aprile del 1959 e *Burri, Consagra, De Kooning, Matta, Rothko* nel gennaio del 1960.

---

<sup>126</sup> Per un approfondimento sul rapporto tra Afro e gli Stati Uniti vedi: B. Drudi, *Afro da Roma a New York*, Gli Ori, Pistoia, 2008.

<sup>127</sup> F. D'Amico, *Pittura a Roma negli anni Cinquanta: tracce di un tempo felice* in P. G. Castagnoli (a cura di) *Pittura degli anni '50 in Italia*, catalogo della mostra, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 29 maggio – 31 agosto 2003, Fondazione Torino Musei, Torino 2003, p. 25.

<sup>128</sup> *Piero Dorazio*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma, gennaio 1957.

<sup>129</sup> M. Rothko, *Purple Brown*, 1957, olio su tela, 213 x 292 cm.

<sup>130</sup> M. Rothko, *Black in Deep Red*, 1957, olio su tela, 176,5 x 136,5 cm.

<sup>131</sup> M. Rothko, *Anfam 605*.

*Purple Brown* e *Black in Deep Red*, dopo aver preso parte alla Sala Rothko alla Biennale del 1958, vengono esposte nelle due collettive a La Tartaruga. Con quell'acquisto il barone Franchetti diventa il primo collezionista romano a portare le opere di Rothko nella capitale e a permetterne la visione diretta. Dopo la personale di Franz Kline, la prima in Europa, quella di Scarpitta e di Cy Twombly nel 1958 e la mostra *Combined-Drawing* di Robert Rauschenberg nel maggio del 1959, Plinio De Martiis e Giorgio Franchetti acquisiscono un ruolo di primo piano nella vicenda dell'esportazione dell'arte americana a Roma. Le mostre a La Tartaruga destano l'interesse dei giovani artisti romani, affascinati dai modelli culturali americani che vedono come fonte di rinnovamento, di confronto e anche di conferma rispetto ad un percorso intrapreso sulla strada di una nuova e rinnovata visione della superficie pittorica, tendenzialmente monocroma, e depurata dai risentimenti emozionali dell'informale, privata della «partecipazione carnale ed epidermica»<sup>132</sup>. Inoltre, Franchetti instaura un rapporto personale con i giovani romani tanto da permettere a questi di visitare la propria abitazione e ammirare le opere della sua collezione quando non sono esposte nelle gallerie. La visione diretta di questi lavori di Mark Rothko, come degli altri americani, acquistati da Franchetti, ha avuto un'importanza determinante per questi artisti.

Il confronto con questi artisti americani, e in particolare con la figura di Mark Rothko, è punto imprescindibile per comprendere da quale cultura pittorica prendono le mosse Lo Savio e i giovani artisti romani che, alle soglie degli anni '60, a Roma, stavano formandosi. La pittura importata dagli Stati Uniti, non è l'unico riferimento per questi artisti, ma è chiaramente il vettore principale attraverso il quale riescono ad individuare la strada da percorrere: quella dello studio della superficie pittorica come elemento fisico e significativo dell'opera e non più un campo di emulazione di uno spazio (reale o interiore che fosse).

Rinunciare, dunque, alla tela sia come finestra sul mondo albertiano, che come sfogo delle frustrazioni dell'animo umano. Quella superficie senza increspature «costituita da una pellicola compatta e lucente» che la Drudi evoca su "Appia Antica", nel 1960, descrivendo le opere di Rothko, «restava, sullo scorcio degli anni Cinquanta, il più impegnativo termine di confronto per chi, in Italia, si indirizzava a una pittura non rappresentativa nella quale il rapporto con il mondo esterno venisse reso percepibile attraverso l'aspetto fisico (dimensione, campiture, supporto) del quadro»<sup>133</sup>.

Gli episodi che attestano l'interesse riservato alla pittura di Rothko, da parte di diversi artisti romani, sono molteplici. Dislocati in anni diversi da artista ad artista, si attestano tra il 1958 e il 1962, quando cioè parte di questi giovani è ancora alla ricerca di una propria firma distintiva. In questo breve lasso di tempo gli esperimenti fatti da questi artisti sono diversi e, in taluni casi si può

<sup>132</sup> G. Celant, *Manzoni e il suo tempo* in G. Celant, *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano 2014, p. 139.

<sup>133</sup> F. Fergonzi, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, op. cit., p. 105.

cogliere la vicinanza alla pittura rothkiana. Un interesse a volte esplicito, altre indiretto, se non inconsapevole, comunque, in ogni caso, diretto verso una ricercata spersonalizzazione della tela.

Un primo esempio sono le opere di Lo Savio degli inizi del 1959. Le due tempere e i due acquerelli, già analizzate nei paragrafi precedenti, che dimostrano un'acerba e, forse, inconsapevole dipendenza nei confronti delle modalità operative di Rothko. Le piccole dimensioni di queste opere non sono paragonabili alle immense distese di colore dell'artista americano che tanto impressionavano i giovani artisti romani quando riuscivano a vederle dal vivo a casa del barone Franchetti, ma non c'è dubbio che Lo Savio stia già pensando ad una pittura di matrice astratta, composta da inquadrature geometriche di colore fatte di una materia che è colore pulsante e atmosferico, tutto all'interno di un ricercato gusto minimalista.

Un altro esempio rivelatore è quello che riguarda Mario Schifano. Lo spunto arriva ancora dall'articolo dedicato a Mark Rothko sulla rivista "Appia Antica" nel 1960. Proprio in quell'anno Schifano inizia le sue riflessioni sul monocromo che in taluni casi sembrano seguire direttamente l'esempio dell'artista americano. Infatti, sulla prima pagina dell'articolo su "Appia Antica" è riprodotta *Number 10* di Rothko. L'opera, oggi conservata al Museum of Modern Art di New York, è composta dalle consuete campiture di colore di Rothko, nella parte centrale una campitura gialla sotto la quale una più piccola bianca, dalla parte superiore colano alcuni rivoli di smalto giallo che da una visione dal vivo o da una riproduzione a colori non sono di facile individuazione. La riproduzione dell'opera su "Appia Antica", però, è in bianco e nero e le sgocciolature sono molto evidenti tanto da risultare a Schifano, che di certo avrà sfogliato le pagine della rivista, considerando che sullo stesso numero appariva anche un articolo sui suoi cementi<sup>134</sup>, un elemento da riportare in un'opera come *Elemento per grande paesaggio*<sup>135</sup> del 1962.

Infine, un riferimento dichiarato arriva da Tano Festa il quale, nello stesso 1962, realizza un'opera dal titolo emblematico *Omaggio a Rothko*<sup>136</sup>. Lo stesso Festa dichiarerà «mi interessava la pittura americana, che si poteva vedere a Roma. Kooning, e soprattutto Rothko che fu esposto ad una mostra alla Tartaruga nel 1959 con Scarpitta e Kline»<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> Letter to Young Painter in "Appia Antica. Atlante Internazionale d'Arte Nuova", n. 2, 1960, pnn.

<sup>135</sup> M. Schifano, *Elemento per grande paesaggio*, 1962, smalto su carta intelata, 200 x 200 cm.

<sup>136</sup> T. Festa, *Omaggio a Rothko*, 1962, acrilico su legno, 162 x 130 cm.

<sup>137</sup> Questi confronti sono stati proposti e affrontati approfonditamente dalla dott.ssa Giorgia Gastaldon che, inoltre, fa presente, per quanto riguarda Schifano, come «questo esempio non è l'unico in cui sia possibile rintracciare un legame tra la pittura di Mark Rothko e quella di Mario Schifano. Anche nel ciclo delle "grandi O" [...] sono infatti evidenti delle influenze esercitate dai linguaggi compositivi dell'americano e, nella fattispecie, dai pannelli murali più tardi, realizzati da Rothko per gli spazi del ristorante Four Season [...], a partire dal 1958» e su Tano Festa riporta «Alcuni riferimenti ai motivi dei *Seagram Murals* sono riscontrabili, [...], anche in quelli [lavori] di altri giovani artisti romani: Tano Festa *in primis*. Nella sua opera *A Raffaello* (1960), infatti, il tema delle due "O" [...] sembra un'eco chiara di alcune partizioni pittoriche "alla Rothko"» in G. Gastaldon, *Uno sguardo oltreoceano: assenze e fraintendimenti nella ricezione dell'arte americana a Roma (1958-1963)*, op. cit., pp. 9-11; G. Gastaldon, *La pittura di Mario Schifano 1958-1964*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, Anno accademico 2013/2014, relatori prof. Flavio Fergonzi e prof. Alessandro Del Puppo.

Questi episodi non devono, però, mettere in dubbio la componente di personale autonomia degli artisti romani. Tutti questi pittori hanno letto, assimilato e interpretato a loro modo la lezione derivante dalla cultura americana, si sono appropriati di un linguaggio e lo hanno rielaborato secondo la loro sensibilità. L'idea di una subalternità, in quegli anni, della pittura italiana a quella americana è erronea perché si tratta in diversi casi di un rapporto di reciprocità dettato dal grande successo che alcuni artisti, e tra questi Afro, Scialoja, Burri, certamente di una generazione precedente a quella di cui stiamo parlando, ma all'apice delle loro carriere agli albori degli anni '60, hanno negli Stati Uniti. Questi artisti utilizzano la cultura americana come spunto di aggiornamento per la loro pittura (e questo è particolarmente vero per Toti Scialoja), lo fanno sempre all'interno di una matrice di italianità che comporta il riconoscimento, da parte degli Stati Uniti, di un'arte italiana<sup>138</sup>.

La stessa idea viene espressa da Maurizio Calvesi per gli anni successivi quando Mario Schifano, Franco Angeli e Tano Festa si appropriano della lezione della *pop-art* americana. «In particolare, a proposito degli artisti della “Scuola di piazza del Popolo” e più in generale degli anni Sessanta in Europa, il modello americano della Pop Art ha avuto la sua importanza, che è inutile negare. Ma ciò non significa che venga meno la loro autenticità, giacché non si è mai trattato di ripetizioni, bensì di un'assimilazione che ha condotto a risultati diversi e comunque ancorati a una diversa realtà culturale [...]»<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> Per un approfondimento su questo tema vedi F. Tedeschi, «Il vuoto dietro il vuoto davanti». *Oltre l'italianità e l'americanismo: la rotta Roma-New York nell'esperienza di Afro, Alberto Burri e Toti Scialoja* in “Predella Journal of Visual Art”, n 37, 2015, pp. 37-49.

<sup>139</sup> M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura* in R. Siligato (a cura di) *Roma anni '60. Aldilà della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990-15 gennaio 1991, ed. Carte Segrete, Roma 1991, p. 15.

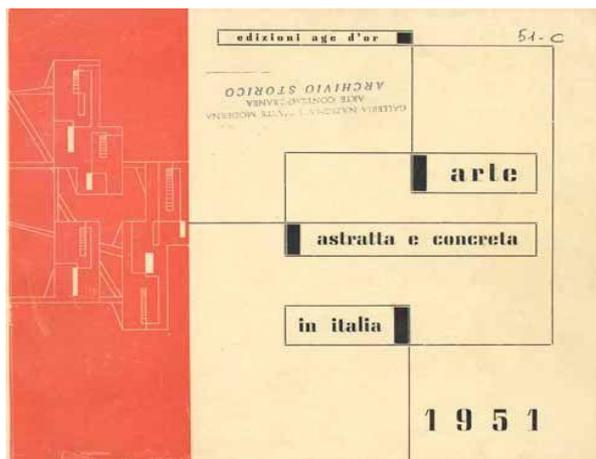


Fig. 1 Copertina del catalogo della mostra *Arte astratta e concreta in Italia*, Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma, Roma 1951.



Fig. 2 Locandina della mostra *Piet Mondrian*, Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma, Roma, 1956-1957.



Fig. 3 Invito della rassegna *Le Corbusier Forme e tecniche dell'architettura contemporanea*, Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma, Roma, 1959.

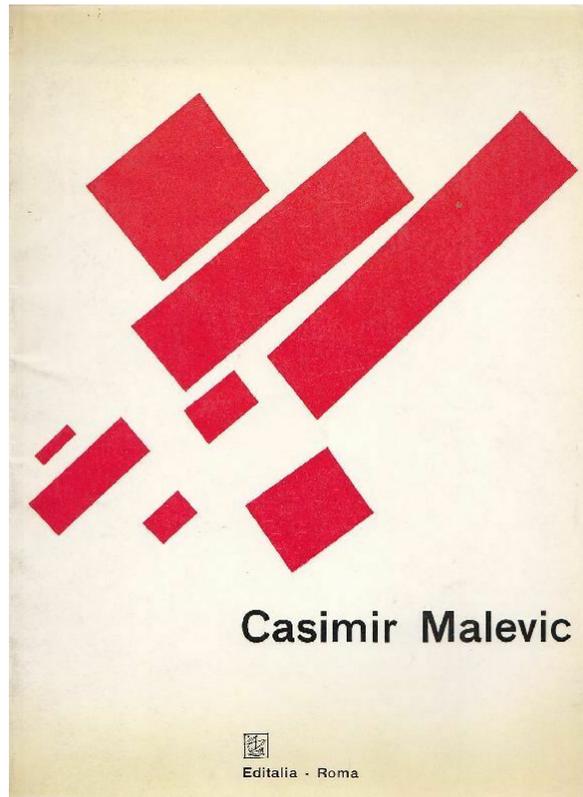


Fig. 4 Catalogo della mostra  
*Casimir Malevic*, Galleria Nazionale d'Arte moderna  
di Roma,  
Roma, 1959.

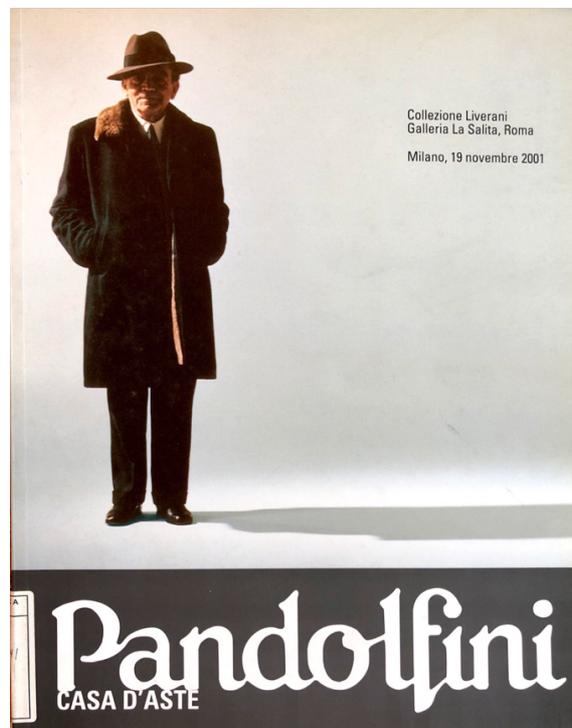


Fig. 5 Catalogo d'asta Pandolfini, Firenze, novembre 2001.



Fig. 6 F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1956-58, ferro verniciato a spruzzo, 61x37x10 cm.



Fig. 7 F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1956-58, ferro verniciato a spruzzo, 61x40x15 cm.



Fig. 8 F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1958, encausto su masonite, 80x100 cm.



Fig. 9 F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1958, encausto riportato su tavola, 113x225 cm.

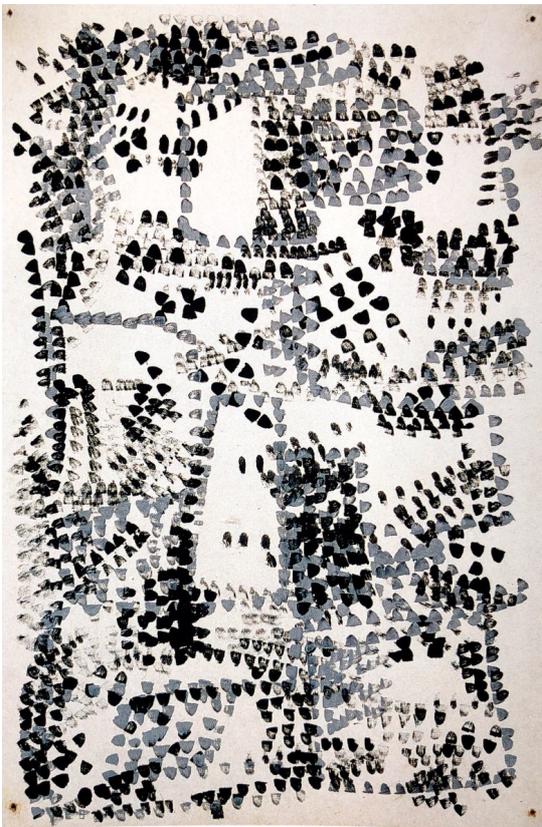


Fig. 10 F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1959, tempera su tavola, 92,5x62 cm.



Fig. 11 F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1959, encausto riportato su tavola, 92x61,5 cm.



Fig. 12 F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1959,  
inchiostro e acquerello  
su carta, 47x62 cm.



Fig. 13 F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1959,  
acquerello su carta,  
47x62 cm.

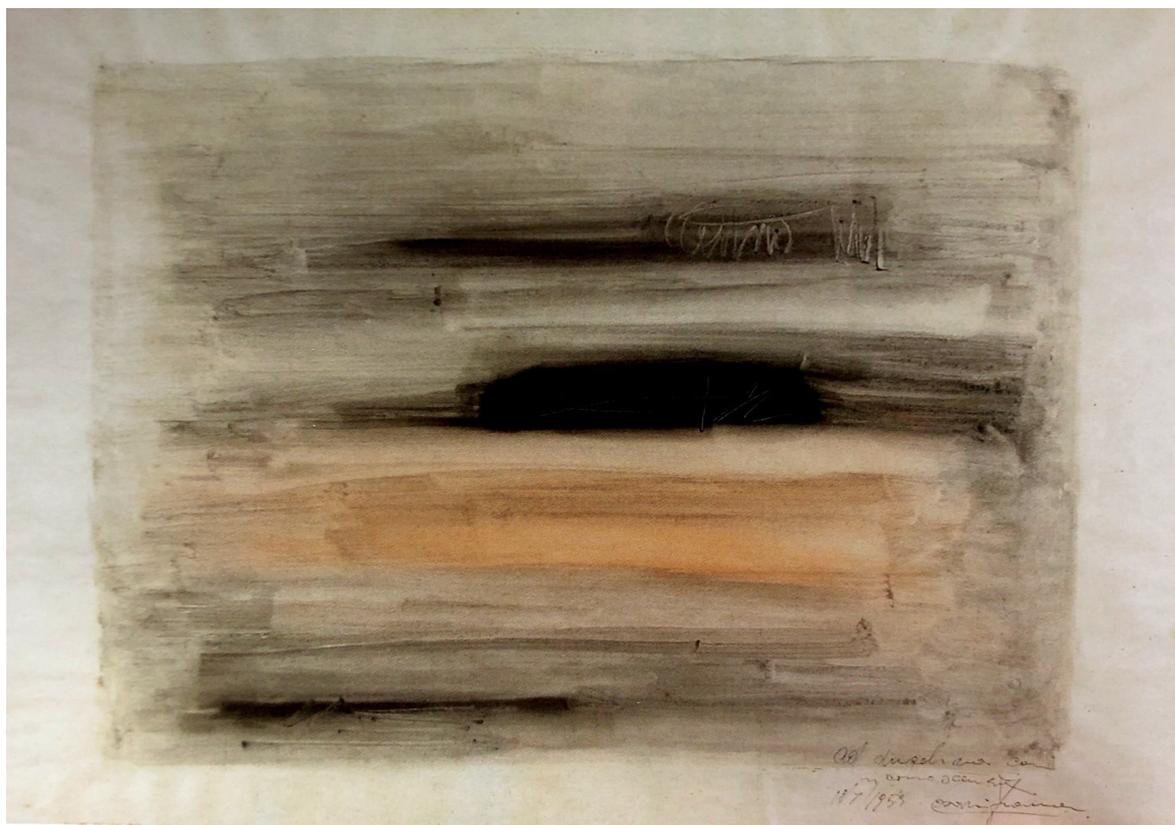


Fig. 14 F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1959, tempera su carta, 58x76,5 cm.

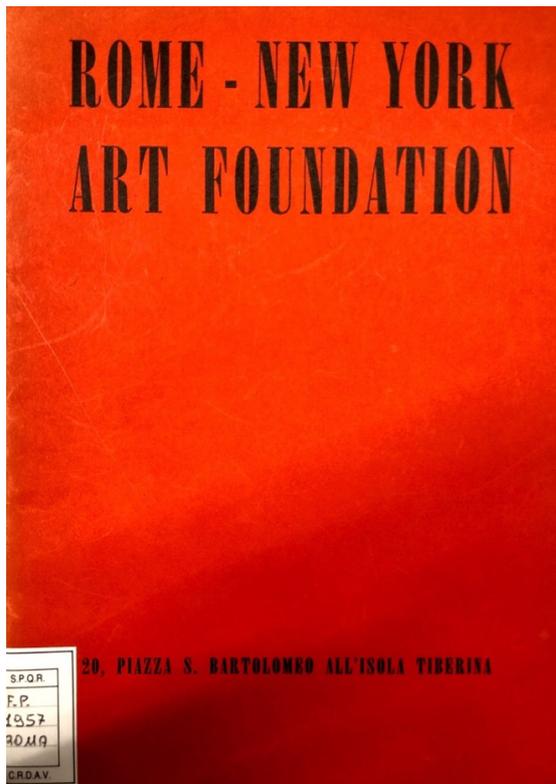


Fig. 15 Copertina del piccolo catalogo della prima mostra della Roma – New York Art Foundation, luglio 1957.

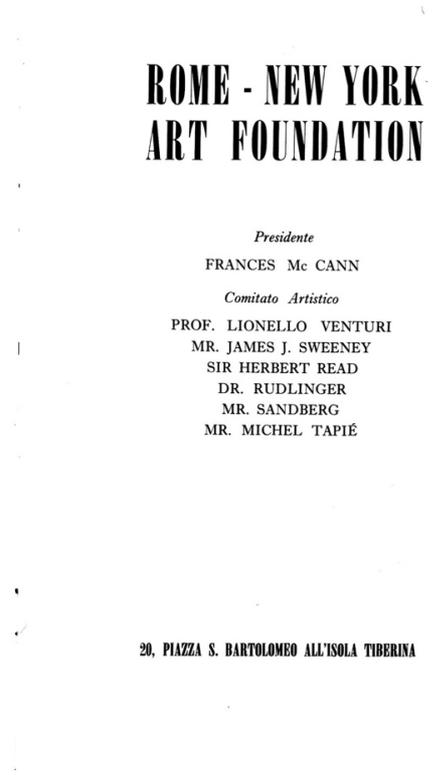


Fig. 16 Indicazione del Presidente e del Comitato Artistico.

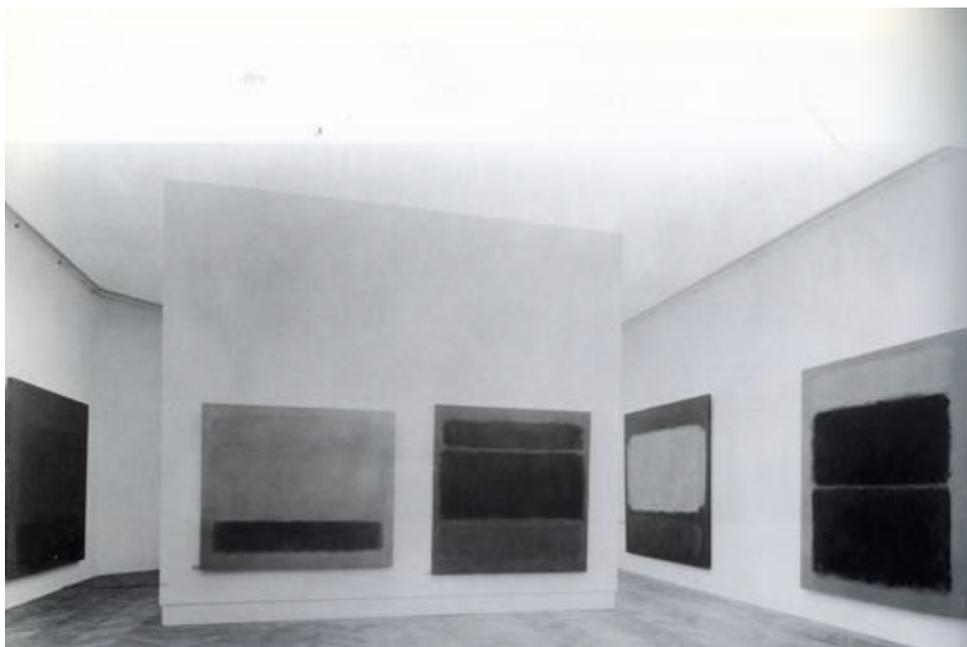


Fig. 17 Fotografia della sala riservata a Mark Rothko all'interno del Padiglione americano alla XXIX Biennale di Venezia nel 1958.

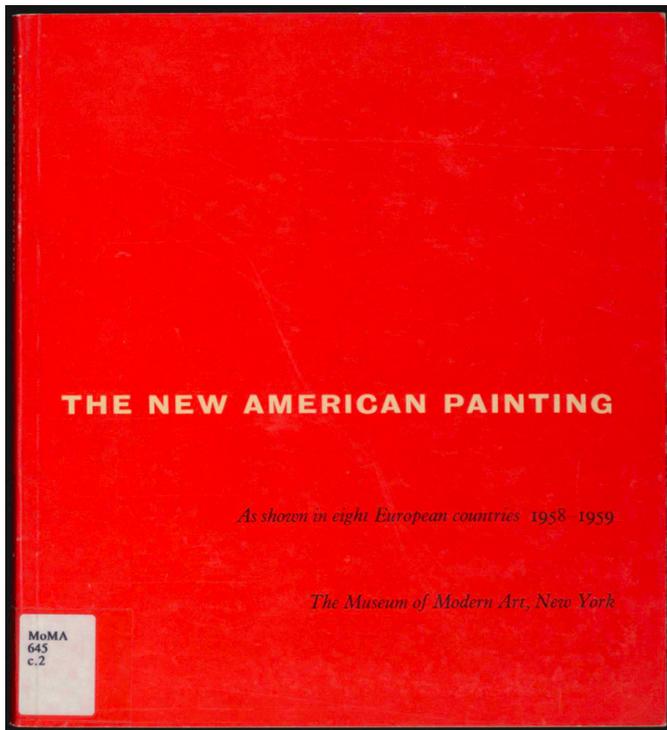


Fig. 18 Copertina del catalogo della mostra itinerante  
*The New American Painting*,  
1958-1959.

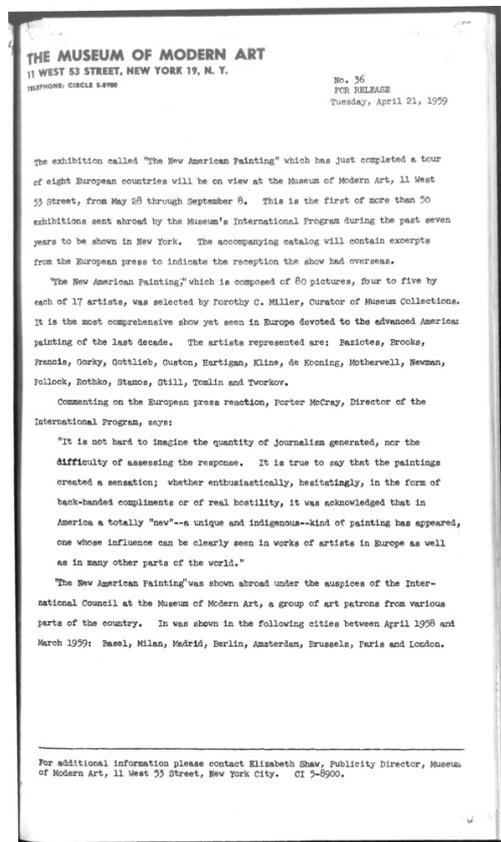


Fig. 19 Comunicato stampa n. 36 del 21 aprile del 1959 per la  
mostra *The New American Painting*.



## CAPITOLO II

### IL MOVIMENTO EUROPEO ZERO: LA RINNOVATA IDEA DI SUPERFICIE PITTORICA.

#### 1. LA SVOLTA VERSO I DIPINTI SPAZIO-LUCE: 1959.

Il 1958 è l'anno durante il quale il percorso di Lo Savio procede tra la riflessione sulle tematiche messe in campo dalla pittura rothkiana e un retaggio ancora informale. Inizia, durante lo stesso anno, a delinearsi uno schema compositivo che lo porterà alla realizzazione dei primi dipinti *Spazio-Luce*. Infatti, parallelamente alle opere viste nel capitolo precedente, in cui è evidente una struttura orizzontale e una stesura del colore basata su ampie campiture sovrapposte, Lo Savio, tra il 1958 e l'inizio del 1959, realizza alcune opere in cui è percepibile la giustapposizione di un centro chiaro con uno sfondo scuro, o viceversa. Per la prima volta, si riconosce una struttura compositiva circolare e una disposizione del colore su sottilissime gradazioni, impercettibili. Questa tecnica realizzativa, che permette di creare un'atmosfera di colore in movimento rotatorio, segna il percorso verso la realizzazione dei dipinti *Spazio-Luce* nel 1959.

Il primo passo in tal senso, sono due opere del 1958: *Senza titolo*<sup>140</sup> (fig. 22), resina sintetica su carta intelata oggi in collezione privata. Già l'abbandono dell'acquerello e della tempera e il passaggio alla resina sintetica, alla data del 1958, dimostra una connessione con gli *Spazi-Luce* che sono quasi tutti in resina sintetica. L'opera sembra essere realizzata da Lo Savio attraverso la sovrapposizione di due strati di colore, uno chiaro sui toni del beige/giallo, e il secondo, marrone/nero, molto più scuro. Questo dato è supportato dalla presenza di zone più chiare, particolarmente al bordo destro dell'opera, che mostrano la presenza dello strato inferiore più chiaro. La pennellata conferisce quell'effetto di orizzontalità che ritroveremo negli acquerelli del 1959. L'elemento di novità è costituito dal centro dell'opera. Lo Savio struttura la zona centrale del quadro con un gesto rotatorio che genera un vortice il cui centro risulta la zona più chiara della superficie. La pennellata diventa circolare ma ancora nervosa tanto da creare dei solchi che scavano la superficie. È un centro che già preannuncia la forza espansiva verso l'esterno tipica dei dipinti

---

<sup>140</sup> F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1958, resina sintetica su carta intelata, 48 x 66 cm.

*Spazio-Luce*, una dilatazione del colore, dal centro verso l'esterno, che rimane però concentrata nella parte centrale e come rinchiusa dai graffi profondi che la circondano.

Allo stesso modo l'altro acquerello su carta intelata, *Prospettive Genesiache*<sup>141</sup> (fig. 23) ancora del 1958. In questo caso i colori sono invertiti: un centro scuro e il resto della superficie più chiara. Le tonalità restano terrose, dal beige al marrone, dall'ocra al giallo. La parte inferiore dell'opera molto scura, e solcata dagli stessi graffi visti nell'opera precedente, si contrappone al resto della superficie molto più chiara. In quest'ultima zona insiste il centro dell'opera: una sorta di buco dal colore scuro che richiama quello della parte inferiore. L'espansione del colore, che si dipana dal centro verso l'esterno, è meno evidente in quest'opera anche se è ancora una volta ravvisabile la volontà di Lo Savio di far emergere la forza centrifuga ed espansiva del colore. A fermare la pulsione di superficie, in entrambe le opere, il forte scarto tra le pennellate circolari del centro e la netta orizzontalità del resto della superficie.

L'utilizzo del colore in espansione dinamica trova un precedente in una serie di acquerelli<sup>142</sup> (fig. 24) esposti nella mostra su Lo Savio al Centro Pecci che Bruno Corà definisce come «un documento eloquente di una modalità che l'artista sembra praticare poco prima o quanto meno negli stessi anni in cui tracciava con un gesto lineare, seguendo un'orizzontalità mutuata da Rothko, spazialità pervase da bagliori di luce e improvvisi segni di convessità riflessiva, quasi circolare»<sup>143</sup>. Su fogli di carta bagnata, Lo Savio lascia cadere delle gocce di colore (rosso, nero o giallo) che, espandendosi a contatto con l'acqua, creano ampie macchie sull'intera superficie o sfere di colore nero dai contorni venati. In un altro caso, la sovrapposizione di gocce di colore nero su altre di colore rosso e giallo crea un'unica bolla circolare nera dai contorni gialli o rossi. L'espansività del colore consente di inserire questi acquerelli «sul percorso che si va lentamente delineando nella mente di Lo Savio [...] tessera prima mancante nel mosaico degli elementi che individuano la tematica Spazio-Luce»<sup>144</sup>.

Databile al 1959, un'altra tela che significativamente Lo Savio già chiama *Spazio-Luce*<sup>145</sup> (fig. 25). Infatti, nonostante Lo Savio rinunci all'utilizzo del centro radiante e dell'espansività centrifuga, a favore di una composizione dal ritmo verticale con dei fasci di colore scuro, quasi delle bruciature che si estendono su gran parte della tela, sono ancora presenti le tonalità terrose, e rimane quel senso di una pittura atmosferica basata su leggerissime e graduate smorzature di colore. La resina sintetica, l'utilizzo della tela e le dimensioni ormai superiori al metro fanno di quest'opera un precedente vicinissimo agli *Spazi-Luce*.

---

<sup>141</sup> F. Lo Savio, *Prospettive genesiache*, 1958, acquerello su carta intelata, 50 x 67,5 cm.

<sup>142</sup> Si tratta di una serie di sette acquerelli: F. Lo Savio, *Senza titolo*, acquerello su carta, 50 x 65 cm.

<sup>143</sup> B. Corà, *Francesco Lo Savio, "Operarius lucis"*, B. Corà (a cura di), *Lo Savio*, op. cit., p. 12.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>145</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce*, 1959, resina sintetica su tela, 192 x 145 cm.

L'altro precedente, tra gli ultimi prima della piena maturazione, è un *Senza titolo*<sup>146</sup> (fig. 26), del 1959. Un «sole ignaro» come scrive Emilio Villa in un testo su Lo Savio del 1961<sup>147</sup>. All'espansività della pittura rothkiana si aggiunge il centro dal quale si irradia, questa volta, l'intera superficie. Le pennellate si dipanano dal centro pulsante dell'opera, seguendo l'andamento circolare e dettando un lento dissolversi del colore verso i bordi della superficie pittorica. Il colore giallo, da un tono più scuro del centro, si alleggerisce e schiarisce verso l'esterno. A quest'opera sembra riferirsi Germano Celant, nel testo su Lo Savio per la mostra al PAC di Milano, quando scrive

Gli olii nero e giallo, del 1959, rinunciando alle apparenze fenomeniche determinano il rifiuto di riferirsi all'esperienza sensibile e personale si risolvono nell'arte come indagine pragmatica sui valori minimi del repertorio tecnico e linguale. Entrambi attestano l'uscita dall'angoscia esistenziale e presuppongono l'affermazione di due poli positivi e concreti d'indagine. Due fuochi non interpretati o interpretabili nei termini di comportamento umano o esistenziale, ma nei termini degli assiomi del dipingere, come quantità e tipo di colore<sup>148</sup>.

Questa modalità compositiva, se pur ancora debitrice della pittura espansiva di Mark Rothko, segna il distacco dall'esperienza informale: Lo Savio utilizza per la prima volta il colore in una «dimensione quantitativa», precisa Celant, e singolarmente autodefinita, non più dogma ed espediente esistenziale ma costruito identificabile e elemento primario e riconoscibile della pittura.

Per questo motivo le opere illustrate rappresentano un momento fondamentale per comprendere la pittura di Francesco Lo Savio. La conquista della superficie intrisa di colore e luce dei dipinti *Spazio-Luce* prende il via da questi presupposti. Non si può comprendere la complessità della ricerca pittorica e teorica che l'artista propone negli anni successivi senza aver compreso le basi da cui essa proviene. Lo Savio ha innescato, forse inconsapevolmente, un processo di crescita della sua pittura che prende le mosse nel biennio precedente alla comparsa del primo *Spazio-Luce*. Queste opere, evidenziano l'esigenza di uno sguardo “retroattivo” cioè la necessità di affermare una visione della pittura di Lo Savio che sia in grado di guardarle non legate esclusivamente alla produzione successiva, che le farebbe apparire in parte slegate o lontane per la difficoltà di collocarle all'interno dell'impianto teorico che l'artista impone alla sua produzione successiva, ma compiendo una lettura che le mette in relazione con i presupposti culturali e la matrice pittorica da cui parte l'opera di Lo Savio. Se pur con dinamiche variegata e influenze diverse, a volte

---

<sup>146</sup> F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1959, olio su masonite, 80 x 100 cm.

<sup>147</sup> E. Villa, *Franco Lo Savio* in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, op. cit., pp. 132-135.

<sup>148</sup> G. Celant, *Francesco Lo Savio* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, catalogo della mostra Padiglione d'arte contemporanea – PAC, Milano, 1 marzo – 30 aprile 1979, Idea Editions e Edizioni del Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1979, p. 41.

contrastanti, di volta in volta, tutte queste opere, dai primi encausti, passando per gli acquerelli rothkiani, fino alle tele degli inizi del 1959, restano un gruppo da considerare coeso. Il compenetrarsi e susseguirsi di molteplici suggestioni ha permesso a Lo Savio di innescare un processo di rapida maturazione.

La folgorazione relativa al binomio Spazio Luce – scrive Bruno Corà – per Lo Savio avviene con l'affacciarsi alla mente dell'idea stessa di queste due dimensioni integrate tra loro, poiché dalle opere dell'esordio fino all'anno degli Spazi-Luce si assiste invece a un tenace processo di avvicinamento, con fasi distinte, a quel grado di enunciazione formale e linguistica che nei "dipinti" del '59 appare già elevatissimo. [...] la realizzazione dei dipinti su tela Spazio-Luce, più che costituire l'inizio dell'opera di Lo Savio, costituisce il primo punto qualificato di arrivo di un processo pittorico che, unendo concezione e tecnica, elabora un proprio modello visivo sintetico e integrato di quel binomio. Ciò sposta almeno di un anno, al 1958, l'inizio presunto della sua azione pittorica speculativa, progettualmente consapevole e determinatamente orientata. Il vortice indefinibile di aspetto circolare e dall'effetto pulsivo degli Spazi-Luce è già tuttavia in nuce nel dissolvimento che si è avuto modo di individuare in quella sua pittura informale del 1958<sup>149</sup>.

Il percorso pittorico dell'artista romano non si inaugura con i dipinti *Spazio-luce* della fine del 1959 ma ha inizio già precedentemente. Nel 1957, e maggiormente nel 1958, Lo Savio ha già dato vita al suo percorso pittorico, non nel senso di un avvicinamento consapevole, ma nella dinamica di una costruzione/idea pittorica che in quel biennio trova il suo fondamento e le sue radici teoriche. «Il primo punto qualificato d'arrivo», che in Lo Savio arriva con gli *Spazi-Luce*, è la capacità di portare a maturazione un progetto pittorico pregresso che ha nel 1959 la sua prima consapevole sistematizzazione. Se dunque, non è possibile stimare con quanta consapevolezza Lo Savio compia le sue scelte sulla strada di un percorso che vede nei parametri di luce e spazio, mutevolmente declinati negli anni, i punti centrali della sua speculazione artistica, è chiaramente identificabile come questa idea fosse presente in lui già prima che arrivasse ad una definitiva e compiuta messa a punto. Le opere come *Prospettive genesiache* o, ancora prima, quella serie di *Senza titolo*, gocce di colore sulla superficie bagnata, portano già in esse l'idea del colore che si propone come espressione della luce e mezzo di una spazialità esclusivamente visiva ma dinamica (per utilizzare un termine caro a Lo Savio) e pulsante, pur nella sua bidimensionalità.

All'interno di questa prospettiva non bisogna dimenticare che questi passaggi hanno luogo, e qui il secondo punto, all'interno del contesto più ampio dell'Informale. Si è già ricordato come la cultura pittorica di Lo Savio, nonostante guardi alle esperienze astratte delle avanguardie dei primi

---

<sup>149</sup> B. Corà, *Francesco Lo Savio, "Operarius lucis"*, B. Corà (a cura di), *Lo Savio*, op. cit., pp. 14-15.

del '900, affondi inevitabilmente le sue radici anche nella cultura informale. La matericità e la gestualità degli encausti, il segno ripetitivo mutuato da Capogrossi e dall'impronta di Toti Scialoja sono il sintomo più evidente del debito nei confronti dell'Informale.

Il percorso di maturazione che Lo Savio compie durante il biennio '57-'58, decodificando e introiettando una serie variegata di stimoli, da Malevič a Rothko, da Mondrian a Scialoja, sfocia, definitivamente nel 1959, in una pittura fortemente anti-informale, concentrata sulle dinamiche interne al quadro, nella logica di un'esaltazione delle componenti primarie dello stesso. Lo spazio della tela diviene luogo di disamina del quadro in sé: l'interesse è rivolto al processo pittorico in quanto tale. Da questi presupposti Lo Savio concepisce, e mette in atto, una totale rimodulazione delle modalità espressive da lui precedentemente utilizzate dalla quale scaturiranno i dipinti *Spazio-luce* (fig. 27).

L'artista romano articola una sua personale teoria pittorica imperniata sul rapporto dinamico tra due elementi costitutivi della pittura: la luce e lo spazio. Questi due fattori, nella loro possibilità di commistione, sono alla base dei suoi studi. Per questo motivo, Udo Kultermann, ha ipotizzato la possibilità di una significativa suggestione ambientale subita dal giovane artista. Secondo Kultermann, infatti, il tessuto urbano di Roma può aver avuto una non trascurabile importanza per Lo Savio e, in particolar modo, l'osservazione del Pantheon. «Il significato primario di questo edificio – scrive Kultermann – è l'armonia tra cielo e terra denotata dalla relazione tra luce e spazio»<sup>150</sup>. All'interno il Pantheon è caratterizzato dalla precisa organizzazione delle proporzioni: la distanza tra il pavimento e il punto più alto della cupola è la stessa del diametro e dunque lo spazio interno genera una sfera perfetta che si inserisce all'interno di un cilindro la cui altezza è uguale al raggio della sfera<sup>151</sup>. Il cilindro e la sfera sono ripresi parimenti nell'utilizzo delle forme geometriche del cerchio e del quadrato presente nei marmi del pavimento con alternativamente cerchi inscritti in quadrati e quadrati inscritti in quadrati.

Più specificatamente - continua Kultermann – è il cerchio nel quadrato che regola molte delle proporzioni significanti di questa struttura, e dall'*impluvium* nella cupola la luce del sole compie una rotazione tale da produrre effetti sui cassettoni della calotta monolitica come sulle decorazioni a pavimento, creando una sequenza di effetti a cerchie e a quadrati. È dunque la qualità spaziale della luce che rende attiva questa reciprocità geometrica<sup>152</sup>.

---

<sup>150</sup> U. Kultermann, *Il concetto spazio-luce di Francesco Lo Savio* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p.11.

<sup>151</sup> Cfr. F. Ciarelli, *Roma*, Laterza, Bari 2008, p. 380.

<sup>152</sup> U. Kultermann, *Il concetto spazio-luce di Francesco Lo Savio* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 11.

Non sorprende, dunque, che i dipinti *Spazio-luce* riprendano, all'interno della disamina delle due componenti spaziale e luminosa, una strutturazione di superficie che ricalca la pavimentazione del Pantheon: un cerchio iscritto in un quadrato. Con questo non si vuole dire che Lo Savio riprenda graficamente il pavimento dell'edificio romano ma certamente ne recupera la possibilità di approfondire la correlazione tra spazio e luce attraverso i due elementi geometrici. «Non c'è dubbio che la relazione del cerchio e del quadrato era molto importante per l'artista, il quale ha usato costantemente queste due figure [...] Sin dall'inizio, il fine ultimo di Lo Savio era di sviluppare le qualità dinamiche della relazione tra spazio e luce per mezzo delle figure geometriche del cerchio e del quadrato»<sup>153</sup>.

Giulio Carlo Argan, in un articolo su "Flash Art", ritorna sulla questione ponendo l'attenzione sulla necessità di Lo Savio di gestire il dialogo degli elementi messi in campo.

Spazio e Luce non erano due distinte categorie fenomeniche, tra le quali esistevano relazioni da potersi studiare sperimentalmente. Spazio era un concetto espresso in termini geometrici e matematici, luce la somma di tutte le possibili esperienze percettive, sensoriali, emozionali. All'origine dello spazio era la pura razionalità, all'origine della nozione di luce il mondo fisico, il mito del cosmo e della creazione. L'idea di spazio si esprimeva nella forma simbolica del quadrato; l'idea di luce nella forma simbolica del cerchio: il rapporto di spazio e luce era il rapporto fisico che poteva istituirsi tra queste due forme simboliche. Il quadrato poteva svilupparsi tridimensionalmente nel cubo, il disco nella sfera<sup>154</sup>.

La giustapposizione dei due elementi geometrici diviene il risultato visivo della pittura, il binomio finale attraverso il quale offrire un percorso allo sguardo dello spettatore ma la strutturazione di superficie, attraverso la quale questo binomio si espleta, trova il suo compimento nell'uso del colore/luce. Lo Savio utilizza il colore non come vettore di significati ma come mezzo per elaborare una spazialità che dall'interno del quadro si estende verso l'esterno. Come elaborare una dinamicità spaziale sulla superficie bidimensionale della tela? Attraverso quale espediente pittorico imporre allo spettatore la percezione di una composizione in movimento dinamico? «Lo Savio propone una dimensione quantitativa del colore»<sup>155</sup> attraverso l'utilizzo della gradazione di tono. La tensione dinamica del colore impone una visione che si tende dal massimo al minimo del movimento tonale. L'artista mette in campo una dinamica energetico/luminosa in cui la pulsione cromatica del colore registra allo stesso tempo le qualità e le possibilità luminose del colore stesso e in cui il connubio di colore e luce si trasforma in processo spazio-luce con l'intensificarsi, dal

---

<sup>153</sup> U. Kulterman, *Il concetto spazio-luce di Francesco Lo Savio* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 11.

<sup>154</sup> G. C. Argan, *Francesco Lo Savio* in "Flash Art", XIX, n.134, estate 1986, p.72.

<sup>155</sup> G. Celant, *Francesco Lo Savio* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 41.

minimo al massimo, dei rapporti cromatici. Così facendo, il colore-luce diviene energia-luce muovendosi costantemente sulla superficie. La vibrazione del colore è, per Lo Savio, energia dinamica che detta una direzionalità, nel caso dei dipinti, dall'interno verso l'esterno: un flusso, che a partire dalla luce si predispone sulla tela attraverso l'articolazione cromatica e tonale del colore. Lo stesso Lo Savio indica in uno dei suoi appunti, poi pubblicato nel già citato testo teorico del 1963, le coordinate di questa operazione. Una sorta di mappa, schizzata a mano, in cui è possibile osservare il «momento di vibrazione» cromo-luminoso e interpretare la direzionalità espansiva e la provenienza dei flussi. L'intensità di tono e di luce viene gestita attraverso gradazioni delicatamente controllate su una scala di intensità che oscilla tra il massimo (IM), il medio (IMm) fino al minimo (Im). La luce resta protagonista assoluta e il colore serve a rendere visibile il flusso energetico. Lo si evince chiaramente dal testo introduttivo che Lo Savio propone per la sua prima personale presso la Galleria Selecta di Roma

La luce non è per me la conseguenza di un'immagine, ma la somma di diverse immagini in movimento continuo di evoluzione. L'idea di luce come osservazione pura e semplice non sarebbe nulla se non fosse la partecipazione diretta allo scaturire della vita nella sua dinamica esistenziale. In ogni aspetto del suo essere è in relazione con qualcos'altro, poi segue un ultimo cammino, che la conduce alla possibilità di perdere ciò che è, per vagare nel vuoto. Questo vagare, per se stesso niente, è solo nel mondo come ci appare: immagine di una realtà quasi impossibile<sup>156</sup>.

Nonostante la scrittura criptica di Lo Savio, nel caso dei dipinti «la relazione con qualcos'altro» è con il colore che diventa il mezzo “fisico”, il «modo dinamico relativo alla luce», attraverso il quale quest'ultima si espande sulla superficie del quadro. Il risultato sono delle tele che nella loro intrinseca bidimensionalità si proiettano tridimensionalmente verso l'ambiente grazie al sapiente uso del chiaroscuro che demarca la transizione tra le due polarità d'intensità: massima (IM) e minima (Im). «La vibrazione di superficie» connette lo spazio interno dallo spazio esterno attraverso un «flusso ottico» dal carattere «energetico» che Lo Savio definisce come «stato dinamico energetico relativo alla luce»<sup>157</sup> (figg. 28-29).

Questa pratica non è sintomo della volontà di rappresentare la tridimensionalità o espediente pittorico per ingannare lo spettatore in un gioco illusionistico di profondità. La componente di vibrazione in espansione si conclude tutta nella bidimensionalità della superficie. La stesura del colore è organizzata per distendersi su tutta la superficie attraverso lo schema del cerchio nel quadrato. La dinamicità del primo, innestata nella staticità del secondo, comporta un irraggiamento

---

<sup>156</sup> F. Lo Savio, *Introduzione*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Selecta, Roma, 16-29 gennaio 1960.

<sup>157</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 14.

totale della tela che si esprime visivamente in pulsione centrifuga. Il percorso del colore-luce, dunque, si sposta dal centro pulsante, dove l'intensità è massima, fino ai bordi della tela dove l'intensità perde potenziale per diventare minima. Questo percorso si compie nell'assoluta e totale bidimensionalità e per questo l'effetto spaziale di comporre un contatto tra lo spazio interno alla tela e quello esterno ambientale, è assolutamente ideale. Ancora gli scritti di Lo Savio aiutano a comprendere questo passaggio:

nei dipinti su tela, diretti principalmente allo sviluppo di una concezione spaziale pura, dove la luce è l'unico elemento che definisce la strutturazione di superficie, tentando un contatto con lo spazio ambientale – realizzato mediante una situazione di differenti intensità cromatiche – l'elemento tridimensionale si configura attraverso un'immagine stereoscopica che puntualizza la situazione teorico-concettuale del rapporto tridimensionale<sup>158</sup>.

Non sfociando fisicamente nella terza dimensione, questi dipinti restano legati alla bidimensionalità della superficie non rinunciando però a concepire idealmente una spazialità esterna al dipinto dove

la strutturazione di superficie, che determina la vibrazione continua, è un fatto mentale, dove l'idea, elemento primo di situazione, supera il fatto fisico ambientale e realizza uno spazio estetico-concettuale dove il colore non è solo modo dinamico apparente della luce, ma colore idea, tentativo quindi di realizzare uno spazio di relazione dinamico mentale. [...] risultato di questo primo contatto teorico spaziale è la possibilità di una partenza ab origine di uno spazio ambientale di coerenza ideo-energetica<sup>159</sup>.

La dilatazione spaziale ottenuta attraverso il sapiente utilizzo del colore, disteso in maniera omogenea e minuziosamente controllata sull'intera tela, concede alla pittura di proporsi come mezzo di contatto tra la superficie e lo spazio ambientale riproponendo la modalità tipica della pittura rothkiana.

---

<sup>158</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 8.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 14.

## 2. IL MOVIMENTO ZERO, UN NUOVO SPAZIO CULTURALE EUROPEO.

Quello della superficie/luce, che si propone come ampliamento della pittura verso l'esterno della tela, è uno dei temi fondamentali alle soglie degli anni Sessanta. La sua genesi non va ricercata esclusivamente nella pittura americana ma rientra in un grande momento creativo che ha come epicentro l'Europa.

Una stagione che si consuma tra il marzo del 1959 e l'inizio del 1962 caratterizzata dalla creatività della nuova generazione di giovani artisti che, nell'intento di superare le sabbie mobili dell'Informale, si propone come fronte compatto, se pur diversificato, per una rinnovata concezione artistica. I temi messi in campo sono variegati e compositi, dal totale annichilimento dell'immagine all'utilizzo rinnovato della luce come componente energetica in movimento; dall'utilizzo della materia come elemento intrinseco alla pittura e senza portati emozionali alla radicalizzazione in senso riduttivo del colore e della forma; un nuovo prototipo di spazio allargato all'infinito e un nuovo modo di interpretare la superficie pittorica, fino a proposte di matrice concettuali. La complessità dei temi e la varietà di soluzioni impiegate è figlia anche di un rinnovato approccio dal punto di vista comunicativo. Questa florida esperienza, infatti, poggia le basi su una «comunicazione continua» tra gli artisti che si delinea, nella sua interezza, come un «grande laboratorio internazionale» con la sincera necessità dei suoi protagonisti di rendersi parte di una rete in continua e «immediata condivisione»<sup>160</sup>. Una ragnatela di rapporti, scambi, confronti, amicizie che sfonda le barriere nazionali per aprirsi all'intero spazio artistico europeo: Italia, Francia, Germania, Olanda, Jugoslavia. I presupposti di questa connettività si consolidano poi nell'apertura al mondo americano e giapponese.

Il “viaggio”, in questa inedita dimensione creativa, non è solo quello delle persone fisiche che si spostano da un luogo all'altro: è quello delle opere, delle pubblicazioni (riviste, inviti, cataloghi – quasi esclusivamente ideati, anche graficamente, e prodotti dagli stessi artisti), delle idee che vengono veicolate in varie forme, dall'incontro diretto all'intenso scambio epistolare, dalla fotografia spedita per una pubblicazione, o anche solo per condividere le ricerche in corso, alla scrittura di testi teorici, articoli, recensioni<sup>161</sup>.

Al centro di questo consistente impulso comune creativo europeo si possono collocare tre esperienze estremamente sinergiche che hanno come base Milano con la coppia Piero Manzoni ed

---

<sup>160</sup> Cfr. F. Pola, *La costellazione della “nuova concezione artistica”*. *Azimuth/h epicentro della neoavanguardia europea* in L. M. Barbero (a cura di), *Azimuth/h. Continuità e nuovo*, catalogo della mostra, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 20 settembre 2014 – 19 gennaio 2015, Marsilio, Venezia 2014, pp. 123-141.

<sup>161</sup> F. Pola, *Piero Manzoni e Zero. Una regione creativa europea*, Electa, Milano 2014, p. 11.

Enrico Castellani (a cui si aggiunge Agostino Bonalumi) che fondano sia la rivista “Azimuth”, uscita in due numeri nel 1959 e 1960, che la galleria Azimut; Düsseldorf con gli artisti del gruppo Zero, Otto Piene, Heinz Mack, Günter Uecker che pubblicano l’omonima rivista “Zero” in tre numeri nell’aprile e nell’ottobre del 1958 e nel luglio del 1961; l’Olanda con i giovanissimi Henk Peeters, Jan Schoonhoven e Jan Henderikse che nel 1961 fonderanno il gruppo olandese Nul. Queste esperienze si accomunano per l’affinità dei temi affrontati, per la grande creatività dei singoli artisti, per le continue collaborazioni e comuni apparizioni in mostre, per la realizzazione sinergica di eventi e rassegne e per la necessità di questi artisti di esprimersi liberamente e ibridarsi nel contatto con i loro colleghi. Sentono il bisogno di operare in un contesto più ampio dei confini nazionali «secondo una prospettiva duplice e complementare, che costantemente si muove tra assimilazione e trasformazione, continuità e rottura, approfondimento e sperimentazione»<sup>162</sup> e soprattutto «a prescindere dalle perplessità di una critica e una istituzionalità (in particolare quella italiana) ancora impreparate a leggerne e affiancarne con un adeguato apparato teorico e di sistema il percorso di cambiamento»<sup>163</sup>.

Partendo da queste premesse è opportuno identificare questa nuova dimensione creativa come un “momento” ZERO<sup>164</sup> cioè una fase di sconvolgimento del sistema artistico e la fondazione di un assetto nuovo con un registro difficilmente incasellabile ma con un obiettivo chiaro, raggiungibile attraverso le più disparate soluzioni: distaccarsi marcatamente dal soggettivismo emotivo dell’Informale e rendere l’arte soggetto di sé stessa. La critica ha già parlato negli anni di ZERO come nuovo spazio, sia geografico che culturale/artistico, della nuova arte europea. Stephan von Wiese ha definito ZERO come «un improvviso spartiacque» che ha segnato il superamento delle tematiche informali tanto da configurarsi, allo stesso tempo, come «un punto di partenza, una spinta innovativa senza connotazione ideologica»<sup>165</sup>. Francesca Pola in un recente testo ha parlato di «una regione creativa» a diffusione europea e di una «zona di invenzione (al contempo fisica e ideale)» nella quale si sviluppa «una visione europea e transnazionale dell’operato creativo, destinata a rivoluzionare le sorti dell’arte mondiale»<sup>166</sup>. ZERO è il punto di rottura tra i sentimentalismi del primo dopoguerra e la necessità di un rinnovamento destinato a spazzare radicalmente via l’idea di un’arte dell’“io”. Quella che per Enrico Crispolti si era trasformata in «accademia dell’angoscia»<sup>167</sup> viene sostituita da una nuova creatività che propone un rinnovato approccio al fare artistico

---

<sup>162</sup> F. Pola, *Piero Manzoni e Zero. Una regione creativa europea*, op. cit., p. 9.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>164</sup> Per evitare di confondere il lettore il movimento europeo ZERO verrà riportato in maiuscolo mentre il Gruppo Zero tedesco verrà riportato in minuscolo.

<sup>165</sup> S. von Wiese, *Il Grado ZERO nell’arte* in M. Meneguzzo; S. von Wiese (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, catalogo della mostra, Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, Siena, 29 maggio – 19 settembre 2004, Silvana Editore e Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, Milano – Siena 2004, p. 15.

<sup>166</sup> F. Pola, *Piero Manzoni e Zero. Una regione creativa europea*, op. cit., p. 18.

<sup>167</sup> E. Crispolti, *Ipotesi Attuali* in “Il Verri”, n. 3, 1961, oggi in M. Passaro (a cura di), *L’informale*, op. cit., p. 66.

«fondato sulla sperimentazione di procedimenti e materiali innovativi, e su una relazione attiva e inedita tra spazio, luce, idea, oggetto»<sup>168</sup>. Questo il nodo cruciale del “sistema” ZERO: come si pongono gli artisti nei confronti della produzione di un oggetto artistico? Come si trasforma l’opera d’arte stessa quando a cambiare radicalmente è proprio il suo statuto interno? Quali sono gli elementi che permettono la messa in campo di nuove soluzioni e come vengono utilizzati dagli artisti? È evidente come, all’interno di uno scenario così ampio, le soluzioni siano innumerevoli e diversificate ma alcuni elementi comuni possono essere identificati. Uno su tutti è la condivisa volontà di imporre una necessaria distanza tra l’oggetto e il soggetto. Il gusto informale precedente avevo fatto sì che la figura dell’artista coincidesse con l’opera d’arte, ci fosse cioè un legame intrinseco ed emotivamente costituito tra chi produce l’opera e l’opera stessa. Questa interdipendenza viene slegata, anzi rifiutata ostentatamente, «si tratta innanzitutto di tracciare un sistema che mantenga il soggetto come entità irriducibile all’oggetto e viceversa, i singoli ambiti sono isolati e ogni entità è assunta all’interno del suo sistema, con il risultato che la cosa è la cosa e l’individuo è l’individuo; non esiste vicolo tra di loro»<sup>169</sup>. La cosa (l’oggetto/l’opera) è distinta dal soggetto (l’artista) e non c’è nessuna relazione tra di loro, ne deriva la quasi totale perdita del riconoscimento manuale dell’artista e la conseguente autosufficienza dell’opera che può disvelarsi nella sua totale autonomia di oggetto presente a sé stesso. L’artista non è più riconoscibile all’interno del manufatto ma resta volutamente all’esterno, se ne distacca emotivamente restando al di fuori del quadro, lo guarda dall’esterno. Questo non deve far credere ad una perdita del ruolo dell’artista anzi questa giovane generazione è pienamente consapevole del ruolo chiave che l’artista detiene, a cambiare profondamente è l’approccio, il modo di porsi dell’artista nei confronti dell’opera e del processo artistico:

[...] la generazione degli anni sessanta ha avuto la possibilità di distinguere tra lingua come insieme di unità elementari (esemplificazione in superficie, colore, forme) e linguaggio personale. Questi artisti [N.d.A.] aspirano ad abolire l’intento simbolico, psicologico ed espressivo dell’arte. Con loro l’arte subisce un ulteriore processo di purificazione e di semplificazione. Le storie personali sono evitate e si ritorna a un lavoro di indagine, stabilita a priori, sulle strutture pittoriche. Alla credenza che il gesto, riflesso nel quadro, sia la via più diretta di conoscenza, si contrappone ora una tecnica di accertamento, che si attiene sono alla logica della pittura. Contro il caos e l’impulso emerge quindi la consapevolezza di operare come processo limitato e ridotto sui termini costitutivi del

---

<sup>168</sup> F. Pola, *Piero Manzoni e Zero. Una regione creativa europea*, op. cit., pp.22-23.

<sup>169</sup> G. Celant, *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano 2014, p. 64.

linguaggio artistico. Questi vengono determinati operativamente, cosicché le verità autoevidenti dei dati vengono analizzate nella loro condizione formativa<sup>170</sup>.

Per la sua essenza innovatrice e per la capacità di sconvolgere il concetto stesso di arte, ZERO è anche un'utopia, è il sogno di poter cambiare il mondo attraverso nuovi assunti teorici, nuove concezioni artistiche e nuove modalità operative. Immaginare un mondo rinnovato e quindi un'arte rinnovata. Così come avevano proposto le avanguardie, dalla teoria utopistica di una società neoplastica di Mondrian, fino al Bauhaus, gli artisti di ZERO, dall'Italia alla Germania, dalla Francia all'Olanda, immaginano nuove prospettive, nuove regole, nuovi spazi. Un mondo diverso, migliore, «*where no man has gone before*»<sup>171</sup> e quindi un mondo nuovo.

Yes, I dream of a better world.

Should I dream of a worse?

Yes, I desire a wider world.

Should I desire a narrower?<sup>172</sup>

Un impulso utopistico che si traduce anche in progetti faraonici e sorprendenti. Immaginare un nuovo mondo contempla la definizione di una nuova arte e quindi la possibilità di proporre progetti visionari, di elaborare impianti teorici chimerici. Rivoluzionare attraverso l'impossibile; concepire un mondo dalle fattezze a tratti oniriche, «*realize a connection between artistic endeavor ad everyday social life – a utopian goal wholly in line with the modernist tradition*»<sup>173</sup>. Un mondo che trova riscontro nell'infinitezza del blu infinito del mare e del cielo di Yves Klein, della sua arte immateriale, del vuoto e dello spazio cosmico da raggiungere; nel progetto di Manzoni di tracciare una serie di linee di lunghezze diverse, una per ogni città del mondo, la cui somma dovrà essere uguale alla circonferenza della terra, per poi realizzare una *Linea infinita*; nel progetto (di Manzoni) per la costruzione di un teatro pneumatico, ovoidale, il *Placentarium*, per la proiezione dei *Lichtballett* di Otto Piene; nell'incredibile e avveniristico *Sahara Project* di Heinz Mack; nel progetto di Lo Savio, del 1962, di creare un cubo di cemento con un lato di un kilometro; e ancora

---

<sup>170</sup> G. Celant, *Su Piero Manzoni*, op. cit., p. 33.

<sup>171</sup> *Where no man has gone before* è il titolo di un saggio di Dirk Pörschmann sul tema dell'utopia ZERO, in AA. VV., *ZERO Countdown to Tomorrow, 1950's-60s*, catalogo della mostra, Guggenheim Museum, New York, 10 ottobre 2014 – 7 gennaio 2015, Guggenheim Museum Publication, New York 2014, pp. 62-67.

<sup>172</sup> O. Piene, *Ways to Paradise* in "Zero", III, Düsseldorf, 1961. Per quanto riguarda la lingua adottata per le citazioni, soprattutto quelle più lunghe, degli scritti degli artisti, si è scelto di utilizzare, dove è possibile, l'inglese per rendere il testo più scorrevole nella lettura. In alternativa, la scelta è ricaduta sulla lingua madre dell'artista. Questa necessità deriva dal fatto che le riviste come "Azimuth" e "Zero" riportano la traduzione in più lingue dei testi e si è reso necessario utilizzare un criterio unitario.

<sup>173</sup>D. Pörschmann, *Where no man has gone before* in AA. VV., *ZERO Countdown to Tomorrow, 1950's-60s*, op. cit., p. 63.

nella progettazione, e in alcuni casi la realizzazione, degli ambienti di Lucio Fontana, di Enrico Castellani e successivamente di Paolo Scheggi. L'ampliamento della superficie in campo architettonico cosicché «il corpo della pittura si fa mimesi di uno spazio autonomo»<sup>174</sup> e si trasforma in spazio ambiente e ancor più in spazio abitabile quando Lo Savio ritorna pienamente all'architettura progettando un'unità di abitazione caratterizzata da un modulo replicabile all'infinito.

ZERO non è perdita ma è addizione, è potenziale massimo; la condizione ZERO non è una perdita in senso negativo e riduttivo rispetto al passato ma è azzerare per rinascere attraverso un nuovo dinamismo. Euforia del fare ma farlo in maniera diversa, istituendo nuove coordinate. L'inizio di un nuovo concetto di arte. ZERO è il percorso da intraprendere; il lancio per raggiungere la nuova prospettiva verso la quale un fronte compatto di artisti, con un intero corpus di opere, si sta dirigendo. ZERO è un campo di idee, teorie, pensieri, connessioni all'insegna dell'utopistico e concettuale traguardo di cambiare il mondo e l'arte. Ma ciò che caratterizza questo network infinito è il suo poliedrico, propulsivo e vitale carattere: non c'è univocità di soluzioni, il terreno su cui potersi muovere è sterminato. Le possibilità espressive sono infinite: non c'è una modalità operativa, operazione estetica e formale unica per definire ZERO. È riduzione totale della superficie pittorica, monocromia, acromia; è spazialità reale o ideale-concettuale; vuoto; infinito; luce pulsante, luce riflessa; è colore lucente, opacizzante, piatto o pulsante; vibrazione; dinamica ottico-visiva e cinetica; è modulazione ritmica e seriale; è taglio, rottura, fenditura, cucitura; è il concavo e il convesso; è metallo, fuoco, bruciatura e fumo; plastica; lastre di alluminio, vetro e specchi; plexiglas; cotone; resina sintetica; meccaniche; lamiere; ferro; cemento; stoffe; cartone; ma anche installazione; azioni dal vivo.

«ZERO was from the outset an open space of opportunity, and we speculating with the visionary form of purity, beauty, and silence»<sup>175</sup>, «It's not a style, it's not a group. It's not a movement» ma è «a point of view»<sup>176</sup>. Il termine 'purity', secondo lo storico dell'arte Dirk Pörschmann, emblemizza la "strategia" che c'è alla base di ZERO e mette in mostra le dinamiche produttive, teoriche e concettuali che gli artisti pongono in essere attraverso le loro opere. Nel suo totale sconvolgimento delle coordinate dell'arte, ZERO non comporta caos ma, appunto, rende pure le componenti dell'arte esaltandole nella loro essenzialità:

---

<sup>174</sup> L. M. Barbero, *Azimet/h continuità e nuovo*, in L. M. Barbero (a cura di), *Azimet/h. Continuità e nuovo*, catalogo della mostra, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 20 settembre 2014 – 19 gennaio 2015, Marsilio, Venezia 2014, p. 37.

<sup>175</sup> S. von Wiese (a cura di), *G. Uecker, Schriften Gedichte, Projektbeschreibungen, Reflexionen*, St. Gallen: Erkel-Vergal, 1979, p. 108.

<sup>176</sup> Otto Piene in un'intervista a John Anthony Thwaites in J. A. Thwaites, *Reaching the Zero Zone* in "Art Magazine", a. 36, n. 10, settembre 1962, p. 16.

striving for pure color in monochromatism, structures that are pure because they have been liberated from composition, light that is pure because it is seen only in terms of its energy value, elements that are pure because they are natural, and perception that is pure because it is freed of memory and any connection to concrete feelings. In essence, it is striving for pure art without 'impurities' of material, object, subject, or content that can be found in many works by ZERO and that is treated in the manifestos in various ways<sup>177</sup>.

ZERO, dunque, come un punto di vista, alternativo e dirompente; dissacrante nei confronti delle pratiche informali; azzerrante, riduttivo ma non avverso ad un nuovo percorso, infatti, «con la cifra zero sono pensate e comprese anche le infinite possibilità che essa stessa nega, dunque la scelta di ZERO [...] non era un atto di nichilismo»<sup>178</sup>.

## 2.1. UNA DECLINAZIONE ITALIANA DI ZERO: L'ESPERIENZA DI AZIMUT/H A MILANO.

La componente primaria di ZERO, dunque, è quella di una ricerca analitica, asciutta, spogliata da qualsiasi evidenza emotiva. Un processo minimale che impone all'arte di proporsi nella sua purezza ed essenzialità senza il dogma della necessità interpretativa dovuta ad un processo di osmosi di significato da artista ad opera.

A tal proposito, ad una interpretazione di ZERO, che ha in sé uno sguardo da una prospettiva tedesca, che accomuna il termine «zero» sia al gruppo tedesco che a questa fase di rinnovato vigore artistico, è possibile affiancarne un'altra da una prospettiva tutta italiana e quindi oltre a parlare di momento ZERO si può parlare anche di un momento AZIMUTH<sup>179</sup>. Questo confronto deve compiersi riconoscendo l'enorme importanza, nel diffondere i temi citati poc'anzi, della rivista "Azimuth", attraverso i testi pubblicati e le opere selezionate, e della galleria Azimut attraverso le mostre. Il raffronto è possibile solo se li si inserisce in un campo di forze comune. AZIMUTH e ZERO si possono porre sullo stesso livello; un confronto alla pari che intende mettere sullo stesso piano i due termini. Se «zero» è stato utilizzato per indicare il grande momento di cambiamento nell'arte, tra la fine degli anni Cinquanta e l'alba degli anni Sessanta, allo stesso modo, è possibile ricorrere al termine «azimuth» in quanto rivista e galleria hanno ricoperto un ruolo fondamentale in quegli anni. A questo si aggiunge il fatto che uno dei fondatori di Azimut/h, Piero Manzoni, è

---

<sup>177</sup> D. Pörschmann, "The Sun Is ZERO" *Light and Color as Principles of Structural Order* in A. von Hülsen-Esch, D. Pörschmann, *The Medium of light in the context of neo-avant-garde of the 1950s and 1960s*, Düsseldorf University Press, Düsseldorf 2013, pp. 179-180.

<sup>178</sup> S. von Wiese, *Il Grado ZERO nell'arte* in M. Meneguzzo; S. von Wiese (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, op. cit., p. 15.

<sup>179</sup> Anche in questo caso, AZIMUTH verrà posto in maiuscolo quando inteso come movimento, allo scopo di introdurre un confronto e un accostamento al movimento ZERO. Diversamente, la rivista "Azimuth" e la galleria Azimut verranno riportate in minuscolo.

indiscutibilmente tra i protagonisti assoluti di questa breve stagione. L'artista che più di tutti ha saputo interpretare lo spirito di ZERO di una connettività e comunione di intenti e di una necessaria riformulazione linguistica dell'arte. L'enorme network creato da Manzoni, dall'Italia alla Francia, dall'Olanda alla Germania, ha gettato, già in quegli anni, le basi per un riconoscimento internazionale di Azimut/h, ed è per questo motivo che oggi è possibile immaginare un campo di rinascita artistica europea che prenda come punto di riferimento la rivista e la galleria fondate a Milano da Piero Manzoni ed Enrico Castellani. Quindi sostanzialmente affiancare alla definizione di ZERO quella di AZIMUTH con le stesse caratteristiche, le stesse prospettive e gli stessi intenti. ZERO e AZIMUTH sono da interpretare come una condizione unica, un nuovo modello artistico, un vento d'innovazione che stava soffiando sull'intera Europa.

I rapporti e la stima reciproca tra Piero Manzoni e Enrico Castellani e gli artisti del gruppo Zero tedesco costituiscono un tassello importante di questa vicenda. Si è già accennato alle analogie tematiche e alla comunione di intenti che stanno alla base del legame tra questi artisti e da questa forte connessione scaturisce una vicinanza dal punto di vista operativo: non ci si limita esclusivamente a produrre un'opera d'arte in maniera nuova interrogando, da diversificati punti di vista, le sue componenti fondamentali e mettendone in discussione lo statuto interno; si è anche comunemente certi della necessità di attivare un processo che rinnovi le dinamiche del mondo artistico e che metta le basi per una convincente collaborazione sistemica, il "sistema" ZERO, appunto. Proporre qualcosa di completamente innovativo e spiazzante, significa doversi muovere in un campo diverso lottando contro gran parte della critica, incapace di comprendere i nuovi meccanismi che si sta provando ad innescare. Sono anni fondamentali e di cambiamenti radicali

intorno al '58, il quadro dipinto entra definitivamente in crisi [...] A Milano, [...] si era visto Klein e Fontana, Munari e Mari già sconcertavano. Castellani e Manzoni (in seguito Lo Savio a Roma), e i vari componenti dei gruppi T e N in Italia e Nul e Zero in Olanda e in Germania concorrono a dare luogo ad una visione nuova e altra, basata per lo più sulle ricerche percettive. Il tandem Castellani-Manzoni fu di breve durata ma certo contribuì con zelo, rabbia ed entusiasmo a diffondere in area europea una concezione del fare arte dalla quale non si sarebbe più tornati indietro<sup>180</sup>.

Un nodo cruciale è quello che riguarda la pubblicazione delle riviste. In questa fase gli artisti sentono la necessità di diffondere le proprie idee, i propri progetti attraverso la pubblicazione di una

---

<sup>180</sup> L. Vergine (a cura di), *Azimuth*, catalogo della mostra, Galleria Primo Piano, Roma, novembre-dicembre 1974, Galleria Primo Piano, Roma 1974, e poi in *Azimuth: mostra documentaria*, catalogo della mostra, Studio Luca Palazzoli, Milano, ottobre-novembre 1975, Studio Luca Palazzoli, Milano 1975 oggi in L. M. Barbero, *Azimuth/h continuità e nuovo*, in L. M. Barbero (a cura di), *Azimuth/h. Continuità e nuovo*, op. cit., pp. 24-25.

propria rivista che diventa vero e proprio manifesto teorico<sup>181</sup>. Una necessità dettata dalla forte volontà di diffondere in maniera tentacolare i propri intenti sempre in un contesto di totale collaborazione e di estrema condivisione. Le riviste “Zero” e “Azimuth” costituiscono la migliore prova.

Il primo numero di “Azimuth” prende vita nel settembre del 1959 da un’idea di Manzoni e Castellani (fig. 30) anche se il nome non viene ideato da nessuno dei due ma, secondo una testimonianza di Castellani, da Cecco Re il grafico che accompagnerà i due giovani artisti in questa breve avventura. L’obiettivo di questa prima uscita è duplice: da un lato la volontà di mettere in luce il progetto della “nuova arte”, costruire un percorso all’interno della quale muoversi e che permetta al lettore di apprendere le coordinate del nuovo sistema dell’arte europea: tracciare dunque degli itinerari teorici ma anche geografici. La mappa che ne scaturisce si evidenzia per una struttura decisamente composita e variegata dal punto di vista geografico e complessa dal punto di vista teorico. Dall’altro lato questo numero può essere definito come una sorta di introduzione, «si nota ancora una sorta di “timidezza” concettuale»<sup>182</sup>. Lo si può intendere come «una sorta di intermezzo»<sup>183</sup> perché se Manzoni vuole necessariamente gettare le basi per un nuovo modello del fare arte, allo stesso tempo non rinuncia ad evidenziare le radici informali e la connessione con le avanguardie storiche dalle quali prende le mosse questo processo. I testi pubblicati seguono questa bipolarità tra volontà di innovazione e sguardo all’indietro. A partire dal testo di Guido Ballo su Lucio Fontana: il teorico dello spazialismo è considerato uno dei grandi maestri a cui guardare e allo stesso tempo il grande innovatore che ha promulgato, tra i primi, i temi come la monocromia e la riduzione, da cui il nuovo fronte artistico trae ispirazione. Scrive Ballo

Tutto nelle recenti composizioni spaziali di Fontana è ridotto ai mezzi più elementari, più semplici: si attua con estrema chiarezza nell’urgenza della voce: che è voce di artista inconfondibile, sempre teso a rinnovarsi per una essenzialità di pure origini – e ancora – È un fatto che Lucio Fontana è stato in continua tensione di rinnovamento [...] Ma Fontana ha più di tanti altri sentito e vissuto i fermenti di una cultura nuova: oggi è vicino ai giovani, ne ha già percorso con libertà certe poetiche<sup>184</sup>

Il testo di Ballo dal titolo emblematico *Oltre la pittura* avrà riscosso l’approvazione di Manzoni e non solo. Il critico così esordisce su Fontana: «Estrosa urgenza di rompere ogni schema

---

<sup>181</sup> Per meglio comprendere l’importanza delle riviste negli anni ’60 sarà utile consultare: A. Trimarco, *La critica come ‘autoritratto’, la poesia critica* e A. Trimarco, *Lo spazio delle riviste* in A. Trimarco, *Italia 1960-2000. Teoria e critica d’arte*, Paparo Edizioni, Roma-Napoli, 2012, pp. 25-51.

<sup>182</sup> F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d’artista*, Johan & Levi Editore, Milano 2013, p. 126.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>184</sup> G. Ballo, *Oltre la pittura* in “Azimuth”, I, settembre 1959.

precostituito, felicità di sperimentare, bisogno di avventurarsi oltre [...] È questo Lucio Fontana: artista tipico della nostra epoca che non ha più un punto fermo e tende alla ricerca più che al fatto compiuto, al movimento più che alla stasi contemplativa, allo spazio intravvisto e non definito»<sup>185</sup>. Nel leggere queste poche righe si intravede già il perché Fontana è diventato punto di riferimento imprescindibile per il nuovo fronte artistico. L'impulso alla sperimentazione, la continua necessità di evolvere la propria ricerca e soprattutto "l'avventurarsi oltre" saranno i punti cardine della nuova generazione di artisti europei e si riveleranno probabilmente come i punti di forza che hanno reso così significativa questa esperienza tanto da potersi considerare uno degli scossoni più forti del sistema artistico del Novecento.

Significativa è anche la scelta editoriale di inserire un testo di Yoshiaki Tono, dal titolo *Spazio Vuoto e Spazio Pieno*, a dimostrazione della direzione internazionale che Manzoni vuole adottare per "Azimuth". Il critico giapponese descrive di aver avvertito a New York un silenzio e un vuoto suscitati dalla «musica muta, rotta da suoni» di John Cage, una musica che «abbondava in silenzio bianco» e si domanda «Non si può forse dire oggi che anche in pittura si cerca il margine dello spazio, la presenza preta del vuoto?»<sup>186</sup>. Spazio e vuoto sono temi centrali nelle ricerche di Azimuth e di Zero e delle nuove ricerche europee, due nozioni che vengono utilizzate per ribaltare le specificità del quadro e si configurano come elementi di una nuova concezione del quadro stesso. Punto di riferimento ancora Lucio Fontana che con le sue opere aveva ridisegnato la concezione dello spazio all'interno della superficie pittorica aprendola ad uno spazio nuovo, al di fuori dell'opera stessa. Uno spazio concettuale e immaginifico nel senso di creatore: uno spazio che genera spazio.

L'apparato iconografico del primo numero di "Azimuth" presenta diverse proposte a dimostrazione di una linea editoriale ancora incerta e di una certa ampiezza di campo. Il numero si apre con un'opera di Jasper Johns, *Target with Plaster Casts*, l'esperienza del new dada prosegue poi con *Monogram* di Robert Rauschenberg che accompagna una poesia di Elio Pagliarani. E poi i riferimenti all'avanguardia storica e il richiamo al dadaismo con un'opera di Kurt Schwitters, opere di Lucio Fontana e di Giò e Arnaldo Pomodoro, di Marotta e in chiusura due opere di Lora e Pena. Non mancano i riferimenti all'arte nuova, all'arte di cui "Azimuth" vuole fare da megafono: un monocromo blu di Yves Klein e poi i protagonisti del gruppo Zero tedesco, Heinz Mack e Otto Piene e un *Alfabeto* dello stesso Manzoni che accompagna il testo citato di Yoshiaki Tono. Infine, un'interna sezione intitolata *LE Groupement ZERO* nella quale Manzoni inserisce sé stesso con un *Achrome*, e altri nove artisti: Bohemen, Dahmen, Pieters, Romijn, Sanders, Schoonhoven,

---

<sup>185</sup> G. Ballo, *Oltre la pittura* in "Azimuth", I, settembre 1959.

<sup>186</sup> Y. Tono, *Spazio vuoto e spazio pieno* in "Azimuth", I, settembre 1959.

Schumacher, Tajiri e Wagemaker<sup>187</sup>, tutti rappresentati con un'opera. Quest'ultima scelta è sintomatica del rapporto che in quel momento Manzoni ha instaurato con Hans Sonnenberg, manager, gallerista e collezionista olandese. Manzoni infatti qualche mese prima dell'uscita di "Azimuth" I, in luglio, era stato invitato alla mostra *Zero* a Rotterdam, organizzata da Sonnenberg, con la presenza di diversi artisti olandesi tra cui Dahmen, Schumacher e Wagemaker che poi saranno inseriti nella sezione *Zero* di "Azimuth" I. Questo piccolo gruppo di artisti ha come punto di riferimento proprio Hans Sonnenberg che aveva immaginato la definizione di *Zero* o ancor più "0" per identificarli. Manzoni conosce Sonnenberg durante uno dei suoi viaggi a Rotterdam, nel luglio del 1958. Sonnenberg, tra i primi a sponsorizzarlo all'estero, intuisce la grande intraprendenza di Manzoni e la portata eccezionale delle sue idee tanto da organizzare la prima personale dell'artista soncinata all'estero, proprio a Rotterdam, nel settembre dello stesso anno. Manzoni entra a far parte del gruppo 0 olandese.

La terminologia utilizzata da Sonnenberg per il gruppo e per le mostre del gruppo evidenzerebbe una connessione con il resto del movimento ZERO europeo. Questi artisti, però, sono ben lontani dall'idea di azzeramento del mezzo pittorico. La necessità primaria del movimento ZERO, che aveva trovato, l'anno precedente, massima espressione in Germania con la nascita del gruppo *Zero* di Düsseldorf, di prosciugamento del dato simbolico delle componenti artistiche, non trova riscontro negli artisti olandesi che invece parlano ancora un linguaggio puramente informale, legato alla materia, al segno e alla fecondità del gesto. Le opere pubblicate su "Azimuth" ne sono esempio lampante.

Le marcate differenze tra il gruppo "0" olandese e il gruppo tedesco suscitano l'irritazione degli artisti tedeschi in occasione della mostra a Rotterdam, tanto che, in quell'occasione, Mack e Piene, fondatori del gruppo di Düsseldorf, inviarono una lettera di protesta a Sonnenberg pretendendo una sorta di copyright morale di *Zero*<sup>188</sup> (fig. 31). Il distacco era evidente, non poteva esserci dialogo tra due forze accomunate esclusivamente dal nome ma di fatto agli antipodi dal punto di vista formale. Da un lato artisti, del gruppo olandese, ancora legati al gusto informale (fatta eccezione per Manzoni e in parte per Schoonhoven), dall'altra la compagine tedesca schierata ferocemente contro il pantano del personale e dell'intimore, promotrice di un nuovo inizio catartico per l'arte.

---

<sup>187</sup> Manzoni successivamente comprende che gli artisti presenti all'interno de *Le groupement ZERO* restano ancora legati all'esperienza dell'Informale e per questo motivo se ne distacca favorendo uno stretto rapporto con i componenti del Gruppo Zero tedesco.

<sup>188</sup> Cfr. S. von Wiese, *Il Grado ZERO nell'arte* in M. Meneguzzo, S. von Wiese (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, op. cit., p. 16.

Per noi – dichiara Heinz Mack in un'intervista allo storico dell'arte Stephan von Wiese – aveva significato ed era benvenuto tutto ciò che era contro l'informale. [...] L'informale ci sembrava una specie di tracciato sismografico della desolata situazione bellica. Il morbido, il desolato, il lacerato, questo graffiare attorno e in qualunque materiale, dove io praticamente vedevo ancora solo croste e sudicio – associazioni ancora completamente schiave delle esperienze vissute in guerra<sup>189</sup>

Lo stesso Manzoni, pur partecipando alla mostra e facendo parte del gruppo, probabilmente comprende le criticità di quella esperienza e se ne distaccherà quando, resosi conto della comunità di intenti con i tedeschi, intensificherà i rapporti con gli artisti del gruppo di Düsseldorf.

L'uscita del secondo numero di "Azimuth", concepito nel gennaio e pubblicato nel maggio del 1960 (fig. 32), testimonia questo rapporto privilegiato ed è testimonianza di maturità rispetto al primo numero. La direzione è chiara e non lascia spazio a fraintendimenti: una rimodulazione del "teorema" informale dell'arte verso una sempre più ferma tendenza alla riduzione e alla semplificazione, che si identifica, come da titolo di copertina, nella nuova concezione artistica. La seconda uscita di "Azimuth", infatti, viene concepita da Manzoni e Castellani come vero e proprio catalogo della mostra *La nuova concezione artistica* che si tiene presso l'omonima galleria Azimut di Milano con inaugurazione il 4 gennaio del 1960. Vi espongono insieme a Manzoni e Castellani, Kilian Breier, Oskar Holweck, Yves Klein, Heinz Mack e Almir Mavignier tutti rappresentati, con un'opera esposta in mostra, all'interno di "Azimuth" II.

La seconda di copertina è subito una dichiarazione di intenti:

Se nel primo numero di Azimuth avevamo posto le premesse generiche ad una nuova situazione artistica, in questo secondo numero abbiamo cercato di puntualizzarla, in un panorama particolarmente significativo.

Quello che proponiamo è una concezione artistica integralmente nuova: forse altri artisti lavorano ora al seguito di questa nuova tendenza, ma quelli che qui appaiono ne sono i promotori, i più significativi protagonisti<sup>190</sup>.

La costellazione di "Azimuth" si propone, dunque, come promotrice di una nuova e rinnovata visione dell'arte. Una condizione di rottura col passato e di continua e feconda innovazione in ambito internazionale. I confini teorici si muovono dalla monocromia all'acromia, dalla tabula rasa alle geometrie pure, dalla luce allo spazio, da un rinnovato uso del colore e della materia ad un

---

<sup>189</sup> S. von Wiese, *ZERO e Azimuth. Un pozzo artesiano. Intervista di Stephan von Wiese a Heinz Mack* in M. Meneguzzo; S. von Wiese (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, op. cit., p. 165.

<sup>190</sup> Dalla seconda di copertina di "Azimuth", II, maggio 1960.

nuovo utilizzo della superficie pittorica. I quattro testi di Castellani, Manzoni, Udo Kultermann e Otto Piene, presenti in “Azimuth” II, identificano i confini della nuova concezione artistica.

la possibilità è quella di un’arte in cui il valore semantico del linguaggio sia garanzia di uno sviluppo rettilineo dell’arte stessa ad ovviare i ritorni [...]; un’arte continuamente in atto ma potenziale al punto che il suo consumo sia rapido e costante ed immediato ed in grado di creare dialoghi al di fuori del monologo intimista, di fondatore valori oltre i limiti del miope soggettivismo; un’arte in cui l’opera precisa ed essenziale sia il germe della conquista spirituale e non indulga esaurita la sua funzione di informare, a velleità di perenne decorativa esistenza<sup>191</sup>.

Così scrive Castellani all’interno del suo testo *Continuità e nuovo*. Nonostante la scrittura da decifrare, è evidente il costante richiamo al superamento del «soggettivismo», ad una nuova possibilità per l’arte di sganciarsi dall’intimismo dell’artista che adesso modifica il suo atteggiamento nei confronti dell’opera, distaccandosene. «[...] ci piacevano il rifiuto dell’individualismo, il disinteresse e l’abbandono delle istanze letterarie che allora dominava la pittura»<sup>192</sup>. L’arte per l’arte. Il disinteresse per qualsiasi elemento estraneo all’arte stessa. La completa sparizione di significati secondari e di preposizioni esterne al discorso sull’arte. Gli artisti di “Azimuth” condividono questa regola, questa necessità: l’insoddisfazione per una condizione di stagnazione e di ripetizione di modelli ormai considerati superati o da superare a tutti i costi. Ogni gruppo lavora intorno ad un proprio modo di intendere l’arte nuova con le dovute differenze tra la Germania e l’Italia e il resto dell’Europa. Ogni singolo artista articola la sua ricerca in maniera diversa e con le sue peculiarità ma all’interno di questo nuovo schema teorico, sempre con lo stesso e unico obiettivo di rinnovare la pratica artistica e di stroncare i rapporti con il passato esistenzialista. Discutendo nel 1986 con Angelo Trimarco del rapporto con Manzoni, ad esempio, Castellani dichiara:

Anche a distanza di tempo (di tanto tempo) direi che la differenza consista nel fatto che io sono sempre rimasto legato alla superficie e all’oggetto, alla loro analisi e definizione, mentre Manzoni si è preoccupato di lavorare sui gesti e i comportamenti. Ci univa invece (ed è un tratto teorico fondamentale) la comune idea di concepire l’arte e la sua pratica: il progetto che l’arte fosse continua riflessione sull’arte, sugli strumenti e i modi del suo esercizio. Un’interrogazione senza fine sul suo stesso concetto. Per noi, per Manzoni come

---

<sup>191</sup> E. Castellani, *Continuità e nuovo* in “Azimuth”, II, maggio 1960.

<sup>192</sup> A. Trimarco, *Enrico Castellani* in “Flash Art”, 135, novembre 1986, p. 23.

per me, l'arte si faceva con l'arte e non con l'ausilio, le suggestioni, gli apporti di altre discipline<sup>193</sup>.

L'altro scritto che appare sul secondo numero di "Azimuth" è dello stesso Manzoni. Già il titolo, *Libera dimensione*, lascia intravedere il contenuto del testo che vale la pena citare ampiamente perché, non solo permette di capire il pensiero manzoniano in quegli anni, ma rende possibile apprendere come questo pensiero sia completamente in linea con l'idea di arte nuova che si stava espandendo sempre più, tra la fine degli anni '50 e gli inizi degli anni '60, in tutto il vecchio continente. Manzoni è uno dei protagonisti fondamentali di questa rinnovata visione dell'arte e della sua espansione in ambito europeo.

Manzoni è ormai consapevole del «verificarsi di nuove condizioni» e di conseguenza del «proporsi di nuovi problemi» che l'artista deve affrontare e superare con «nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure». L'accusa alla modalità operativa dell'Informale è evidente dalle prime righe. Gli artisti informali si occupano di problemi ormai superati, con una pratica stantia. Ponendosi le domande sbagliate non possono che rispondere in maniera sbagliata alle problematiche della nuova arte, per la libera dimensione «le modificazioni non bastano: la trasformazione dev'essere integrale».

Per questo – scrive Manzoni – io non riesco a capire i pittori che, pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono a tutt'oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colori e forme, secondo un gusto più o meno apprezzabile, più o meno orecchiato. Tracciano un segno, indietreggiano, guardano il loro operato inclinando il capo e socchiudendo un occhio, poi balzano di nuovo in avanti, aggiungono un altro segno, un altro colore della tavolozza, e continuano in questa ginnastica finché non hanno riempito il quadro, coperta la tela: il quadro è finito: una superficie di illimitate possibilità è ora ridotta ad una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali. Perché invece non vuotare questo recipiente? Perché non liberare questa superficie? Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pure e assoluta?<sup>194</sup>

D'altronde già nel 1957 Manzoni sul manifesto *L'arte non è vera creazione* scrive della necessità di «liberarsi dei fatti estranei, dai gesti inutili, [...] sceverando tutto quello che c'è di sovrapposto, di personale»<sup>195</sup>.

---

<sup>193</sup> A. Trimarco, *Enrico Castellani*, op. cit., p. 23.

<sup>194</sup> P. Manzoni, *Libera dimensione* in "Azimuth", II, maggio 1960.

<sup>195</sup> P. Manzoni, *L'arte non è vera creazione*, Milano, maggio 1957. Il manifesto viene firmato oltre che da Manzoni anche da Ettore Sordini e Angelo Verga.

Il problema è chiaro: liberare il quadro dai significati secondari e concepire un nuovo modo di strutturare la superficie. La superficie va svuotata per creare uno spazio totale.

Questo paradigma impone una tendenza di tipo riduttivo e monocromo e quindi una nuova superficie che si fa oggetto dell'arte e non più solo luogo finito di accumulo. Il secondo numero di "Azimuth", in contrasto con il primo, è pienamente promotore di queste nuove istanze come dimostra l'apparato iconografico. Sono otto le opere pubblicate e che dunque vengono prese come esempio dimostrativo dei nuovi temi messi in campo: un *Fotogramma* di Breier; una *Superficie* di Castellani, un *Monochrome Blue* di Klein, un *Reliefbild* di Holwech, un *Lichtrelief* di Mack, un *Achrome* di Manzoni, un *Blu costruito* di Mavignier e infine una scena da *Lichtbalett* di Otto Piene. È facile notare da queste opere come «la tendenza riduzionista ha vinto»<sup>196</sup> evidenziando comunità di intenti ma pluralità di soluzioni. Il complesso paradigma della superficie rinnovata viene interpretato in maniera difforme da artista ad artista: come monocromia nel caso di Klein, come animazione della superficie con una struttura puntiforme come Castellani e Holwech, ottenuta tramite materiali extrapittorici come nel fotogramma di Breier o con accorgimenti meccanici come nel caso di Mack e Piene<sup>197</sup>. L'*Achrome* di Manzoni è un'opera del 1959, una tela cucita con una struttura regolare a riquadri, tre il senso orizzontale e quattro in senso verticale. Una modalità esecutiva basata sulla ripetizione di moduli, più o meno regolari, che Manzoni sperimenta a partire dal 1958 e che utilizzerà fino alla fine della sua carriera nel 1963.

Il fare di Manzoni certifica la volontà di produrre un'opera che si autodetermini e autosignifichi che non ha altro significato. Un prodotto concluso in sé stesso che evidenzi solo le caratteristiche interne alla pittura: una superficie, piatta, monocroma, o meglio, acroma per Manzoni, senza alcuna somiglianza con il mondo esterno e dichiaratamente slegata dalla connessione emozionale che precedentemente la legava all'artista.

## 2.2. LO SAVIO E IL GRUPPO ZERO IN GERMANIA.

Nella medesima direzione si muove il percorso del gruppo Zero tedesco, che nasce a Düsseldorf grazie all'iniziativa di Heinz Mack e Otto Piene e che, ugualmente ad Azimut, si propone come centro operativo di un nuovo sistema dell'arte con un approccio alternativo nei confronti del supporto del quadro e una ormai consueta tendenza all'azzeramento dei termini della

---

<sup>196</sup> A. Zevi, *Enrico Castellani e l'attualità di "Azimuth"* in G. Celant (a cura di), *Castellani*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Milano, Fondazione Prada Editore, Milano 2001, p. 43.

<sup>197</sup> Cfr. *Ibidem*.

pittura e non solo. L'atto fondativo del gruppo è ufficialmente l'uscita del terzo numero della rivista "Zero" nel luglio del 1961 ma già negli anni precedenti Mack e Piene stavano lavorando, in linea con le idee di quegli anni, alla realizzazione di una nuova formula che sarebbe stata poi quella di Azimut/h, «un'analogia struttura organizzativa di autogestione con le esposizioni nei loro atelier»<sup>198</sup>. A partire dal 1957, nell'atelier di Piene si tengono le *Abendausstellungen*, le mostre serali: occasioni espositive autogestite della durata di una sera che si trasformavano in momenti di incontro e discussione tra artisti e intellettuali. Il confronto verte sul definitivo abbandono delle teorie informali, la chiusura con l'arte precedente e il tema centrale è ancora una volta quello dell'azzeramento e della riduzione. In questa fase, non c'è ancora un gruppo costituito ma in occasione della settima esposizione serale, dal titolo *Das Rote Bild*<sup>199</sup>, il 24 luglio del 1958, Piene e Mack presentano il primo numero della rivista "Zero" (fig. 33) che diventa una sorta di primo manifesto del contesto culturale di azzeramento che si stava sviluppando in quegli anni, «si trattava di sciogliere gli ambiti estranei all'immagine, quello narrativo, quello soggettivo, quello compositivo: un grande processo di purificazione figurativa. [...] Sotto forma di rivista d'arte, "ZERO" segnava il punto in cui veniva a trovarsi il dibattito in corso»<sup>200</sup>. È in questo momento che Mack e Piene iniziano ad utilizzare il termine Zero per identificare anche la loro esperienza.

Le vicende del gruppo Zero si intrecciano indissolubilmente con quelle di Azimut ma interessano concretamente un grande numero di artisti, tra cui Lo Savio, che entrano in contatto con la compagine tedesca. I rapporti di Lo Savio sono più intensi con Piene, Uecker e Mack, con i quali instaura un contatto diretto e sente di avere una maggiore comunanza di intenti, che con Manzoni e Castellani. Lo Savio è assente nella programmazione della galleria Azimut, nessuna sua opera viene pubblicata sui due numeri di "Azimuth" e sono poche le occasioni espositive comuni con gli artisti milanesi. Dalla profonda sinergia che si instaura con gli artisti tedeschi, invece, scaturisce una proficua collaborazione intellettuale, artistica ed espositiva. Lo Savio costruisce nel tempo uno stretto rapporto con Otto Piene. Anche l'artista tedesco, infatti, utilizza la luce come medium privilegiato del suo lavoro. Nel testo *On the Purity of Light*, all'interno del secondo numero della rivista "Zero" (fig. 34), scrive «*light is the primary condition of all visibility. Light is the sphere of colour. Light is the life-substance both of men and of painting. Every colour derives its quality from its allotment of light. Light creates the power and magic of painting, its richness, its eloquence, sensuality and beauty*»<sup>201</sup>. Due anni dopo un suo testo compare nel secondo numero di

---

<sup>198</sup> F. Pola, *Piero Manzoni e Zero. Una regione creativa europea*, op. cit., p. 11.

<sup>199</sup> *Das rote Bild*, 7. Abendausstellung, Düsseldorf, 24 aprile 1958.

<sup>200</sup> S. von Wiese, *Il Grado ZERO nell'arte* in M. Meneguzzo; S. von Wiese (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, op. cit., p. 16.

<sup>201</sup> O. Piene, *On the Purity of Light* in "Zero", II, Düsseldorf 1958.

“Azimuth”<sup>202</sup>. Qui Piene descrive la luce come energia «che indica nel suo respiro la sottile vibrazione di un potere sorprendete». La luce è presente come «incarnazione della vita stessa», è in continuo movimento e trasformazione per Piene, sfrutta la sua potenza energetica per essere «continuità di movimento e mutazione, sempre perciò sensibile e viva»<sup>203</sup>. Da queste parole di Otto Piene è inevitabile il confronto paritario con gli scritti di Lo Savio che in occasione della sua prima personale presso la Galleria Selecta di Roma nel gennaio del 1960 (fig. 35) aveva posto le basi programmatiche del suo lavoro con la luce:

La luce non è per me la conseguenza di un’immagine, ma la somma di diverse immagini in movimento continuo di evoluzione. L’idea di luce come osservazione pura e semplice non sarebbe nulla se non fosse la partecipazione diretta allo scaturire della vita nella sua dinamica esistenziale. In ogni aspetto del suo essere è in relazione con qualcosa d’altro, poi segue un ultimo cammino, che la conduce alla possibilità di perdere ciò che è, per vagare nel vuoto. Questo vagare, per se stesso niente, è solo nel mondo come ci appare: immagine di una realtà quasi impossibile<sup>204</sup>

Per entrambi la luce è energia, pura e in movimento costante e dunque mutevole. Piene la considera l’essenza stessa della pittura. La luce è condizione necessaria per il determinarsi della sfera dei colori. Lo Savio la intensifica e la diminuisce, nei suoi dipinti, per organizzare la differenziazione di tono sulla superficie che permette la pulsione centrifuga agli *Spazio-luce*. L’intensità luminosa determina le qualità energetico-dinamiche tanto che la luce «crea il potere e la magia della pittura», come scrive Piene nel secondo numero di “Zero”. I due artisti concordano sulla necessità di considerare la luce come elemento determinante e primario della pittura, alla pari di colore, forma e superficie. La luce entrando in stretta relazione con il colore e strutturando la superficie, arriva ad assumere un ruolo di fondamentale importanza. La luce per i due è studio della superficie appunto; è ricerca delle possibilità dinamiche che essa concede all’opera d’arte; è distacco dalla bidimensionalità fisica della tela.

Come è già stato notato in almeno due occasioni, da Sandra Pinto nel 1970<sup>205</sup> e poi da Germano Celant cinque anni dopo<sup>206</sup>, nel 1959 il rapporto tra Piene e Lo Savio traspare anche dalle opere. Sul primo numero di “Azimuth” appare una piccolissima riproduzione di un’opera di Piene,

---

<sup>202</sup> Questo numero di “Azimuth” era stato pensato da Manzoni e Castellani come catalogo della mostra *La nuova concezione artistica* alla quale, nonostante la sua presenza fosse prevista, Piene è assente per «motivi di forza maggiore» come si legge nella seconda di copertina del volume.

<sup>203</sup> O. Piene, *L’oscurità e la luce* in “Azimuth”, II, Milano 1960.

<sup>204</sup> F. Lo Savio, *Introduzione*, catalogo della mostra, Galleria d’Arte Selecta, Roma, 16-29 gennaio 1960.

<sup>205</sup> S. Pinto, *Due decenni di eventi artistici in Italia* in S. Pinto, G. De Marchis (a cura di), *Due decenni di eventi artistici in Italia*, catalogo della mostra, Palazzo Pretorio, Prato, ottobre-novembre 1970, Edizioni Centro Di, Firenze 1970.

<sup>206</sup> F. Lo Savio, G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio. Spazio e Luce*, Einaudi, Torino 1975, pp. 146-147.

uno dei suoi *smoke painting*: un rettangolo con un cerchio centrale, che la Pinto definisce «forma centrale ad alone», in cui, oltre alla similitudine geometrica, sembra di vedere la gradazione tonale (centro più scuro e bordi più chiari) dei dipinti *Spazio-luce* che Lo Savio stava realizzando proprio in quel periodo. Dopo un confronto che evidenzia una similitudine perlopiù estetica, entrambi gli autori convengono sul fatto che gli *smoke painting* e gli *Spazi-Luce*, se pur condividendo la luce come elemento creatore, differiscono per metodo realizzativo e per risultati finali<sup>207</sup>.

Innanzitutto il concetto di luce, implicato da Piene, è legato allo status fisico, e non puramente cromatico, di questo medium. In realtà, i suoi lavori si basano, [...] nel 1959, sui risultati concreti e fisici della luce di un fuoco naturale su una tela. Gli «smoke painting», in particolare, sono ottenuti dall'annerimento che, sviluppandosi dal contatto del fumo con la tela, assume un irraggiamento circolare. Orbene, possiamo immediatamente constatare che l'interesse luministico di Piene è concentrato non sull'emanazione centrifuga della luce, dall'interno del dipinto all'esterno, ma sulla «riflessione» e sul suo grado di «specularità» rispetto alla superficie. Nella circostanza, il quadro tende a ridursi ad un «catalizzatore» passivo di luce, mentre in Lo Savio si costituisce, dall'interno e secondo un'accumulazione cromatica, quale «campo» attivo<sup>208</sup>.

Dunque, per Piene la luce è elemento per imporre un'impronta sulla superficie. Il fumo e il fuoco sono i vettori attraverso i quali la luce si proietta sul quadro. Il presupposto, però, in base al quale la luce diventa traccia sulla tela, e qui il punto di estremo distacco con la poetica di Lo Savio, è quello di considerarla nella sua consistenza fisica, come una forza trasformatrice. La superficie di Lo Savio è viva e in movimento grazie al colore-luce, quella di Piene è luogo di riflessione della traccia fisica della luce-fuoco. In questo senso, gli *smoke painting* possono essere accostati alle *Peinture de feu* che Yves Klein realizzerà qualche anno dopo, a partire dal 1961. I presupposti teorici sono evidentemente diversi, Klein utilizza il fuoco come elemento alchemico e purificatore: è il fuoco sacro, è «l'ultra-vivente»<sup>209</sup>; il processo operativo e fisico, invece, non è dissimile tra l'artista tedesco e il francese: utilizzare la fiamma (e anche il fumo nel caso di Piene) su di un supporto per imprimere un segno visibile e tangibile. Sono simboli ignei e mistici per Klein, elementi per strutturare la superficie per Piene. L'artista tedesco utilizza la forma del cerchio o dell'ovale per connotare i suoi *smoke painting*, Klein inizialmente utilizza dei beccchi Bunsen e il risultato è una combustione simile ad una rosa stellata dai petali aperti: la «rosetta»<sup>210</sup>, passerà poi a dei bruciatori più grandi che rilasceranno una o più forme ovali sulla superficie combusta.

---

<sup>207</sup> Cfr. F. Lo Savio, G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio. Spazio e Luce*, op. cit., p. 146.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>209</sup> G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante - La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo Edizioni, Bari 2009.

<sup>210</sup> Cfr. P. Restany, *Yves Klein. Il fuoco nel cuore del vuoto*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 2008, p. 67.

Lo Savio e Piene portano avanti il loro lavoro negli anni continuando a teorizzare ed elaborare nuovi schemi e modalità di utilizzo della luce che diventeranno i *Metalli* per Lo Savio e i *Lichtballett* per Piene.

Anche i rapporti tra Heinz Mack, altro esponente e fondatore di Zero, e Lo Savio, dimostrano la totale comunanza di intenti e l'affinità artistica che l'artista romano sentiva di avere nei confronti di questi giovani artisti tedeschi rispetto alla diffidenza che lo circondava a Roma. Lo stesso Mack lo definisce come «un uomo completamente isolato»<sup>211</sup> a Roma che trova in Germania il luogo dove il suo lavoro viene apprezzato e dove altri artisti, come lui, stanno lavorando nella medesima direzione. Dichiarò Mack «mi ha abbracciato, nel senso: finalmente qualcuno che mi crede!»<sup>212</sup>. Ed è effettivamente in Germania che Lo Savio si sente a casa, una casa artistica.

Anche nel caso di Mack, il raffronto con Lo Savio va ricercato tra le pagine del secondo numero della rivista “Zero”. Ancora la luce viene vista dall'artista come fondamento del fare artistico; fattore determinante la vibrazione di superficie dell'opera.

una possibilità inaspettata di rendere visibile un movimento estetico si presentò quando calpestai per caso una lastra di metallo sottile, distesa su un tappeto di sisal. Quando sollevai la lastra, la luce cominciò a vibrare. Siccome il tappeto era prodotto in serie anche il segno impresso era meccanico e decorativo; il movimento della luce riflessa era insignificante e monotono. I miei rilievi metallici – che preferirei chiamare rilievi di luce e formati sempre con la pressione delle dita – hanno bisogno per vivere della luce invece che del colore. Lucidati a specchio, basta un rilievo piccolissimo per scuotere la calma della luce e farla vibrare. La bellezza potenziale di quest'opera è espressione pura della bellezza della luce<sup>213</sup>

Mack lavora ad una totale essenzialità linguistica delineando, nelle sue opere, una ben chiara correlazione tra la luce, lo spazio, il colore e la strutturazione di superficie. Questi elementi sono interdipendenti e concorrono a svelare i connotati della semplificazione riduzionista e rivoluzionaria dell'operato dell'artista.

Mack è un artista poliedrico, che all'utilizzo di tecniche e materiali tradizionali affianca un'attenta riflessione nei confronti di nuove materie come il vetro, il metallo e il plexiglas allo scopo di rivelare, e qui si intuisce in parte il rapporto positivo con Lo Savio, «l'identità tra luce e colore, declinata in forme di relazione dialettica e attiva, quali struttura, vibrazione, ritmo – che –

---

<sup>211</sup> S. von Wiese, *ZERO e Azimuth. Un pozzo artesiano. Intervista di Stephan von Wiese a Heinz Mack* in M. Meneguzzo; S. von Wiese (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, op. cit., p. 165.

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> H. Mack, *La calma del disordine* in “Zero”, II, Düsseldorf 1958.

costituisce il fattore centrale di continuità e metamorfosi della sua opera»<sup>214</sup>. La luce è il punto focale dell'opera di Mack che la utilizza in diverse declinazioni: come variazione ottica della percezione e quindi in senso puramente ottico-sensoriale; come elemento pulsante della superficie, come elemento vibratile e strutturante lo spazio interno ed esterno all'opera, «mediante la luce lo spazio acquista la propria sensibilità, la propria atmosfera e la propria trasparenza. La luce alleggerisce lo spazio»<sup>215</sup>.

I rilievi luminosi e le strutture dinamiche sono i prototipi del suo fare: linee rette parallele, strutturate verticalmente o orizzontalmente, a rilievo nel primo caso o dipinte a olio e resina sintetica nel caso delle strutture, che nel loro ritmo alternato si propongono come strutture in movimento luminoso. Azzerano il colore, ridotto alle sole tonalità del bianco, del nero e del grigio, predisponendosi come superfici monocrome; generano movimento e vibrazioni spaziali:

lo schema di queste linee può variare all'infinito; il principio in causa è la sequenza simultanea e ricorrente delle linee (le linee non devono essere precise). Ogni zona compresa tra due linee mostra una struttura colore-forma estremamente ricca; alla creazione accidentale viene data una possibilità reale: le linee si dispongono da sole. Le singole zone parallele sfumano gradualmente l'una dell'altra, mantenendo però il loro carattere distintivo eppure reciproco; sono così portate a vibrare. [...] Grazie a ciò si ottiene un movimento strutturato e quindi la vibrazione. Si creano così le premesse per un nuovo spazio pittorico. [...] La chiarezza delle relazioni dello spazio pittorico è determinata solo dall'occhio [...] Oltre a registrarsi sulla superficie del dipinto, il movimento balzerà agli occhi dell'osservatore in maniera inaspettata. La profondità dell'immagine diventa irrilevante. Lo spazio pittorico fisico-figurativo dovrebbe essere eliminato<sup>216</sup>.

I rilievi e le strutture di Mack «sembrano vibrare ed essere tridimensionali, oltre che suggerire la presenza di una fonte di luce. I ritmi spersonalizzanti, dall'aspetto quasi industriale, potenziamo l'impressione di smarginamento in un continuum che supera la superficie visiva, trasformandosi da oggetto statico a parete ad articolazione di spazio reale»<sup>217</sup>. Una vibrazione spaziale-luminosa che trova evidente riscontro nelle opere di Lo Savio di quegli anni. È per questo che Lo Savio trova in territorio tedesco un luogo di apertura nei confronti del suo lavoro, di stimoli e di infinite possibilità che gli sembrano chiuse in Italia, particolarmente a Roma; trova degli amici che lo comprendono, che si interessano alla sua arte; al suo riduzionismo assoluto, alla sua monocromia luminosa e centrifuga. Piene, Mack, Uecker per Lo Savio vanno nella sua stessa direzione, parlano la sua stessa

---

<sup>214</sup> F. Pola, *Heinz Mack. Il respiro della luce* in F. Pola (a cura di), *Heinz Mack. The breath of Light*, catalogo della mostra, Cortesi Gallery, Milano, 12 settembre – 15 novembre 2019, Skira, Milano 2019, p. 26.

<sup>215</sup> H. Mack, *Das Sahara Projekt* in "Zero", III, Düsseldorf 1961.

<sup>216</sup> H. Mack, *La nuova struttura dinamica* in "Zero", I, Düsseldorf 1958.

<sup>217</sup> F. Pola, *Heinz Mack. Il respiro della luce* in F. Pola (a cura di), *Heinz Mack. The breath of Light*, op. cit., p. 40.

lingua artistica. Piene lo definirà «un mistico delle superfici, moderatamente cariche di luce» e Mack parlando dei suoi dipinti *Spazio-Luce* dirà che «nei dipinti Lo Savio raggiungeva il limite della percezione: bisognava guardare il quadro a lungo per riuscire a vedere su quella superficie apparentemente vuota una forma circolare nel mezzo, cioè un disco che emergeva dallo sfondo solo grazie alla frazione di una sfumatura di colore»<sup>218</sup>.

La luce, dunque, (insieme allo spazio) è elemento istitutivo dell'arte anche per gli artisti del gruppo Zero e per gran parte del network internazionale ZERO. «*The inventiveness and diversity of the artistic solutions with which the artists attempted to give new and concrete forms to these timeless concepts attest to their generation's creative and forward-looking intentions*»<sup>219</sup>.

Lo Savio fortifica i rapporti col gruppo Zero nel corso del 1960, è a quella data conosce personalmente Otto Piene, Heinz Mack e Günther Uecker durante la rivoluzionaria mostra *Monochrome Malerei* organizzata da Udo Kultermann presso lo Städtisches Museum di Leverkusen. Più tardi, nel giugno del 1961, decide di organizzare una mostra del gruppo, a Roma, all'interno degli spazi della galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani. La Salita è uno dei luoghi a cui l'artista romano è più legato nella capitale e Liverani è il suo punto di riferimento in una Roma che non lo comprende. Lo Savio vuole fortemente quest'esposizione e, secondo le dichiarazioni di Liverani, si occupa personalmente di tutti gli aspetti organizzativi. Con l'aggiunta dello stesso Lo Savio e di Klein<sup>220</sup>, la mostra prenderà il nome di *Mack+Klein+Piene+Uecker+LoSavio=0*. Lo Savio progetta l'invito della mostra che inaugura il 15 giugno: i nomi degli artisti, posizionati in verticale e in posizione crescente per lunghezza, sommati tra di loro danno come risultato la cifra "0" su ogni riga. Allo stesso modo, il poster (fig. 36) della mostra presenta la stessa grafica a colori

---

<sup>218</sup> S. von Wiese, *ZERO e Azimuth. Un pozzo artesiano. Intervista di Stephan von Wiese a Heinz Mack* in M. Meneguzzo; S. von Wiese (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, op. cit., p. 165.

<sup>219</sup> AA. VV., *ZERO Countdown to Tomorrow, 1950's-60s*, op. cit. p. 196.

<sup>220</sup> I rapporti di Yves Klein con la Germania non si fermano a questa mostra voluta da Lo Savio ma si articolano con rapporti personali che l'artista francese instaura con gli artisti del gruppo Zero tedesco, in particolare con Günther Uecker di cui Klein sposa la sorella minore Rotraut, il 21 gennaio del 1962, anch'essa artista. Klein arriva in Germania già nel 1957 con una sua mostra personale presso la Galerie Schmela di Düsseldorf (*Yves Proposition monochromes*, Galerie Schmela, Düsseldorf 31 maggio-23 giugno 1957). Questa mostra desta grandissimo interesse nei membri del Gruppo Zero e lo stesso anno Klein viene invitato dallo scultore tedesco Norbert Kricke a partecipare, insieme ad un gruppo di altri artisti, al concorso per la decorazione del foyer del Teatro dell'Opera di Gelsenkirchen in costruzione. Nel gennaio del 1958 il suo progetto viene selezionato e i lavori hanno inizio alla fine dello stesso anno. Il progetto di Klein per Gelsenkirchen consisteva in enormi dipinti e rilievi di spugne in IKB. Il progetto è complesso e richiede enormi sforzi, per questo motivo ad ottobre Klein decide di farsi aiutare da un'assistente, la scelta ricadrà su Rotraut. I lavori per la realizzazione richiederanno diversi mesi e il teatro, con le decorazioni di Klein, inaugurerà il 15 dicembre del 1959. Il 24 aprile del 1958 partecipa alla settima mostra serale del gruppo Zero (*Das rote Bild*, 7. Abendausstellung, Düsseldorf 24 aprile 1958) dove viene presentato il primo numero della rivista "Zero". Nell'estate del 1959 viene invitato a partecipare alla mostra collettiva *Dynamo I* a Wiesbaden (*Dynamo I*, Galerie Renate Boukes, Wiesbaden 10 luglio - 7 agosto 1959). L'anno seguente, nel 1960, partecipa alla fondamentale mostra sulla monocromia, *Monochrome Malerei*, voluta da Udo Kultermann presso lo Städtisches Museum di Leverkusen (*Monochrome Malerei*, Städtisches Museum, Leverkusen, 18 marzo - 8 maggio 1960). All'inizio del 1961 presenta le sue *Fontane di fuoco* al pubblico tedesco durante la mostra *Yves Klein Monochrome und Feuer* presso il Museum Haus Lange di Krefeld (*Yves Klein Monochrome und Feuer*, Museum Haus Lange, Krefeld 14 gennaio-26 febbraio 1961). Vedi: A. Kramer-Mallordy, R. Klein-Moquay (a cura di), *Yves Klein. Germany*, Éditions Dilecta, Paris, 2017.

invertiti, nero su fondo bianco l'invito, bianco su fondo nero il poster. Come qualche anno prima, nell'estate del 1959, il poster della mostra *Dynamo I* era strutturato apponendo vicino ad ogni artista partecipante il termine 'dynamo', così Lo Savio interpreta la necessità di connessione e di unione internazionale e di gruppo sommando i nomi degli artisti, in una coesione, grafica ma soprattutto artistica, che è interprete di ZERO.

All'interno del piccolo catalogo della mostra sono dedicate due pagine per ognuno dei cinque artisti. Una pagina con il nome dell'artista, una foto, breve biografia ed elenco delle mostre (fatta eccezione per Klein). Piene viene descritto come iniziatore e coeditore del giornale *Zero*; Mack come coeditore. La seconda pagina, invece, con un'opera per ogni artista che verosimilmente si trovavano esposte in mostra: un *monocromo* di Klein; un *Metallo*<sup>221</sup> di Lo Savio; un *Lamellen-Relief* di Mack; uno *Smoke Painting* di Piene e una delle superfici ricoperte di chiodi di Uecker.

### 2.3. MOSTRE, ESPOSIZIONI, *DEMONSTRATION*: IL NETWORK DI ZERO.

Quello che ci affascina nella vita e nelle opere del nostro tempo è quel carattere d'indefinita e affannosa ricerca che mostra nell'uomo veramente moderno l'imperizia di chi maneggia una nuova materia. Noi amiamo queste manifestazioni perché da esse comincia e continuerà attraverso le generazioni future l'era di un'arte veramente nuova. Gli eroici tentativi di pochi artisti rivoluzionari, quasi tutti vittime del commercialismo e della pittura ufficiale lo dimostrano<sup>222</sup>.

Con queste parole, riprese da *Dinamismo Plastico* di Boccioni, Manzoni nel 1958, sembra voler descrivere il momento di spinta innovatrice che l'arte europea sta vivendo. La creazione di un'arte nuova figlia di un nuovo metodo realizzativo, di nuove tecniche e materiali; una rinnovata visione delle componenti del quadro e dell'idea stessa di quadro. Tutto questo è accompagnato da una serie di iniziative, eventi, mostre e di serate o dimostrazioni, come preferivano chiamarle gli artisti del gruppo Zero. Una fitta rete di interrelazioni anche tra gli artisti, le gallerie, i musei, i galleristi e i curatori, se non la volontà di molti di avere uno spazio espositivo proprio, come nel

---

<sup>221</sup> La stessa opera viene riportata come presente in mostra in G. Celant, E. Franz (a cura di), *Francesco Lo Savio: Raum-Licht*, catalogo della mostra, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, 9 febbraio – 30 marzo 1986; Rijksmuseum Kröller-Muller, Otterlo, 26 aprile – 8 giugno 1986, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1986, p. 104. Si tratta di un *Metallo nero opaco uniforme*, lamiera verniciata nera, 1960, 100 x 200 x 20 cm.

<sup>222</sup> Manoscritto del 1958 di Manzoni oggi in F. Battino; L. Palazzoli, *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Vanni Scheiwiller Editore, Milano 1991, p. 32. Manzoni riprende e trascrive questo testo da *Pittura e scultura futuriste (Movimento plastico)* di Umberto Boccioni oggi in Z. Birolli (a cura di), *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 90.

caso della galleria Azimut e delle *Abendausstellungen* che Piene tiene nel suo studio. Questo fervore espositivo ha fatto sì che gruppi, critici e gallerie inizino, a partire dal 1958/59, a proporre una serie di mostre, di presentazioni e di eventi grazie ai quali è possibile tracciare una sorta di percorso del movimento europeo ZERO. Le occasioni espositive in quegli anni sono numerosissime e non sarebbe utile, ai fini di questa ricerca, elencarle tutte singolarmente, ma ci sono alcune mostre e alcuni eventi che hanno un ruolo determinante per la diffusione di temi fondamentali alle soglie degli anni Sessanta e che rivelano un filo rosso all'interno delle singole esperienze del contesto ZERO. Vi partecipano come gruppi Azimut, Zero, Nul, Nouveau Realisme, e come singoli artisti: Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Piero Dorazio, Francesco Lo Savio, Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Jan Schoonhoven, Jan Henderikse, Henk Peeters e ancora, Castellani, Dadamaino, Jean Tinguely, Pol Bury e molti altri. In taluni casi è proprio uno di questi gruppi di artisti a organizzare un evento espositivo. Critici, curatori e direttori di museo come Udo Kultermann e Pierre Restany; galleristi come Plinio De Martiis, Gian Tomaso Liverani, Carlo Cardazzo e Guido Le Noci in Italia, e ancora Iris Clert a Parigi e Alfred Schmela a Düsseldorf, si impegnano per promulgare e promuovere tematiche, artisti e gruppi, concedendo i propri spazi espositivi per mostre personali o collettive.

Il percorso che qui si intende rintracciare inizia in Belgio il 21 marzo del 1959 quando, presso l'Hessenhuis di Anversa, inaugura la mostra *Motion in Vision – Vision in Motion* (fig. 37-38), che chiuderà il 3 maggio. Il titolo fa da eco al testo pubblicato da Moholy-Nagy a Chicago nel 1947, *Vision in Motion*<sup>223</sup>. Ad organizzare la mostra è il gruppo di artisti belgi G58 con il supporto dei tre fondatori del gruppo Zero. Vi partecipano Robert Breer; Pol Bury; Yves Klein; Heinz Mack; Enzo Mari; Bruno Munari; Otto Piene; Dieter Roth; Jesús Rafael Soto; Daniel Spoerri; Jean Tinguely; Günther Uecker, Paul van Hoeydonck. Inizialmente, il titolo doveva essere *De Beweging* (Movimento) quindi una mostra tutta dedicata al movimento ma in seguito il Group 58 decide di cambiare strada e di sostituirlo per aprirsi alle ricerche internazionali di quel momento e poter dare un volto più ampio alla manifestazione. I temi affrontati sono numerosi: le riflessioni sullo sguardo e la percezione con l'arte cinetica di Soto; film sperimentale grazie alla presenza di Breer e ancora, le riflessioni sulla nuova superficie pittorica attraverso le opere di luce e colore di Piene; la pittura come movimento a denotazione luminosa-spaziale della tela con le *Strutture dinamiche* di Mack; le superfici chiodate di Uecker, *Strutture simmetriche*, che appaiono come elementi monocromi che realizzano una scansione di luce e ombra sulla tela e allo stesso tempo suggeriscono un movimento

---

<sup>223</sup> L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald, 1947 con nuove edizioni nel 1961, 1965, 1969. Il testo viene pubblicato un anno dopo la morte dell'artista come raccolta delle teorie d'insegnamento dell'artista presso l'Istituto di design di Chicago. Per approfondimenti sull'esperienza di Moholy-Nagy a Chicago vedi: M. Passaro, *Artisti in fuga da Hitler. L'esilio americano delle avanguardie europee*, Il Mulino, Bologna 2018, pp.112-122.

interno grazie all'inclinazione dei chiodi. Scrive il curatore della mostra Marc Callewaert, tra le pagine del catalogo (fig. 39), che l'artista deve conquistare «*durée et espace*» nell'opera, ricerche «*du spatio-dynamisme*» che comportano ad una «*grande remise-en-question du langage plastique*».<sup>224</sup> La presenza più significativa per questa mostra è quella di Yves Klein. L'artista francese sta compiendo il quel momento il passo che lo porterà dalla ancora fisicità del colore e della tela, verso l'immaterialità. Il blue, che fino a quel momento aveva utilizzato per i suoi monocromi come elemento infinito, dal 1958 «gli suggeriva l'effettiva vacuità, l'immaterialità stessa»<sup>225</sup>, il vuoto. Così, già un anno prima della mostra ad Aversa, Klein presenta presso la Galleria di Iris Clert a Parigi *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, detta *Le Vide*. La galleria viene dipinta completamente di bianco e nessuna opera viene appesa, Klein impregna lo spazio con sé stesso e con l'immaterialità delle sue opere, «la mia presenza in azione nello spazio dato creerà il clima e l'atmosfera pittorica che irradia di solito in ogni atelier d'artista dotato di una reale potere. Una densità sensibile astratta, ma reale, esisterà e vivrà in sé e per sé nei luoghi vuoti solo in apparenza»<sup>226</sup>. Allo stesso modo ad Anversa, Klein si presenta all'inaugurazione e «in quella mostra di gruppo con Breer, Bury, Mack, Munari, Uecker, Piene, Rot, Soto, Spoerri e Tinguely, non ho neppure più voluto fare un gesto figurativo qualsiasi, come scopare il settore riservato a me, o pulire i muri con un pennello asciutto senza colore, no, ho voluto solamente andare sul posto, [...], per dire a tutti, nello spazio della mostra: Dapprima, non c'è niente; poi c'è un niente profondo, poi una profondità blu»<sup>227</sup>.

Lo spazio di Anversa si pone, dunque, come luogo di sperimentazione e di confronto, le opere dei vari artisti non sono in stanze diverse, separate da mura ma incluse in un unico spazio espositivo con i nomi degli artisti dipinti sul pavimento, ad indicare la loro zona, e le opere sospese al soffitto tramite dei cavi, creando una interrelazione tra gli spazi e tra le opere. «This show proved to be a watershed moment in the history of ZERO, as it crystallized a transnational avant-garde that bridged the gap between the local artistic center Antwerp, Amsterdam, Düsseldorf, Milan, and Paris»<sup>228</sup>.

A pochi mesi di distanza, Mack e Piene, ricalcando le tematiche di Anversa, propongono una mostra che sembra una sorta di prosecuzione di *Motion in Vision – Vision in Motion*, presso la

<sup>224</sup> M. Callewaert, *Motion in Vision – Vision in Motion*, Hesselhuis, Anversa 1959.

<sup>225</sup> T. McEvelley, *Yves il provocatore. Yves Klein e l'arte del Ventesimo secolo*, Johan & Levi Editore, Milano 2014, p.113.

<sup>226</sup> Y. Klein, *L'evoluzione dell'arte verso l'immateriale. Conferenza alla Sorbona* in Y. Klein, *Verso l'immateriale dell'arte*, O barra O edizioni, Milano 2009, p.27. Klein tiene questa conferenza alla Sorbona il 3 giugno del 1959, nella sala Turgot. Per la trascrizione in lingua originale vedi M. Sichère, D. Semin (cura di), *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, École Nationale Supérieure des Beaux - Art, Paris 2003, pp. 118-153.

<sup>227</sup> Y. Klein, *Concezione Immateriale* in A. Passoni (a cura di), *Yves Klein*, catalogo della mostra, Galleria civica d'arte moderna di Torino, 2 – 31 dicembre 1970, Galleria civica d'arte moderna di Torino, Torino 1970 p. 22.

<sup>228</sup> E. Derom, *Vision in Motion – Motion in Vision* in AA. VV., *ZERO Countdown to Tomorrow, 1950's-60s*, op. cit., p. 72.

Galerie Renate Boukes a Wiesbaden dove, infatti, oltre ai due artisti di Zero, partecipano Pol Bury; Dieter Roth; Jesús Rafael Soto; Jean Tinguely; Yves Klein, con l'aggiunta di Holweck; Almir Mavignier e Herbert Oehm. La mostra, dal titolo *Dynamo I*, inaugura il 10 luglio del '59 (fig. 40). Qualche giorno prima dell'inaugurazione, viene fatta una modifica al programma espositivo aggiungendo due *Achrome* di Manzoni all'interno della mostra; questo giustifica il fatto che il nome di Manzoni non sia sul catalogo, né sul poster dell'esposizione (dove c'è Daniel Spoerri che, invece, non sarà presente e non esporrà). La scelta di Piene inaugura il rapporto con l'artista italiano, e quindi col contesto dell'arte italiana. Manzoni, infatti, era partito proprio in quell'estate per un lungo viaggio in Europa nel tentativo di allacciare questo tipo di rapporti e in una delle tappe del viaggio, a Düsseldorf, aveva conosciuto Mack e Piene che, proprio in quei mesi, stavo organizzando *Dynamo I*. Anche per questo motivo, questa «esposizione può essere considerata una sorta di atto fondativo del nuovo fronte internazionale, a partire dal quale i protagonisti coinvolti iniziano a lavorare in una rete fittissima di scambi e relazioni»<sup>229</sup>.

Anche nel caso di Wiesbaden il titolo della mostra è una dichiarazione di intenti. *Dynamo* è dinamismo, è energia ma è anche attività, operosità e quindi connessioni, confronto, dibattito. Sul poster dell'esibizione, su fondo bianco spiccano i nomi dei partecipanti preceduti dalla parola *Dynamo*. Diventano, dunque, *Dynamo Piene*, *Dynamo Mack*, *Dynamo Soto* e così via: gli artisti sono *dynamo*, i loro lavori sono l'emblema della vitalità artistica di questa stagione. Queste ricerche, per la loro anima sperimentale, sono l'essenza del vitalismo incarnato da *dynamo*. La moltitudine di temi messi in campo è accompagnata dalla continua e diversificata evoluzione di soluzioni in campo pittorico e scultoreo; sul tema della visione, della luce, della superficie e dello spazio. Piene interpreta la sua personale visione di luce e spazio esponendo, per la prima volta in una mostra collettiva, uno dei suoi *Balletti di luce*. L'esordio dei *Balletti di Luce* di Piene c'era stato qualche mese prima, in maggio, all'interno della sua personale alla Galerie Schmela di Düsseldorf, una mostra importante per l'artista ma non di portata internazionale come quella di Wiesbaden. Manzoni, che ormai ha delineato i suoi confini teorici, trasformando i suoi intonaci bianchi in *Achrome*, espone due di queste tele grinzate in senso orizzontale, realizzate con il gesso e il caolino proponendosi come vero e proprio precursore dell'azzeramento totale del quadro in senso monocromatico (anzi acromatico) e autoreferenziale e tracciando la strada di una non-pittura che non ha niente da raccontare se non sé stessa. Heinz Mack percorre parallelamente la strada di una superficie ridotta alla sua essenza ma non nella direzione di fissità e cristallizzazione che stava perseguendo Manzoni. I *Lichtrelief* in mostra sono campi di luce in movimento che conferiscono una condizione di vibrazione ottico-luminosa alla superficie: evocano una tridimensionalità che

---

<sup>229</sup> F. Pola, *Piero Manzoni e ZERO. Una regione creativa europea*, op., cit., p. 51.

scaturisce dal ritmo incalzante della riflessione luminosa sulla superficie in alluminio e per questo motivo si configurano come «attivatori concettuali e spaziali»<sup>230</sup>.

Il 1960 si apre con l'inaugurazione il 4 gennaio a Milano della mostra *La nuova concezione artista* (fig. 41) nella galleria Azimut. La mostra più importante e significativa delle tredici tenutesi nello spazio espositivo di Manzoni e Castellani. Come descritto nel precedente paragrafo, alla mostra segue, in maggio, il secondo numero della rivista "Azimuth" che è la fonte primaria per comprendere la mostra. *La nuova concezione artista* viene inevitabilmente pensata da Manzoni come prosecuzione di *Dynamo*, in un momento durante il quale i suoi rapporti con il gruppo Zero si stanno intensificando, affiorano sempre più valori condivisi e scelte linguistiche comuni. Si intensifica, in quei mesi tra l'estate del '59 e il gennaio del '60, lo scambio epistolare con Manzoni e Piene. Proprio in una di queste missive a Piene, scritta in francese, del 25 agosto del 1959, è possibile intravedere la genesi della mostra milanese. Manzoni ha appena realizzato le sue *Linee* e spiega all'artista tedesco come vanno esposte, inserendo anche un piccolo schizzo, poi propone una mostra nella quale dovrebbero partecipare Fontana, Castellani, Manzoni, Piene, Mack, Uecker, Mavigner, Yves Klein<sup>231</sup>. Manzoni scrive i nomi verticalmente, schematizzandoli e distinguendo due gruppi, uno con sé stesso Fontana e Castellani e l'altro con i tre componenti del gruppo Zero, lasciando separati Mavigner e Klein. Qualche giorno dopo, il 28 agosto, Piene gli invia una lettera che probabilmente completa la compagine de *La nuova concezione artistica*. Infatti, l'artista tedesco segnala a Manzoni due artisti, Oskar Holweck e Kilian Breier che entreranno a far parte della mostra in galleria Azimut.

I connotati internazionali della mostra vengono evidenziati dal *flyer* sul quale il titolo compare in quattro lingue diverse: italiano, francese, inglese, tedesco; inoltre, la scelta degli artisti per l'esposizione milanese dimostra come l'intento di Manzoni fosse quello di riuscire a creare un gruppo omogeneo di artisti, che quindi fossero tutti portatori dei valori e del linguaggio della nuova concezione dell'arte, ma che fossero, nello stesso tempo, esponenti di spicco e iniziatori delle singole e diversificate declinazioni che la nuova concezione artistica ingloba. Klein come "padrino" della monocromia, di cui comparirà in "Azimuth" II uno dei suoi famosi monocromi *IKB*; le ricerche sulla superficie, sulla luce e sul movimento della compagine tedesca con Piene che non partecipa alla mostra per motivi contrattuali che lo legano in esclusiva ad altri<sup>232</sup> ma è presente su "Azimuth" II con il testo *L'oscurità e la luce* e con un'immagine di una scena presa dai suoi *Lichtbalett* e Mack che presenta in mostra i suoi *Lichtrelief*, come aveva fatto qualche mese prima a Wiesbaden per *Dynamo I*; e Almir Mavignier che in quegli anni stava affrontando analoghe

---

<sup>230</sup> Cfr. F. Pola, *Heinz Mack. Il respiro della luce* in F. Pola (a cura di), *Heinz Mack. The breath of Light*, op. cit., p. 28.

<sup>231</sup> Cfr. F. Pola, *Piero Manzoni e Zero. Una regione creativa europea*, op. cit., p. 54

<sup>232</sup> Cfr. *Ivi*, p. 57.

problematiche risolte con una diversa sensibilità che è quella di una risoluzione riduttiva della superficie ma in senso ottico e percettivo-visivo come sarà tipico dell'*Op Art*. In questo senso, ne è un esempio l'opera, *Blu costruito* in mostra e pubblicata su "Azimuth" II; infine lo stesso Manzoni come iniziatore del processo di azzeramento totale della superficie del quadro attraverso l'acromaticità, rigettando, dunque, al contrario di Klein, le potenzialità del colore: è il non-colore ad essere pieno interprete della non-pittura che Manzoni sta sostenendo con gli *Achrome*.

Alludere, esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti [...] un quadro vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto; due colori intonati o due tonalità di uno stesso colore sono già un rapporto estraneo al significato della superficie, unica, illimitata, assolutamente dinamica: l'infinità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore [...] Inutili sono anche qui tutti i problemi di colore, ogni questione di rapporto cromatico [...]. Possiamo solo stendere un unico colore, [...] non si tratta di «dipingere» blu nel blu o bianco su bianco [...] esattamente il contrario: la questione per me è dare una superficie integralmente bianca (anzi integralmente incolore, neutra) al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore di superficie: un bianco che non è un paesaggio polare [...] una sensazione o un simbolo o altro ancora: una superficie bianca che è una superficie bianca e basta [...] anzi, meglio ancora, che è e basta: essere<sup>233</sup>.

Gran parte delle scelte fatte per questa esposizione, e per la successiva pubblicazione di "Azimuth" II, avranno una sorta di conferma nei mesi successivi. Infatti, in Galleria Azimut ci saranno la mostra di Castellani, prima personale dell'artista, dal 5 al 22 febbraio; la prima personale assoluta di Mack fuori dalla Germania, *Heinz Mack. Rilievi luminosi e pitture*, dall'11 al 28 marzo, dove Mack ripresenterà i *Lichtrelief* della mostra di gennaio; a seguire, la personale di Almir Mavignier, *affiches+pitture*, dal 5 al 15 aprile e le due personali di Manzoni, una in maggio, quando espone i *Corpi d'aria*, l'altra in luglio con la celeberrima *Piero Manzoni. Nutrimenti d'arte (Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte)*.

*La nuova concezione artistica*, dunque, è una mostra decisiva, un'importante esperienza editoriale ma è anche, e soprattutto, uno dei tasselli fondamentali, in Italia, della rete ZERO.

Qualche mese dopo, si apre in Germania una mostra cardine per i temi di cui si sta discutendo. Presso lo Städtisches Museum di Leverkusen inaugura, il 18 marzo del 1960, *Monochrome Malerei* (fig. 42). Un'enorme esposizione collettiva, promossa da Udo Kultermann, direttore del museo dal settembre del 1959, con artisti di diverse nazionalità, tutti riconducibile alla sfera della riduzione in

---

<sup>233</sup> P. Manzoni, *Libera dimensione* in "Azimuth", II, maggio 1960.

campo monocromo della pittura come suggerisce lo stesso titolo: *Pittura monocroma*<sup>234</sup>. L'idea di Kultermann è quella di proporre una rassegna che faccia da volano al complesso tema della monocromia. Una compagine differenziata di artisti che esaminati singolarmente sembrano inconciliabili ma che, attraverso la tabula rasa della monocromia, condividono il sentimento di rielaborazione degli attributi dell'arte. Kultermann interpreta questo sentimento nel testo all'interno del catalogo, *Monochrome Malerei: Eine neue Konzeption*. Lo scritto ricalca il già citato *Una nuova concezione di pittura* che viene pubblicato su "Azimuth" II. Per lo storico dell'arte c'è «un piccolo gruppo di pittori che lavora isolatamente e ciò nonostante di comune accordo, intorno ad un nuovo tema». Kultermann sembra consapevole della necessità di una definizione nuova di quadro che si può ottenere solo considerando gli elementi primari dell'opera come elementi costruttivi e dal significato proprio. Non si tratta più per Kultermann di proporre un'idea attraverso l'elemento colore o l'elemento forma, il colore è colore e la forma è forma, significano solo a sé stessi.

Se nel tachisme avevano ancora importanza il colore e la linea come mezzi di espressione, come portatori di sentimenti soggettivi, come punti di fissazione di un atto psicofisico immediato, la nuova pittura vuole oggettivare gli strumenti dell'azione, tanto che la costellazione e la vera natura della stessa materia formatrice, diventano punto di partenza e modulo di effetto, e la struttura oggettiva e reale si mette al posto della vaga traccia di forme personalistiche di espressione [...]<sup>235</sup>

Con questa mostra Kultermann indica la monocromia come il vettore e, allo stesso tempo, il significato della nuova arte. Una monocromia intesa non solo come esaltazione del singolo colore (sull'esempio di Klein) o dell'assenza di colore (sulla scia degli *achrome* manzoniani), ma come esperienza pittorica riduttiva; azzeramento ai singoli elementi della pittura; tabula rasa; dissolvimento totale e approdo al 'grado zero' con le più disparate soluzioni e differenti mezzi.

I quaranta artisti ospitati dimostrano l'ampio spettro di soluzioni con il quale questa mostra si confronta: dalla superficie atmosferica e pulsante di Rothko al "muro" di Tàpies; dall'estremo alchimismo del colore di Klein all'acromaticità di Manzoni; dall'escandescente luminosità delle opere di Dorazio e Mack alle superfici vibranti e chiaroscurali di Castellani e Uecker. Per questo motivo «con tutte queste nuove idee, opere e programmi, si trattano le conseguenze di una nuova

---

<sup>234</sup> Gli artisti in mostra sono quaranta: Hermann Bartles, Willi Baumeister, Claude Bellegarde, Enrico Bordini, Enrico Castellani, Serge Charchoune, Piero Dorazio, Klaus Jürgen Fischer, Lucio Fontana, Johannes Geccelli, Rupprecht Geiger, Ernst Geitlinger, Raimund Girke, Raymond Grandjean, Otto Holweck, Nicolas Ionesco, Yves Klein, Yayoi Kusama, Walter Leblanc, Rudolf Leuzinger, Francesco Lo Savio, Heinz Mack, Piero Manzoni, Georges Mathieu, Almir Mavignier, Christian Megert, Herbert Oehm, Otto Piene, Lothar Quinte, Arnulf Rainer, Mark Rothko, Rumney, Salvatore Scarpitta, Günter Wolfram Sellung, Antoni Tàpies, Günther Uecker, Paul Van Hoeydonck, Jef Verheyen, Mark Versteckt, Hans-Peter Verberg.

<sup>235</sup> U. Kultermann, *Una nuova concezione di pittura* in "Azimuth", II, maggio 1960.

acquisizione e le forme di realizzazione di una nuova verità. Non si cerca più di produrre arte, ma di trasformare la realtà»<sup>236</sup>.

*Monochrome Malerei* è una mostra fondamentale perché consacra la monocromia «comprendant des règles et des limites imprécises qui permettent le développement de multiples variations, source apparemment inépuisable de différenciations»<sup>237</sup>. Denys Riout parla dell'apertura di un nuovo capitolo della sua storia, nel quale la monocromia non sarà più una «quête héroïque» o «une audace radicale» ma diviene un vero e proprio genere<sup>238</sup>.

Il percorso della monocromia era iniziato, e si era già evoluto, nei decenni precedenti e Kultermann non manca di citare quelli che lui definisce «prodromi» della nuova concezione artistica, da Malevič ai neoplastici; da Delaunay a Klee. Il sorgere in quegli anni del movimento ZERO ha condotto ad una riattualizzazione del tema della monocromia e ad una presa di coscienza da parte degli artisti. Proponendo questa mostra, Kultermann ha intercettato le istanze che arrivavano da tutta Europa e le ha promosse mettendo in mostra i giovani artisti che stavano lavorando, in quel momento, ai temi riconducibili alla monocromia e che «s'opposent aux effusions subjectives de l'écriture gestuelle et de la polychromie tachiste en vogue»<sup>239</sup>. Così facendo, l'esposizione si dichiarava espressamente come «il tentativo programmatico di riassumere nel contesto internazionale, [...] le tendenze verso un nuovo genere di creazione»<sup>240</sup>.

*Monochrome Malerei* è una mostra di vitale importanza anche per la carriera di Lo Savio. È in questa occasione che conosce e instaura i rapporti con Piene e Mack e questo significa per un artista come lui, totalmente isolato in patria, entrare in contatto con il mondo dell'arte d'oltralpe, con l'avanguardia europea. Lo Savio non è stato inizialmente inserito nel gruppo di artisti in mostra ma vuole partecipare, comprende che sarà un evento importantissimo ed esserci significa esporre con tutta una compagine di giovani artisti (e con già qualche affermato maestro) che in Europa (e negli Stati Uniti) stanno lavorando alle sue stesse idee se pur con soluzioni diverse e diametralmente opposte. Espongono, tra gli altri, gli italiani di Azimut, Manzoni e Castellani e il maestro Lucio Fontana; la compagine di Zero insieme a Klein e Holweck, tutti artisti con i quali Kultermann è in contatto ed ha già instaurato buoni rapporti<sup>241</sup>. Ha avuto modo, ad esempio, di incontrare gli esponenti di Azimut nell'ottobre/novembre del 1959 quando visita Milano per selezionare alcune opere da portare in mostra a Leverkusen. È in quell'occasione che invita Manzoni e Castellani ad

<sup>236</sup> U. Kultermann, *Una nuova concezione di pittura* in "Azimuth", II, maggio 1960.

<sup>237</sup> D. Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 2003, p. 95.

<sup>238</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>239</sup> D. Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, op. cit., p. 98.

<sup>240</sup> U. Kultermann, *L'arte italiana al 1960 nel Museum Schloß Morsbroich di Leverkusen. Proseguimento e nuova costruzione di una grande tradizione* in M. Meneguzzo; S. von Wiese (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, op. cit. p. 7.

<sup>241</sup> Cfr. R. Venturi, *Passione dell'indifferenza. Francesco Lo Savio*, Humboldt Books, Milano 2018, p. 78.

esporre. Lo dimostra una lettera di Manzoni a Kultermann del novembre del 1959 nella quale l'artista ringrazia il critico per la visita a Milano e per l'invito alla mostra, «che riuscirà certamente magnifica»<sup>242</sup>.

Lo Savio decide di andare personalmente ad incontrare Kultermann a Leverkusen nell'inverno del 1959, durante la preparazione della mostra. Presenta al critico uno degli *Spazio-luce*<sup>243</sup> da poco realizzati che verrà poi esposto in mostra qualche mese dopo<sup>244</sup>. È un'opera che, agli occhi del critico, evidenzia tutta la sua monocromaticità nel suo vorticoso ma delicato “slittamento” di tono. Gradazione tonale, di cui si è già ampiamente parlato, tipica della pittura di Lo Savio, che dona, per la sua finezza e per il suo graduale spostamento sulla tela, la condizione di monocromia. «Vedere il quadro – dichiara Kultermann – e inserirlo fu tutt'uno»<sup>245</sup>. Quei quadri di Lo Savio saranno stati, per l'organizzatore della mostra, alla stregua degli *Achrome* di Manzoni, dei monocromi *IKB* di Klein, dei *Rilievi di luce* di Mack, delle *Strutture* di Uecker. «Si trattava di valutare l'importanza dei singoli contributi, determinare in quali rapporti stessero reciprocamente le opere di Fontana, Rothko, Verheyen e Rainer, di Yves Klein, Manzoni, Holweck e Mavignier, di Kusama e Girke»<sup>246</sup>. Con *Monochrome Malerei* Lo Savio si presenta al contesto internazionale; la sua presenza come italiano non è unica, come già visto, ma lo è come romano, come esponente della Scuola di Piazza del Popolo. Lo Savio è meno isolato, meno solo, ha trovato terreno fertile lontano dalla capitale e lontano dall'Italia, ha dimostrato, principalmente a se stesso, che il suo lavoro va nel verso giusto, quello di una nuova direzione che Kultermann aveva definito, proprio per quella mostra, nuova concezione di pittura: «azzeramento plastico e concettuale, autosemanticità dell'opera, tendenza all'astrazione e al monocromo, riduzione delle forme alla loro letterarietà di base, assunzione dello spazio come puro dato percettivo». Kultermann costruisce la mostra di Leverkusen con queste caratteristiche nelle quali «Lo Savio si identifica e che il suo lavoro contribuisce, da una posizione decisiva, a definire»<sup>247</sup>. Le opere di Lo Savio, come quelle degli altri italiani in mostra, scrive Kultermann nel 2004, «indicavano una diversa direzione: andavano intese come una nuova concezione e dovevano considerarsi in stretta relazione con le opere di Yves Klein, Mark Rothko,

---

<sup>242</sup> Lettera di Piero Manzoni a Udo Kultermann del novembre 1959.

<sup>243</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce*, 1959, olio su tela, 110 x 131 cm.

<sup>244</sup> Cfr. R. Venturi, *Passione dell'indifferenza. Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 77. L'opera viene esposta e poi inserita in catalogo con il titolo *Komposition* e viene riportata come presente in *Monochrome Malerei* in G. Celant, E. Franz (a cura di), *Francesco Lo Savio: Raum-Licht*, op. cit., p. 92.

<sup>245</sup> U. Kultermann, *L'arte italiana al 1960 nel Museum Schloß Morsbroich di Leverkusen. Proseguimento e nuova costruzione di una grande tradizione* in M. Meneguzzo; S. von Wiese (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, op. cit. p. 7.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit. p. 665.

Barnett Newman e Ad Reinhardt»<sup>248</sup>. È a partire da questa mostra, che Lo Savio non è più uno sconosciuto artista romano che lavora a temi completamente diversi rispetto a gran parte dei suoi coetanei romani. Resterà però per sempre esule a casa propria. Nonostante le diverse importanti mostre nel 1960, a Roma Lo Savio rimarrà ancora isolato, allontanato e non compreso, sia dall'intelligenza capitolina (salvo rarissimi casi come Liverani, Cordazzo, Villa o Argan) che dai suoi compagni di avventura.

L'anno 1960 è decisivo per Lo Savio a partire dalla prima mostra personale in febbraio alla Galleria Selecta a Roma e le mostre collettive con il gruppo di Piazza del Popolo. Di queste esposizioni, anch'esse importanti (una di queste fondamentale: *5 pittori, Roma 1960* presso La Salita), in ambito strettamente italiano, si parlerà nel capitolo successivo, qui, invece, è necessario proseguire identificando quelle mostre che sono la base e la struttura portante del "sistema" ZERO in ambito internazionale.

A circa un anno di distanza dalla mostra di Leverkusen, ha luogo un altro tassello della mappa che si sta tendendo di costruire. A Düsseldorf, presso la Galerie Schmela, il 5 luglio del 1961 prende vita *ZERO. Edition, Exposition, Demonstration* (fig. 43). L'evento di una sera, organizzato dal gruppo Zero, e con il quale si presenta la terza e ultima uscita della rivista "Zero" (fig. 44). È un momento decisivo, è forse l'apice di ZERO. È un evento poliedrico, dinamico, di confronto, aperto a tutti e a tratti imprevedibile per la sua varietà, è un evento in costante fibrillazione. È un nuovo modo di pensare una mostra, è la rappresentazione dell'anima di ZERO, e dunque, di Zero. L'evento prevede una mostra all'interno della galleria e numerose azioni performative all'esterno. *ZERO. Edition, Exposition, Demonstration* è una triade: *edition*, la pubblicazione della rivista; *demonstration*, le azioni che avvengono durante la giornata, *exposition*, la mostra all'interno della galleria<sup>249</sup>. Sono presenti gli artisti in mostra, artisti invitati a seguire l'evento, curiosi, un pubblico variegato, sono previste riprese televisive. Una delle vetrine della galleria viene coperta da tavole di legno sulla quali viene dipinto il titolo dell'evento in nero, con la scritta ZERO che giganteggia in bianco (fig. 45). Tra la folla diverse persone, vestite di cartone nero con la scritta ZERO dipinta, gonfiano bolle di sapone (fig. 46). Qualcuno scrive ZERO anche sulla facciata della galleria. Più tardi, palloni trasparenti gonfi d'aria calda vengono lasciati volare in cielo (fig. 47). L'azione dal vivo più importante è quella di Uecker che con una scopa delimita una "Zona Zero" (un grande numero zero) con della vernice bianca. Zero è quello spazio, infinito, vuoto, o meglio, svuotato del passato ma pieno di nuove idee e teoremi, nuovi spazi artistici, nuovi mezzi (una scopa, un pallone

---

<sup>248</sup> U. Kultermann, *L'arte italiana al 1960 nel Museum Schloß Morsbroich di Leverkusen. Proseguimento e nuova costruzione di una grande tradizione* in M. Meneguzzo; S. von Wiese (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, op. cit. p. 7.

<sup>249</sup> Cfr. M. Schavemaker, *Performing Zero* in AA. VV., *ZERO Countdown to Tomorrow, 1950's-60s*, op. cit., p. 45.

gonfiato, bolle di sapone ecc.), nuovi rapporti, nuove coordinate. Zero è il movimento verso l'oltre, il futuro; verso l'alto, lo spazio infinito. Zero è forza creatrice, azione e reazione, creazione e anticeazione. Ed è così che come a *La nuova concezione artistica* presso la galleria Azimut era seguito il secondo numero della rivista omonima, con la stessa dinamica questo evento viene utilizzato come megafono per la presentazione e la diffusione del nuovo numero di "Zero" ed è, anche in questo caso, la chiusura della triade; "Zero" 3: l'elemento più pregiato dopo i primi due numeri usciti nel 1958. In quel caso, le due pubblicazioni accompagnano le *Abendausstellungen* presso gli studi di Piene e Mack: "Zero" 1 con tema *Das Rote Bild* per la settima mostra; "Zero" 2 con tema *Vibration* per l'ottava. Nel 1961, una lunga gestazione di tre anni porta all'uscita del terzo numero. Un capolavoro grafico, costato duro lavoro e anni di programmazione, che ruota intorno al tema *Dynamo*. Se "Azimuth" II era stata la dichiarazione di intenti di Manzoni e compagni, questo «*catalogue-magazine*», come lo definisce Piene, è la rappresentazione plastica e grafica di Zero. Il volume viene progettato con un taglio decisamente internazionale, gli artisti sono di nazionalità diverse e i saggi all'interno sono tradotti in tre lingue: tedesco, francese e inglese. In copertina, come i personaggi vestiti di cartone durante l'evento alla Galerie Schmela, su fondo nero la scritta in bianco ZERO occupa l'intera pagina; all'interno, ad una pagina che segnala 'vol. 3', segue una freccia nera che percorre, da sinistra verso destra, tutta la pagina con la scritta bis al di sopra. A seguire otto pagine con il tema centrale della rivista: la scritta *Dynamo* che progressivamente si rimpicciolisce fino a sparire del tutto nell'ottava pagina. Poi il cosmo, l'infinito, l'immensità; luce, natura e spazio, temi cari agli artisti di ZERO, rappresentati attraverso immagini dello spazio, del sole, del mare, delle dune del deserto, lo scorcio di una piramide. Sono immagini simbolo della necessità di questi artisti di dare «*new and concrete forms to these timeless concepts*»<sup>250</sup>. E questo interesse è confermato dalle varie, a volte complesse e divergenti soluzioni che gli artisti trovano per utilizzare la luce, concepire lo spazio e la natura. Nel suo scritto *Chemin vers le paradis* Piene mette in mostra il suo percorso di concreta fusione tra luce, spazio e natura, all'interno di un sistema teorico e di valori che è quello di ZERO che ha, dunque, in sé momenti di disincantata armonia con la natura e con gli elementi, quanto tratti esplicitamente utopistici con progetti e idee fastosi:

Un regard vers le ciel, dans le soleil, sur la mer, suffit pour montrer que le monde a l'extérieur de l'homme est plus grande que celui qui est en lui, que ce monde est si puissant que l'homme a besoin d'un médium, qui transforme la force du soleil en une lanterne à sa mesure, en un fleuve dont les ondes sont comme la pulsation du cœur. [...] Celui qui vit le moment hors du temps, la réalité paradisiaque pour arpenter complètement l'espace libre, cet homme a le paradis en lui. Il suit les rayons de lumière qu'il fait, ils l'enserrent lui et

<sup>250</sup> E. Derom, *Light, Nature, Space* in AA. VV., *ZERO Countdown to Tomorrow, 1950's-60s*, op. cit., p. 196.

l'univers, la lumière le traverse et il va à travers la lumière. [...] Mon plus haut rêve concerne la projection de la lumière dans le grand ciel de la nuit, le palpato de l'univers, comme il s'offre à la lumière sans trouble ou obstacle – l'espace aérien est la seule chose qui offre à l'homme une liberté presque sans limite (puorquoi ne faisons-nous pas d'art pour l'espace aérien, pas d'expositions dans le ciel ? [...] Au ciel, il y a tant d'énormes possibilités et nous nous promenons le long des rangs au Musée, pendant que nos vieux prédécesseur de peintres jouent une marche de défilé imaginaire !)<sup>251</sup>.

L'impostazione grafica di "Zero" 3 è basata su di una lunga serie di artisti con le immagini delle loro opere (purtroppo in bianco e nero), intervallati, come nel caso di Mack, Piene, Klein e Tinguely, dagli scritti di questi artisti. Ogni sezione viene introdotta con il nome dell'artista preceduto dalla parola *Dynamo*. A inaugurare la serie di artisti c'è Lucio Fontana, maestro indiscusso e punto di riferimento per i tedeschi di Zero e riconosciuto capostipite della generazione ZERO. Di Fontana vengono inserite le foto di diverse opere, un *Concetto Spaziale*, la decorazione spaziale per un cinema a Milano e una foto che ritrae l'artista a lavoro intento a solcare la tela con uno dei suoi tagli. Rivelatrice del campo di forze in cui Zero vuole muoversi e identificarsi, attraverso l'uscita del terzo numero della rivista, in linea e in stretta relazione con le mostre e gli eventi precedenti, è la scelta degli altri artisti scelti: Klein, Arman, Bury, Mavigner, Soto, i rappresentanti di Nul, Peeters e Schoonhoven e soprattutto, sull'evidente scia di *Monochrome Malerei*, la selezione degli italiani. Piero Dorazio con due dei suoi reticoli realizzati nel 1959, *Tic-Tac Rosso*<sup>252</sup> e *Pitagorico*<sup>253</sup>; Enrico Castellani con le sue *Superficie estroflesse* che lui stesso definisce «plasticamente smaterializzate dalla mancanza del colore», smaterializzate dunque, azzerate e monocrome «tendono a modularsi, accettano la terza dimensione che le rende percettibili; la luce è ormai strumento di questa percezione»<sup>254</sup>; Piero Manzoni immortalato mentre esegue la *Linea lunga 7200 metri* realizzata ad Herning il 4 luglio del 1960 che poi, come le altre linee di questa serie, «verrà chiusa in una speciale cassa d'acciaio inossidabile, rigorosamente sigillata, nel cui interno verrà praticato il vuoto pneumatico»<sup>255</sup>. Ancora di Manzoni, un *Achrome* a riquadri, cucito a macchina (operazione che Manzoni faceva dal 1959 dopo aver abbandonato gesso e caolino) e sei *Uova scultura* con l'impronta dell'artista. È presente anche Lo Savio in "Zero" 3. I rapporti con il gruppo Zero a quella data sono consolidati, l'incontro a *Monochrome Malerei* era stato proficuo e un mese prima dell'uscita del nuovo numero della rivista e dell'evento ZERO.

---

<sup>251</sup> O. Piene, *Chemins vers le paradis* in "Zero", III, Düsseldorf, 1961. Il titolo in tedesco dello scritto di Piene che precede la traduzione francese è *Wege Zum Paradies*.

<sup>252</sup> P. Dorazio, *Tic-Tac rosso*, 1959, olio su tela, 197 x 197 cm.

<sup>253</sup> P. Dorazio, *Pitagorico*, 1959, olio su tela, 55 x 46.2 cm.

<sup>254</sup> E. Castellani, *Totalità dell'arte d'oggi* in "Zero", III, 1961.

<sup>255</sup> P. Manzoni, *Progetti immediati* in "Zero", III, 1961.

*Edition, Exposition, Demonstration*, si era inaugurata a La Salita la mostra *Mack+Klein+Piene+Uecker+LoSavio=0*. Tre le opere di Lo Savio pubblicate figurano due *Spazi-Luce* e una delle sue nuove creazioni: un *Metallo nero opaco uniforme*<sup>256</sup> del 1960.

“Zero” 3 si chiude con la consapevolezza di volere e poter creare una nuova concezione dell’arte. Zero è già l’inizio del nuovo percorso artistico che si sta attuando, così ad una pagina con la dicitura „ZERO” segue un altro “gioco” grafico con la parola ZERO ripetuta quattro volte, di fianco ad una bocca che cambia posizione quattro volte, e ad ogni cambiamento corrisponde una delle quattro lettere, che compongono la parola ZERO, in maiuscolo e grassetto. Infine, una pagina di puntini sospensivi (sette) e l’inizio di un conto alla rovescia dal numero dieci al numero uno, allo Zero corrisponde l’immagine di un razzo (contrassegnato dalla scritta ZERO) che decolla verso lo spazio, verso l’oltre, verso il nuovo e dinamico concetto di arte e di produzione artistica. Un’arte liberata dai sentimentalismi del passato, rinnovata; un’arte fatta esclusivamente degli elementi dell’arte stessa. ZERO è quel countdown verso il moderno e gli artisti lo annunciano a gran voce con l’ultima pagina di “Zero” 3 (figg. 48-49):

*Proklamation*

*ZERO : wir leben*

*ZERO : wir sind für alles*<sup>257</sup>

### 3. SUPERFICIE-COLORE, SUPERFICIE-LUCE, SUPERFICIE-SPAZIO.

All’interno di questo ampio, articolato ed estremamente complesso contesto europeo, fatto di rapporti personali, amicizie, affinità e occasioni espositive, personali e collettive; eventi; azioni e pubblicazioni basate su una strategia editoriale precisa, prende forma l’idea e la necessità di un nuovo tipo di superficie. Un tema decisivo nella costellazione di ZERO e un’esigenza che varca i confini nazionali e prende forma, con esiti diversi, in tutta Europa. Una tematica, quella della superficie rinnovata, che porta con sé un ventaglio di soluzioni da parte degli artisti che vanno dalla

---

<sup>256</sup> F. Lo Savio, *Metallo nero opaco uniforme*, 1959, lamiera verniciata di nero, 100 x 200 x 36 cm.

<sup>257</sup> Proclamazione

Noi siamo vivi

Noi siamo per tutto

in “Zero”, III, Düsseldorf, 1961.

monocromia di Klein o di Manzoni, fino alla riconfigurazione della materia come elemento pittorico autosignificante come nel caso di Burri; dalla modulazione in senso fisico della tela, come le superfici di Castellani o di Uecker, all'utilizzo della superficie come disamina delle dinamiche cinetico-percettive.

Quello che accade è un cambiamento nel modo di guardare alla superficie del quadro, si modifica il rapporto dell'artista con la tela, nasce il bisogno di utilizzare la superficie non come strumento di deposito ma come elemento proprio della pittura e quindi meritevole di un suo statuto e di un essere proprio. Questo nuovo sguardo nei confronti della superficie ha, come spesso capita in questa fase, declinazioni diverse da nazione a nazione, da città a città, da artista ad artista. A cambiare è la sensibilità generale nei confronti del supporto tela ma i risultati di questo cambiamento si muovono per i più disparati percorsi.

Un recupero della superficie attraverso la riduzione e l'esaltazione degli elementi primari della pittura che implica la necessità di «strutture sgravate da emotività e composizione»<sup>258</sup> e che si impernano intorno al tema della «purezza della percezione liberata da narrazione e memoria»<sup>259</sup>. Ciò che ne consegue sono opere la cui funzione è quella di «dissociarsi dal costruito conchiuso di linee, forme e significati puramente privati, indifferente al mondo al di fuori del telaio»<sup>260</sup>. La superficie diviene elemento compositivo della pittura la cui fattezze fisica viene ora innescata dal «lavorare con il colore puro, con la luce e ombra, il riflesso, la vibrazione, il movimento»<sup>261</sup>.

Francesco Lo Savio è pienamente inserito in questo contesto, lavora ad una rinnovata modalità di utilizzare e configurare la superficie del quadro e si inserisce in quella schiera di artisti che lavora sul tema della riduzione dei termini della pittura e della loro rimodulazione per arrivare all'essenzialità linguistica. Quella di Lo Savio è la scelta di impiegare la luce come elemento fondante della pittura e per fare ciò ricorre ad una superficie, certamente bidimensionale, come resta quella del quadro, ma con una pulsione che dall'interno della tela sprigiona una proiettività all'esterno dell'opera stessa. La dinamica è quella dei dipinti *Spazio-luce* che si traduce nell'utilizzo della tela come elemento costruttivo di una spazialità visiva, attraverso il sapiente uso della luce e delle gradazioni di colore. Una superficie, dunque, pulsante, che si contrae e si espande dichiarandosi come in contatto con lo spazio esterno.

Questo tipo di ricerca vede come epicentro primario la figura dell'americano Mark Rothko di cui si è ampiamente dibattuto nel capitolo precedente, ma, allo stesso tempo, in Italia e in Europa alle soglie degli anni '60 non mancano in punti di riferimento in tal senso.

---

<sup>258</sup> A. Melissen, *La trasformazione della realtà. Azimut/h: tra astrazione radicale e poetica dell'oggetto* in L. M. Barbero (a cura di), *Azimut/h Continuità e nuovo*, op. cit., p. 149.

<sup>259</sup> *Ibidem*.

<sup>260</sup> *Ibidem*.

<sup>261</sup> *Ibidem*.

I modelli da cui attingere per arrivare ad una pittura con «una funzione proiettiva, al di qua o al di là della tela»<sup>262</sup> non mancano. I giovani pittori come Lo Savio possono già contare su di una generazione precedente e su alcuni esempi contemporanei, che avevano e stanno, nello stesso momento, sperimentando e proponendo questo tipo di superficie.

Punto di riferimento imprescindibile in tal senso è Lucio Fontana che con le sue opere propone un tipo di superficie la cui caratteristica principale è la ricerca di una spazialità che varca i confini della tela. La proposta di Fontana è quella di una essenzialità linguistica dettata dalla riduzione del colore a monocromia e del gesto in buchi e tagli. Fontana propone una rinnovata visione della superficie legata ad una nuova concezione dove lo spazio, appunto, e la luce si dipanano alla ricerca di una sorta di infinità spaziale. Non è chiaramente una ricerca prospettica quella di Fontana ma, all'opposto, è la necessità di inaugurare un non-spazio e una non-pittura che potessero interpretare il ruolo di antagonisti rispetto alla pittura dell'immediato dopoguerra, «una sorta di spazio filosofico, di liberazione dalla schiavitù della materia»<sup>263</sup>.

Nel maggio del 1947 Fontana scrive nel primo manifesto dello Spazialismo:

L'arte è eterna, ma non può essere immortale. [...] Potrà vivere un anno o millenni, ma l'ora verrà sempre, della sua distruzione materiale. Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia. Ora noi siamo arrivati alla conclusione che sino ad oggi gli artisti, coscienti o incoscienti, hanno sempre confusi i termini di eternità e di immortalità, cercando di conseguenza per ogni arte la materia più adatta a farla più lungamente perdurare, sono cioè rimasti vittime coscienti o incoscienti della materia, hanno fatto decadere il gesto puro eterno in quello duraturo nella speranza impossibile della immortalità. Noi pensiamo di svincolare l'arte dalla materia, di svincolare il senso dell'eterno dalla preoccupazione dell'immortale<sup>264</sup>

Fontana aveva trovato il suo gesto puro eterno prima nei buchi e in seguito, a partire dal 1958/59, nei tagli.

Lo studio dello spazio come elemento fondante dell'arte e della pittura diventa elemento privilegiato della ricerca di Fontana già a partire dal 1949 quando realizza *Ambiente spaziale a luce nera*: uno spazio oscurato, allestito il 5 febbraio del 1949 presso la galleria del Naviglio di Milano, con degli elementi di cartapesta appesi al soffitto, dipinti di vernice fluorescente e illuminati con luce di Wood. Due anni dopo, nel 1951, Fontana realizza, per la IX Triennale di Milano, la *Struttura al neon*: un filo fluorescente di luce di cento metri che, sospeso al soffitto, innesca un

---

<sup>262</sup> F. Fergonzi, *Dalla superficie all'immagine. Uno snodo romano, 1960-1964* in C. Cremonini e F. Fergonzi (a cura di), *da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti Collezionismi alla Ca' d'oro*, op. cit., p. 62.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

<sup>264</sup> B. Joppolo, L. Fontana, G. Kaiserlian, M. Milani, *Primo manifesto dello Spazialismo*, 1947.

dialogo sperimentale con lo spazio opponendosi all'austero scalone d'accesso di Giovanni Muzio, sopra al quale era stato collocato. Sono opere che esaltano lo spazio attraverso il fattore luminoso. La luce artificiale crea lo spazio e diviene essa stessa spazio, «in modo diretto o indiretto rappresenta l'elemento reale, ma anche metaforico, per non dire metafisico, della sua tensione oltre l'opera fisicamente e oggettualmente determinata»<sup>265</sup>. La matassa luminosa si impadronisce dello spazio e dialoga con esso indagandolo come elemento assestante e non come parte dell'opera. Diventa esso stesso opera tanto che «per Fontana il vuoto dello spazio fisicamente percepibile o teoricamente rappresentato [...] oltre a diventare, da contorno e completamento della forma, [...] è polo dialettico di un agire con e attraverso la materia, non più necessariamente di destinazione plastica tridimensionale»<sup>266</sup>. In questo modo Fontana concede allo spazio, inteso come medium artistico, di salire al rango di «fattore inscindibile dalle ricerche artistiche di nuovi mezzi e nuove possibilità di indagine, da elemento neutrale e immateriale porta a ridefinirne la natura in quanto materia dell'opera»<sup>267</sup>. In tal senso Lucio Fontana si è fatto portatore di una concezione innovativa dello spazio, riuscendo a mitigare la componente informale delle sue prime opere, quella legata ancora alla materia creatrice e portatrice di significato, una materia estetizzante che rivela la plasticità delle forme, con una dinamicità e un movimento spaziale dovuto all'inserimento dei buchi. Il buco è il primo elemento che Fontana utilizza per aprire la tela oltre sé stessa: realizzare un vuoto che è anche un'apertura verso l'esterno, verso l'infinito. Questo passaggio prende definitivamente forma in occasione della XXIX Biennale di Venezia del 1958. Durante questa fase, Fontana abbandona lo spessore materico e il ricercato utilizzo di materiali extrapittorici come sabbia, lustrini, vetri e pietre policrome, caratteristici degli anni centrali del decennio, per stabilizzare le sue opere: «li ho chiamati "Concetti" perché era il concetto nuovo di vedere il fatto mentale»<sup>268</sup>. I *Concetti spaziali* di questo periodo sono testimoni di una sottrazione, di una riduzione in cui ad emergere è la costellazione di buchi che si pongono come unico e privilegiato elemento dell'indagine spaziale. Queste opere sono più riflessive delle precedenti, la pennellata è più lenta e controllata. La struttura dei buchi è scandita dalla successione regolare e si compone in una ricercata linearità donando compostezza all'insieme.

Il risultato è anche di una nuova sospensione temporale [...] Una nuova lentezza subentra in queste realizzazioni, fluttuanti verso una condizione di lievità.

---

<sup>265</sup> F. Tedeschi, *Lo spazio come luce* in G. Cortenova (a cura di), *Lucio Fontana. Metafore barocche*, catalogo della mostra, Galleria d'arte moderna e contemporanea Palazzo Forti, Verona, 26 ottobre 2002 – 9 marzo 2003, Marsilio Editori, Venezia 2002, p. 78.

<sup>266</sup> F. Tedeschi, *Lo spazio come materia* in G. Cortenova (a cura di), *Lucio Fontana. Metafore barocche*, op. cit., p. 24.

<sup>267</sup> *Ibidem*.

<sup>268</sup> C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi Alviani Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, et al. Edizioni, Milano 2010, p. 126.

Fontana propende verso la definizione di nuovi spazi, che tengono fede all'assunto fondamentale, di essere 'concetti spaziali', cioè possibilità immediatamente esistenti di una polidimensionalità non rappresentante nulla al di fuori di se stessa, dove i nuovi strumenti, vale a dire principalmente i colori dimessi e la sostanza opaca, definiscono un vuoto di nuovo genere, assorbito nel silenzio e in una lontananza immateriale<sup>269</sup>.

Fontana persegue sulla linea di una *tabula rasa* che lo accomuna proprio alle ricerche riduttive delle nuove generazioni. Ed è per questo motivo che viene visto come padre artistico da giovani artisti come Yves Klein, del quale compra, nel 1957, un monocromo, o come punto di riferimento dagli artisti del gruppo Azimut come Piero Manzoni ed Enrico Castellani e ancora dagli artisti del gruppo Zero di Düsseldorf o dallo stesso Lo Savio. È significativo che i giovani Manzoni e Castellani decidano di inserire le proposte del maestro nel primo numero di "Azimuth" accompagnando il già citato testo di Ballo con due opere che dimostrano la sperimentazione e la continua evoluzione del lavoro di Fontana: uno della serie dei buchi del 1951 e un *Concetto Spaziale. Attese* con i tagli (doppio taglio in questo caso) del 1959.

Il simbolo di questa connessione con le nuove istanze di fine decennio, sono i tagli (figg. 50-51), che sostituiscono i buchi. Fontana non considera il primo come superamento e miglioria del secondo, sono sullo stesso piano «proprio è la cosa che ci credo molto al taglio e al buco, le altre sono fantasie d'artista»<sup>270</sup> e anzi «la mia scoperta è stato il buco e basta: io sono contento anche di morire dopo quella scoperta»<sup>271</sup>. Il taglio della tela è, però, per Fontana ulteriore liberazione in senso spaziale. È il gesto riduttivo per eccellenza, impoverisce la materia delle opere precedenti in un'essenzialità linguistica che apre al vuoto. Un vuoto fisico nel senso di ampiamente all'infinito delle potenzialità spaziali della superficie-tela, ma anche un vuoto mentale per la placida condizione meditativa che determinano. La tela è "stirata" sul telaio e Fontana la fende con uno o più tagli meticolosamente preparati. Non è uno squarcio incontrollato ma un solco preciso che interferisce con la compostezza del piano della tela «che diventa trasparente alla fluidità di uno spazio a 'n' dimensioni»<sup>272</sup>. Queste opere rappresentano la condizione zero di Fontana, l'azzeramento assoluto del suo sistema spazialista. Le componenti del quadro si sono asciugate in un gesto semplice ma dalla portata rivoluzionaria. «Lo spazio è il denominatore comune di una serie di valori, ciascuno dei quali è concluso in se stesso e legato agli altri da quella sottintesa ragion comune»<sup>273</sup>.

---

<sup>269</sup> F. Tedeschi, *Lo spazio come spazio* in G. Cortenova (a cura di), *Lucio Fontana. Metafore barocche*, op. cit., p. 54.

<sup>270</sup> C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi Alviani Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, op. cit. p. 125.

<sup>271</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>272</sup> G. de Marchis, *Due decenni di eventi artistici e di obiezioni pubbliche in Italia* in S. Pinto, G. De Marchis (a cura di), *Due decenni di eventi artistici in Italia*, op. cit.

<sup>273</sup> G. C. Argan, *Fontana* in U. Apollonio, G. C. Argan, M. Masciotta, *Cinque scultori d'oggi. Moore Fontana Mastroianni Mirko Viani*, Edizioni Minerva Artistica, 1960, p. 56.

I tagli, come ribadisce Fontana stesso, non distruggono ma creano un universo assoluto per il loro totale potere azzerrante. La componente riflessiva dei tagli viene accentuata dalla superficie scabra e monocroma della tela che l'artista satura di colore, un singolo colore, che viene steso sulla superficie in maniera omogenea, con pennellate controllate, che non lasciano traccia alcuna di sé e producono una superficie liscia e azzerrata. I colori non hanno portata significativa, servono a dare compostezza all'opera, a renderla eterna in uno spazio ininterrotto: «quintessenziali colori delle tele (bianco, un rosso cardinalizio, un blu notte, un verde fondo), sancivano una non-pittura, utile solo a suggerire l'infinito spaziale cui faceva riferimento»<sup>274</sup>. A tal proposito, Fontana dichiara a Carla Lonzi:

Il bianco non ha nessuna importanza perché i miei quadri, i primi, eran senza colore, era la pura tela bucata, o una macchia di giallo. I primi eran senza niente, li ho lì ancora, no? Poi gli ho dato dei colori, proprio per decorarli, perché non c'è nessun male a dire che io decoro una parete [...] è studiata proprio una strutturazione per dar piacere all'occhio e tutto, però devi capire che c'è una dimensione nuova. Allora, gli do il rosso, gli do il giallo [...] ho capito che io devo stare proprio con la mia semplicità pura, perché è pura filosofia, più che altro... chiamala anche filosofia spaziale, si può chiamare cosmica. [...] non aveva importanza il colore, faccio bianco, così, perché forse, perché è il più puro, il meno complicato, il più facile per comprendere che questo buco sul bianco è più logico che su un colore, ma non ha nessuna importanza, agli effetti del mio pensiero, il bianco o il rosso o il giallo<sup>275</sup>

Per Fontana non c'è più la necessità di dipingere ma di creare nuova dimensione spaziale e cosmica che superi i dettami della prospettiva. Il tempo è sospeso, la condizione monocroma associata all'apertura spaziale infinita, verso il vuoto, interrompe il flusso temporale in una condizione estatica.

Fattori come la semplificazione radicale della forma, l'eliminazione dei momenti del disegno e della pittura, e la riduzione quasi minimalistica degli elementi utilizzati nella realizzazione del quadro, sono legati ad una sensualità quasi provocatoria dei campi di colore omogenei che si limitano a mostrare «le loro ferite». La riduzione totale del colore e

---

<sup>274</sup> F. Fergonzi, *Dalla superficie all'immagine. Uno snodo romano, 1960-1964* in C. Cremonini e F. Fergonzi (a cura di), *da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti Collezionismi alla Ca' d'oro*, op. cit., p. 62.

<sup>275</sup> C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi Alviani Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, op. cit., p. 132.

l'assolutizzazione dell'unico mezzo del quadro, conferiscono ai suoi quadri un carattere minimalistico e, allo stesso tempo, sensualistico<sup>276</sup>.

Per queste opere Fontana utilizza il titolo di *Concetti spaziali. Attese*.

Come scrive Argan nel 1960: «è chiaro che aspira non già alla quarta ma alla cosiddetta quinta dimensione, ch'è la dimensione dell'indeterminazione, della libertà assoluta. Quella, dove la forma, perdendo la propria struttura e misura spaziale, non è più differenziabile dall'immagine, di cui assume l'estensione infinita»<sup>277</sup>.

Con i buchi prima e i tagli poi, l'artista italo-argentino ha scompaginato il modo di vedere e percepire la superficie del quadro che era considerata come l'elemento dell'illusione e il campo di uno spazio costruito (anche attraverso calcoli matematici) e illusorio. Il quadro serviva, dunque, a rappresentare lo spazio con un inganno pittorico. Fontana, invece, buca e taglia quella superficie, la cambia di segno tanto che «l'illusione dello spazio è stato sostituito dall'esperienza concreta dello spazio nel quadro»<sup>278</sup>.

Il concetto di vuoto e di spazialità infinita viene ripreso e utilizzato in quegli anni dal giovane Yves Klein che compirà il "salto nel vuoto" attraverso il colore e l'utilizzo di una monocromia pura ed estrema. Con i suoi *Blue monochrome* (figg. 52-53), l'artista francese, a partire dal 1956, ha riformulato le regole del quadro e ricreato una nuova dimensione, assoluta e infinita. Grazie ad una particolare tonalità di blue<sup>279</sup>, Klein è riuscito a sfondare le barriere del quadro sottoponendo la tela ad una riconversione in termini spaziali assoluti. Il colore è la libertà della tela dalla gabbia delle linee, l'identificazione dello spazio puro, «è ciò che si immerge di più nella sensibilità cosmica. [...] è la sensibilità «materializzata». [...] La linea corre, va verso l'infinito, mentre invece il colore «è» nell'infinito»<sup>280</sup>.

L'*IKB* dona a queste opere la capacità di aspirare ad una condizione spaziale che tende al vuoto. Come Fontana con i buchi e i tagli, Klein identifica uno spazio oltre la tela ma il cammino verso questo altrove non si compie attraverso un gesto ma tramite il colore, il blu. Il blu del cielo che per Klein vuol dire spazio, cosmo e dunque infinito. I monocromi blu aspirano all'assoluto. La superficie di queste opere è interamente ricoperta di blue ma non necessita, come in Fontana, di

---

<sup>276</sup> L. Heygel, *Minimalia – Attraverso l'esempio di Lucio Fontana e Piero Manzoni. L'arte italiana: tra smaterializzazione ed estetica dei materiali* in A. B. Oliva (a cura di), *Minimalia. Da Giacomo Balla a...*, op. cit., p. XXIX.

<sup>277</sup> G. C. Argan, *Fontana* in U. Apollonio, G. C. Argan, M. Masciotta, *Cinque scultori d'oggi. Moore Fontana Mastroianni Mirko Viani*, op. cit., p. 54.

<sup>278</sup> L. Heygel, *Minimalia – Attraverso l'esempio di Lucio Fontana e Piero Manzoni. L'arte italiana: tra smaterializzazione ed estetica dei materiali* in A. B. Oliva (a cura di), *Minimalia. Da Giacomo Balla a...*, op. cit., p. XXIX.

<sup>279</sup> Klein brevetta l'*International Klein Blue* nel maggio del 1960.

<sup>280</sup> Y. Klein, *L'avventura monocroma* in A. Passoni (a cura di), *Yves Klein*, op. cit., pp. 27-28.

calma superficiale. La stesura del colore è uniforme ma la superficie non è sempre piatta e completamente pura, soprattutto nei *Planetary Relief* del 1961 (fig. 54). Klein utilizza il pigmento puro su garza montata su pannello; resina sintetica su gesso o intonaco e cartongesso, utilizza il rullo e non il pennello per stendere il colore. Ne scaturiscono delle superfici non piane ma increspate, rugose: è il colore a imporre l'azzeramento e la catarsi. L'*IKB* è in sé spazio e sostanza immateriale che Klein definisce come pura sensibilità pittorica. La pulsione spaziale è dettata dal colore.

Nel gennaio del 1957 i monocromi di Klein arrivano in Italia a Milano all'interno della mostra *Yves Klein: Proposte monocrome. Epoca blu* presso la Galleria Apollinaire di Guido Le Noci (fig. 55). È in questa occasione che Fontana acquista uno degli undici monocromi blue esposti<sup>281</sup>, tutti uguali per intensità di tono e per dimensioni, che nel catalogo di presentazione della mostra Pierre Restany descrive così:

che specie di reazione avreste voi dinanzi a questo fenomeno di pura contemplazione? Senza il pur minimo discorso prestabilito, senza l'apporto di una qualunque figurazione oggettiva, senza fermare la traccia segnata dal gesto, Yves Klein vi invia, in un clima da lui voluto di comunicazione tutta immediata, la scala di tutti i tesori affettivi del colore: di un colore, un Blu, un Blu autonomo, disancorata da qualunque giustificazione funzionale. [...] il Blu domina, comanda, vive. Siamo dinanzi al Blu-Signore, padrone assoluto della più definitiva tra le frontiere liberate, il Blu degli affreschi di Assisi: questo vuoto colmo, questo Niente che afferma il Tutto Possibile, questo soprannaturale silenzio astenico del colore, questo -X- infine che, al di là dell'aneddotico e del pretesto formale, determina l'immortale grandezza di un Giotto.

Il blue è padrone della pulsione spaziale delle superfici di Klein. Sono campi spaziali di purezza assoluta che aspirano al vuoto e all'annullamento della tela come confine prestabilito della pittura dichiarando un'espansività all'infinito. Il postulato teorico è quello di sensibilizzare lo spazio e il vuoto rendendoli percepibili attraverso l'espedito pittorico del monocromo<sup>282</sup>, dunque del colore, nel caso di Klein; e del gesto controllato nel caso dei tagli di Fontana<sup>283</sup>.

---

<sup>281</sup> Le sale dell'esposizione, tenutasi dal 2 al 21 gennaio 1957, erano due. In una erano esposti gli undici monocromi blu, nell'altra, più piccola, alcuni monocromi che Klein aveva realizzato con colori diversi e già aveva esposto, tra il febbraio e il marzo del 1956, presso la Galerie Colette Allendy nella mostra *Yves Klein: Propositions monochromes*, ma, come lui stesso dichiarerà, in quell'occasione, non gli piacque l'effetto troppo decorativo che le diverse tonalità esprimevano. Probabilmente per questo motivo sceglierà di esporli da Le Noci in una sala separata dai monocromi blu.

<sup>282</sup> Per approfondire le riflessioni teoriche di Klein vedi K. Ottmann (a cura di), *Yves Klein le philosophe*, Édition Éditions Dilecta, Paris, 2010; D. Riout, *Yves Klein: Expressing the Immaterial*, Éditions Dilecta, Paris, 2010; Y. Klein, I. Clert, *L'Évolution de l'art vers l'immateriel*, Éditions Allia, Paris 2020.

<sup>283</sup> Fontana in un'intervista a Carla Lonzi registrata il 10 ottobre del 1967 dichiara: «Incomincia ad essere valido Klein quando fa tutto blu, che è una dimensione... Lui, l'ha intuito lo spazio» ora in C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi Alviani*

Questo tipo di superficie avrà certamente stupito un artista come Lo Savio tanto da diventare vero e proprio modello. Il colore di Lo Savio è energia luminosa in vibrazione pulsante verso l'esterno della tela, quello di Klein, puro, assoluto e trascendentale, è la via per arrivare al vuoto e sensibilizzarlo ma entrambi, come anche Fontana, cercano il profondo oltre e dietro la tela.

Klein inizia a produrre i suoi monocromi *IKB* già a partire dal 1956 e non stupisce, quindi, che Lo Savio lo inviti, nel giugno del 1961, alla mostra, da lui stesso organizzata, *Mack+Klein+Piene+Uecker+Lo Savio=0*, presso la Galleria La Salita di Roma. Insieme agli artisti del Gruppo Zero e a sé stesso, Lo Savio inserisce Klein a dimostrazione della stima e del fatto che lo considerasse a quella data un capofila del monocromo e delle tendenze riduttive e azzeranti di quegli anni.

Klein e Fontana saranno da esempio a tutta una schiera trasversale di artisti che riconosce nelle loro opere la nascita di uno spazio, artistico, teorico e intellettuale nuovo. «Lucio Fontana e Yves Klein avevano scoperto, da soli, uno spazio nuovo, l'uno squarciando quello vecchio nei suoi "concetti spaziali", l'altro saltandoci dentro direttamente, col suo *Salto nel vuoto. Un artista nello spazio*» ed è solo grazie a loro se negli stessi anni «i gruppi italiani, tedeschi, olandesi, francesi, cominciavano a picchiettarne i confini, a delimitarne i contorni [...], a studiarne una cartografia e, soprattutto, nuovi modi per rappresentarla»<sup>284</sup>.

La ricerca di una bidimensionalità proiettata verso lo spazio esterno trova riscontro a Roma, intorno al 1960, nella figura di Piero Dorazio che già dal 1954 lavora ad un sistema che si impernia sulla linea, sul colore e sulla luce utilizzati come elementi spaziali. Le opere di questi anni sono realizzate attraverso una tassellatura che struttura il campo della tela in tanti piccoli altri campi, piccole *taches*/linee di colore che generano un mosaico fatto di tasselli di colore in interconnessione spaziale e tonale. Nella rete che ne deriva Dorazio «utilizza la linea come portatrice di colore»<sup>285</sup>. Nella visione d'insieme il tracciato di linee e *taches* colorate alternati, dalle forme quadrate e rettangolari, donano alla tela una dinamica spaziale. I risultati di questa ricerca sul colore vengono presentati in una mostra del gennaio del 1955 alla Galleria delle Carrozze a Roma, dal titolo: *Dorazio, Perilli. Colore come struttura*. Dorazio, insieme a *Rilievi* e *Cartografia*, espone anche diverse opere dalla *texture* reticolare come *Gli atomi psicologici di Epicuro*, *Bene Kasimiro* (fig.

---

Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly, op. cit. p. 91.

<sup>284</sup> M. Meneguzzo, *Ti con Zero* in M. Meneguzzo; S. von Wiese (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, op. cit. p. 31.

<sup>285</sup> A. Papenberg-Weber, *Il significato della linea, del colore e della luce nell'opera di Piero Dorazio* in A. Papenberg-Weber, *Piero Dorazio. La formazione artistica*, Skira, Milano 2003, pp. 147.

56) e *Conversazione telefonica con Ulan Bator*, tutte opere in cui «il colore con la sua luminosità si faceva struttura e architettura dello spazio compositivo»<sup>286</sup>.

È opportuno considerare come anche per Dorazio punti di riferimento imprescindibili siano i grandi maestri dell'avanguardia del primo Novecento, su tutti Malevič e Mondrian. Opere come *Conversazione telefonica con Ulan Bator* (fig. 57) rivelano un'assonanza con le composizioni di Mondrian (fig. 58), in particolar modo nella struttura reticolare composta dai tasselli colorati ascrivibile alle composizioni del maestro olandese. Dorazio ha certamente potuto vedere e studiare queste opere a New York, durante i suoi viaggi americani, dove erano esposte al Solomon R. Guggenheim. Sono individuabili in questo rapporto/confronto, due fondamentali differenze che stanno alla base della pittura di Dorazio e lo separano dal maestro neoplastico. Mondrian utilizza, già nelle opere precedenti agli anni '20, la linea nera come elemento di strutturazione del campo tela e di separazione dei campi cromatici interni. La linea nera di Mondrian è netta, visibile e geometrizza la composizione nel suo assetto perpendicolare alla ricerca della purezza pittorica. Dorazio non impone una compattezza geometrizzante ai suoi lavori. Nelle opere in cui sono presenti, quelle che possono sembrare linee nere continuano ad essere dei tasselli come le altre *taches* presenti nella rete. Fanno parte del campo pittorico e restano, a loro volta, piccoli campi pittorici. Sono, dunque, anch'esse colore. E qui la seconda differenza. Dorazio, nella necessità di esaltare le stratificazioni di tono del colore, utilizza una gamma cromatica ampia e modula il colore a differenza di Mondrian che invece lavora sempre con pochi colori, già prima degli anni '20, per poi utilizzare successivamente solo i colori primari, rosso, giallo e blu accompagnati dal bianco, dal grigio e dal nero delle linee. In questo modo il colore di Mondrian genera piattezza mentre la gamma cromatica di Dorazio impone effetti di luce e ombra alla composizione<sup>287</sup> e dunque una dinamica spaziale al quadro.

A partire dal 1959 Dorazio inizia a lavorare a delle grandi superfici di luce che si impongono alla vista dello spettatore come superfici spazio. I suoi *Reticoli* (figg. 59-60) sono un groviglio di fili dipinti, intrecciati sempre più stretti tanto da generare una superficie quasi monocroma e che, come nel caso degli *Spazi-Luce* di Lo Savio, genera una continuità spaziale tra quadro e l'ambiente esterno. I *Reticoli* di Dorazio pulsano grazie a effetti di luce ed ombra che «non sono creati dal contrapposizione di masse chiare e masse più scure, bensì piuttosto da un intricato sistema di punti

---

<sup>286</sup> E. Francesconi, *Per una rappresentazione aniconica del paesaggio urbano. Piero Dorazio: 'Rilievi', Cartografie e l'orizzonte visivo de La fantasia dell'arte nella vita moderna (1951-1955)* in "Studi di Memofonte", n. 23, 2019, p. 329.

<sup>287</sup> Cfr A. Papenberg-Weber, *Il significato della linea, del colore e della luce nell'opera di Piero Dorazio* in A. Papenberg-Weber, *Piero Dorazio. La formazione artistica*, op.cit., p. 146.

e fili in movimento che si avvicinano in modo ritmico e costante, per poi riallontanarsi, invece di rimanere entro i loro limiti, come vorrebbe la nostra immaginazione»<sup>288</sup>.

Dorazio è dunque «interessato soprattutto alla superficie dipinta come campo di riflessione tecnica ed intellettuale sulla qualità della luce»<sup>289</sup>. È il colore-luce che caratterizza queste opere, un colore che viene alimentato dall'incidenza luminosa da cui scaturiscono le dinamiche di vibrazione della superficie. Quest'ultima è pervasa da una struttura atmosferica in movimento perpetuo che espande la tassellatura dei *Reticoli* permettendo una contrazione e una pulsione al campo pittorico. La tassellatura di Dorazio, creata attraverso una fitta stratificazione di linee colorate, genera una profondità che, pur muovendosi sulla superficie bidimensionale della tela, si risolve in un monocromatismo luminoso.

«E si osserva la finezza della luci che sono venute ad intensificare il colore, ci si accorgerà pure che essa ha scompaginato l'antica composizione, ha sostituito allo spazio bidimensionale un suggerimento di spazio in profondità che non si realizza in una prospettiva geometrica, ma in un atmosfera»<sup>290</sup>. Le linee dipinte si avvicinano per creare lo spazio interno al quadro per poi allontanarsi nello spazio stesso<sup>291</sup>.

La scoperta [...] dello spazio interlineare vuoto, di uno spazio che non è “niente” ma rivela una propria qualità o consistenza, diverrà di grande importanza per la pittura di Dorazio dal 1958. Così ad esempio i suoi intrecci di linee dipinti, variati nei decenni, spesso intersecantisi a rete creano di continuo piccoli o grandi interstizi che a seconda dell'intensità e delle caratteristiche della linea, a seconda del suo spessore, della nitidezza e del grado di morbidezza come a seconda del suo colore, influenzano lo spazio che racchiudono. Questo “vuoto” viene modificato da molteplici interazioni dei colori tra di loro, ad esempio da effetti simultanei, così come viene influenzato, per via della fisiologia dell'occhio, del cervello e del carattere della percezione umana del colore, da imitazioni colorate nella nostra immaginazione, che possono conferire anche alla superficie vuota una qualità addirittura pittorica, che si trasforma di opera in opera<sup>292</sup>

Non si tratta di uno spazio numerico e misurabile ma di un'atmosfera così come le tele di Rothko che Dorazio avrà potuto osservare nei suoi viaggi a New York. A differenze delle campiture di colore di Rothko i *Reticoli* di Dorazio sono puntellati da continui sbalzi di luce-ombra. «La

---

<sup>288</sup> P. Dorazio, *Der diebische Schatten* in P. Dorazio, *Bilder 1989-1990*, catalogo della mostra, Erker-Galerie, St. Gallen, 30 giugno – 29 settembre 1990, Erker-Galerie, St. Gallen 1990.

<sup>289</sup> M. Volpi, *Studio critico* in Piero Dorazio. *Mostra antologica 1946/1975*, catalogo della mostra, Galleria del Milione, Milano, 15 maggio – 15 giugno 1975, Galleria del Milione, Milano 1975, p.n.n.

<sup>290</sup> N. Ponente, *Piero Dorazio*, catalogo della mostra, La Tartaruga, Roma 1957.

<sup>291</sup> Cfr A. Papenberg-Weber, *Il significato della linea, del colore e della luce nell'opera di Piero Dorazio* in A. Papenberg-Weber, *Piero Dorazio. La formazione artistica*, op.cit., pp. 149-150.

<sup>292</sup> Ivi, pp. 136-137.

pittura astratta di Dorazio consiste di modulazioni di colore che egli vuol far percepire come effetto di luce e ombra»<sup>293</sup>. È il colore a comporre le linee e a stratificare, la spazialità dell'opera. Ogni strato è formato da un reticolo alveolare di linee al quale si sovrappone un altro strato reticolare di un tono leggermente diverso dal quello precedente e così via. Le diagonali colorate non si toccano fatta eccezione per i punti di intersezione dal quale si dipanano tutte le linee dei vari strati di diverso colore. La luce si esalta nei punti in cui le linee si intersecano a creare dei punti di colore luminoso. Considerato lo slittamento di ogni strato, ogni punto luminoso è strettamente connesso, per la vicinanza, a quello accanto generando nuove connessioni spaziali<sup>294</sup>. «Tale condensato di apparizioni cromatiche apre l'orizzonte della pittura e crea un'atmosfera di luce, dove entreranno successivamente Lo Savio e il gruppo Zero»<sup>295</sup>.

Tutte le componenti concorrono a dare origine ad una condizione di spazialità e profondità all'opera. Il risultato è una superficie in cui «l'attenzione si concreta sulla luce, attivando una dinamica che non mira allo svuotamento, alla neutralizzazione, all'uniformità, alla smaterializzazione [...], ma al contrario si pone come campo di addensamento e complicazione, alleggerito e pulsante di respiri e bagliori»<sup>296</sup>.

A Roma Dorazio costituisce un punto di riferimento per chi, come Lo Savio, si sta interessando ad una nuova disamina della superficie intesa come vibrazione del campo pittorico, attraverso luce, ombra e colore, e conseguente trapasso della bidimensionalità della tela verso il campo tridimensionale. Lo Savio porterà all'estremo questa lezione sconfinando dallo spazio concettuale di Fontana e Klein, o percettivo-ideale dei suoi dipinti *Spazi-Luce*, approdando ad uno spazio reale e compiuto, uno spazio fisico che impone la sua presenza. Lo farà prima parallelamente agli *Spazio-Luce* con i *Filtri* e successivamente, in maniera più compiuta e matura, con i *Metalli* nel 1960.

---

<sup>293</sup> A. Papenberg-Weber, *Analisi di opere scelte* in A. Papenberg-Weber, *Piero Dorazio. La formazione artistica*, op. cit., p. 146.

<sup>294</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>295</sup> G. Celant, A. Costantini (a cura di), *Roma-New York 1948-1964*, op. cit., p. 28.

<sup>296</sup> F. Pola, *Spazi di Luce. Piero Dorazio e il movimento internazionale ZERO* in F. Pola (a cura di), *Spazi di Luce. Piero Dorazio e il movimento internazionale ZERO*, catalogo della mostra, Cortesy Gallery, Milano, 1 settembre – 30 novembre, Skira, Milano 2021, p. 64.



Fig. 22: F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1958, resina sintetica su carta intelata, 48 x 66 cm.



Fig. 23: F. Lo Savio, *Prospettive genesiache*, 1958, acquerello su carta intelata, 50 x 67,5 cm.



Fig. 24: Veduta della mostra “Francesco Lo Savio” (2004) – Centro per l’arte contemporanea Luigi Pecci, Prato (Foto Luca Ficini, Prato).



Fig. 25: F. Lo Savio, *Spazio-Luce*, 1959, resina sintetica su tela, 145 x 192 cm.



Fig. 26: F. Lo Savio, *Senza titolo*, 1959, olio su masonite, 80 x 100 cm.

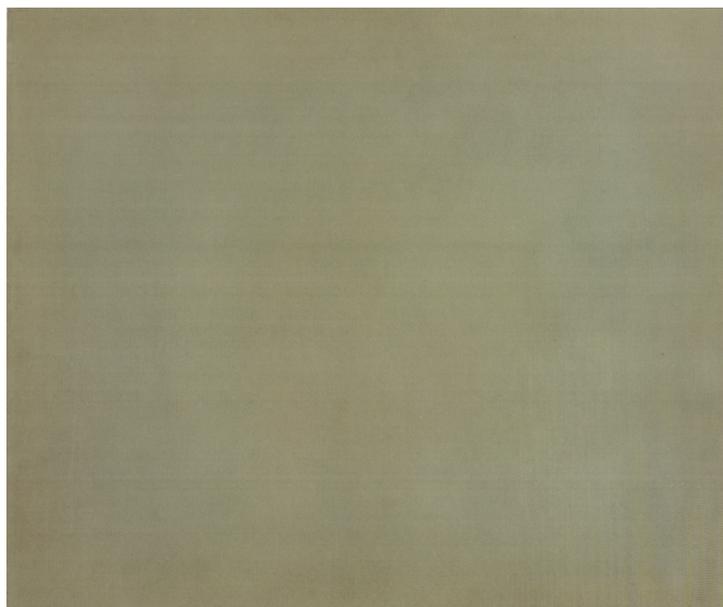


Fig. 27: F. Lo Savio, *Spazio-Luce*, 1959, resina sintetica su tela, 110 x 130 cm.

**dipinti**

tentativo di contatto tra superficie estetica e spazio reale esterno  
 la vibrazione di superficie a carattere polidirezionale determina un  
 FLUSSO OTTICO verso lo spazio ambientale:

precisando una continuità dinamica d'espansione interno-esterno  
**interno = superficie estetica**  
**esterno = spazio ambientale**

questo flusso ottico ha un carattere ENERGETICO perché si esplica  
 attraverso una vibrazione cromatica di superficie cioè

**stato dinamico energetico relativo della luce**

questa vibrazione continua realizzata mediante una differente intensità  
 cromatica di superficie, che tende a questo rapporto di relazione ambientale,  
 presenta una situazione di particolare interesse per lo stato dinamico assoluto,  
 cioè una vibrazione continua di superficie in contrasto con la situazione

**colore = modo dinamico relativo della luce**

in relazione dovremmo avere una vibrazione non continua  
 ma la strutturazione di superficie, che determina la vibrazione continua,  
 è un fatto mentale dove l'idea, elemento primo di situazione, supera il  
 fatto fisico-ambientale e realizza uno spazio **estetico-concettuale**  
 dove il colore non è solo **modo dinamico apparente** della luce  
 ma **colore-idea**

tentativo quindi di realizzare uno spazio a relazione **dinamico-mentale**

importante per iniziare un'azione di sismografia spaziale con la  
 possibilità di uno spazio-idea

per riuscire di conseguenza a pensare a uno spazio con la presenza chiara  
 di spazio-energia e spazio-continuo

quindi relativa integrazione di polivolumetria ambientale in relazione  
 con vari stati di spazio-energia

risultato di questo primo contatto teorico-spaziale è la possibilità di  
 una partenza ab-origine di uno spazio ambientale di coerenza  
**ideo-energetica**

14

Fig. 28: F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, pagina dedicata al funzionamento dei dipinti Spazio-Luce, 1963.

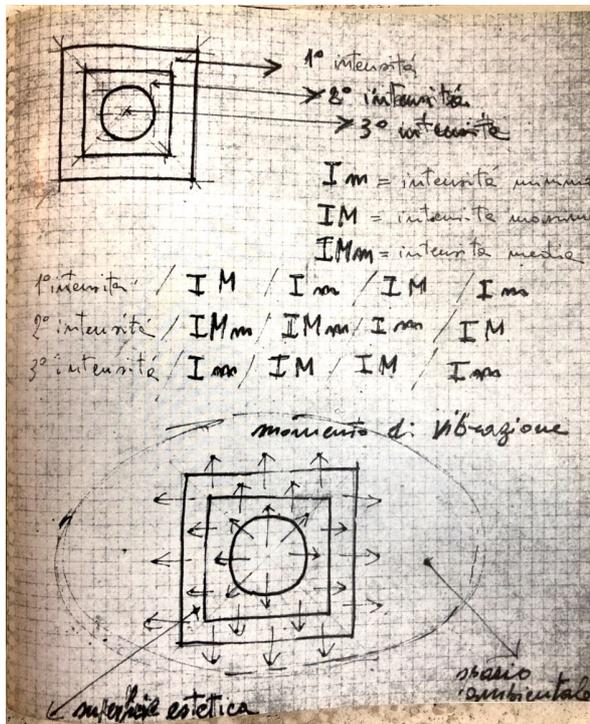


Fig. 29: F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, disegno/schema illustrativo raffigurante il sistema espansivo del colore-luce sulla tela e le dinamiche di intensità, 1963.

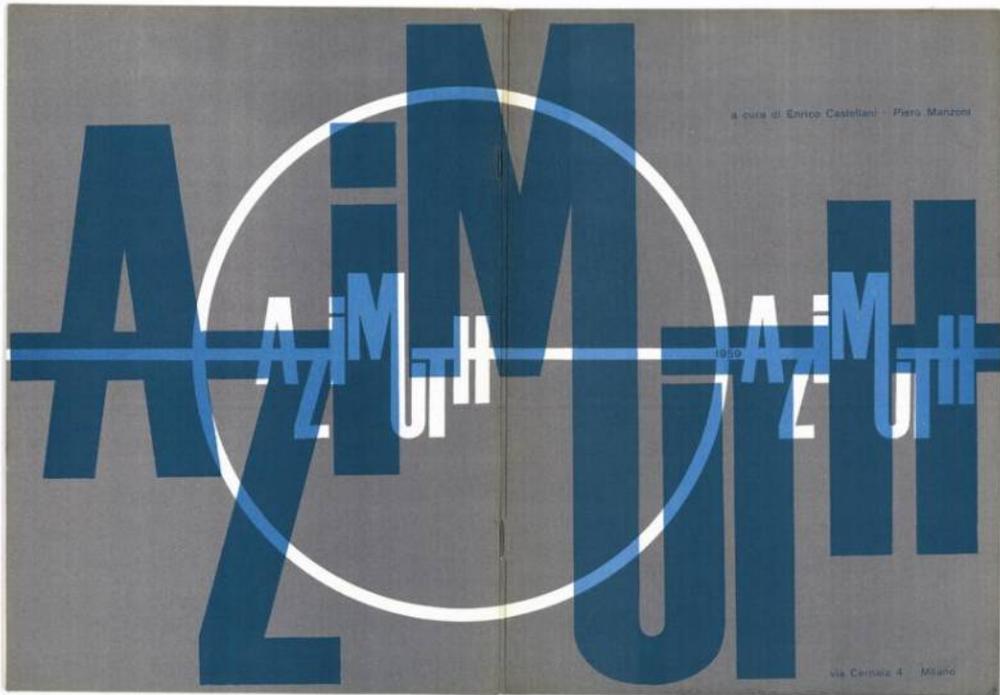


Fig. 30: Copertina del primo numero della rivista "Azimuth" uscito nel settembre del 1959 a cura di Piero Manzoni ed Enrico Castellani.

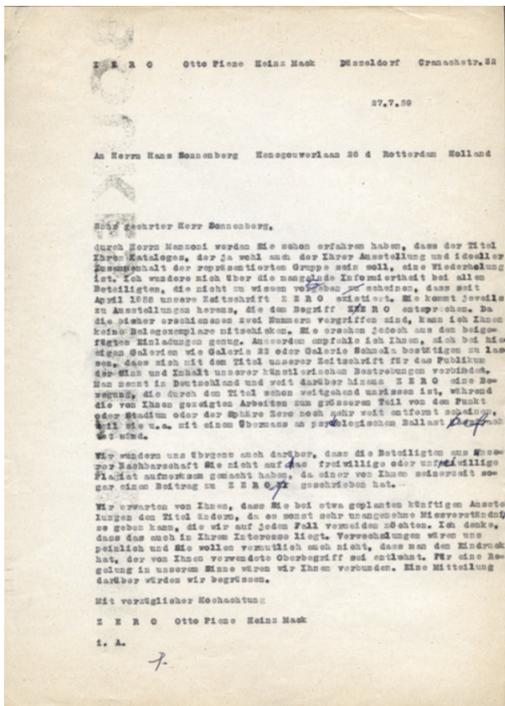


Fig. 31: Lettera di Heinz Mack e Otto Pieni a Hans Sonnenberg datata 27 luglio 1959.

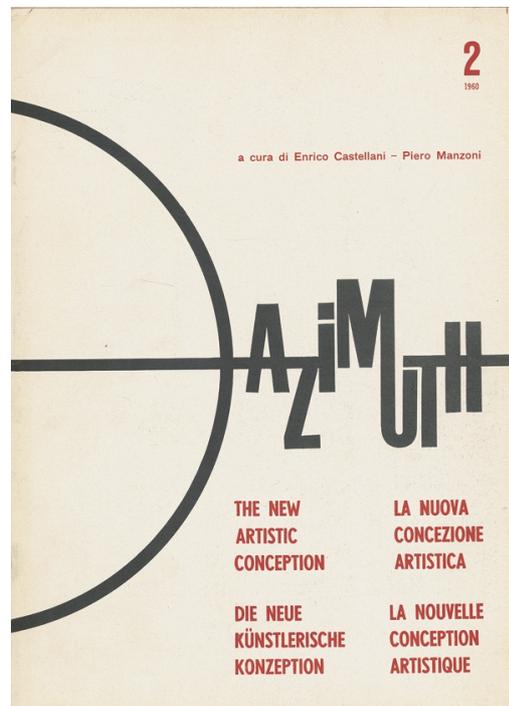


Fig. 32: Copertina del secondo numero della rivista "Azimuth" uscito nel maggio del 1960 in occasione della mostra *La nuova concezione artistica* presso la galleria Azimut.

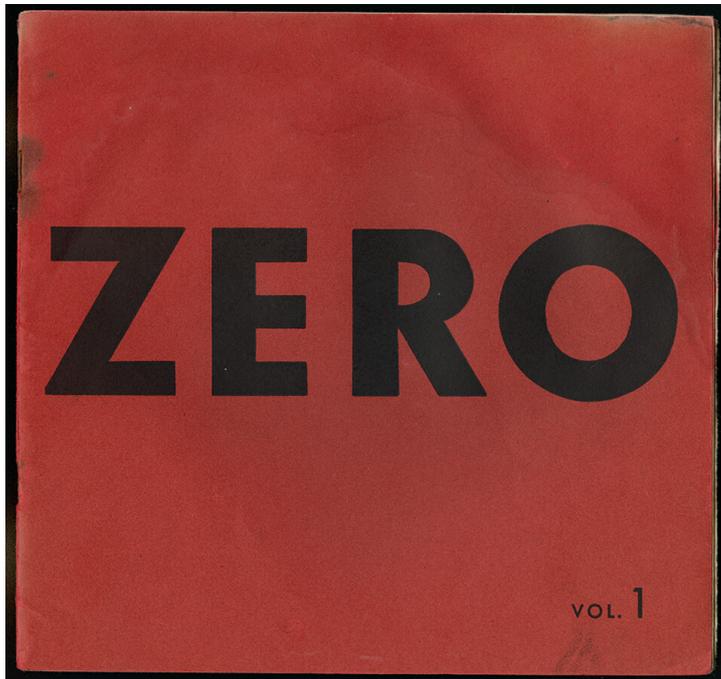


Fig. 33: Copertina del primo numero della rivista "Zero" uscito il 24 luglio del 1958, in occasione della mostra serale *Das Rote Bild* presso l'atelier di Otto Piene

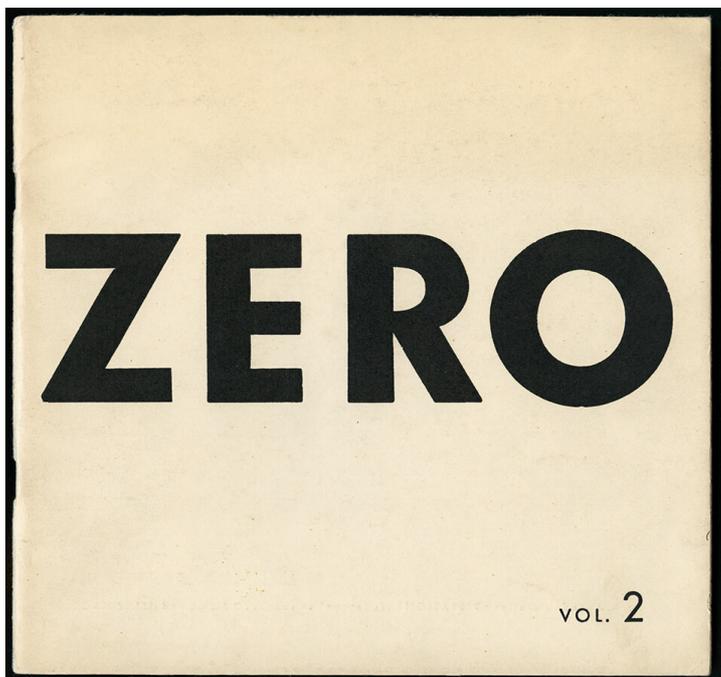


Fig. 34: Copertina del secondo numero della rivista "Zero" uscito nell'ottobre del 1958.

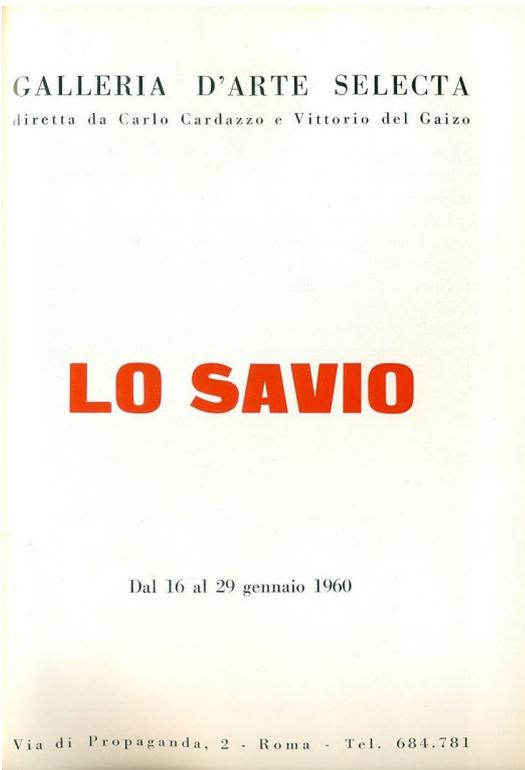


Fig. 35: Invito della mostra personale di Francesco Lo Savio presso la galleria Selecta, 16 - 29 gennaio 1960.



Fig. 36: Poster della mostra Mack+Klein+Piene+Uecker+LoSavio=0, Galleria La Salita, giugno 1961.



Fig. 37: Poster della mostra *Motion in Vision – Vision in Motion*, Hessianhuis di Anversa, 21 marzo – 3 maggio 1959.



Fig. 38: Catalogo della mostra *Motion in Vision – Vision in Motion*, Hessianhuis di Anversa, 21 marzo – 3 maggio 1959.

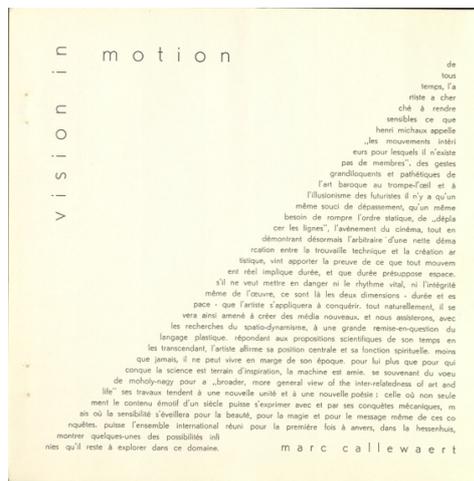


Fig. 39: Il testo del curatore Marc Callewaert all'interno del catalogo della mostra *Motion in Vision – Vision in Motion*, Hessianhuis di Anversa, 21 marzo – 3 maggio 1959.

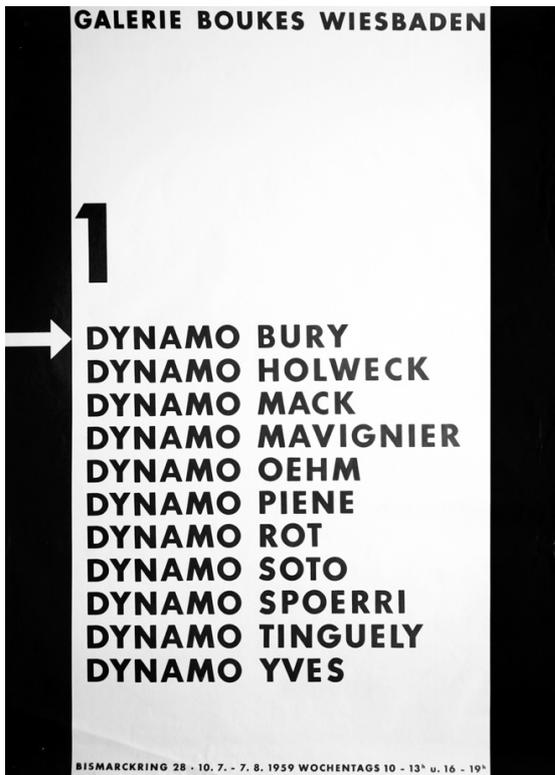


Fig. 40: Poster della mostra *Dynamo I*,  
Galerie Boukes, Wiesbaden,  
luglio 1959.

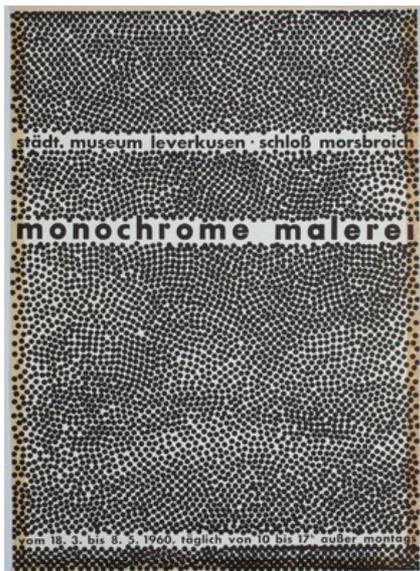


Fig. 42: Poster della mostra  
*Monochrome Malerei*,  
Städtisches Museum, Leverkusen,  
marzo 1960.



Fig. 41: Poster della mostra  
*La nuova concezione artistica*,  
Galleria Azimut, Milano,  
4 gennaio 1960.



Fig. 43: Poster della mostra/evento ZERO. Edition, Exposition, Demonstration, Galerie Schmela, Düsseldorf, 1961.

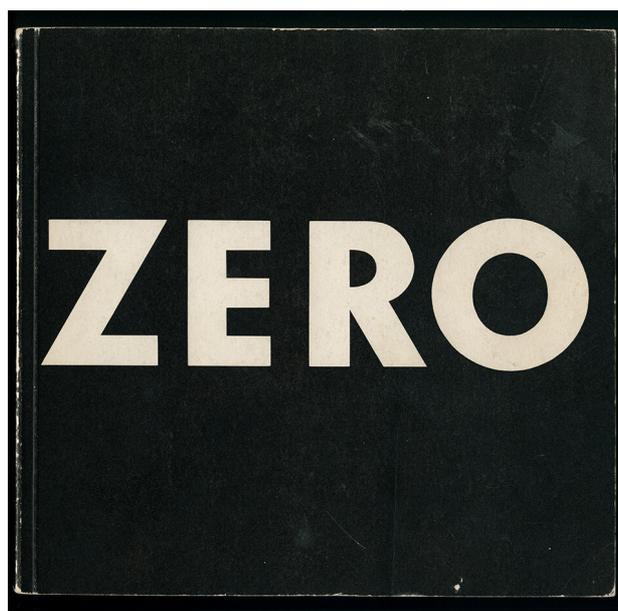


Fig. 44: Copertina del terzo numero della rivista "Zero" uscito nel luglio del 1961 in occasione della mostra/evento ZERO. Edition, Exposition, Demonstration.

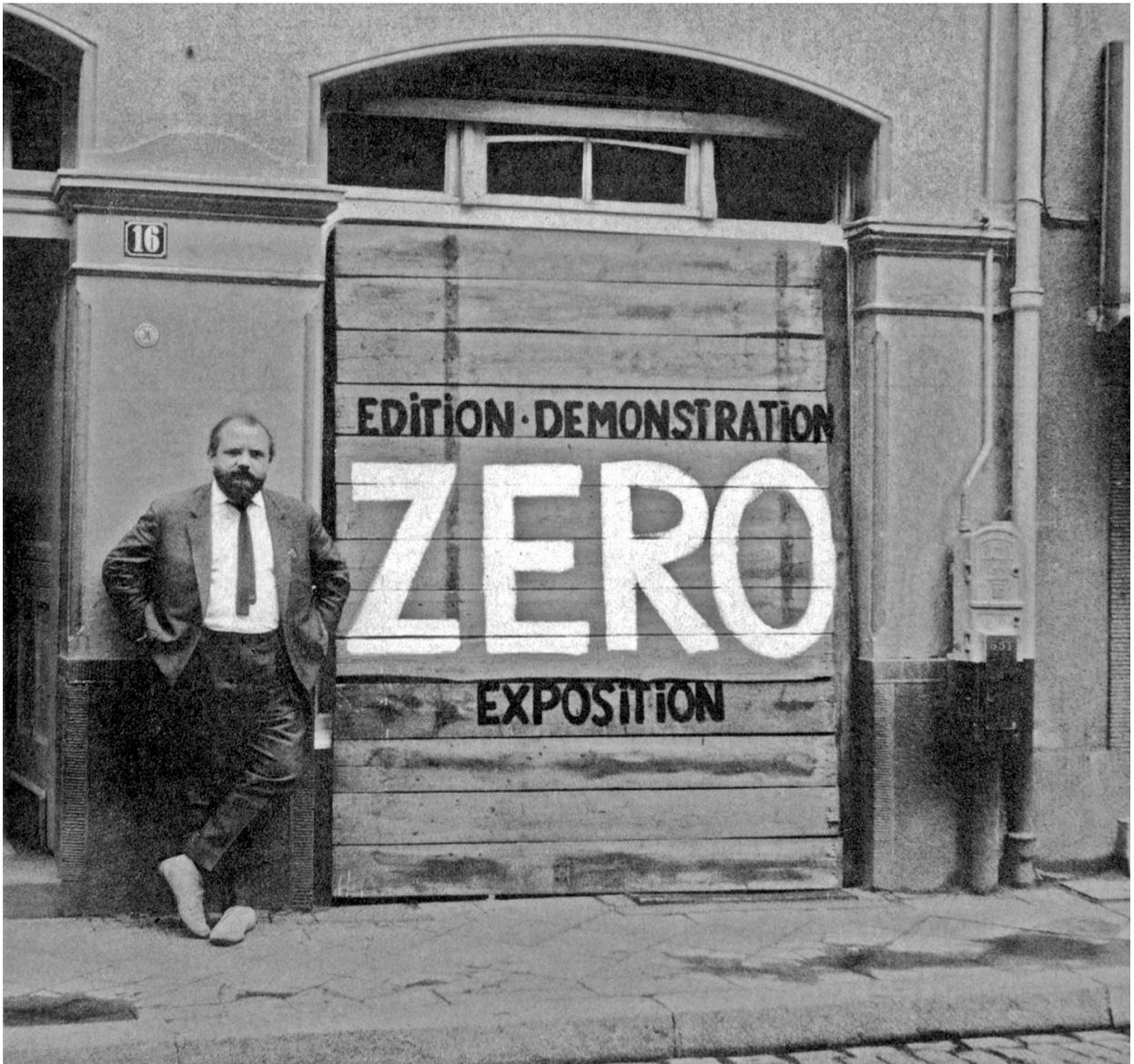


Fig. 45: Alfred Schmela davanti alla sua galleria in occasione della mostra/evento *ZERO. Edition, Exposition, Demonstration*, Galerie Schmela, Düsseldorf, luglio 1961.



Fig. 46: Pubblico davanti alla galleria Schmela in occasione dell'inaugurazione della mostra/evento *ZERO. Edition, Exposition, Demonstration*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 5 luglio 1961.



Fig. 47: Una delle azioni tenutesi all'inaugurazione della mostra/evento *ZERO. Edition, Exposition, Demonstration*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 5 luglio 1961.

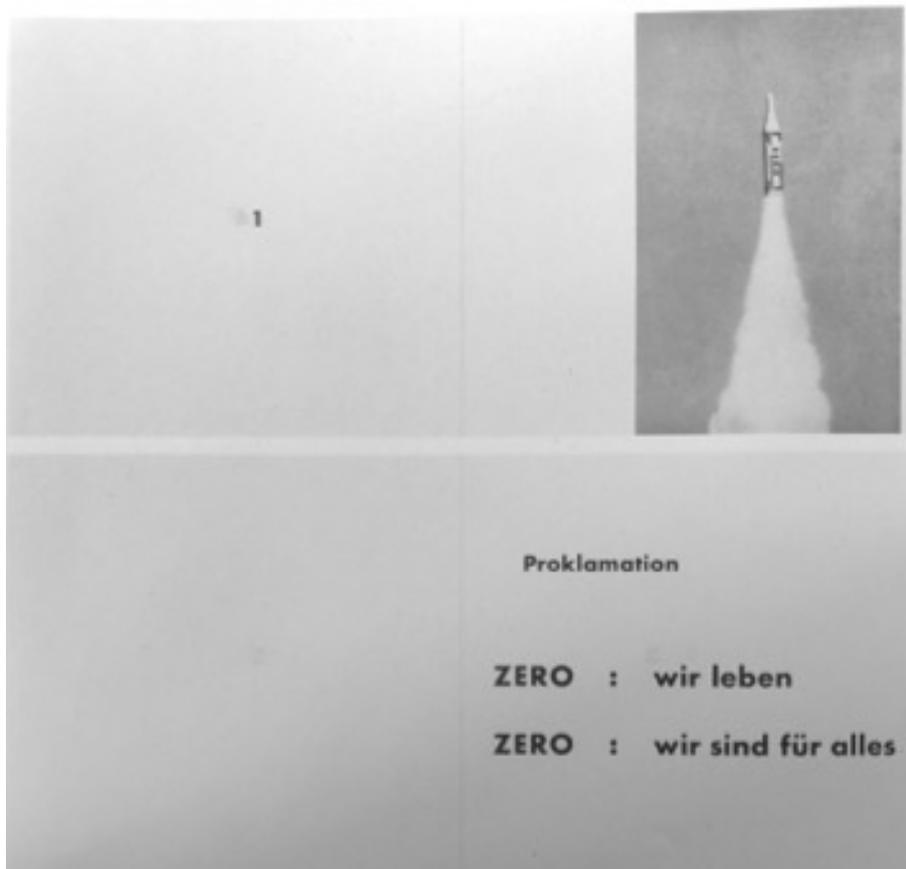


Fig. 48: Ultime pagine del terzo numero della rivista "Zero".

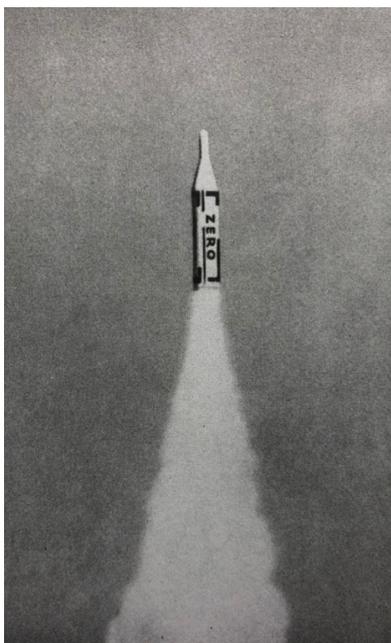


Fig. 49: Particolare delle pagine finali del terzo numero della rivista "Zero" con il razzo, contrassegnato dalla scritta ZERO, che decolla verso lo spazio.

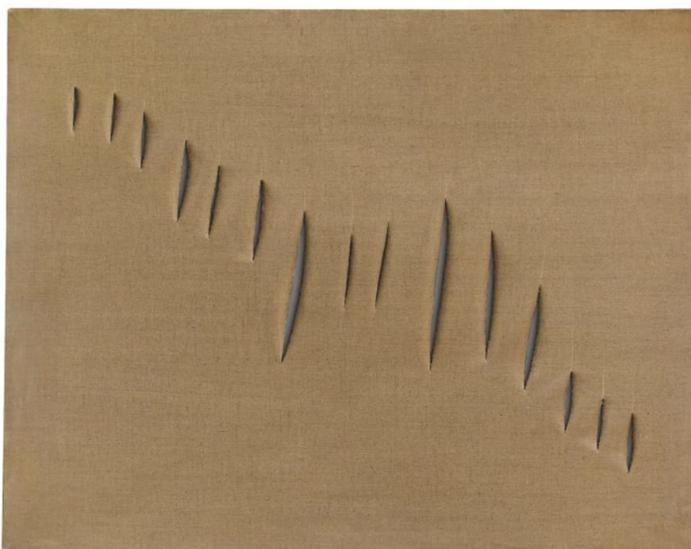


Fig. 50: L. Fontana, *Concetto spaziale, Attese*, 1959, aniline e tagli su tela, 73 x 92 cm.

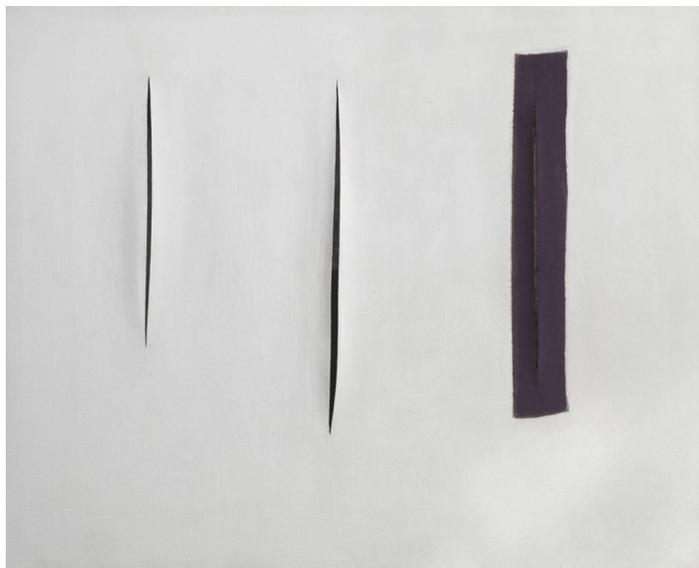


Fig. 51: L. Fontana, *Concetto spaziale, Attese*, 1959, idropittura e collage di velluto su tela, 80 x 100 cm.

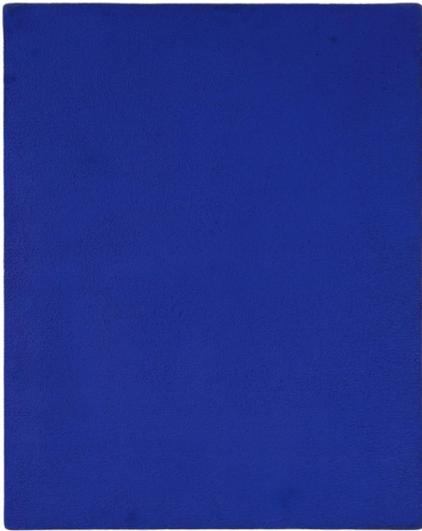


Fig. 52: Y. Klein, *IKB 168*, 1959, pigmento blu e resina sintetica su garza montata su tela, 73 x 92 cm.



Fig. 53: Y. Klein, *IKB 42*, 1960, pigmento blu e resina sintetica su garza montata su tela, 153 x 199 cm.



Fig. 54: Y. Klein, *RP 20*, 1961, pigmento blu e resina sintetica su malta montata su tela, 64 x 77 cm.



Fig. 55: Invito della mostra *Yves Klein: Proposte monocrome. Epoca blu*, Galleria Apollinaire, Milano, 1957.



Fig. 56: P. Dorazio, *Bene Kasimiro*, 1954, olio su tela, 73 x 92 cm.



Fig. 57: P. Dorazio, *Conversazione telefonica con Ulan Bator*, 1954, olio su tela, 70 x 100 cm.



Fig. 58: P. Mondrian, *Composizione 6*, 1914, olio su tela, 61 x 88 cm.

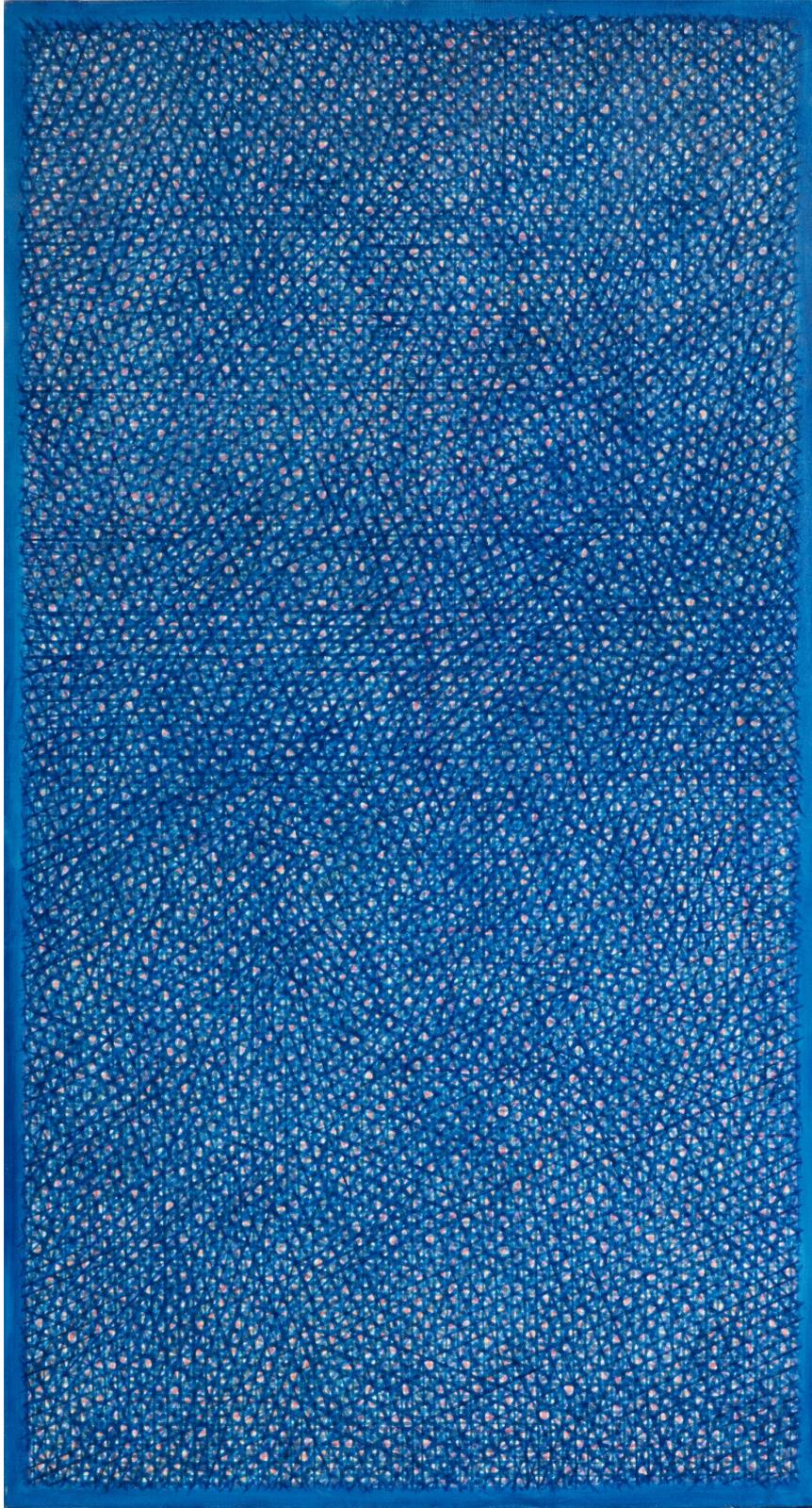


Fig. 59: P. Dorazio, *Il bello blu*, 1961, olio su tela, 70 x 130 cm.



Fig. 60: P. Dorazio, *Few Roses*, 1963, olio su tela, 130 x 162 cm.

## CAPITOLO III

### DAI FILTRI AI METALLI: 1960-1961.

#### 1. LE COLLETTIVE DI LO SAVIO CON GLI ARTISTI DI PIAZZA DEL POPOLO.

Tra il 1958 e il 1959, Lo Savio riscuote grande successo in ambito internazionale, soprattutto in Germania. Le sue opere a *Monochrome Malerei* avevano colpito moltissimo gli artisti del gruppo Zero ma anche Henk Peeters, tra i fondatori di *Nul* in Olanda, che, arrivato in ritardo a Leverkusen, a mostra già terminata, vede le opere in deposito tra cui lo *Spazio-Luce* di Lo Savio, rimanendone impressionato. La stima tedesca, e poi olandese, nei confronti dell'artista romano si consolida tra la seconda metà del 1960 e il 1962.

Il 1960 è un anno di vitale importanza per la carriera di Lo Savio in Italia. Roma resta uno dei fulcri del percorso che l'artista compie insieme agli altri giovani artisti romani, Franco Angeli, Tano Festa, Mario Schifano, Giuseppe Uncini e Gianni De Bernardi i quali formeranno la Scuola di Piazza del Popolo<sup>297</sup>, così definita per la loro consuetudine di incontrarsi al Caffè Rosati, nella famosa piazza nel centro di Roma.

Per riuscire a cogliere a pieno l'esperienza della Scuola di Piazza del Popolo, e decifrare il Lo Savio di quegli anni in Italia, che, ricordiamolo, stava intanto costruendo i suoi rapporti internazionali con il movimento ZERO, è necessario analizzare le tre decisive mostre che questi artisti hanno condiviso nell'arco dell'intero 1960: *Giovani pittori – Lo Savio, Schifano, Uncini, Festa, Angeli, De Bernardi* alla galleria L'Appunto; *Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini* alla

---

<sup>297</sup> La Scuola di Piazza del Popolo nasce a Roma nei primi anni Sessanta grazie all'incontro tra Mario Schifano, Tano Festa, Franco Angeli e Giosetta Fioroni. A questi si aggiungeranno Pino Pascali, Francesco Lo Savio, Renato Mambor, Cesare Tacchi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo. La definizione di Scuola di Piazza del Popolo deriva dal fatto che questi artisti erano soliti incontrarsi presso il Caffè Rosati, nella famosa piazza romana, o presso la Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis. Per approfondimento sulla Scuola di Piazza del Popolo vedi: R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Aldilà della pittura*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990 – 15 gennaio 1991, ed. Carte Segrete, Roma 1991.; P. Pitagora, *Fiato d'artista. Dieci anni di Piazza del Popolo*, Sellerio Editore, Palermo, 2001; A. Tugnoli, *La Scuola di Piazza del Popolo*, M&M, Firenze 2004; M. Calvesi, A. Dambruoso (a cura di), *Piazza del Popolo e dintorni: la scuola romana degli anni Sessanta*, catalogo della mostra, 38° Premio Vasto d'arte contemporanea, Musei Civici di Palazzo d'Avalos, Vasto, 16 luglio – 16 ottobre 2005, Regione Abruzzo e Comune di Vasto, Vasto 2005; A. Paparatti, *Arte-vita a Roma negli anni '60 e '70. Ritratti dei protagonisti e storie inedite*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2015; M. Meneguzzo, P. Mascitti, E. Bottazzi (a cura di), *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, catalogo della mostra, Museo MARCA, Catanzaro, 5 giugno – 31 agosto 2016, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016; G. Simongini, *La scuola di piazza del Popolo. Pop o non Pop?*, Manfredi Edizioni, Imola, 2021.

galleria Il Cancellò; *5 Pittori: Roma '60* alla galleria La Salita. La ricostruzione di questi tre appuntamenti espositivi è complessa per il pochissimo materiale dell'epoca disponibile ma la testimonianza, se pur a tratti confusa, di uno dei protagonisti, Uncini, e alcuni recenti contributi<sup>298</sup>, da cui inevitabilmente questa ricostruzione partirà, hanno gettato una luce su queste tre mostre, considerate decisive dalla storiografia successiva ma passate in sordina in quegli anni.

Partendo dalle parole di Uncini è possibile, però, intercettare la possibilità di una mostra precedente alle tre del 1960. L'artista, infatti, ricorda una collettiva del 1958 *Lo Savio, Manzoni, Schifano, Uncini* curata da Emilio Villa, in galleria Appia Antica, di cui però non si ha nessun documento. Le stesse testimonianze di Uncini sembrano discordanti in quanto l'artista, in un'altra intervista, parla della stessa collettiva ma con la presenza di Castellani al posto di Lo Savio<sup>299</sup>. I dubbi aumentano se si considera che Uncini parla di un Lo Savio che, in quella mostra, avrebbe esposto i *Filtri*<sup>300</sup>. Questa possibilità sembra improbabile in quanto Lo Savio inizierà a produrre i *Filtri* a partire dal 1959, mentre alla data del 1958 sta realizzando esclusivamente i dipinti *Spazio-luce*. I *Filtri* saranno l'evoluzione naturale dello studio di Lo Savio della dinamica spazio-luminosa ma ciò non avverrà prima dei mesi iniziali del 1959. Infine, una recente ricognizione degli eventi in Galleria Appia Antica, compiuta in occasione della mostra *Un atlante di arte nuova. Emilio Villa e l'Appia Antica*<sup>301</sup>, ha escluso l'effettiva realizzazione di questa mostra non inserendola nella cronologia del 1958. Una cosa è chiara dalle parole di Uncini, ed è un dato fondamentale che unisce questa nuova generazione e traccia un filo rosso con tutte le altre collettive successive, questa «era una mostra più di idee che di opere. Ci proponevamo di superare l'informale, anche se non sapevano chiaramente come. Volevamo azzerare l'immagine, ricorrere al monocromo [...]»<sup>302</sup>.

Il primo momento corale di Lo Savio e compagni è la mostra *Giovani pittori – Lo Savio, Schifano, Uncini, Festa, Angeli, De Bernardi* a cura di Richard Chase, presso la galleria L'Appunto, in via Gregoriana 46 a Roma, nel 1960. Purtroppo, anche per questa mostra i documenti a disposizione sono esigui. L'unico rinvenuto è una lettera (fig. 61) dello stesso Chase in cui è possibile leggere il titolo originale, *Mostra per la critica: giovani pittori*; la data dell'inaugurazione, il 23 marzo e la grande aspettativa che Chase ripone in questa mostra considerata come «la possibilità al pubblico e, principalmente, alla critica, di vedere quello che sta facendo “la

---

<sup>298</sup> G. Gastaldon, *La pittura di Mario Schifano 1958-1964*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, Anno accademico 2013/2014, relatori prof. Flavio Fergonzi e prof. Alessandro Del Puppo; G. Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2021; G. Casini, *5 pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960* in “Studi di Memofonte”, n. 9, 2012.

<sup>299</sup> C. Costantini, *Voi, Schiavi di Andy* in “Il Messaggero”, anno 112, n. 335, dicembre 1990, p. 19.

<sup>300</sup> L. Cherubini, *Roma anni '60* in “Flash Art”, n. 153, dicembre 1989 – gennaio 1990, p. 86.

<sup>301</sup> N. Giustozzi (a cura di), *Un atlante di arte nuova. Emilio Villa e l'Appia antica*, catalogo della mostra, Complesso di Capo di Bove, Roma, 25 giugno – 19 settembre 2021, Electa, Milano 2021.

<sup>302</sup> C. Costantini, *Voi, Schiavi di Andy*, “Il Messaggero”, anno 112, n. 335, dicembre 1990, p. 19.

generazione adolescente in guerra”»<sup>303</sup>. Non c'è allo stato attuale degli studi, la possibilità di appurare l'effettivo interesse della critica nei confronti della mostra per l'assenza di recensioni o resoconti.

Alla galleria L'Appunto si apre un percorso di gruppo che proseguirà esattamente un mese dopo con la mostra, *Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, a Bologna presso la galleria Il Cannello (fig. 62) diretta dal pittore Ciangottini, il 23 Aprile, con testo di presentazione in catalogo di Emilio Villa. Da una testimonianza di Concetto Pozzati<sup>304</sup> si legge che fu lui a fare da intermediario tra Gian Tomaso Liverani, che avrebbe mandato a Bologna il gruppo per una sorta di mostra preparatoria, prima di quella che lo stesso Liverani avrebbe organizzato, con gli stessi protagonisti, a 'La Salita' in novembre, e la Pederzini direttrice della galleria La Loggia, dove inizialmente, nell'idea di Pozzati doveva svolgersi la mostra. All'incontro, sempre secondo la testimonianza di Pozzati, «la signora è gentilissima ma ci consiglia di andare a trovare il pittore Ciangottini, che dirige la galleria Il Cannello. Combiniamo la mostra per aprile, con la presentazione di Villa»<sup>305</sup>.

La figura di Villa è un dato decisivo per comprendere questa collettiva. Infatti, recentemente, Giorgia Gastaldon ha proposto una ricostruzione che sembra essere più plausibile proprio in conseguenza alla presenza di Emilio Villa: «pare più sensato che a Bologna fosse arrivato Emilio Villa, forse con l'aiuto di Pozzati, [...] e che avesse poi proposto gli stessi artisti a Liverani, dal momento che lo stesso Villa in quel periodo collaborava piuttosto stabilmente proprio con la galleria La Salita»<sup>306</sup>. Inoltre, Villa, a quell'altezza cronologica, aveva già saldi rapporti sia con Schifano, del quale aveva accolto la prima personale, presso la Galleria Appia Antica di Roma, da lui diretta, nel maggio del 1959 e con la pubblicazione sul secondo numero della rivista "Appia Antica" di una pagina interamente dedicata a Schifano con due pitture cemento del 1959, sia con Lo Savio del quale pubblica sul primo numero di "Appia Antica", nel 1959, due tra i primi dipinti *Spazio-Luce*. Per questo motivo sembra più plausibile che a sponsorizzare il gruppo romano a Bologna sia stato lo stesso Villa, interessato fortemente al lavoro di questi giovani artisti che considera, attraverso la sua laboriosa scrittura, «testimonianza di una imminente ribellione al vizio corsivo odierno, ecumenico, delle pitture colorate di pletorico magma, dei plasmi caotici, delle nevrastenie sofistiche e enfatiche, anguste e oscure, delle scroscianti convenzioni esistenziali,

---

<sup>303</sup> Questa lettera è stata rinvenuta presso l'archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e pubblicato per la prima volta da Maurizio Fagiolo dell'Arco in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 635, ripresa poi in G. Gastaldon, *La pittura di Mario Schifano 1958-1964*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, Anno accademico 2013/2014, relatori prof. Flavio Fergonzi e prof. Alessandro Del Puppo, p. 20.

<sup>304</sup> Fax di Concetto Pozzati del 7 ottobre 1992 oggi in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit. p. 636.

<sup>305</sup> *Ibidem*.

<sup>306</sup> G. Gastaldon, *La pittura di Mario Schifano 1958-1964*, op. cit., p. 21.

tinteggiate e manipolate a vanvera, a quiproquo»<sup>307</sup>, successori, anzi demolitori dello stanco e ormai accademico atteggiamento Informale.

La presenza di Villa è utile anche per provare a capire quali opere erano presenti in mostra a Il Cancellò. Villa recensisce l'esposizione bolognese nel numero ventotto della rivista "Aujourd'hui" del settembre 1960. L'articolo è corredato da cinque immagini che, presumibilmente, riprendono le opere in mostra: *Cemento e ferro* di Schifano del 1960 «due elementi giustapposti, imbullonati»<sup>308</sup>, uno strato di cemento su cui l'artista applica una lamina di ferro lucida; di Uncini *Ferro e cemento* del 1960, una sorta di elemento architettonico con l'intelaiatura di ferro che fuoriesce, nella zona centrale dell'opera, dal cemento autoportante che la ingabbia; di Angeli viene riprodotta l'opera *In Puncto temporis* del 1959, calze tirate su tela e garza, «filature e marezzature da screpoli e coaguli»<sup>309</sup>, una tipologia tipica di Angeli nel biennio '59-'60; infine, di Lo Savio uno *Spazio-Luce* del 1959 «il paziente sortilegium, l'artificiosa ricerca dell'increato, l'umile atto di referenza alla indiscreta e baluginante caligine dello spazio, che non è colore, ma idea»<sup>310</sup>.

Sembra dunque plausibile supporre che Lo Savio abbia scelto di esporre i dipinti *Spazio-luce* durante queste mostre se pur avesse sviluppato, a quella data, anche i *Filtri*. A tal proposito però, resta un dubbio legato alla terminologia usata per queste opere. Ancora Uncini, infatti, parla, per le mostre a L'Appunto e a Il Cancellò di «filtro dipinto» e anche Concetto Pozzati ricorda di un «filtro occultante». Questa ambiguità deriva dal fatto che probabilmente i dipinti *Spazio-Luce* venivano percepiti, nella loro struttura di superficie, con le sembianze di un filtro. Le sottili sfumature di colore, che generano la graduale pulsione tonale, si mostrano sulla tela come un «respiro spaziale»<sup>311</sup> dalle caratteristiche centrifughe ma allo stesso tempo filtranti. Gli strati di colore si pongono in un assetto stratificato tale da porsi in relazione filtrante con la luce.

Non stupisce, inoltre, che i dipinti possono essere associati ai *Filtri* per la loro comune caratteristica di essere "a parete", entrambi bidimensionali, tanto che Gerard Storek in un saggio su Lo Savio dal titolo emblematico *Quadri e oggetti di "una realtà quasi impossibile*, scrive che «un altro punto che fa riflettere è la rapida successione dei quadri (dipinti/filtri) agli oggetti (metalli/articolazioni totali)»<sup>312</sup> e continua «I filtri mostrano il medesimo costruito formale dei dipinti»<sup>313</sup>, associando, appunto, i dipinti ai filtri in una connessione che li separa dalla materialità e

---

<sup>307</sup> Emilio Villa, Testo di presentazione della mostra *Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, oggi in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 635.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 636.

<sup>310</sup> *Ibidem*.

<sup>311</sup> U. Kulterman, introduzione al catalogo della mostra *Ad Reinhardt – Francesco Lo Savio – Jef Verheyen*, Leverkusen, 1961, oggi in U. Kultermann, *Il concetto spazio-luce di Francesco Lo Savio* in G. Celant, *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 12.

<sup>312</sup> G. Storek, *Quadri e oggetti di una «realtà quasi impossibile»* in G. Celant, *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 32.

<sup>313</sup> *Ivi*, p. 36.

dalla spazialità fisica dei successivi *Metalli e Articolazioni Totali*. È, quindi, possibile supporre che effettivamente Lo Savio ha esposto i dipinti nelle tre mostre italiane del 1960 di cui ci si sta occupando e che questi fossero definiti filtri o filtri dipinti da coloro che li osservavano.

Dopo qualche mese dalla mostra alla galleria Il Cancellò, il 18 novembre del 1960 a Roma in Salita San Sebastianelli 16/c, presso la galleria La Salita di Gian Tomaso Liverano, apre la mostra '5 Pittori, Roma '60. La formazione resta la stessa, Angeli, Festa<sup>314</sup>, Lo Savio, Schifano, Uncini, con il testo di presentazione affidato a Pierre Restany. Liverani decide di accompagnare l'esposizione con un catalogo (fig. 63) che purtroppo non contiene indicazioni sulle opere esposte né immagini delle stesse. Si tratta di un piccolo cartoncino bianco pieghevole su cui compare, in rosso in alto, su una facciata, 5 Pittori e in basso il nome della galleria 'La Salita'; sulla facciata retrostante, allo stesso modo, in alto 'Roma 60' e in basso i nomi dei partecipanti. All'interno, sulla pagina sinistra si legge il titolo del testo di Restany *Entre-deux romain*, con in basso l'indicazione del giorno dell'inaugurazione e la strada per raggiungere la galleria; sulla destra, a pagina intera, lo scritto in francese del critico, firmato e datato 'Paris, novembre 1960'.

La scelta di Restany al posto di un critico italiano come Villa, che già si era occupato e aveva sponsorizzato il gruppo con la mostra bolognese presso Il Cancellò, e aveva, in qualche modo, dato visibilità internazionale ai giovani romani con la successiva recensione su "Aujourd'hui" è spiegabile in diversi modi: Restany in quel momento era già in contatto con il mondo milanese e questo è dimostrato dalla pubblicazione, tramite la galleria Apollinaire di Guido le Noci, del manifesto dei *Nouveaux réalistes* uscito nell'aprile del 1960. I rapporti con Roma, come hanno proposto Maria Grazia Messina e Giovanni Casini, hanno inizio grazie all'inserimento di Mimmo Rotella nel gruppo dei *Nouveaux réalistes*, tanto che Restany arriva a Roma già nell'estate del 1959 per vedere la mostra di Rotella proprio presso la galleria La Salita<sup>315</sup>. La conferma dell'avvicinamento di Restany al mondo romano viene proprio da una dichiarazione dello stesso Liverani che getta una luce sulla scelta del critico per il testo del catalogo della mostra e sull'organizzazione della collettiva dei 5 Pittori:

---

<sup>314</sup> Come è stato suggerito dalla dott.ssa Giorgia Gastaldon in G. Gastaldon, *La pittura di Mario Schifano 1958-1964*, op. cit., p. 21, la presenza di Tano Festa alla mostra bolognese presso la galleria Il Cancellò, non è certa in quanto sia nello scritto di Villa in catalogo, che nella recensione della mostra su "Aujourd'hui", dello stesso Villa, Festa non viene mai menzionato. Villa descrive, in catalogo, le opere di Angeli, Lo Savio, Uncini, Schifano ma non di Festa e su "Aujourd'hui", parla di «quatre nouveaux peintres de Rome». Il dubbio sulla presenza di Festa alla collettiva bolognese resta, in quanto sulla copertina del catalogo della mostra è presente il suo nome. Inoltre, sempre dai ricordi di Uncini in L. Cherubini, *Roma anni '60*, "Flash Art", n. 153, dicembre 1989 – gennaio 1990, p. 87, Festa era presente in mostra a Il Cancellò «con il primo monocromo rosso», che poi, sempre secondo Uncini, avrebbe riproposto alla mostra a La Salita nel novembre del 1960.

<sup>315</sup> Cfr. M. G. Messina, *Convergenze neodada di Gastone Novelli e del gruppo Crack* in M. De Vivo, R. Naldi (a cura di), *Scritti per Pia Vivarelli: ricerche sul Novecento*, atti della giornata di studio, Palazzo du Musnil, Napoli, 27 novembre 2008, Arte'm, Napoli, 2011, p. 58; G. Casini, *5 pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960*, op. cit., pp. 38-39.

Io ero amico di Restany da prima, quando andavo a Parigi, lo andavo a trovare, c'erano diversi punti di contatto, c'era Fontana. Lui capitò a Roma quell'estate lì. [...] Restany che era arrivato a Roma alla fine dell'estate mi propose di fare questa mostra. [...] E così nacque la mostra. La cosa mi piacque perché era una mostra proprio di rottura completa con tutto l'Informale, con tutto quello che succedeva a Roma: Afro, Capogrossi... [...] Era una mostra che feci molto volentieri. E la mostra ebbe grande successo, segnò veramente una rottura con tutto il periodo precedente, se ne parla ancora quest'oggi. Anch'io la ricordo ancora volentieri perché anche per me fu una mostra molto informativa<sup>316</sup>.

Una collettiva, quella a La Salita, che segna un momento di «rottura completa» e che viene considerata come un momento di complesso ma necessario distacco dall'Informale; una svolta verso un inevitabile rinnovamento. Questo è un tema da non sottovalutare perché messo chiaramente in risalto da Restany all'esordio del testo *Entre-deux romain*. Il critico francese, infatti, scrive «Roma, divenuta decadente, avrebbe pagato caro il peso della propria storia. Invasa, oppressa, ferita, risponde con l'indifferenza alle ingiurie del tempo. Questa noncuranza la rende eterna: come stupirsi se questa metropoli della nostra cultura, la Città per eccellenza, è oggi il rifugio di tutti i nostri conformismi?»<sup>317</sup>. Roma resta ostaggio, dalle parole di Restany, tra le due capitali culturali del momento «Parigi e New York» e i gli artisti a La Salita si collocano all'interno di uno spazio che è quello «tra i neodadaisti e i Nuovi Realisti e, per uno, tra lo *hard edge* e il *nuagisme*»<sup>318</sup>. Riguardo a quest'ultimo è da interpretare in riferimento a Lo Savio: le sottili atmosfere pulviscolari e il vorticoso passaggio tonale degli *Spazi-Luce*, il contrasto cromatico dalle caratteristiche monocrome, unito alla netta schematizzazione geometrica dei *Filtri* avranno certamente indotto Restany ad accostare Lo Savio alla “nebulosità” della pittura nuagista e alla astrazione geometrica e monocroma dell'*hard edge*. A conclusione del testo Restany riconosce il ruolo innovatore di questi «giovani pragmatisti», ai quali «viene offerta un'occasione» di tracciare una strada alternativa a quelle che definisce «posizioni consolidate, ufficialmente riconosciute e unite oramai all'accademismo di avanguardia»<sup>319</sup>.

Il catalogo, dunque, inquadra il contesto all'interno del quale questa collettiva viene realizzata ma non si rivela utile nell'identificazione delle opere presenti. Come per le collettive precedenti, infatti, anche in questo caso, la ricostruzione e l'identificazione delle opere esposte è complessa per

---

<sup>316</sup> L. Schermi, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani* in “Arte e critica”, VI, n. 24, ottobre-dicembre 2000.

<sup>317</sup> P. Restany, *Entre-deux romain* in *5 Pittori Roma '60*, catalogo della mostra, galleria La Salita, Roma, 18 novembre 1960, pnn. Il testo originale è redatto da Restany in francese, per la traduzione italiana vedi M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 637.

<sup>318</sup> *Ibidem*.

<sup>319</sup> *Ibidem*.

la poca documentazione oggi conosciuta salvo le due recensioni, di Filiberto Menna<sup>320</sup> e Lorenza Trucchi<sup>321</sup>. Una terza recensione è quella di Marisa Volpi che però si riferisce alla stessa mostra riallestita nel 1969 a Torino presso la galleria Christian Stein<sup>322</sup>. Esiste, inoltre, un'altra brevissima recensione che Maurizio Fagiolo dell'Arco inserisce nel suo regesto nel catalogo della sezione *Fratelli: Francesco Lo Savio e Tano Festa* della XLV Mostra Internazionale d'arte di Venezia, di Hochtin pubblicata su "L'Oeil" qualche mese dopo, nel gennaio del 1961<sup>323</sup>.

Dalla recensione di Menna possiamo ricavare le prime indicazioni utili:

Li accomuna lo stesso bisogno di andare oltre le ultime esperienze dell'informale, che, una volta perduta l'originaria forza romantica di Pollock e Wols, viene sempre più scadendo a mera decorazione. [...] Ecco dunque Uncini servirsi di un'ampia superficie metallica, interrotta al centro da una massa geometrica di cemento riuscendo a metterci dentro tutto il suo animo contemplativo e sereno; Festa, che si è accorto per tempo del rischio di inseguire l'assolutezza formale di Rothko, realizzare un nuovo ordine geometrico scandito da ritmiche interruzioni materiche; Lo Savio avventurarsi in una direzione costruttivista, riuscendo a creare dei ritmi di una purezza architettonica, mentre Schifano sembra prediligere le esperienze neodadaistiche, rifiutandosi a un discorso strutturato come quello dei suoi amici. Angeli, infine continua nel suo gioco allusivo di forme scattanti e leggere, cui però nuocciono certi ricordi surrealistici<sup>324</sup>.

Anche Menna è certo della volontà e della capacità di questi artisti di abbandonare l'informale. La tipologia di opere descritte dal critico per la mostra romana sembra, in parte, ricalcare quelle descritte da Villa pochi mesi prima per la collettiva bolognese: opere in cemento e ferro di Uncini; Festa con i primi monocromi ancora materici (anche se non c'è certezza della presenza di Festa nella collettiva bolognese); monocromi con calza di nylon per Angeli; la «purezza architettonica» in «direzione costruttivista» di Lo Savio. Schifano, invece, aveva esposto a Bologna le pitture cemento ma alla mostra a La Salita, ad interpretare le parole di Menna, sembra non fare la stessa scelta, e questo lascia immaginare che, proprio in questa fase, l'artista romano attui il passaggio, certamente avvenuto nel 1960, dai *Cementi* ai *Monocromi*.

---

<sup>320</sup> F. Menna, recensione della mostra *5 Pittori Roma '60* in "Telesera", 10 dicembre 1960 oggi in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 637.

<sup>321</sup> L. Trucchi, *Incisioni di Picasso* in "La Fiera Letteraria", 4 dicembre 1960.

<sup>322</sup> M. Volpi, *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo della mostra, galleria Christian Stein, Torino 1969.

<sup>323</sup> L. Hochtin recensione della mostra *5 Pittori Roma '60* in "L'Oeil", gennaio 1961 oggi in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 637.

<sup>324</sup> F. Menna, recensione della mostra *5 Pittori Roma '60* in "Telesera", 10 dicembre 1960 oggi in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 637.

Sembra confermare questa possibilità la già citata dichiarazione di Uncini che, se indica l'improbabile presenza dei monocromi di Schifano già al Cancellò, dichiara che dopo la mostra all'Appunto, «alla Salita nel '60, le scelte erano molto più precise. Schifano con i monocromi, Uncini con i cementi armati e lamiere di ferro, Lo Savio con il filtro dipinto, Festa con il primo monocromo rosso, Angeli con le calze tutte nere»<sup>325</sup>.

Ribadisce la questione il testo di Marisa Volpi nel catalogo della mostra del 1969 *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini* (figg. 64-65). La Volpi elenca la tipologia di opere presentate dagli artisti, le calze di nylon con il velatino nero di Angeli «che, a seconda della posizione della luce, lasciava percepire appena l'immagine sottostante»<sup>326</sup>; le superfici monocrome rosse di Festa dove «lasciava che le sporgenze dei materiali [...] creassero dei ritmi all'incidenza della luce»<sup>327</sup>, Uncini che utilizzava il cemento e il metallo nella loro semplicità materiale mettendo «in evidenza la natura stessa delle materie delle diversissime possibilità di impaginazione»<sup>328</sup>; Schifano che, conferma la Volpi, «già preso dalla sua vocazione pittorica, aveva scelto il colore come tema, ma usava appunto le vernici industriali che non permettono «pittoricismo»»<sup>329</sup>; infine Lo Savio, di cui la critica descrive indubbiamente i dipinti *Spazio-Luce* sui quali Lo Savio «faceva assorbire lentamente i colori grigi acquosi sulla tela in modo da far determinare l'immagine dell'andamento stesso dell'assorbimento. Preordinava così il fenomeno della sottile rarefazione dell'alone che per effetto della peluria sembra spostarsi alle variazioni d'incidenza della luce»<sup>330</sup>.

La conferma parziale a quanto si è potuto dedurre dagli scritti e dalle dichiarazioni viene da tre celeberrime foto che lasciano intravedere piccoli scorci dell'allestimento. Una prima foto (fig. 66) ritrae Festa, Schifano e Lo Savio intenti a conversare durante l'inaugurazione della mostra. Sullo sfondo si intravedono in vetrina, ma rivolte verso l'interno della galleria, diverse opere esposte verticalmente una sull'altra. Tutte difficilmente leggibili ma all'apparenza monocrome. Tra queste un monocromo nero di Schifano riconoscibile per la divisione in due della tela e, su ognuna di queste due parti, si intravedono delle cifre in bianco, caratteristiche tipiche del fare di Schifano in quel momento.

Le altre due foto (figg. 67-68), invece, sembrano essere state scattate per riprendere l'allestimento e le opere esposte. È possibile vedere due pareti della galleria dove sono esposte due grandi opere: da una parte, in una delle due foto, un'opera di Uncini, *Cemento armato lamiera* del 1959 alla quale certamente si riferisce Menna nella sua recensione per "Telesera": «ecco dunque

<sup>325</sup> L. Cherubini, *Roma anni '60* in "Flash Art", n. 153, dicembre 1989 – gennaio 1990, p. 87.

<sup>326</sup> M. Volpi, *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, op. cit., pnn., oggi in M. Volpi, *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, p. 136.

<sup>327</sup> *Ibidem*.

<sup>328</sup> *Ibidem*.

<sup>329</sup> *Ibidem*.

<sup>330</sup> *Ibidem*.

Uncini servirsi di un'ampia superficie metallica, interrotta al centro da una massa geometrica di cemento»<sup>331</sup>. Nell'altra foto, un'opera dalle grandi dimensioni di Angeli della serie con garze e calze in nylon, monocroma, che Maurizio Fagiolo dell'Arco ha definito come 'filtri', un «velo-di-maia [...], è un filtro (come quelli studiati da Lo Savio [...]) cioè un modo per «limitare il flusso ottico» [...]. Se i filtri di Lo Savio additavano la necessità del metodo e la purezza d'una ricerca spazio-luminosa, Angeli vuole arrivare alla sintesi di metodo e sistema»<sup>332</sup>.

A connettere le due immagini, un piccolo angolo della galleria, tra le due pareti appena descritte, dove, posizionate su due mensole in vetro, si possono vedere quattro opere, due delle quali a metà perché coperte dalla presenza di un pilastro. Sono opere di piccolo formato accomunate, anche in questo caso, da un apparante monocromia. Delle due opere in alto, quella di sinistra è stata identificata come *Elementi negativi*<sup>333</sup> di Angeli; quella a destra non è stata riconosciuta con precisione ma è quasi certamente un'opera di Uncini per gli spuntoni che si stagliano dalla superficie che si possono associare ai cavi delle strutture metalliche, colate con il cemento armato, dell'artista. Si tratterebbe, dunque, anche questo di un *Cemento armato* in continuità con l'opera di Uncini di grandi dimensioni precedentemente illustrata. Sulla mensola inferiore, l'opera a destra è difficilmente riconoscibile anche perché quasi interamente coperta dalla colonna portante che ne blocca la visione completa; per l'opera a sinistra, invece, vale lo stesso discorso compiuto per la foto dell'inaugurazione: vista la superficie monocroma e la traccia di un segno nella parte centrale, potrebbe essere un altro monocromo di Schifano di piccole dimensioni<sup>334</sup>.

Per quello che riguarda Lo Savio, invece, le due immagini non danno nessun indizio. L'opera non identificata in una delle fotografie dell'allestimento non sembra poter essere dell'artista in quanto di dimensioni troppo piccole rispetto alle grandi tele, di almeno un metro, che Lo Savio utilizzava per i dipinti *Spazio-Luce*. Proprio per le non trascurabili dimensioni, le opere di Lo Savio, saranno state appese alle pareti di fronte a quella inquadrata dalla foto con il grande cemento di Uncini, o proposte su pannelli o cavalletti scuri dalla base tonda, come era solito fare Liverani per sfruttare al massimo lo spazio espositivo<sup>335</sup>.

---

<sup>331</sup> F. Menna, recensione della mostra *5 Pittori Roma '60* in "Telesera", 10 dicembre 1960 oggi in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 637.

<sup>332</sup> M. F. dell'Arco, *Rapporto 60*, Bulzoni, Roma 1966, pp. 159-160.

<sup>333</sup> F. Angeli, *Elementi negativi*, 1960, calze tirate su tela e garza, 55 x 60 cm.

<sup>334</sup> Per tutta la ricostruzione e il riconoscimento delle opere delle tre foto della mostra è ancora una volta necessario rifarsi al testo della dott.ssa Gastaldon: Cfr. G. Gastaldon, *La pittura di Mario Schifano 1958-1964*, op. cit., 38-39.

<sup>335</sup> Diverse fotografie di altre mostre a La Salita dimostrano questa usanza di Liverani di utilizzare pannelli o cavalletti: la personale di Toti Scialoja del 1960, quella di Mimmo Rotella e di Carla Accardi nel 1961. Le foto di queste esposizioni, insieme a quelle della collettiva *5 Pittori Roma '60*, sono tutte pubblicate in D. Lancioni (a cura di), *Omaggio a Gian Tomaso Liverani. Gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia*, catalogo della mostra, Galleria Comunale d'Arte, Faenza, 28 settembre 2002 – 7 gennaio 2003, Umberto Allemandi & C., Torino 2002.

La disamina fatta fino ad ora è importante perché permette di capire quali oggetti stanno producendo questi artisti durante la fase finale del 1960. È un anno cruciale per tutti loro, un momento di passaggio e di trasformazioni, dalle concitate realizzazioni precedenti ad una più controllata strategia compositiva. Le opere dei cinque a La Salita dichiarano un passaggio deciso a realizzazioni di stampo monocromo. «All'epoca della mostra dei «cinque pittori» a La Salita le scelte si erano radicalizzate e il visitatore entrando nella galleria riceveva l'impressione di un insieme di opere monocrome»<sup>336</sup>. La stessa tendenza viene confermata anche da Liverani che nell'ultima sua intervista dichiara: «Era una mostra di rottura verso il monocromo»<sup>337</sup>.

La collettiva romana diventa un momento di grande spinta innovativa per Roma, soprattutto perché propone per la prima volta, al pubblico e alla critica capitolini, il tema della monocromia che, fino a quel momento non aveva trovato nessuna fortuna nella capitale. Dalle dichiarazioni di Liverani si evince quanto lui avesse compreso la portata rivoluzionaria della mostra propositagli da Restany ma che la sua, probabilmente, non è stata la scelta programmatica di proporre una mostra sul tema del monocromo, che potesse essere di così forte impatto per l'ambiente culturale romano e non solo.

A Roma c'erano stati, fino a quel momento, episodi di intensa volontà innovativa; tra il 1959 e il 1960 le gallerie romane, soprattutto La Tartaruga, avevano scoperto e proposto mostre degli artisti americani dell'espressionismo astratto come Rothko e Kline e poi ospitato la prima personale italiana di Cy Twombly e la prima presentazione dei *Combine-Drawing* di Rauschenberg. Liverani aveva riconosciuto le potenzialità già della generazione precedente a quella della collettiva *5 Pittori*, con la personale di Carla Accardi nell'aprile del 1958, presentata da un testo di Michel Tapié; la prima mostra di Angeli, Festa, Uncini nel marzo del 1959; e ancora, Dorazio, Sanfilippo, Turcato in aprile, la personale di Rotella a giugno. Nel 1960 la personale di Angeli e Sanfilippo nei primi due mesi dell'anno, fino ad arrivare alla collettiva dei *5 Pittori* di novembre. Ma è proprio da questi dati che si può comprendere come Roma aveva rivolto lo sguardo, in quegli anni, quasi esclusivamente oltreoceano senza guardare e confrontarsi con quello che accadeva a Milano, a Parigi o in Germania e in Olanda. Liverani parla del monocromo come qualcosa «di cui conoscevo qualche cosa... conoscevo Klein, conoscevo qualcuno a Milano: Fontana»<sup>338</sup>. Il 1960 sembra l'anno della connessione, se pur con le dovute differenze, o di una comune ispirazione tra Roma, Milano e il resto di quello che si è definito il movimento ZERO. Ancora la Volpi aveva annotato questa vicinanza: «Il 1960 in Italia era post-informale soprattutto tra i giovani; il gruppo romano de La

---

<sup>336</sup> D. Lancioni (a cura di), *Omaggio a Gian Tomaso Liverani. Gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia*, op. cit., p. 37.

<sup>337</sup> L. Schermi, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani* in "Arte e critica", VI, n. 24, ottobre-dicembre 2000.

<sup>338</sup> *Ibidem*.

Salita e quello degli artisti milanesi intorno a Manzoni e alla rivista «Azimuth» erano tra i più sintomatici»<sup>339</sup>. In realtà, questa connessione non avrà mai una vera e propria spinta salvo delle sporadiche eccezioni dovute alle personali ambizioni di artisti romani come Dorazio o Lo Savio. Non bisogna infatti dimenticare che solo qualche mese prima della collettiva *5 Pittori*, si era chiusa, esattamente l'8 giugno, *Monochrome Malerei*, la mostra sulla monocromia organizzata da Kultermann allo Städtisches Museum di Leverkusen con la partecipazione, fortemente voluta dal critico, di Dorazio e Lo Savio tra gli altri italiani. La mostra a La Salita sembra essere in forte rapporto con la collettiva tedesca. Kultermann aveva cercato di mettere l'accento sul tema della monocromia, mettendo insieme artisti anche molto diversi tra di loro ma che interpretavano un nuovo modello di fare arte. Ugualmente la collettiva romana, tanto che ancora la Volpi scrive che «La mostra dei «5 Pittori» realizzata a Roma nel 1960 è stata una delle mostre più significative per gli sviluppi ulteriori dell'arte italiana»<sup>340</sup> e a tal proposito «rifarla con gli stessi quadri permette non solo di capire l'origine di cinque artisti importanti, ma di fare un bilancio di tutta la situazione italiana, della sua capacità di recepire e di dare significato [...] alle situazioni che lo esigerebbero»<sup>341</sup>. Non è certo che le stesse opere in mostra a La Salita fossero poi riallestite in Galleria Stein, ma sono della stessa tipologia come dimostra il piccolo volantino di presentazione della collettiva torinese. Dietro al testo della Volpi, infatti, vengono riprodotte cinque opere, una per artista, che raccontano il tipo di produzione dei giovani romani in quel momento: un monocromo rosso di Festa; un monocromo strutturato con una divisione in due su cui sono impressi due numeri, uno per ogni facciata, per Schifano; un'opera con intelaiatura che fuoriesce dalla sua colatura di cemento armato di Uncini; un monocromo velato di Angeli e, infine, uno *Spazio-luce* di Lo Savio. Di quest'ultimo non pare fosse proprio quello esposto nel 1960 a Roma ma si tratta di un altro esemplare già di proprietà della Galleria Stein che lo aveva infatti esposto l'anno precedente in occasione della collettiva *Boetti, Fontana, Gandini, Gilardi, Lo Savio, Manzoni, Mondino, Paolini, Pascali, Pistoletto, Rotella, Uncini*, inaugurata il 19 giugno del 1968 nella galleria torinese.

La Volpi coglie in pieno il tema nel 1969, in occasione del riallestimento alla Galleria Stein della mostra *5 Pittori*, riconoscendo l'insolita e non voluta, comunione di intenti tra Roma e Milano. La collettiva romana ha significato una netta cesura con il passato informale e "guttusiano" in Italia e, soprattutto, a Roma. Ha messo in campo tematiche come quelle della riduzione; dell'annichilimento delle componenti soggettive del quadro; dell'azzeramento e, appunto, della tabula rasa in senso monocromo che a Roma non avevano trovato spazio fino a quel momento e che

---

<sup>339</sup> M. Volpi, *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, op. cit., pnn., oggi in M. Volpi, *Artisti contemporanei. Profili*, op. cit., p. 136.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> *Ibidem*.

perderanno vivacità negli anni successivi quando parte della compagine di Piazza del Popolo, Festa, Angeli e Schifano, lasceranno quella strada per percorrere il percorso americano della *pop art*. Il fulcro di questo percorso, infatti, prende il via in Italia e avrà i frutti migliori a Milano dove Manzoni e Castellani, lavorano a questi temi già dal 1958 con l'appoggio e la presenza costante del maestro Fontana. Per questo motivo Lo Savio, con la sua decisa scelta in senso minimale e sintetico, decide di allacciare rapporti con la compagine milanese per poi allargare la sua rete in ambito internazionale con gli artisti di Zero e di Nul, soprattutto quando le strade con i compagni di Piazza del Popolo si sono divise inesorabilmente a causa della totale divergenza di visioni.

Lo Savio sa che il suo lavoro è assimilabile alle proposte che Kultermann vuole presentare a Leverkusen e capisce che il critico può essere un suo interlocutore, «così è fatto Lo Savio quando trova uno spirito affine»<sup>342</sup>. Lo Savio ha guardato negli Stati-Uniti per apprendere e rielaborare personalmente l'utilizzo del colore, «non concepito come un pianoforte per riassumere e sublimare tutti i suoni, ma come un materiale tra gli altri materiali»<sup>343</sup>, e della superficie della tela come «supporto convenzionale, sostituibile»<sup>344</sup>. Non ha “collaborato” con le dinamiche americane orientate alla pop, come faranno i suoi compagni romani.

La collettiva a La Salita impone una nuova riflessione e permette di sciogliere un nodo interpretativo che può essere fondamentale per comprendere la successiva produzione di Lo Savio. A quella data, è accertato che il gruppo a La Salita, non ha ancora un'identità precisa, i singoli artisti sono in un momento di passaggio, nelle «*Marais Pointins de l'inddecision*»<sup>345</sup>. Se pur tutti, durante quell'anno, sulla strada del monocromo, prenderanno strade completamente diverse negli anni successivi e cambieranno le scelte in campo produttivo e teorico. Si evidenzieranno due linee specifiche e due direttrici separate: da una parte Schifano, Angeli e Festa; dall'altra Uncini e Lo Savio. Maurizio Calvesi vede questa duplice prospettiva già nel 1960:

Infatti, Lo Savio (serio, chiuso, appartato) sviluppò un discorso estremamente rigoroso, nell'ambito di una geometria che oltrepassava se stessa in una sorta di ben notevole precorrimiento internazionale del minimalismo e delle strutture primarie [...] in un sentimento laicamente mistico dell'arte come convergenza tra afflato e ragione. [...]

I *Cementarmati* di Uncini [...] nel passaggio dal '59 al '60 vengono ricondotti a un senso nitido e paradigmatico della misura, con superfici meno grezze, scansioni agilmente ritmiche, aggetti puntuali, aperture geometriche di vuoti tramati dal disegno dei ferri. [...]

La ricerca invece individualistica di Angeli, Festa, Schifano continuò ad essere sganciata da

---

<sup>342</sup> R. Venturi, *Passione dell'indifferenza. Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 77.

<sup>343</sup> M. Volpi, *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, op. cit., pnn., oggi in M. Volpi, *Artisti contemporanei. Profili*, op. cit., p. 137.

<sup>344</sup> *Ibidem*.

<sup>345</sup> P. Restany, *Entre-deux romain* in *5 Pittori Roma '60*, catalogo della mostra, galleria La Salita, Roma, 18 novembre 1960, pnn.

ogni presupposto di geometria mentale e assunse esiti più decisamente liberi, affidati a richiami che venivano dalla vita e dalla città.

Detto ciò, resta il fatto che quella che potremmo chiamare una cultura del quadrato o del rettangolo o della griglia, e del monocromo, accomuna tra il 1960 e il 1961 gli artisti dei due diversi versanti<sup>346</sup>.

Calvesi riconosce l'importanza del 1960 come momento di svolta e come una fase che appartiene ancora ad un momento decisionale e di transizione. Li accomuna la monocromia ma iniziano a visualizzarsi delle divergenze che porteranno ad una separazione di intenti.

Per quanto riguarda Lo Savio, però, è utile operare una distinzione. In questa fase, infatti, sembra meno indeciso dei suoi colleghi (particolarmente di Schifano, Angeli e Festa). Anche se è corretto, a quella data, considerare tutti e cinque i giovani artisti ormai fuori dalla fase di indottrinamento culturale e di studio, Lo Savio sta già elaborando le sue teorie spazio-luminose dall'anno precedente. Il suo impianto teorico pare già maturo durante la collettiva a La Salita. Le opere presentate in mostra sono già il risultato di un processo a cui lavora da tempo. Inoltre, se come pare, presenta a La Salita i dipinti *Spazio-Luce*, in quel momento ha già realizzato i *Filtri* e iniziato a produrre i primi *Metalli*. Questo dato conferma che se si considera Lo Savio un esordiente, ancora nel 1960, si commette un errore di valutazione. Lo Savio dal punto di vista produttivo non è agli esordi in quel momento. La sua produzione è già in una fase avanzata e, anzi, con la realizzazione dei *Metalli*, di cui si parlerà in maniera approfondita nei prossimi paragrafi, ha già avuto un punto di svolta dettato dall'abbandono di una spazialità pittorica e l'approdo ad una vera e propria occupazione, in senso fisico e reale, dello spazio ambientale.

Lo Savio nel 1960 non è indeciso sul da farsi, sa cosa fare e lo fa. Il suo cruccio, semmai, è sul come farlo, per questo modula e rimodula le sue teorie attraverso varie tipologie di opere. Questo cambiamento non va inteso come indecisione teorica ma esclusivamente come volontà di rafforzare, migliorare e proseguire, con nuove modalità, il suo studio del tema spazio-luce. Lo Savio non cambia mai prospettiva generale, non modifica le sue teorie ma solo l'esito conclusivo, il prodotto finale. «Il lavoro di Lo Savio non può più essere pensato come una successione scaltra e rapida da un medium all'altro, che [...] passa a un nuovo medium per risolvere i problemi lasciati irrisolti dal precedente, [...] Il lavoro di Lo Savio, compiuto in un lasso di tempo di cinque anni d'intensità bruciante, ha invece una struttura circolare [...] Su tutto regna lo "spazio-luce"»<sup>347</sup>.

---

<sup>346</sup> M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura* in R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Aldilà della pittura*, op. cit. p. 12.

<sup>347</sup> R. Venturi, *Pensieri fatti materia. I Metalli di Francesco Lo Savio* in S. Lucchesi, A. Salvadori, R. Venturi (a cura di) *Francesco Lo Savio*, op. cit., pp. 26-27.

Questa maturità di Lo Savio la si riconosce pienamente già all'inizio del 1960 quando tiene la sua prima personale a Roma presso la Galleria Selecta di Carlo Cardazzo, dal 16 al 29 gennaio. In quell'occasione scrive a proposito del suo lavoro:

Queste visioni di spettri luminosi nello spazio si sono sviluppate in me lentamente; solo più tardi si determinò la coscienza di un motivo originario: la luce.

La luce non è per me la conseguenza di un'immagine, ma la somma di diverse immagini in movimento continuo di evoluzione. L'idea di luce come osservazione pura e semplice non sarebbe nulla se non fosse la partecipazione diretta allo scaturire della vita nella sua dinamica essenziale. In ogni aspetto del suo essere è in relazione con qualcosa d'altro, poi segue un ultimo cammino che la conduce alla possibilità di perdere il senso di ciò che è, per vagare nel vuoto.

Questo vagare, per se stesso niente, è solo nel modo come ci appare: immagine di una realtà quasi impossibile<sup>348</sup>.

Sono parole criptiche.

Emerge una matura e consolidata consapevolezza. L'artista parla addirittura di uno sviluppo lento del «motivo originario» della sua ricerca, la luce. È innegabile che gli sviluppi di questa ricerca sono stati interrotti dalla sua inaspettata morte, «forse è morto troppo giovane per poter portare alla comunicazione l'universo linguistico completo»<sup>349</sup>, ma questo non può compromettere la valutazione sull'operato di Lo Savio fino alla sua morte. La sua ancora giovane età al momento del suicidio ha lasciato pensare che le sue opere fossero ancora in via di maturazione tra il 1960 e il 1962. A questa interpretazione ha contribuito, con ogni probabilità, il fatto che fosse accostato ai suoi compagni di Piazza del Popolo che in quel momento non avevano ancora trovato una strada precisa da percorrere. Infatti, nel biennio '60-'61, Lo Savio non sarà l'unico a sentirsi a disagio a Roma, come avverrà negli anni successivi. Prima della svolta *pop*, anche gli altri giovani artisti vengono difficilmente compresi per la loro esagerata e controversa ribellione ai dogmi dell'informale.

Tutti indistintamente, [...], esprimono il disagio, il dispiacere, o comunque la constatazione neutra, per l'indifferenza del pubblico e degli uomini di cultura alla loro ricerca. Certamente Roma non offre da questo punto di vista un ambiente stimolante. [...] Festa e Angeli si risentono per questo stato di fatto. [...] fanno i nomi di artisti come Burri, Rothko,

---

<sup>348</sup> *Francesco Lo Savio*, catalogo della mostra, Galleria Selecta, Roma, 16 – 29 gennaio 1960, Roma, 1960.

<sup>349</sup> Scritto su Lo Savio di Gastone Novelli su richiesta di Tano Festa oggi in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 638.

Anche Enrico Castellani in una testimonianza del 1992 dichiara che «Certamente la sua [di Lo Savio] è stata una ricerca interrotta; conoscendo gli ultimi lavori si vede benissimo che poteva svilupparsi ulteriormente, progredire ...» oggi in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 637.

Kline, Pollock, De Kooning, Rauschenberg, ecc. che hanno orientato i loro gusti o i loro entusiasmi [...] La scarsa chiarezza di prospettive viene francamente dichiarata, così il loro isolamento, e la mancanza di stimoli per un'esperienza che radicalizzi romanticamente la loro ricerca<sup>350</sup>.

Questa situazione cambierà nel biennio successivo e Lo Savio si troverà completamente solo e isolato a Roma. Quello che però bisogna estrapolare da queste parole di Marisa Volpi, che intervista Festa, Angeli e Lo Savio nel 1961, è «la scarsa chiarezza di prospettive» che sta ad indicare, almeno per Lo Savio, non una insicurezza o una mancata fiducia nelle sue idee e la determinazione nel portarle avanti<sup>351</sup>, ma la consapevolezza di non riuscire ad essere compreso, di restare nel limbo di chi, per le mancate capacità interpretative del pubblico e, ancora peggio, della critica, e infine dei suoi stessi compagni, non riesce a far arrivare il proprio messaggio.

## 2. I FILTRI.

In questi anni concitati, caratterizzati da una frenetica attività espositiva che si articola tra Roma, l'Italia e l'estero, particolarmente la Germania, Lo Savio non abbandona la sua ossessione di comprendere e articolare, in maniera sempre differente, attraverso le sue opere, il processo spazio-luminoso. Uno studio che si evolve, inseguendo sempre la necessità della ricerca di uno spazio intrinseco e oltre all'opera, che, dunque, non si conclude, in Lo Savio, con gli *Spazio-Luce* ma si amplia continuamente attraverso nuovi sistemi e nuove soluzioni. La funzione pulsante dei dipinti *Spazio-Luce*, infatti, diventa assorbimento energetico-luminoso nel caso dei *Filtri* che Lo Savio concepisce e realizza tra il 1959 e il 1962. I *Filtri* (fig. 69) presentano la stessa estetica dei dipinti, la dinamicità del cerchio che insiste nella staticità del quadrato, ma sono ottenuti attraverso la sovrapposizione di più strati di carte trasparenti e cartone, quadrati o rettangolari, ad uno dei quali Lo Savio applica un foro circolare. A diversificarli dai dipinti, dunque, è la composizione materiale, non più olio su tela ma stratificazione di carta e cartone. Lo Savio abbandona la forzata bidimensionalità del supporto tela e la spazialità ideale del colore su di essa per sostituirla con il progressivo ispessimento della superficie. Questo comporta all'allontanamento da una condizione

---

<sup>350</sup> M. Volpi, *Festa, Lo Savio, Angeli, Santoro, Frascà, Rudge* in M. Volpi, *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986, p. 21.

<sup>351</sup> La Volpi nell'intervista a Festa, Angeli e Lo Savio scrive «abbiamo parlato con alcuni di essi, di cui riferiamo opinioni e reazioni. Un pomeriggio l'abbiamo trascorso con Festa, Lo Savio e Angeli: il lavoro dei tre giovani è assai diverso, ma molto simili ci sembrano la puntigliosità delle loro polemiche, la fiducia nelle loro ricerche, e una problematicità messa continuamente a fuoco nella discussione» in M. Volpi, *Festa, Lo Savio, Angeli, Santoro, Frascà, Rudge* in M. Volpi, *Artisti contemporanei. Interviste*, op. cit., p. 20.

spaziale ideale e puramente ottico-visiva in favore di uno spessore di superficie impercettibile e all'integrazione reale dello spazio nell'opera<sup>352</sup>. Lo stesso artista nell'introduzione al suo testo *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea* definisce i *Filtri* come «un'azione addizionale di varie superfici semitrasparenti» che «iniziano un reale contatto con lo spazio ambientale»<sup>353</sup>. La sovrapposizione degli elementi genera una sorta di sistema interno che varia in base al numero di strati e al colore e alla trasparenza del materiale utilizzato. I *Filtri* intercettano la luce ambientale e la assorbono, filtrandola attraverso gli strati di carta. «L'obiettivo di Lo Savio è quello di un assorbimento 'cromatico-energetico' della luce che lo spazio emette, e che può essere controllata dal sistema strutturante del filtro»<sup>354</sup>. Questo comporta l'inversione della proiezione luminosa che non viene più proiettata all'esterno come nel caso dei dipinti, dove il colore aveva la funzione di erogare la luce con forza centrifuga, ma all'interno del sistema filtrante. Alla riflessione luminosa dei dipinti si contrappone l'assorbimento della luce. «Tra 'Dipinti' e 'Filtri' dinamici c'è un diverso rapporto di tensione e dell'interno e dell'esterno. Nei 'Dipinti' l'energia luminosa è ceduta allo spazio ambientale; nei 'Filtri' invece essa è sottratta allo spazio circostante»<sup>355</sup>.

I *Filtri* funzionano come dei recettori, assorbono la luce esterna e la rimodulano costringendola ad attraversare il sistema stratificato di superfici. Così facendo la luce è imprigionata e reagisce al tipo di materiale filtrante muovendosi all'interno dello spazio di trasparenze creato dal filtro. Lo spazio è modulato attraverso il percorso della luce all'interno del filtro. La «luce ambientale direzionale», come la definisce Lo Savio, impatta la superficie del filtro che non è sorda né riflettente ma assorbe al suo interno «la luce dello spazio esterno e la consegna allo spazio del quadro»<sup>356</sup>. Il dinamismo dei *Filtri* è, dunque, costruito tutto attraverso l'utilizzo della luce circostante, per questo i *Filtri* necessitano della 'luce ambientale direzionale' per poter far sì che il loro sistema dinamico-spaziale si attivi. Lo dimostrano una serie di foto che Lo Savio pubblica nella sezione del suo testo dedicata a questa tipologia di opere, che lo ritraggono intento a porre le diverse superfici di un *Filtro* sopra ad una lampada accesa in modo da poter comprendere le qualità filtranti e di trasparenza del materiale utilizzato (fig. 70). Nella stessa sezione Lo Savio, come aveva fatto con i dipinti *Spazio-Luce* e farà con le opere successive, spiega il meccanismo relazione dei *Filtri*:

---

<sup>352</sup> Cfr. B. Corà, *Francesco Lo Savio, "Operarius lucis"*, op. cit., p. 25.

<sup>353</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 8.

<sup>354</sup> U. Kultermann, *La visione di Francesco Lo Savio* in A. Sainsbury (a cura di), *Francesco Lo Savio*, catalogo della mostra, Peer Gallery, Londra, 27 settembre – 10 novembre 2001, PEER, Londra 2001, p.58.

<sup>355</sup> S. Santacatterina, *Lo Savio: Lo spazio dal pensiero alla luce* in A. Sainsbury (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 32.

<sup>356</sup> G. Storck, *Quadri e oggetti di una «realtà quasi impossibile»* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 36.

prima di un'integrazione diretta con lo spazio reale è necessario chiarire la situazione dinamica relazionale tra spazio-teorico e spazio-reale cioè situazione spazio-teorico-reale non più di carattere dinamico-mentale ma dinamico-ambientale. [...] la situazione d'assorbimento cromatico-energetico si esplica in un'addizione di superfici a basso potere d'assorbimento determinando una dinamica d'intensità cromatica inversamente proporzionale all'azione addizionale dei filtri<sup>357</sup>.

Ogni filtro avendo il suo sistema interno risponde diversamente al percorrere della luce sulle superfici di controllo ma la relazione spaziale-luminosa resta sempre quella di un «depotenziamento cromatico energetico e dinamica di assorbimento»<sup>358</sup> (figg. 71-72). La luce può essere completamente depotenziata e assorbita o mostrare una varietà di intensità. Al primo caso appartengono i filtri in cui una delle superfici è composta da un cartoncino nero sulla quale poi si stratificano le altre superfici di carta trasparente. Nel secondo caso, invece, il *Filtro* è composto dalla sommatoria di carte trasparenti e cartone naturale di diversi colori, che vanno dal grigio all'ocra. In quel caso l'assorbimento non è totale ma genera esiti compositi e diversificati di «depotenziamento cromatico». Diversificando la relazione dinamica in ogni differente filtro Lo Savio ottiene «momenti-spazio-energetici in una registrazione estetico-reale a carattere riflessivo-ambientale»<sup>359</sup>. Come per i dipinti, dove l'energia luminosa era strutturata attraverso due o tre cambiamenti di tono, allo stesso modo i *Filtri* si stratificano attraverso la sovrapposizione di due o tre fogli colorati e trasparenti<sup>360</sup>. Il meccanismo dei *Filtri* si espleta, quindi, nella messa in scena del percorso della luce sulle superfici riuscendo a cogliere le variazioni energetico-spaziali. Lo Savio sembra voler approfondire questo processo di «registrazione estetico-reale» quando nel 1962 realizza il *Filtro a rete*<sup>361</sup> (fig. 73), unico esemplare di questa tipologia, oggi in collezione Pinault. Su di un'intelaiatura metallica rettangolare (100 x 120 cm) l'artista stratifica delle reti metalliche sempre più fitte dall'esterno verso l'interno. La luce trapassa le maglie della rete e il suo percorso può essere registrato realmente dal filtro. Le variazioni di intensità della luce sono numerose e si dipanano nella frastagliata struttura della rete sempre più stretta. «Il filtro registra le pulsioni e l'espansione del flusso luminoso formato da svariate gradazioni di sovrapposizioni di rete di ferro che si dipanano da un quadrato»<sup>362</sup>. Un esemplare criptico e complesso quello a rete, che Emilio Villa aveva già definito come «successioni e sovrapposizioni di reti metalliche, nuclei cellulari

<sup>357</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 22.

<sup>358</sup> *Ibidem*.

<sup>359</sup> *Ibidem*.

<sup>360</sup> Cfr. B. Corà, *Francesco Lo Savio, "Operarius lucis"*, op. cit., p. 25.

<sup>361</sup> F. Lo Savio, *Filtro a rete*, 1962, reti metalliche sovrapposte su struttura in ferro, 100 x 120 cm.

Di questo *Filtro* Lo Savio realizza anche un progetto/disegno a penna che presenta la dedica *A Marianne* e la data del 20 febbraio 1962: A Marianna, disegno a inchiostro su carta, 18,5 x 26 cm, 1962.

<sup>362</sup> S. Santacatterina, *Lo Savio: Lo spazio dal pensiero alla luce* in A. Sainsbury (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p.32.

trasferiti in notazioni di numeri-vuoto, con indice temporale zero e posizione occulta, non reperibile, forse inconcepibile, ovvia come una parola dissennata, che sia scritta e distrutta nello stesso tempo, tendente a zero»<sup>363</sup>. Lo «zero» di Villa riporta certamente ad una condizione di azzeramento totale, di risoluzione, da parte di Lo Savio, di problemi teorici attraverso una condizione il più pura e assoluta possibile, alla ricerca di principi totalizzanti del fenomeno spazio-luce. È evidente come Lo Savio abbandoni, a quella data del 1962, la bidimensionalità accennata dei *Filtri* degli anni precedenti, per utilizzare uno spazio pienamente reale e tridimensionale richiamando l'andatura aggettante dei *Metalli* che sta realizzando contemporaneamente in quell'anno e che aveva già inaugurato nel 1961.

Con i *Filtri* Lo Savio prosegue il processo, iniziato con i dipinti, e che avrà ancor più forza con i successivi *Metalli*, di riduzione sintetica degli elementi strutturanti l'opera, luce e spazio. Lo fa attraverso «una rappresentazione essenziale e fenomenica»<sup>364</sup> di questi due fattori. I *Filtri* hanno una loro fisicità, non risolvono il tema della luce nella bidimensionalità della superficie. Risolvono il problema di sistematizzare la luce seguendo la traccia fisica della luce-energia assorbita dal sistema filtrante, enfatizzando il livello energetico del medium. I *Filtri* non hanno più bisogno di materializzare la luce attraverso la pittura e la *texture* della tela, perché sono in rapporto intrinseco con essa, assorbono e inglobano la luce reale esterna. A differenza dei dipinti, i *Filtri* non rilasciano luce verso l'esterno (tramite forza centrifuga) ma, viceversa, si appropriano dell'energia luminosa ambientale, la convogliano nello spazio filtrante creato dalla stratificazione delle carte.

### 3. I METALLI.

Lo Savio realizza i *Filtri* nel 1960, allo stesso tempo inizia a progettare anche le sue opere successive, i *Metalli* che segnano il passaggio, fondamentale, dai quadri (dipinti *Spazio-Luce/Filtri*) agli oggetti. I dipinti hanno imposto uno spazio ideale e mentale attraverso la pulsione centrifuga della luce-colore che, trasformata in energia luminosa, genera una tridimensionalità che trova i suoi limiti nella bidimensionalità del supporto tela. Lo Savio ha provato a far evolvere la sua ricerca attraverso la stratificazione dei *Filtri* che nella loro sottile sovrapposizione di strati di carta e cartone si pongono come membrana assorbente la luce ambientale e quindi sono in grado di congiungersi con l'ambiente esterno. Quindi se gli *Spazio-Luce* propongono un'espansione

---

<sup>363</sup> E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Feltrinelli, Milano 1970, p. 132.

<sup>364</sup> A. B. Oliva, *Minimalia. Una linea italiana del XX secolo* in A. B. Oliva (a cura di), *Minimalia. Da Giacomo Balla a...*, op. cit., p. XXI.

luminosa dall'interno verso l'esterno, i *Filtri* si proiettano in senso contrario. Lo Savio, però, comprende che anche nel caso dei *Filtri* la condizione spaziale si genera attraverso il bidimensionale, e quindi limitato, rettangolo pittorico. «I filtri infatti essendo frontali sfuggono ad una lettura multidirezionale e ripropongono la relazione all'interno del perimetro bidimensionale»<sup>365</sup>. La tridimensionalità non è sfruttata in senso fisico ma resta legata alla piattezza della superficie senza la possibilità di implicazioni multidirezionali. Con i *Metalli*, Lo Savio concepisce la possibilità di superare la bidimensionalità del quadro per entrare fisicamente nella terza dimensione. I *Metalli* generano spazio reale, si pongono in relazione fisica con lo spazio e con la luce imponendosi come oggetti tridimensionali. Lo spazio non è più mentale ed energetico/potenziale come i dipinti o agito come nei *Filtri* ma agente, agisce e reagisce con l'ambiente che lo circonda<sup>366</sup>.

I *Metalli* sono composti da lastre di metallo verniciate di nero, che Lo Savio articola e flette a suo piacimento grazie all'aiuto di macchine e presse. L'articolazione serve a creare una superficie aggettante che occupa uno spazio esterno a sé stessa ma allo stesso tempo genera una porzione di spazio integrato all'opera. «Nei Metalli – scrive lo Savio – l'azione si esplica con un possibile riscontro specifico del fatto tridimensionale»<sup>367</sup>. I *Metalli* restano elementi per lo studio della dinamicità della luce. Non fungono da meri oggetti ma servono a Lo Savio come attrattori e dissipatori di luce. Il flusso luminoso esterno (e ambientale) viene condizionato da Lo Savio attraverso la scelta di utilizzare il metallo, il nero, l'opacità e l'articolazione di superficie. Il nero uniforme della verniciatura incombe sull'oggetto metallico ricoprendo interamente l'opera così da assorbire e trattenere la luce ambientale ed eliminare ogni riferimento e significato preesistente della superficie. L'opacità induce una sorta di tabula rasa e non permette alcun riflesso sulle lastre che comprometterebbe l'assorbimento luminoso. Grazie al nero opaco la luce resta imprigionata e immagazzinata sulla superficie senza che questo comporti un'interazione di tipo riflessivo della luce con il metallo dell'opera. L'articolazione della superficie del metallo e il tipo di modellazione intervengono ad innescare il processo di espansione nella terza dimensione con una dinamicità che cambia da metallo a metallo in base al tipo di curvatura che Lo Savio gli impone. Inoltre, la commistione tra il blocco ottico della superficie nera e l'utilizzo del metallo come elemento pesante dona all'oggetto monoliticità evidenziandone la presenza fisica nello spazio e dichiarandone l'estrema fisicità. Ogni singolo *Metallo* vive in relazione con lo spazio che lo circonda e si identifica come generatore di spazio interno ed esterno, «pesante ed ingombrante per porsi in

---

<sup>365</sup> G. Celant, *Francesco Lo Savio* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 44.

<sup>366</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>367</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 9.

relazione ottico-fisica con l'ambiente. Anche la superficie «ingombra» l'ambiente: si muove verso l'esterno e si apre verticalmente ed orizzontalmente»<sup>368</sup>.

Lo Savio chiarisce questo passaggio teorico nel suo testo *Spazio-Luce*, scrivendo che:

l'idea di avere una maggiore libertà nella strutturazione formale di questi oggetti, mi ha condotto alla necessità di definire uno spazio d'azione integrato all'oggetto stesso, che viene ad usufruire di una situazione ambientale più limpida nella lettura formale, limitando nel contempo l'interferenza dell'ambiente esterno che diminuiva la resa totale dell'oggetto<sup>369</sup>.

Quindi i *Metalli* sono oggetti che usufruiscono di una libertà spaziale tridimensionale; permettono una lettura da più direzioni, quindi una connessione visiva amplificata rispetto alle opere precedenti; sono elementi che impongono la loro presenza e si propongono come generatori di spazio. Generano uno spazio interno a sé stessi e allo stesso tempo, aggettandosi, entrano in contatto con l'ambiente circostante senza però subirne l'interferenza. Lo spazio non è più potenziale ma agente, agisce con e nell'ambiente.

Lo Savio concepisce questi oggetti in due tipologie. *Metalli* la cui articolazione di superficie è parziale: due lastre saldate una sull'altra. La prima fa ancora da supporto, da superficie di controllo (fig. 74). La seconda lastra, saldata sulla prima, si proietta verso l'ambiente con diverse inclinazioni e angolazioni. Si crea dunque un rapporto tra la piattezza e la bidimensionalità della lastra a parete e la tridimensionalità della lastra che invece si inclina verso l'esterno. Una superficie fa da supporto/parete, l'altra da articolazione spaziale. Così facendo, la lastra flessa può immettersi nello spazio circostante ma allo stesso tempo sfruttare la lastra a parete per inglobare uno spazio che diventa interno all'opera. Le flessioni, e dunque le articolazioni di superficie, possono essere innumerevoli. Lo Savio sperimenta, grazie alla facilità di flessione ottenuto con l'aiuto delle macchine industriali, una ampia casistica di articolazioni. Nel caso dell'articolazione verticale, la lastra aggettante può staccarsi dalla superficie di supporto di pochi centimetri rimanendo, quindi, nel perimetro della lastra a parete; oppure procedere in direzione inversa con una flessione maggiore di 90° e quindi superando il rettangolo della lastra inferiore. Il punto di flessione può essere collocato al centro del pannello di supporto o alle estremità con pieghe di diversi gradi. In altri casi, la lastra superiore è flessa e saldata in modo da creare due articolazioni che si dipanano a destra e a sinistra. Di questa prima tipologia fanno parte anche i *Metalli* con articolazione di superficie orizzontale (fig. 75), quando la superficie aggettante viene sovrapposta, e saldata, a

---

<sup>368</sup> F. Lo Savio, G. Celant, (a cura di), *Francesco Lo Savio. Spazio e luce*, op. cit., p. 150.

<sup>369</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 9.

quella a parete in tutta la sua lunghezza quindi il fissaggio delle due lastre non crea l'articolazione da destra a sinistra (o viceversa) ma d'alto a basso. Anche in questo caso si possono trovare angolazioni di verso tipo e la lastra flessa può essere piegata da quella sottostante a diverse altezze. Per questi esemplari, non si riscontra la possibilità di una lastra superiore che supera i limiti del rettangolo di quella inferiore, coincidono esattamente una all'altra dunque, di conseguenza, più la flessione parte in basso più la lastra "spaziale" si allontanerà da quella a parete.

Dell'altra tipologia, invece, fanno parte i *Metalli* la cui superficie è interamente aggettante. L'interno metallo è in contatto con l'ambiente, diventa un'oggetto volumetrico, che crea volume integrandosi completamente, nella sua interezza e compattezza quasi architettonica, con lo spazio che lo circonda. «Se prima la superficie angolare, attraversando il piano di supporto, produceva una dinamica per stadi bidimensionali opposti, ora è la superficie, nella sua totalità, a dinamizzarsi, articolandosi volumetricamente»<sup>370</sup>. In questi metalli è ancor più evidente «l'integrazione diretta con lo spazio reale»<sup>371</sup>. Sono più complessi dei precedenti, infatti Lo Savio esegue numerosi schizzi, disegni, progetti e cianografie con i quali riesce a dare numerose indicazioni tecniche per la realizzazione. Fanno parte di questa tipologia i *Metalli ellissoidali con parte centrale piana orizzontale* (fig.76); i *Metalli con articolazione di superficie parasferica estroversa* (fig. 77); i *Metalli curvilinei con superficie a flessione parasferica estroversa* (fig. 78); i *Metalli con articolazione parabolici*. Questi metalli sono concepiti sempre attraverso l'unione di due lastre ma, in questo caso è soltanto la lastra superiore a proporsi in connessione luminosa con l'esterno attraverso la totale articolazione della superficie con angolazioni e flessioni ardite. Questi metalli si richiudono in sé stessi, la lastra metallica superiore copre interamente quella a muro generando uno spazio interno, un vuoto buio e fermo in netto contrasto con la dinamicità dell'articolazione, che è possibile osservare solo da una visione laterale. «Si percepisce un mutamento volumetrico, che svela sempre più l'idea del «metallo» come unità-oggetto ed unità-materiale. L'aggettazione volumetrica nella misura in cui, dinamicamente, esclude o include la differenza tra «spazio vuoto» e «spazio strutturato» opera praticamente e concretamente l'integrazione tra luce, oggetto, e spazio ambientale»<sup>372</sup>.

Dunque, i *Metalli*, per la loro struttura, si pongono come elementi in dialogo diretto con la luce e con lo spazio anzi, come scrive Lo Savio, sono oggetti con «massima possibilità di contatto spazio-luce»<sup>373</sup>. In base all'angolazione, alla flessione della superficie dinamica in articolazione trattengono o riflettono la luce ponendosi, ugualmente ai *Filtri*, come attrattori del flusso

---

<sup>370</sup> F. Lo Savio, G. Celant, (a cura di), *Francesco Lo Savio. Spazio e luce*, op. cit., p. 151.

<sup>371</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 32.

<sup>372</sup> F. Lo Savio, G. Celant, (a cura di), *Francesco Lo Savio. Spazio e luce*, op. cit., p. 151.

<sup>373</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 32.

energetico/luminoso ambientale, dunque della luce esterna. La loro compattezza strutturale gli permette di cogliere la luce occupando fortemente, allo stesso tempo, lo spazio. «Queste superfici dipinte industrialmente di nero opaco sono congegni orchestrati per catturare le onde luminose e ritrasmetterle energizzate, addomesticate, trattenute e rilasciate in tutte le possibili guise. Il vero progetto non riguarda l'oggetto metallico, ma la luce»<sup>374</sup>. Spazio e luce sono integrati in un sistema che non necessita più della vibrazione superficiale e dello spostamento graduale di tono. La dinamica generata dall'incedere della luce sul metallo risente della compattezza stessa del materiale; dell'opacità antiriflesso della superficie e, soprattutto, di conseguenza, del blocco dovuto al nero di cui il metallo è ricoperto. Lo Savio non vuole lasciare inosservati questi elementi quando definisce tutti i suoi *Metalli* con la didascalia 'metallo nero opaco uniforme'.

Nelle sculture di Lo Savio, il dinamismo è realizzato oltre la superficie estetica, ed è attraverso la luce che questa dimensione è creata. [...] Il complesso delle opere in metallo di Lo Savio presenta un solo colore, quello che più assorbe la luce, il nero. Siano concave o convesse, rettangolari o formate con angoli di gradi diversi che scaturiscono dalla superficie del muro, ognuna delle opere riceve identità per mezzo della sua combinazione di forma, colore e luce. La superficie è creata esclusivamente per assorbire e riflettere la luce in permanente movimento<sup>375</sup>.

Lo Savio è consapevole del punto di svolta significativo rappresentato dai *Metalli*. Sono complessi, non definibili, restano enigmatici. Sono pittura? Sono scultura? Sono tra la pittura e la scultura ma sono insieme «ancora dipinti e già sculture, ancora Spazi-Luce e già Articolazioni totali. Conducono la pittura in un terreno sconosciuto e assieme testano la distribuzione delle lamiere nello spazio»<sup>376</sup>. In essi convergono le esperienze precedenti di Lo Savio, *Spazi-Luce* e *Filtri*, tanto che Gerhard Storck li definisce come «perfettamente descrivibili come «filtri», nei quali lo strato più profondo è stato sostituito dalla parete dell'ambiente – e ancora – I metalli, come già i dipinti, trasmettono morbide gradazioni tonali mediante una differenziata regolazione rispetto alla luce»<sup>377</sup>. Allo stesso tempo, anticipano gli attributi dei prodotti successivi, le *Articolazioni totali*, nella loro «aggressione spaziale»<sup>378</sup>.

I *Metalli* si palesano come evidente passaggio dalla bidimensionalità del rettangolo pittorico alla tridimensionalità della scultura ma permettono a Lo Savio di lavorare tangibilmente sulle

<sup>374</sup> A. Mugnaini, *Lo Savio oggi. Rigore e furore* in "Flash Art", n. 245, aprile-maggio 2004, p.116.

<sup>375</sup> U. Kultermann, *La visione di Francesco Lo Savio* in A. Sainsbury (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 59.

<sup>376</sup> R. Venturi, *Pensieri fatti materia. I Metalli di Francesco Lo Savio* in S. Lucchesi, A. Salvadori, R. Venturi (a cura di) *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 40.

<sup>377</sup> G. Storck, *Quadri e oggetti di una «realtà quasi impossibile»* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit. pp. 36-37.

<sup>378</sup> U. Kultermann, *La nuova concezione di pittura* in "Azimuth", II, Milano 1961.

potenzialità della superficie: strutturare e modulare un dentro e un fuori, un vuoto e un pieno rimanendo, però, sempre nel perimetro dello studio spazio-luminoso. Le loro caratteristiche scultoree si accompagnano ad una intricata, e difficilmente interpretabile, struttura di superficie. Grazie al superamento delle restrizioni della tela Lo Savio può strutturare una superficie che, essendo elemento dello studio sulla luce e lo spazio, si articola nei termini del concavo e del convesso. Due termini cari a Lo Savio che rientrano nella sua complessa terminologia e nel suo campo di idee. Proprio nel 1960 l'artista legge *L'uomo senza qualità* di Robert Musil e in quell'enorme e indecifrabile testo resta colpito da un passaggio in particolare che infatti diventerà il passo di apertura sia del testo *Spazio-Luce* che del catalogo della seconda personale della sua carriera, a La Salita nel 1962:

... le immagini si dividono in due grandi gruppi opposti, il primo gruppo deriva dall'essere circondati dagli eventi, e l'altro gruppo dal circondarli, ... questo «essere dentro a una cosa» e «guardare una cosa dal di fuori», la «sensazione concava» e la «sensazione convessa», l'«essere spaziale» come l'«essere oggettivo», la «penetrazione» e la «contemplazione» si ripetono in tante altre antitesi dell'esperienza e in tante loro immagini linguistiche, che è lecito supporre all'origine un'antichissima forma dualistica dell'esperienza umana<sup>379</sup>.

Il concavo e il convesso diventano i poli dell'opera di Lo Savio quando comprende che possono sostituirsi agli altri due termini, il cerchio e il quadrato, che avevano caratterizzato *Spazio-Luce* e *Filtri* e che, effettivamente, spariscono nei *Metalli*. Il *push and pull* dettato dal colore-luce prima (*Spazio-Luce*) e dalla stratificazione delle carte poi (*Filtri*), si trasforma in un'articolazione dentro-fuori in termini fisicamente spaziali. Il concavo e il convesso sono utilizzabili come elementi per strutturare spazialmente la superficie; diventano la modalità per oggettivare lo spazio e modulare la luce nelle condizioni di:

**integrazione diretta** con lo spazio reale  
**dinamismo esterno** alla superficie estetica [...]  
dove il dinamismo ambientale dell'oggetto suggerisce:  
un dinamismo **sismografico di volumetria** spaziale  
un'assimilazione dinamica di strutturazione tra **spazio vuoto** e **spazio strutturato** nel tentativo  
d'integrazione **spazio-energia / struttura**<sup>380</sup> (fig. 79)

La complessa struttura dovuta al diverso utilizzo del concavo e del convesso è riscontrabile confrontando i due esemplari di metalli: *Metallo curvilineo – superficie a flessione parasferica*

<sup>379</sup> R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. Anita Rho, Einaudi, Torino 1962.

<sup>380</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 32.

*estroversa*<sup>381</sup> (fig. 78) del 1962 e *Metallo nero opaco uniforme, articolazione di superficie parasferica estroversa*<sup>382</sup> (fig. 77) del 1961. Concavo nel primo caso, dove la lastra superiore sembra aderire a quella inferiore in quasi tutta la sua altezza per poi flettersi solo nella parte inferiore generando una spazialità concava. Nel secondo caso, invece, l'intera lastra superiore si espande verso lo spazio ambientale generando un dosso che, in base alla flessione, si distanzia dalla superficie di supporto. Per questa tipologia di opere è inevitabile riconoscere un certo rapporto con l'area milanese e considerare il lavoro di Castellani che Lo Savio conosce proprio tra il 1960 e il 1961. Anche Castellani sta lavorando tra i due poli del concavo e del convesso con i suoi telai chiodati che impongono alla tela una sorta di punzonatura della superficie e generano un marcato effetto luce ombra all'alternarsi delle concavità; e le *Superfici angolari* che nella loro flessione ricordano, soprattutto quelle nere, i *Metalli* di Lo Savio.

Con Lo Savio avevo un'affinità che tuttavia paradossalmente ci respingeva, perché esempio io facevo gli angolari, i baldacchini, ero interessato alla concavità come metafora di una superficie più estesa, di uno spazio infinito, mentre Lo Savio faceva delle cose convesse: ecco questo, a quel tempo, già non mi interessava [...] Certo, adesso vista la cosa a distanza di tempo, si può dire che tutte queste differenze non ci fossero ... insomma eravamo dogmatici, puristi, perché eravamo intenti strenuamente a far qualcosa che collimasse il più possibile con quel che avevamo in mente<sup>383</sup>.

Non vi è dubbio che Lo Savio preferisca, almeno in un primo momento, il convesso, come dimostrano le diverse varianti di *Metalli* che progetta e realizza a partire dal 1960; solo nel 1962 realizzerà l'esemplare concavo insieme a due progetti con i quali dimostra la sua attenzione verso la componente progettuale che avrà enormi sviluppi nella produzione successiva. Per la loro mole, questi *Progetti* si potrebbero definire come un altro gruppo di opere che accompagnano l'effettiva realizzazione dei *Metalli*. Lo Savio realizza due categorie di progetti: i *Progetti* propriamente geometrici e le *Visioni prospettiche*, anche se l'artista non sembra indicare direttamente questa distinzione. Come ha indicato Riccardo Venturi è possibile cogliere una differenza tipologica, da un lato progetti che hanno il compito di descrivere «la struttura» del *Metallo*, dall'altro cogliere «l'effetto» del *Metallo* stesso<sup>384</sup>. Nel primo caso Lo Savio li realizza con scrupolosa attenzione, su

---

<sup>381</sup> F. Lo Savio, *Metallo curvilineo – superficie a flessione parasferica estroversa*, lamiera, vernice nera, 1962, 100 x 195 x 34 cm.

<sup>382</sup> F. Lo Savio, *Metallo nero opaco uniforme, articolazione di superficie parasferica estroversa*, lamiera, vernice nera, 1961, 92 x 200 x 12,5 cm.

<sup>383</sup> Intervista di M. Carboni a Castellani il 2 novembre del 1992 oggi con il titolo *Mutismo di Lo Savio* in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 636.

<sup>384</sup> Cfr. R. Venturi, *Pensieri fatti materia. I Metalli di Francesco Lo Savio* in S. Lucchesi, A. Salvadori, R. Venturi (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 29.

fogli di carta (a volte quadrettata), segnalando la grandezza in centimetri, le proporzioni, i materiali da utilizzare (il nero opaco e il metallo), il tipo di articolazione di superficie, indicando la prospettiva anche nel caso in cui questa fosse errata come nel *Progetto per metallo parasferico introverso cm. 195 x 100 cm*<sup>385</sup> (fig. 80) dove Lo Savio indica la ‘prospettiva errata rispetto alla distanza a’ descrivendo, invece, la costruzione della ‘distanza reale b’. Compie calcoli matematici Lo Savio per disegnare questi progetti. Nel secondo caso, invece, le *Visioni prospettiche*, se pur rappresentano il *Metallo* in una determinata prospettiva (frontale, leggermente laterale), sembrano voler indicare anche il passaggio della luce sul metallo attraverso la stampa che permette di riprodurre i disegni di *Metalli* su carta sensibilizzata, con diverse tonalità che vanno dall’ocra al rosso; dal blu al nero. Non ci sono indicazioni di tipo geometrico/matematico, Lo Savio scrive a penna solo il tipo di visione (frontale o laterale) seguita da ‘per un progetto di un metallo monocromatico nero’, infine, indica le dimensioni (fig. 81).

Questo è Lo Savio, meticoloso, preciso, interessato alle “vicende” spaziali e luminose, ossessionato dal continuo evolversi delle variazioni spaziali, soprattutto nei *Metalli*, e delle possibili implicazioni della luce/energia su di essi. I *Metalli* richiedono progettazione, lettura delle infinite possibilità superficiali, controllo del flusso luminoso ambientale. Le diverse inclinazioni del metallo, l’articolazione delle superfici necessitano di studi accurati, geometrici e matematici che è possibile vedere nelle numerose fotografie che Lo Savio si lascia scattare, insieme alle macchine industriali, mentre pressa le lastre, salda e piega i metalli<sup>386</sup>.

È indeciso Lo Savio sulla messa in pubblico dei *Metalli*, li progetta e realizza già dal 1960 ma sembrerebbe che inizi ad esporli solo l’anno seguente. Allo stato degli studi non si è ancora appurato quando, e in quale mostra precisamente, Lo Savio abbia presentato per la prima volta i *Metalli*. Una delle ipotesi possibili riconduce la presenza dei primi *Metalli* all’importante mostra *5 Pittori Roma ‘60* a La Salita<sup>387</sup>, di cui si è ampiamente parlato nei paragrafi precedenti, ma, dalle varie ricostruzioni della mostra, tramite le poche le fonti documentali, sembra difficile avvalorare questa tesi. Le recensioni della mostra sembrano tutte riferirsi ai dipinti *Spazio-Luce* quando parlano, per identificare le opere di tutti e cinque gli artisti in mostra, di «quadri monocolori, neri

---

<sup>385</sup> F. Lo Savio, *Progetto per metallo parasferico introverso cm. 195 x 100 cm*, 1962, inchiostro nero su carta.

<sup>386</sup> Numerosi i provini a contatto in cui Lo Savio illustra le diverse fasi di progettazione e realizzazione dei *Metalli*. Lo Savio concepisce questi provini a contatto come una sorta di materiale illustrativo del processo creativo. Generalmente la serie di scatti comprende foto della pressa industriale come ad indicare la macchina per la realizzazione dell’opera, poi alcuni scatti con l’artista stesso ritratto mentre inserisce la lastra di metallo nella macchina e aziona la pressa, poi altri scatti in cui Lo Savio sembra fare calcoli e immaginare le possibili articolazioni da utilizzare, infine il risultato finale, il *Metallo nero opaco uniforme*. Lo Savio inserisce questa serie di provini a contatto all’interno del suo testo. Vedi F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un’idea*, op. cit., p. 36.

<sup>387</sup> F. Lo Savio, G. Celant, (a cura di), *Francesco Lo Savio. Spazio e luce*, op. cit., p. 149; R. Venturi, *Passione dell’indifferenza. Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 69.

gialli, rossi»<sup>388</sup>, o ancora, la testimonianza di Uncini che parla di un Lo Savio che espone il «filtro dipinto» come aveva precedentemente fatto per la mostra alla galleria Il Cancellò a Bologna.

Un riferimento importante, per identificare le opere di Lo Savio presenti a La Salita, è il catalogo/regesto redatto da Germano Celant e Erich Franz in occasione della mostra *Francesco Lo Savio: Raum – Licht* nel 1986 dove vengono riportati come presenti in mostra a La Salita due *Spazio-Luce* di Lo Savio, uno del 1959<sup>389</sup> e l'altro del 1960<sup>390</sup> mentre nessun *Metallo* viene indicato come presente in mostra, anche se lo stesso Celant, nel testo *Francesco Lo Savio – Spazio e luce* del 1975, aveva accennato alla presenza dei *Metalli*, esposti per la prima volta, in galleria La Salita alla mostra *5 Pittori. Roma '60*<sup>391</sup>. Il dubbio resta in quanto nella già citata recensione di Filiberto Menna alla mostra romana, il critico parla di opere di Lo Savio che sembrano avvicinarsi a soluzioni costruttiviste, «riuscendo a creare dei ritmi di una purezza architettonica»<sup>392</sup>, definizione, questa, che potrebbe descrivere i *Metalli*. Questa ipotesi viene però ancora messa in dubbio da una dichiarazione di Liverani che fa coincidere l'impegno di Lo Savio sui *Metalli* all'anno successivo rispetto alla mostra *5 Pittori. Roma '60* organizzata nella sua galleria. Quindi, secondo Liverani, Lo Savio avrebbe iniziato a lavorare sui *Metalli* dal 1961 quando «li espone in diverse mostre in Germania»<sup>393</sup>.

Quest'ultimo dato è molto interessante e permette di introdurre un'altra ipotesi sulla comparsa dei *Metalli* nel percorso artistico, e soprattutto espositivo, di Lo Savio. La progettazione e la realizzazione dei *Metalli*, infatti, coincide proprio con il momento durante il quale Lo Savio entra in rapporto con il gruppo Zero e, più in generale, con il contesto tedesco.

Dopo la presenza alla mostra *Monochrome Malerei* a Leverkusen nel marzo-giugno del 1960, primo contatto dell'artista con la Germania, il 1961 sarà l'anno durante il quale Lo Savio esporrà sei volte su territorio tedesco<sup>394</sup>, a cui vanno aggiunte altre due occasioni espositive tra il 1962 e l'inizio del 1963<sup>395</sup>.

---

<sup>388</sup> L. Trucchi, *Incisioni di Picasso* in "La Fiera Letteraria", 4 dicembre 1960.

<sup>389</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce*, 1959, resina sintetica su tela, 155 x 170 cm.

<sup>390</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce*, 1960, resina sintetica su tela, 100 x 120 cm.

<sup>391</sup> F. Lo Savio, G. Celant, (a cura di), *Francesco Lo Savio. Spazio e luce*, op. cit., p. 149.

<sup>392</sup> F. Menna recensione della mostra *5 Pittori Roma '60* in "Telesera", 10 dicembre 1960 oggi in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 637.

<sup>393</sup> Gian Tomaso Liverani in una lettera a Maurizio Fagiolo dell'Arco oggi in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 638.

<sup>394</sup> *Ad Reinhardt – Francesco Lo Savio – Jef Verheyen*, Städtisches Museum, Leverkusen, gennaio-marzo 1961; *Konvergenzen. Modest Cuixart, Francesco Lo Savio, Markus Prachensky, Lothar Quinte, Arnulf Rainer, Herber Zangs*, Galerie Rottloff, Karlsruhe, marzo 1961; *Neue Italienische Kunst*, Galerie 59, Francoforte, 1961; *Zero. Edition Exposition Demonstration*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 5 luglio 1961; *Internationale Malerei 1960-61*, Schloss, Wolframs-Eschenbach, luglio-settembre 1961; *Avantgarde 61*, Städtisches Museum, Treviri, ottobre-novembre 1961.

<sup>395</sup> *Konstruktivistinnen*, Städtisches Museum, Leverkusen, giugno-agosto 1962; *Kunstbesitz der Stadt Leverkusen*, Städtisches Museum, Leverkusen, novembre 1962-gennaio 1963.

L'anno si apre con la mostra a tre *Ad Reinhardt – Francesco Lo Savio – Jef Verheyen* (fig. 82), dal 27 gennaio al 19 marzo, presso lo Städtisches Museum di Leverkusen. In questa occasione Lo Savio presenta i dipinti *Spazio-Luce*, quindici esemplari, otto del 1959 e sette del 1960. Il catalogo dedica ad ognuno dei tre artisti delle pagine con le opere riprodotte e una pagina con la foto dell'artista e una sua dichiarazione. Lo Savio scrive, in traduzione italiana e tedesca: «sensibilizzare inteso come momento dinamico della luce, è l'azione iniziale di un'indagine che concretizza una presenza estremamente coerente all'urgenza di recuperare una supremazia qualitativa del fare estetico. Questa presenza è un'idea-oggetto: dove l'oggetto sia il minimo contatto dell'idea con la realtà esteriore»<sup>396</sup>. Nell'introduzione Kultermann parla dei tre artisti come dediti «alla costruzione di uno spazio senza dimensioni» tale da riuscire a mostrare «una forma estranea ai nostri tempi»<sup>397</sup> e descrive minuziosamente gli *Spazi-luce* di Lo Savio

Tutti i suoi quadri e disegni presenti in mostra si basano sulla forma del cerchio e cercano di realizzare il movimento del respiro nello spazio attraverso lievi sfumature di colore. Una zona spaziale fluttuante, che non conosce né direzione né dimensione, è suggerita da poche sfere sovrapposte di specifici valori di luminosità, ed è destinata ad apparire come una struttura che sta in quiete al suo interno<sup>398</sup>.

Quindi, Lo Savio agli inizi del 1961, in una mostra importante per lui, all'estero, di livello internazionale con ancora Kultermann come padrino, dopo *Monochrome Malerei*, espone ancora i dipinti *Spazio-Luce*. Che la mostra fosse vista da Lo Savio come momento importante della sua carriera, e probabilmente come momento dell'inizio di un forte contatto con il mondo tedesco, lo dimostra il fatto che l'artista romano decide l'anno seguente di pubblicare, sul suo testo *Spazio-Luce*, nella sezione dedicata ai dipinti, una delle recensioni della mostra, redatta da Thwaites sul “*Magazine Pictures on exhibit*”, nel marzo del 1961<sup>399</sup>.

Qualche mese dopo, nel giugno del 1961, Lo Savio ha ormai stretto forti legami con la compagine tedesca e concepisce la mostra con Klein, Mack, Piene e Uecker, di cui si è già parlato nel capitolo precedente, a La Salita. È in questa occasione che per la prima volta appare su un

---

<sup>396</sup> *Ad Reinhardt – Francesco Lo Savio – Jef Verheyen*, catalogo della mostra, Städtisches Museum, Leverkusen, 27 gennaio – 19 marzo, 1961.

<sup>397</sup> *Ibidem*.

<sup>398</sup> *Ibidem*.

<sup>399</sup> «A number of painters, not influenced by, yet parallel, to Klein have been on show: [...] *Ad Reinhardt* (New York), *Francesco Lo Savio* (Rome), *Jef Verheyen* (Antwerpen) in Leverkusen's städtisches museum. All are in the same sense a reaction against the informel [...] All are parallel, I think, to Rothko, Newman, Still in the United States. [...] *Lo Savio*, twenty-six younger, is much freer of the past. His brown-grey surfaces build up a faintly luminous circle, like sun barely seen behind a mist. They are stereoscopic, hypnotic». J. A. Thwaites, *Exhibition in Germany* in “*Pictures on exhibit*”, marzo 1961 oggi in F. Lo Savio, *Spazio-Luce*, op. cit., p. 19, trad. it. in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 642-643.

catalogo un *Metallo* di Lo Savio (fig. 83). È una delle prime sperimentazioni sui *Metalli* dell'artista, con un'articolazione di superficie semplice. Un *Metallo nero opaco uniforme*<sup>400</sup> del 1960 con la lastra a parete rettangolare piatta, posta in orizzontale, a cui è fissata, verticalmente sul lato sinistro, la seconda lastra che sporge di circa 20 cm verso lo spazio ambientale. Alla fotografia in catalogo si accompagna presumibilmente la presenza del *Metallo* in mostra come anche riportato dal citato regesto all'interno del catalogo della mostra *Francesco Lo Savio: Raum – Licht*. Di questo *Metallo* Lo Savio realizza una delle sue *visioni prospettiche*<sup>401</sup> che gli servivano per studiare l'incidenza della luce sulle lastre e la risposta dell'articolazione di superficie in base al cambio di prospettiva. A partire da questo momento i *Metalli* saranno presenti nelle mostre alle quali Lo Savio parteciperà, o verranno inserite foto nei cataloghi come ultimi rappresentativi lavori dell'artista.

Circa un mese dopo l'inaugurazione della mostra a La Salita con Klein e gli artisti del gruppo Zero, Lo Savio partecipa ad una rassegna d'arte internazionale nel castello di Wolframs-Eschenbach. La collettiva si intitola, appunto, *Internationale Malerei 1960-1961* (fig. 84) e si tiene dal 15 luglio al 24 settembre. Lo Savio espone due dipinti *Spazio-luce*. Nella pagina del catalogo dedicata a Lo Savio le due opere vengono inserite con i numeri 432 e 433: *Spazio-Luce-marrone* e *Spazio-Luce-verde*, entrambe del 1959. Ad accompagnare le due didascalie non ci sono le immagini dei due dipinti ma un *Metallo*<sup>402</sup> del 1960. La struttura ricalca quello precedente con la lastra a parete in orizzontale e l'altra saldata verticalmente, in questo caso verso il centro e con l'inclinazione nel senso opposto e più ampia, trentasei centimetri rispetto ai venti centimetri del *Metallo* precedente. Anche in questo caso Lo Savio realizza un progetto preliminare prima dell'esecuzione<sup>403</sup>. Questo stesso *Metallo* compare nella prima delle tre pagine dedicate a Lo Savio all'interno della rivista "Zero 3" che viene presentata il 5 luglio alla Galerie Schmela di Düsseldorf durante il celeberrimo evento *Zero. Edition Exposition Demonstration*. Le altre due pagine sono occupate ognuna da un singolo *Spazio-Luce*, ma come spesso capita con le fotografie in bianco e nero è particolarmente difficile identificare con precisione di quali dipinti di Lo Savio si tratti considerando che in questo tipo di riproduzioni è impossibile cogliere le sottili e leggere sfumature di tono, tipiche dei dipinti dell'artista, che permetterebbero una precisa identificazione delle singole opere.

Altro momento decisivo, in questa fase di "canonizzazione" dei *Metalli*, è la partecipazione di Lo Savio al *XII Premio Lissone Internazionale per la pittura*, tra il settembre e il novembre del

---

<sup>400</sup> F. Lo Savio, *Metallo nero opaco uniforme*, lamiera, vernice nera, 1960, 100 x 200 x 20 cm.

<sup>401</sup> F. Lo Savio, *Visione prospettica leggermente laterale per un progetto di un metallo monocromatico nero di m. 2 x m. 1*, 1960, cianografia, 44 x 69 cm.

<sup>402</sup> F. Lo Savio, *Metallo nero opaco uniforme*, 1960, lamiera, vernice nera, 100 x 200 x 36 cm.

<sup>403</sup> F. Lo Savio, *Visione prospettica frontale per progetto di metallo monocromatico nero di m. 2 x m. 1*, 1960, cianografia, 44 x 69 cm.

1961. La grande rassegna italiana di pittura<sup>404</sup> ha lo scopo di «istituire, tra le tendenze artistiche avanzate, un confronto che renda possibile stabilire quali, tra esse, più concretamente concorrano al rinnovamento strutturale del fare artistico»<sup>405</sup> e, a tal proposito, l'edizione del 1961 ne è un esempio emblematico. All'intero della seconda sezione 'Rassegna della pittura italiana' è possibile trovarne un'altra, la 'Sezione Informativo – Sperimentale giovani pittori italiani' nella quale gli organizzatori intendono portare alla luce i lavori dei giovani artisti italiani proprio della generazione di Lo Savio che stanno proseguendo il percorso di rinnovamento nato già negli anni precedenti grazie ai grandi maestri come Burri e Fontana. Una schiera di giovani artisti che «formalmente si legano all'epoca precedente, mentre intellettualmente introducono alla nuova»<sup>406</sup>. In questa sezione compare una pagina «piuttosto singolare [...] una sorta di mappa dell'azzeramento, della *monochrome Malerei*»<sup>407</sup> con opere della compagine di Piazza del Popolo, monocromi di Festa e Schifano; *Cemento* di Uncini, insieme a due opere monocrome di Paolini e Sordini, nella pagina immediatamente precedente un monocromo con garze di Angeli. Ad accompagnarle non uno *Spazio-Luce* di Lo Savio, come sarebbe stato plausibile per un effetto di eventuale continuità con il resto delle opere riprodotte, ma un *Metallo* del 1960 (fig. 85). Questa scelta implica da una parte la volontà degli organizzatori di scegliere le opere che rappresentano, in quel momento, i singoli artisti (il *Metallo* per Lo Savio ma si pensi anche al monocromo per Schifano) e dall'altra l'importanza che hanno, in quella fase, i *Metalli* per Lo Savio, le opere che intende più esporre e che ritiene fondamentali nel suo percorso. La giuria di quella edizione del Premio Lissone composta da Giulio Carlo Argan; Cesare Brandi; Haim Gamzu; Werner Haftmann; Jean Leymarie, Pierre Restany e Marco Valsecchi riconosce l'importanza di questi giovani artisti premiando Schifano e segnalando con merito Lo Savio<sup>408</sup>.

---

<sup>404</sup> La Famiglia artistica lissone, composta da pittori e artisti locali, istituisce il premio a partire dal 1947 con la volontà di creare un evento artistico e culturale in grado di porsi come punto di riferimento del dibattito artistico e culturale nazionale con uno sguardo rivolto anche alle nuove tendenze. Dopo i primi cinque anni (dal 1947 al 1951), quando gli artisti invitati a partecipare sono esclusivamente italiani, il Premio Lissone si apre al campo internazionale accogliendo anche artisti stranieri. A questi si affiancano artisti già riconosciuti come grandi maestri che presentano le loro opere fuori gara. La giuria è composta da importanti e riconosciute personalità del mondo artistico: Argan, Brandi, Restany, Valsecchi, De Grada ed altri. L'importanza del Premio Lissone cresce con il passare degli anni tanto che aumentano le collaborazioni con enti privati che concedono premi e riconoscimenti agli artisti, soprattutto più giovani. L'ultima edizione si svolge nel 1967, riprende molto tempo dopo nel 2002 per poi diventare biennale nel 2007 alternandosi con il Premio Lissone Design. Per approfondimenti sul Premio Lissone vedi: C. Rizzi, *Una storia d'arte. Il Premio Lissone*, Casa del Mantegna, Mantova 2000; R. C. Piccoli (a cura di), *Una straordinaria avventura. Premio Lissone 1946-1967: critica, cronaca, documenti*, Comune di Lissone, Lissone 1996.

<sup>405</sup> G. C. Argan, *Introduzione generale al XII Premio Lissone*, settembre-ottobre 1961.

<sup>406</sup> U. Apollonio, *Sulla situazione nel 1961*, Prefazione sulla rassegna di pittura italiana non figurativa da questo dopoguerra ad oggi, XII Premio Lissone, settembre-ottobre 1961.

<sup>407</sup> M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 644.

<sup>408</sup> Cfr. *Ibidem*.

#### 4. LA QUESTIONE DI BURRI.

Compreso il processo creativo alla base dei *Metalli* è necessario compiere una riflessione sui riferimenti che Lo Savio ha potuto avere a Roma, in quegli anni, per la loro realizzazione. Con i *Metalli* Lo Savio prosegue il percorso di studio sulle potenzialità luminose e spaziali: interferire con lo spazio esterno all'opera per perseguire l'analisi dell'incidenza del flusso energetico-luminoso sull'articolazione di superficie. Per compiere questo passo, Lo Savio abbandona il pennello in favore di una modulazione diretta della materia. Quest'ultima diventa il perno essenziale e primario nei *Metalli* e questo obbliga ad una attenta riflessione.

Alla domanda se i *Metalli* fossero scultura o pittura si è cercato di dare riposta inserendoli in un limbo che non significa porli come inspiegabili ma considerarli come in parte pittura e in parte scultura oltre che come un momento delicato e fondamentale della produzione di Lo Savio. Sono a parete e risentono, soprattutto quelli la cui articolazione di superficie è parziale, di una lettura, se pur multidirezionale, piana, non a 360°; ma allo stesso tempo si articolano nello spazio attivandolo grazie alla loro «attitudine monolitica e ambientale»<sup>409</sup>. Queste caratteristiche sono dettate da due elementi di cui si è già accennato, il metallo e il nero opaco. Per questo motivo, la componente materica diventa punto essenziale per la costruzione dei *Metalli*, ma è una materia, la lamiera metallica e la vernice industriale nel caso di Lo Savio, che si presenta come lontana dalle solite dinamiche interne al fare pittura. È una materia extrapittorica, o sarebbe meglio dire un vero e proprio materiale extrapittorico. La superficie dipinta perde la sua integrità pittorica, non si attiene più, per così dire, alle regole della bidimensionalità del quadro ma inizia a spostarsi verso una sorta di spessore oggettuale dell'opera. Il tema di fondo è quello di lasciare spazio ad una nuova tipologia di superficie che dichiara una sua presenza fisica. L'opera d'arte diventa un oggetto impegnato a autodeterminarsi e a significare solo sé stesso e nient'altro. I materiali (o la materia) utilizzati non esercitano un potere soggettivo e non servono come elementi di richiamo ad altri significati ma restano quello che sono, materia allo stato puro, elemento che è, e resta, quello che è con le sue caratteristiche fisiche e oggettuali. Lavorano in questo senso i *Cementi* di Schifano, i *Cementiarmati* di Uncini, le *Superfici* di Castellani, i *Metalli* di Lo Savio, gli *Achrome* di Manzoni restando solo alla generazione di Lo Savio. Un'opera d'arte oggetto non è scultura e non è pittura, ha le caratteristiche di entrambi ma può essere classificata come nuova tipologia di opera d'arte con un suo statuto e una sua essenza. «I miei quadri – scrive Pietro Cascella nel 1960 – vorrei che

---

<sup>409</sup> F. Lo Savio, G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio. Spazio e luce*, op. cit., p. 149.

possedessero la stessa energia degli oggetti d'uso, la stessa fisica presenza delle cose»<sup>410</sup>. Distruggere il quadro, o meglio modificare profondamente la realizzazione dell'opera d'arte, scardinare il binomio tela-pennello consegnando le chiavi dell'arte a una materia rivisitata, rimodulata nel suo statuto fondamentale che non rappresenta altro se non sé stessa.

Lo Savio, come i suoi compagni in quegli anni, con i *Metalli* prima e le *Articolazioni Totali* poi lavora in questo senso. Ma chi poteva essere il riferimento per questi artisti? Chi stava lavorando a Roma su una materia rinnovata che evidenziasse esclusivamente le proprie caratteristiche intrinseche senza alcun intento rappresentativo o evocativo? Il punto di riferimento nella capitale è certamente Alberto Burri. Nella già citata recensione di Filiberto Menna per la mostra *5 Pittori Roma '60* a La Salita, il critico, conscio della non trascurabile presenza di Burri a Roma, lo indica come «loro maestro [...] di cui ovviamente essi non cercano i «contenuti», l'irripetibile storia dell'anima, ma le nuove possibilità di linguaggio che l'artista ha aperto con l'impiego di materie pressoché inedite»<sup>411</sup>.

Burri viene considerato come il grande maestro di tutte le nuove generazioni a partire dalla metà degli anni Cinquanta. La sua opera ha grande risonanza sia in ambito italiano (e romano)<sup>412</sup> che internazionale<sup>413</sup>, fino al grande successo negli Stati Uniti<sup>414</sup>. Emilio Villa scrive nell'aprile del

---

<sup>410</sup> P. Cascella, dichiarazione in C. Vivaldi, F. Mauri, G. Marotta, *Crack. Documenti d'arte moderna*, edizioni Krachmalnicoff, Milano 1960, oggi in M. G. Messina, *Convergenze neodada di Gastone Novelli e del gruppo Crack* in M. De Vivo, R. Naldi (a cura di), *Scritti per Pia Vivarelli: ricerche sul Novecento*, op. cit., p. 66.

<sup>411</sup> F. Menna, recensione della mostra *5 Pittori Roma '60* in "Telesera", 10 dicembre 1960 oggi in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 637.

<sup>412</sup> Considerata l'enorme mole di mostre di Burri tra Italia, Europa e Stati Uniti, si è deciso qui di inserire esclusivamente le mostre personali. Per le mostre collettive vedi C. Christov-Bakargiev, M. G. Tolomeo (a cura di), *Apparati bio-bibliografici* in C. Christov-Bakargiev, M. G. Tolomeo (a cura di), *Burri. Opere 1944-1995*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 9 novembre 1996 – 15 gennaio 1997, Electa, Milano 1996, pp. 345-348. Partendo dal 1954, data che Lo Savio indica come inizio dei suoi studi, e terminando con il 1963, data della morte dell'artista, Burri espone in numerose occasioni a Roma e in Italia: *Burri*, Galleria dell'Obelisco, Roma, aprile 1954; *Burri*, Galleria del Cavallino, Roma, settembre 1956; *Burri*, Galleria del Naviglio, Milano, gennaio 1957; *Burri: Combustioni*, Galleria dell'Obelisco, Roma, maggio 1957; *Opere di Alberto Burri*, Galleria La Loggia, Bologna, ottobre-novembre 1957; *Opere di Alberto Burri*, Galleria La Bussola, Torino, novembre 1957; *Burri*, Galleria La Salita, Roma, marzo 1958; *Burri: Ferri*, Galleria Blu, Milano, novembre-dicembre 1958; *Mostra di Alberto Burri*, Galleria La Loggia, Bologna, maggio 1959; *Burri*, Galleria La Tartaruga, Roma, maggio 1959; *Burri. Mostra antologica con opere dal 1948 al 1955*, Galleria La Medusa, Roma, gennaio 1961; *Alternative attuali. Omaggio a Burri*, Castello Cinquecentesco, L'Aquila, luglio-agosto 1962; *Burri*, Galleria Marlborough, Roma, dicembre 1962-gennaio 1963.

<sup>413</sup> Con gli stessi riferimenti cronologici (1954-1963) in Europa Burri espone: *Burri e César*, Galerie Rive Droite, Parigi, novembre-dicembre 1956; *Alberto Burri*, Galerie Marie-Suzane Feigel, Basilea, febbraio-marzo 1959; *Burri*, Palais des Beaux-Art, Bruxelles, aprile 1959; *Burri-Tápies*, Galerie Beyeler, Basilea, maggio-giugno 1959; *Burri*, Hanover Gallery, Londra, marzo-aprile 1960; *Alberto Burri*, Museum Haus Lange, Krefeld, maggio-giugno 1960 poi Wiener Secession, Vienna, luglio-agosto 1960, Museum am Ostwall, Dortmund, agosto 1960, Galerie Anne Abels, Colonia, novembre-dicembre 1960; *Burri*, Galerie de France, Parigi, aprile-maggio 1961.

<sup>414</sup> Considerata la tendenza negli Stati Uniti di proporre la stessa mostra ma itinerante, qui si indicherà solo la prima mostra in termini cronologici: *Alberto Burri. Recent Painting*, Frumkin Gallery, Chicago, aprile-maggio 1954; *Burri*, Stable Gallery, New York, maggio-giugno 1955; *The Collages of Alberto Burri*, Fine Arts Center, Colorado Spring, ottobre 1955; *Paintings by Alberto Burri*, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, novembre 1957; *Burri*, Martha Jackson Gallery, New York, febbraio 1960. Per il percorso completo delle singole mostre vedi C. Christov-Bakargiev, M. G. Tolomeo (a cura di), *Apparati bio-bibliografici* in C. Christov-Bakargiev, M. G. Tolomeo (a cura di), *Burri. Opere 1944-1995*, op. cit., p. 343.

1959 sulla rivista “Aujourd’hui” un resoconto dell’arte italiana dei dieci anni precedenti ponendo Burri come capostipite e figura centrale di tutta l’arte italiani degli anni ’50

Et, en effet, après 1951 s’ouvrit largement la boîte de Pandore du «burrisme. Autour de Burri se rassemblait, sous la poussée d’une analogie spontanée ou de l’imitation, une foule de noms de la peinture actuelle, en Amérique, en Italie, en Allemagne, en Espagne [...]. En Italie [...] sous l’influence de son énergie trouvèrent des raisons de travailler quelques peintres italo-américains tels que Meo Salvatore, Donati, Marco Relli, et, parmi les plus récents, Salvatore Scarpitta qui est, lui, le fruit authentique de ce grand arbre de par sa véhémence et la vigueur de ses conceptions<sup>415</sup>.

L’inevitabile presenza di Burri per i giovani artisti romani come Lo Savio è certamente chiara a Villa. In questo testo, infatti, «pur non giungendo ancora a trattare della generazione più giovane, il discorso sull’eredità di Burri resta valido anche per essa»<sup>416</sup> e questa opinione viene confermata leggendo la recensione che Villa scrive l’anno seguente, sempre su “Aujourd’hui”, riguardo la mostra dei romani alla galleria Il Cancellino di Bologna. I quattro giovani artisti vengono definiti da Villa come innovatori i cui lavori sono «*précieux témoignages d’une révolte des jeunes d’Italie contre le vice prédominant des œuvres picturales teintées de pléthorique magma symboliques*»<sup>417</sup>. Per questa nuova generazione, continua Villa, non solo quella romana, ma secondo il critico anche, in parte, quella milanese, rappresentata da Manzoni e Castellani, «*Alberto Burri sera là, une fois encore, en quelque sorte, la magnanime et géniale souche principale*»<sup>418</sup>.

La maniera di Burri di concepire la materia riscuote grande successo perché si propone come alternativa a quella informale che l’aveva caricata di significati e di emozionalità soggettivi. Quella di Burri, invece, è una materia «trattenuta su di uno spalto di severa, quasi monastica nudità»<sup>419</sup> che si espone nelle sue caratteristiche intrinseche tanto che Emilio Villa riconosce il merito di Burri di aver «elaborato l’assurdo o quasi mistico proponimento di evocare, o mettiamo pure di inventare, i primi principi, i sapori germinali di un organismo assai grande e non sconosciuto»<sup>420</sup>. Burri elabora la materia ma non lo fa, secondo Villa, per enfatizzarne aspetti emozionali e personalistici ma per esprimere, attraverso la materia, la materia stessa; «il quadro nasce in una dimensione che non è più

---

<sup>415</sup> E. Villa, *Le peinture italienne dans les dix années* in C. Vivaldi, E. Villa, *Libres opinions sur l’art italien contemporain*, “Aujourd’hui: art et architecture”, IV, n. 21, 1959, p. 21.

<sup>416</sup> G. Casini, *5 pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960*, op. cit., p. 48

<sup>417</sup> E. Villa, *Jeunes artistes italiens* in “Aujourd’hui”, n. 28, 1960, p. 41.

<sup>418</sup> *Ibidem*.

<sup>419</sup> F. D’Amico, *Pittura a Roma negli anni Cinquanta: tracce di un tempo felice* in P. G. Castagnoli (a cura di) *Pittura degli anni ’50 in Italia*, op. cit., p. 26.

<sup>420</sup> E. Villa, testo di presentazione della mostra, *Burri*, Fondazione Origine, Roma 18-30 Aprile 1953 in E. Villa, *Attributi dell’arte odierna 1947-1967*, Feltrinelli, Milano 1970, p. 46 oggi in E. Villa, *Pittura dell’ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, Le Lettere, Firenze 2005, p. 20.

quella della vita ma, si badi, nel quadro non v'è altro che quella materia»<sup>421</sup>. Burri attraverso questa modalità espressiva vuole ridurre, portare all'essenziale; non è uno scontro, per l'artista romano, tra figurativo e astratto ma esclusivamente proporre, attraverso l'azzeramento dei termini della pittura e la monocromia della materia, un'opera che nella sua essenzialità linguistica si trasforma, appunto, in un quadro-oggetto. «Questo passaggio avveniva quando nel proprio lavoro si rinunciava a composizione e rappresentazione (e con rappresentazione non s'intendeva tanto una figurazione quanto una narrazione, anche di stati d'animo interiori) e, soprattutto, quando si riusciva a far coincidere l'opera con il suo stesso supporto, così che essa divenisse, per l'appunto, un oggetto di per sé»<sup>422</sup>. Viene annullata la presenza del supporto tela e la materia stessa a farsi supporto e i connotati del quadro sono strutturati «esclusivamente in base alle diverse trame del materiale»<sup>423</sup>. Così facendo, l'aspetto materico si impone come principale evidenza della superficie escludendo ogni riferimento alla pittura. Né pittura, né scultura, appunto, una materia autoreferenziale, significativa sé stessa e null'altro tanto da scompaginare i canoni del quadro e della superficie pittorica. Uno dei compagni di Lo Savio, presente alla mostra a La Salita, Uncini, aveva appreso più di tutti la lezione burriana tanto da imporre ai suoi *Cementi* l'aspetto di una non-pittura, «nella misura in cui siamo arrivati al punto della costruzione»<sup>424</sup>. Costruire, dunque, e non dipingere. Uncini costruisce i suoi *Cementiarmati*, Schifano costruisce i suoi *Cementi* e Lo Savio costruisce i *Metalli*. Li fabbrica materialmente utilizzando dei macchinari che gli permettono di modellare la materia (la lamiera, la lastra di ferro). Sono oggetti o «cose d'arte»<sup>425</sup>.

Tra il 1958 e il 1959, l'anno prima che Lo Savio elaborasse i *Metalli*, Burri, dopo aver ideato i *Sacchi* e le *Combustioni* (iniziate già alla fine del 1955 con una *Combustione Legno*)<sup>426</sup> realizza i *Ferri*<sup>427</sup> che espone per la prima volta a Roma, nel maggio del 1959, presso la galleria La Tartaruga<sup>428</sup>. A quella data è molto probabile che Lo Savio abbia visto i *Ferri* di Burri in mostra, in quella che è una delle gallerie più frequentate dai giovani artisti romani. Inoltre, nel luglio del 1959, Villa sulle pagine della rivista "Appia Antica", dedica ampio spazio a Burri e in particolare proprio ai *Ferri* di cui viene pubblicata una grande immagine a colori in copertina e all'interno cinque foto,

<sup>421</sup> G. C. Argan, *Testo per la Sala Burri*, catalogo della mostra, XXX Biennale Internazionale d'arte, 18 giugno – 16 ottobre 1960, Venezia, 1960.

<sup>422</sup> G. Gastaldon, *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»*, op. cit., p. 249.

<sup>423</sup> C. Christov-Bakargiev, *Alberto Burri: la superficie a rischio* in C. Christov-Bakargiev, M. G. Tolomeo (a cura di), *Burri. Opere 1944-1995*, op. cit., p. 54.

<sup>424</sup> B. Corà, *Conversazione tra Bruno Corà e Giuseppe Uncini* in B. Corà (a cura di), *Lo Savio*, op. cit., p. 158.

<sup>425</sup> *Ibidem*.

<sup>426</sup> Cfr. V. Rubiu, *Alberto Burri*, Einaudi, Torino 1975, p. 15.

<sup>427</sup> «Dalle *Combustioni* ai *Legni*, dai *Legni* ai *Ferri* e alle *Plastiche*: quello straordinario potere di rigenerazione fantastica, che già Burri aveva dimostrato con i *Sacchi*, prosegue in modo stupefacente, ricreando per ogni nuova materia nuove modalità espressive: ma i *Sacchi* e le *Combustioni* appaiono come le due matrici da cui derivano le nuove serie di Burri» in V. Rubiu, *Alberto Burri*, op. cit., p. 16.

<sup>428</sup> *Burri*, galleria La Tartaruga, Roma, 1959. La mostra inaugura il 13 maggio del 1959 e viene realizzata in collaborazione con la Galleria Blu di Milano.

che accompagnano un lungo articolo, di particolari dei *Ferri*. Villa, pubblicando questa sorta di ingrandimenti, queste porzioni scelte di singoli *Ferri*, dimostra di aver pienamente compreso che la questione fondante dell'opera di Burri è la materia. Le foto indugiano su minimi particolari, su ritagli di metallo, saldature, spigoli e porzioni metalliche sovrapposte, come voler evidenziare quella che Vittorio Rubiu ha definito la «ridefinizione» della materia che Burri compie ad ogni nuovo materiale che utilizza<sup>429</sup>, tanto che, «non sarà più questione di materia ma dell'uso che Burri ha fatto di quella materia»<sup>430</sup>. Quella di Burri per Villa

era l'unica strada europea per uscire dalla palude del surrealismo squallido, compiaciuto o ornamentale [...] Con la nuova materia l'operazione ideologica di Burri [...] ha forse toccato la sua "époque", e si offre a subire una pungente autoritaria fondamentale modificazione [...] recuperarne l'orgasmo immoto e la proprietà ideale di cui le materie possono erigersi in appropriate manifestazioni<sup>431</sup>.

Certamente la visione dei *Ferri* di Burri affascina il giovane Lo Savio. Queste opere possono essere riferimento diretto per i *Metalli*. La questione ha innescato un dibattito, ancora oggi irrisolto, sul debito di Lo Savio nei confronti di Burri. Non c'è dubbio che Lo Savio conosca il maestro e le sue opere alla fine del decennio ma resta ancora da chiarire quanto la visione delle opere di Burri, in particolare i *Ferri*, possa essere il punto di partenza per la messa a punto dei *Metalli*. Il tema dell'opera che si fa oggetto artistico e della materia che si autodetermina in sé stessa accomuna i *Metalli* di Lo Savio ai *Ferri* di Burri. Entrambi lavorano, per queste opere, utilizzando il metallo, costruendo l'opera attraverso l'utilizzo di un materiale extra-pittorico. Inoltre, le lamiere di cui entrambi fanno uso non sono mai di scarto ma sono lamiere nuove: un materiale industriale, seriale, e non riutilizzato. Anche la manifattura delle opere permette di accostare i due gruppi soprattutto per quanto riguarda l'utilizzo che Burri fa della saldatura per rimodulare la materia<sup>432</sup>, così come fa Lo Savio con i *Metalli*, fondendo sulla lasta di supporto a parete quella che si articola verso lo spazio ambientale. In tal senso, le foto in dettaglio dei *Ferri* su "Appia Antica" avranno inevitabilmente colpito l'immaginario di Lo Savio. Il trattamento fisico che Burri, però, fa del metallo, nella necessità di proporre una materia non "derubata" delle sue qualità intrinseche ma che, invece, fa di quelle caratteristiche punto di forza, è completamente diverso da Lo Savio. È qui, infatti, che le strade tra i due iniziano a dividersi. Certo, l'utilizzo della saldatura e del fuoco porta

---

<sup>429</sup> Cfr. V. Rubiu, *Alberto Burri*, op. cit. p. 16.

<sup>430</sup> *Ibidem*.

<sup>431</sup> E. Villa, *Burri* in "Appia Antica", n. 1, 1959, oggi in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, op. cit., p. 48. Il testo è rieditato in E. Villa, *Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, op. cit., pp. 21-22.

<sup>432</sup> Cfr. A. Burri, *Grande Ferro M 5*, 1958, lamiere di ferro saldate e applicate sul telaio in legno, 100 x 200 cm; A. Burri, *Ferro*, 1961, ferro, olio applicato su telaio in legno, 130 x 200 cm.

entrambi a superfici che modellano, oltre che la materia, anche lo spazio, in Burri grazie alle piegature del metallo, alle porzioni e agli spuntoni taglienti sovrapposti, in Lo Savio grazie alla lamiera “articolare” che sporge verso l’ambiente. Ma la fiamma ossidrica di Burri serve a strutturare le fattezze finali della superficie con «bagliori crudelissimi e fenditure rugginose. [...] Una volta esauritasi l’azione del saldatore, resta lo sfuggente riflesso sul metallo e la patina lasciata dalle morsure dell’acido»<sup>433</sup>. Lo Savio non concepisce, invece, la possibilità di un disturbo di superficie, il suo metallo è piatto, levigato, pressato e opaco il che comporta l’assenza di piegature e increspature e l’approdo a soluzioni molto più asciutte e minimali rispetto a Burri.

Il solco tra i due tipi di opere si amplia se ci si sposta a osservare l’utilizzo finale che della materia, e delle sue caratteristiche, fanno i due artisti. Il metallo viene utilizzato con un fine diverso da Lo Savio rispetto a Burri. Le motivazioni dell’utilizzo di un certo tipo di materia, dal punto di vista della realizzazione dell’opera, separano profondamente i due artisti. Burri utilizza la materia per mostrare le sue qualità essenziali e profonde mentre Lo Savio utilizza il metallo per studiare luce, ombra ed esaltare lo sfioramento verso l’esterno che questa commistione di elementi può proporre. Per Lo Savio il materiale metallo, verniciato a spruzzo con vernice industriale nera, è l’elemento che ottimizza la dinamica spazio-luce. Anche il tema dell’opacità è ricorrente in entrambi gli artisti, ancora Villa scrive «Io ricordo la grande invenzione di Burri; l’opaco, l’opacità ardita dopo tutto, pescata nel fondo degli altri colori»<sup>434</sup>, ma Lo Savio utilizza l’opacità non come componente estetica ma come elemento che gli permette di conferire una precisa qualità al metallo in modo tale che questo possa essere utilizzato come attrattore e trattenitore della luce. Proprio grazie a questo attributo che viene aggiunto al metallo, Lo Savio può studiare l’afflusso e la ricodificazione del flusso luminoso sull’articolazione di superficie. Entrambi non vogliono rappresentare il ferro ma mentre Burri concepisce la possibilità di estrapolare le proprietà della materia, Lo Savio tende a considerare quelle qualità unicamente come utili allo schema teorico spazio-luce.

Anche nel caso dei *Metalli*, dunque, il lavoro del giovane artista romano va interpretato, come spesso detto, come un continuo e mnemonico studio delle componenti spaziali e luminose. I *Metalli*, in questo senso, non sono diversi dai precedenti gruppi di opere (*Spazi-Luce* e *Filtri*), ma continuano questo percorso, ne sono l’esaltazione e il passo successivo, necessario e inevitabile. Con i *Metalli* Lo Savio è alla ricerca di nuove modalità per poter formulare (o riformulare) le sue teorie su spazio e luce.

---

<sup>433</sup> G. Serafini, *Burri*, Giunti Editore, Milano 2015, p. 90.

<sup>434</sup> E. Villa, *Attributi dell’arte odierna 1947-1967*, op. cit., p. 45, oggi in E. Villa, *Pittura dell’ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, op. cit., p. 12.

'appuntamento' galleria d'arte via gregoriana 46 roma tel. 687750

6249

MOSTRA PER LA CRITICA

La Galleria APPUNTO inaugurerà il 23 marzo alle 6.30 una mostra PER LA CRITICA: Giovani pittori. Sono IO SAVIO, SCHIFANO, UNCINI, FESTA, ANGELI, et SORDINI. E sono fra i migliori della loro generazione. Noi speriamo, quindi, che la critica darà loro ampio spazio. A Roma ora abbiamo la Quadriennale; pittori americani a Valle Giulia; ed i pittori giovani americani a Palazzo Venezia - la "galleria APPUNTO offre la possibilità al pubblico e, principalmente, alla critica, di vedere quello che sta facendo "la generazione adolescente in guerra."

È una mostra importante per questa ragione.

La mostra è aperta dopò la mostra delle fotografie di ROLOFF BUNK ( mezzanotte 20 febbraio - 20 mezzanotte per invita.) Rimane aperta all' 2 marzo. Il 3 marzo inaugurazione di ACCATINO.

Richard Chase  
Richard Chase  
(Director)

Fig. 61: Lettera di Richard Case in occasione della mostra *Mostra per la critica: giovani pittori*, Galleria L'Appunto, Roma, 1960.



Fig. 62: Catalogo della mostra *Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, galleria Il Cannello, Bologna, 1960.



Fig. 63: Catalogo della mostra *5 Pittori Roma 60*, Galleria La Salita, Roma, 1960.



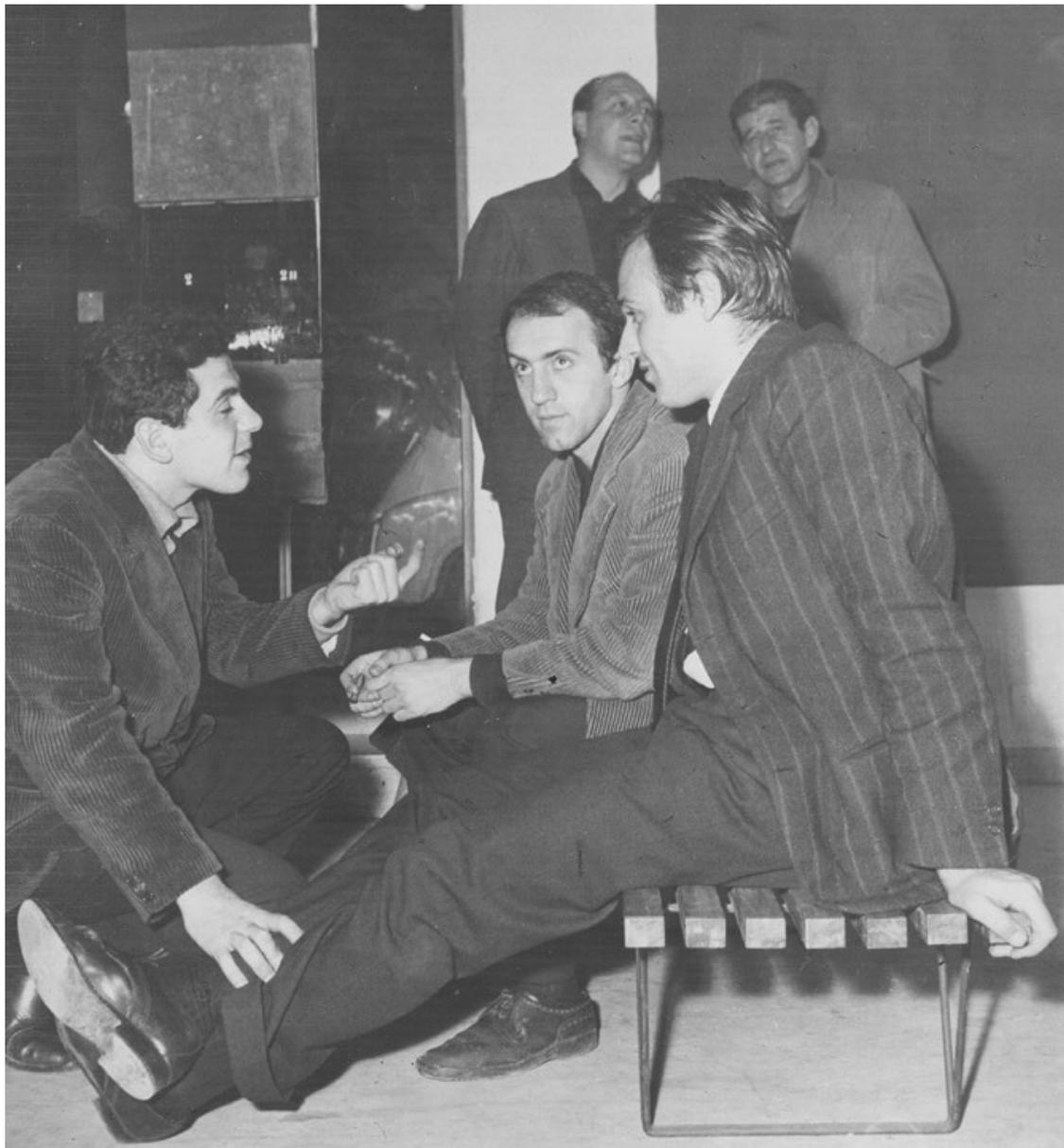
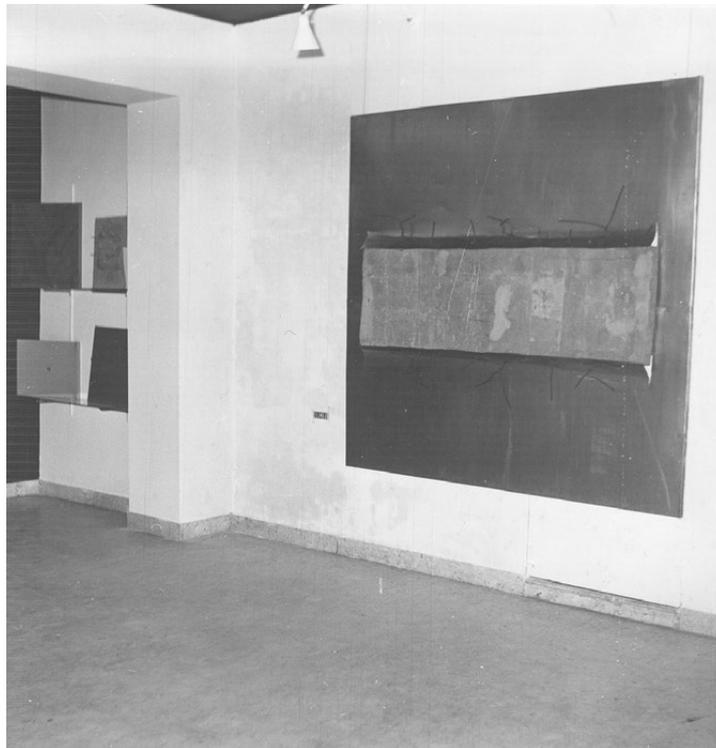
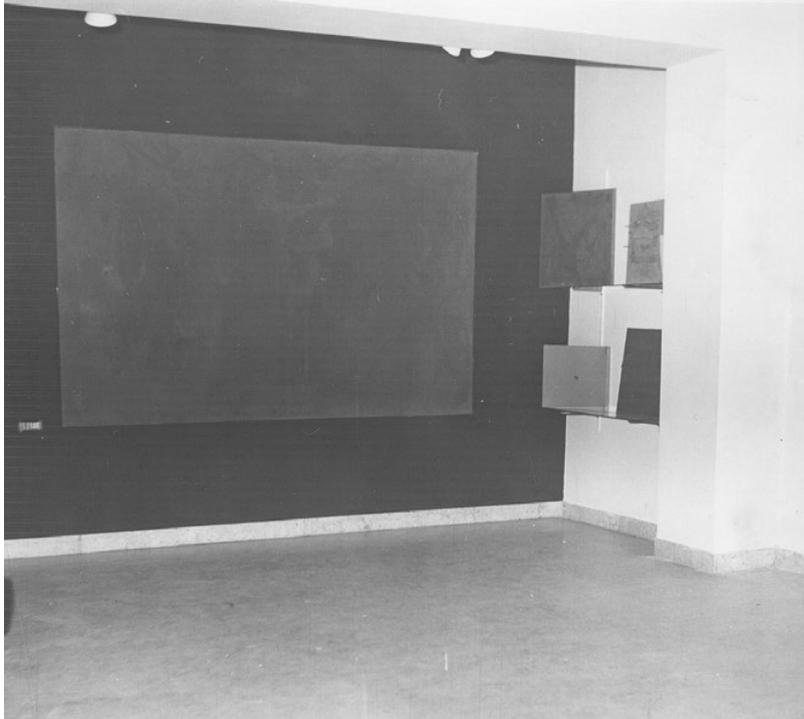


Fig. 66: Inaugurazione della mostra *5 Pittori Roma '60*, Galleria La Salita, Roma, 1960. Da sinistra: Tano Festa, Francesco Lo Savio, Mario Schifano.

1



Figg. 67-68: Fotografie dell'allestimento della mostra  
*5 Pittori Roma '60*, Galleria La Salita, Roma, 1960.

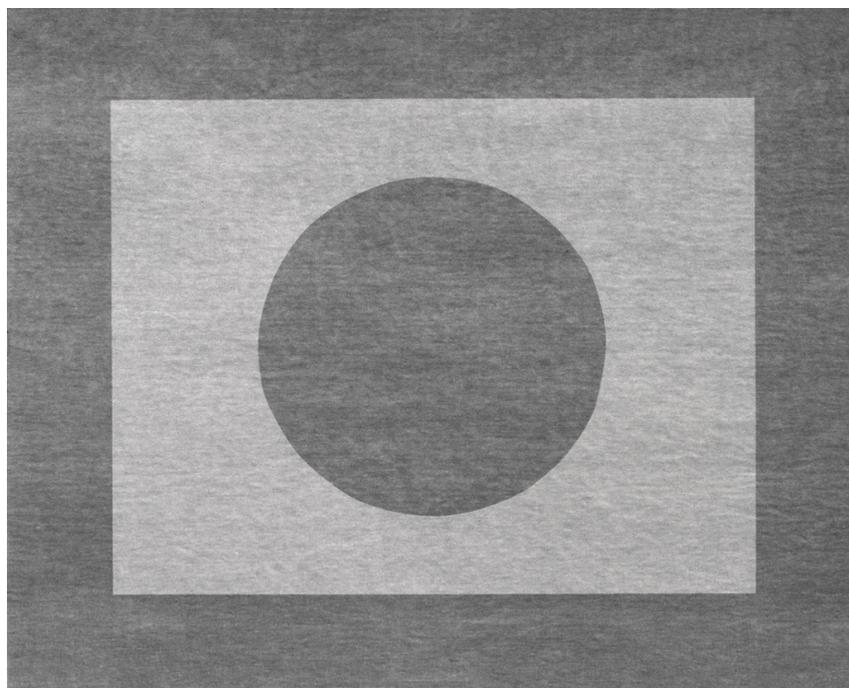


Fig. 69: F. Lo Savio, *Filtro, depotenziamento cromatico e dinamica d'assorbimento*, 1960, carte trasparenti su cartoncino nero, 48 x 58 cm.

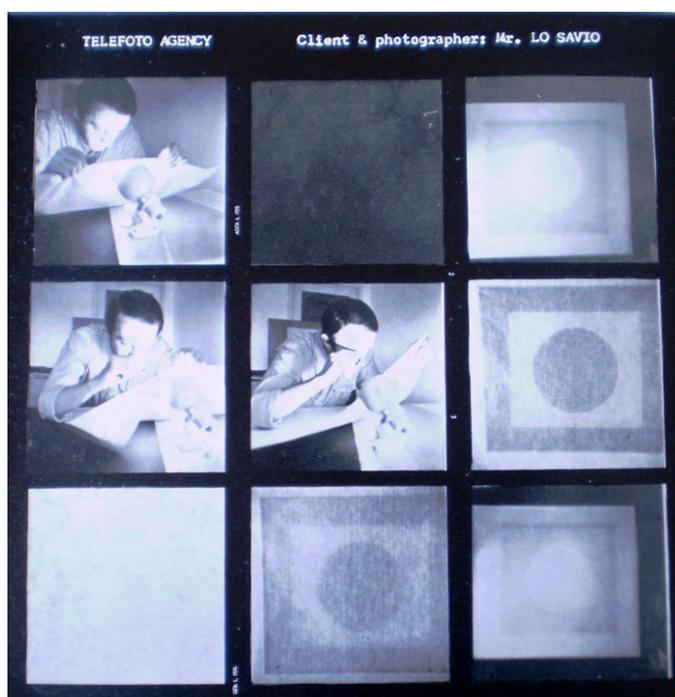


Fig. 70: Fotografie di Francesco Lo Savio mentre lavora nel suo studio alla realizzazione dei Filtri.

**filtri**

prima di un'integrazione diretta con lo spazio reale è necessario chiarire la situazione dinamica relazionale tra **spazio-teorico** e **spazio-reale**  
 cioè situazione **spazio-teorico-reale**  
 non più di carattere **dinamico-mentale** ma **dinamico-ambientale**

dove l'azione precisi una situazione d'assorbimento **cromatico-energetico**  
 eliminando il **flusso ottico**  
 specificando una superficie di controllo come elemento relazionale tra  
 situazione **dinamica diretta** e situazione **dinamica indiretta**

la situazione d'assorbimento cromatico-energetico  
 si esplica in un'aggiunta di superfici a basso potere d'assorbimento  
 determinando una dinamica d'intensità cromatica  
 inversamente proporzionale all'azione addizionale dei filtri

**elementi relazionali simultanei** sono  
 depotenziamento cromatico energetico e dinamica d'assorbimento

notare il momento dinamico di vibrazione cromatica di superficie  
 sensibilizzato in evidenza dalla situazione addizionale dei **FILTRI**

abbiamo così **momenti-spazio-energetici**  
 in una registrazione **estetico-reale** a carattere riflessivo-ambientale

**quindi esperienza teorico-reale**  
 dove **teorico** = processo dinamico d'azione  
       **reale** = superficie di controllo relazionale

22

Fig. 71: F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, pagina dedicata al funzionamento dei Filtri, 1963.

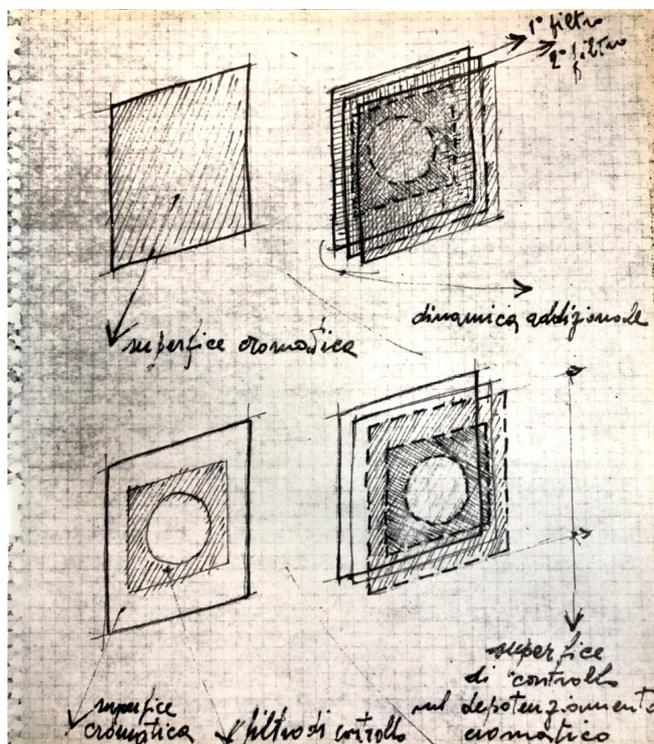


Fig. 72: F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, disegno illustrativo raffigurante il sistema di stratificazione di carte e cartoncini per la realizzazione dei Filtri, 1963.

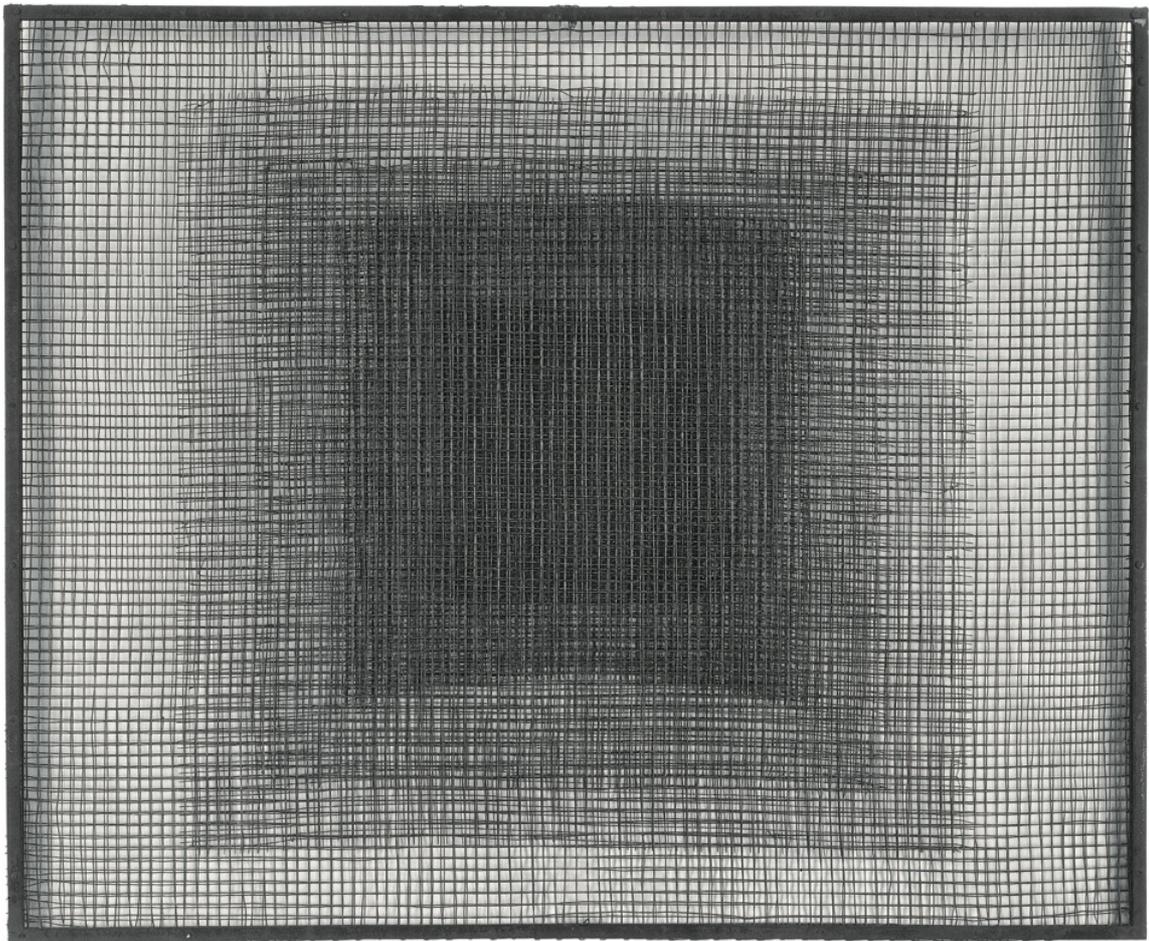


Fig. 73: F. Lo Savio, *Filtro a rete*, 1962, reti metalliche, 99 x 124 cm.

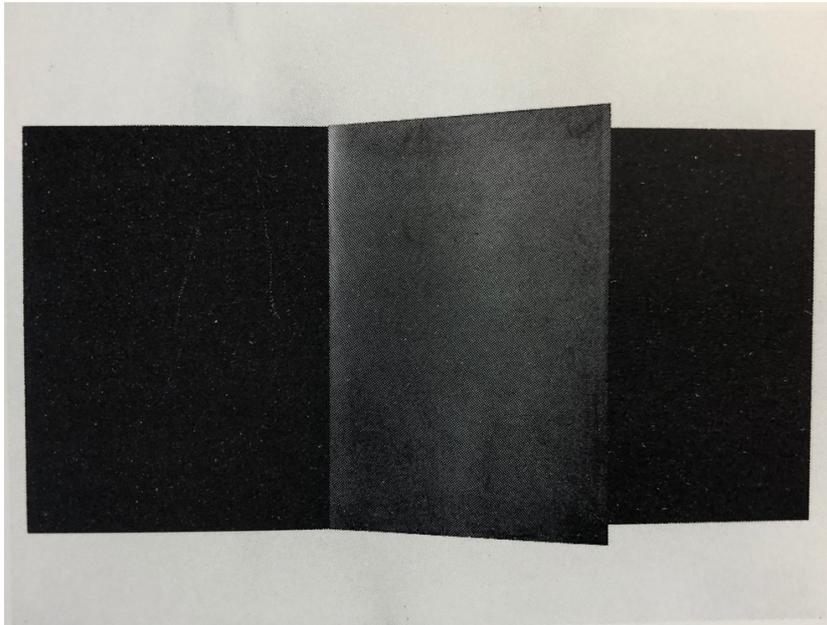


Fig. 74: F. Lo Savio, *Metallo nero opaco uniforme*, 1960, lamiera e vernice nera, 100 x 200 x 36 cm.



Fig. 75: F. Lo Savio, *Metallo nero opaco uniforme, articolazione di superficie orizzontale*, 1960, lamiera e vernice nera, 95 x 200 x 20 cm.

F. Lo Savio, *Metallo nero opaco uniforme, articolazione di superficie orizzontale*, 1960, lamiera e vernice nera, 100 x 200 x 20 cm.



Fig. 76: F. Lo Savio, *Metallo nero opaco uniforme, elissoidale con parte centrale orizzontale*, 1961, lamiera e vernice nera, 76 x 200 x 16 cm.

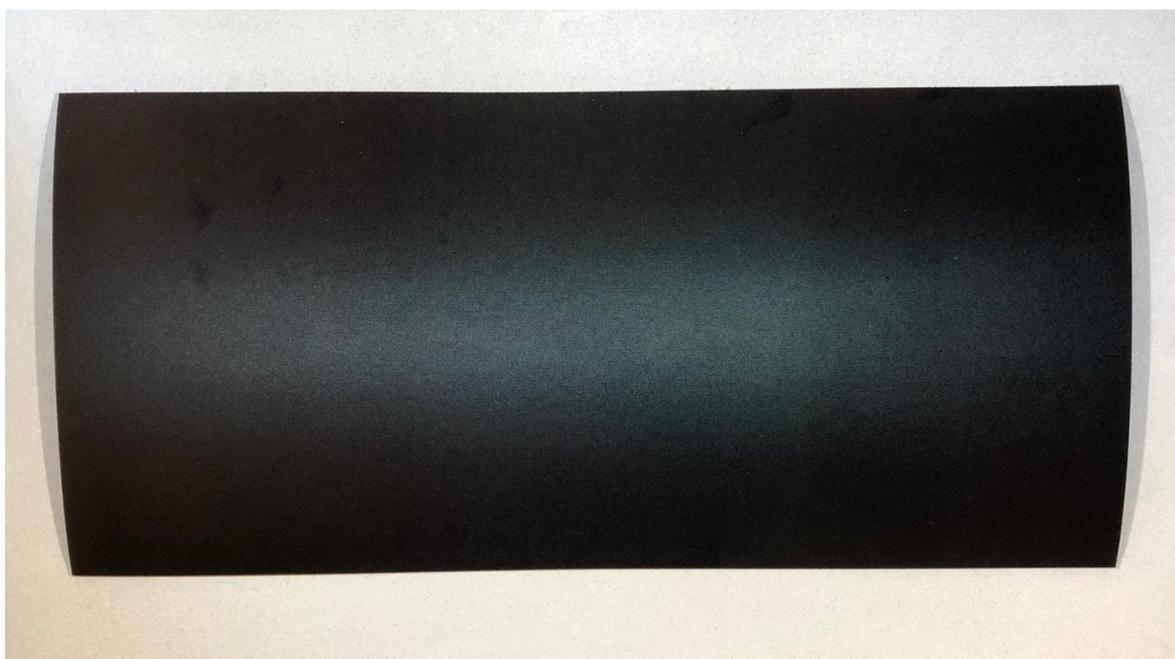


Fig. 77: F. Lo Savio, *Metallo nero opaco uniforme, articolazione di superficie parasferica estroversa*, 1961, lamiera e vernice nera, 87 x 200 x 14 cm.



Fig. 78: F. Lo Savio, *Metallo curvilineo, superficie a flessione parasferica estroversa*, 1962, lamiera e vernice nera, 100 x 195 x 34 cm.

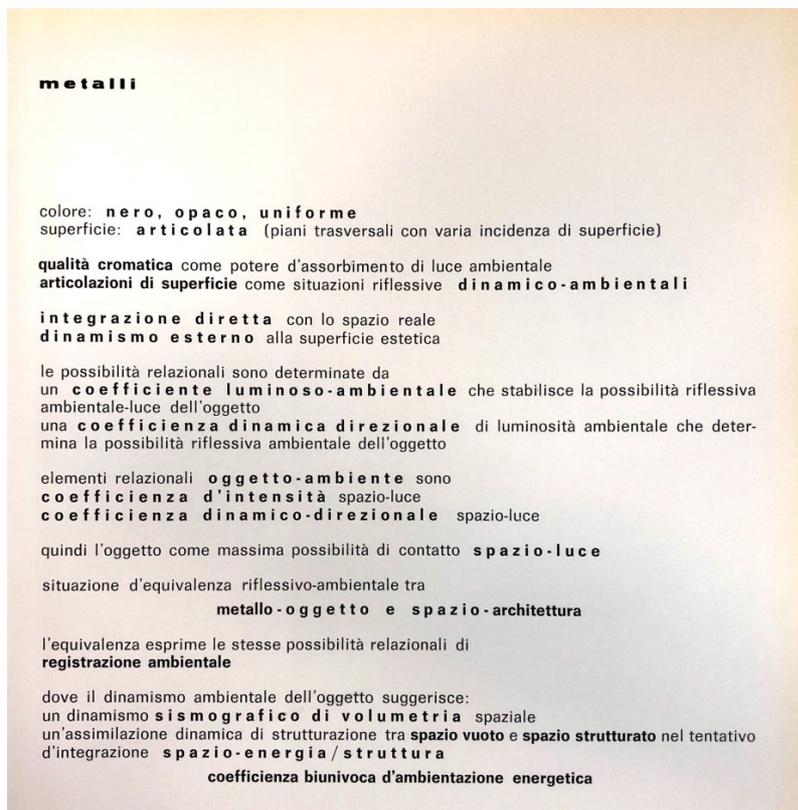


Fig. 79: F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, pagina dedicata al funzionamento dei Metalli, 1963.

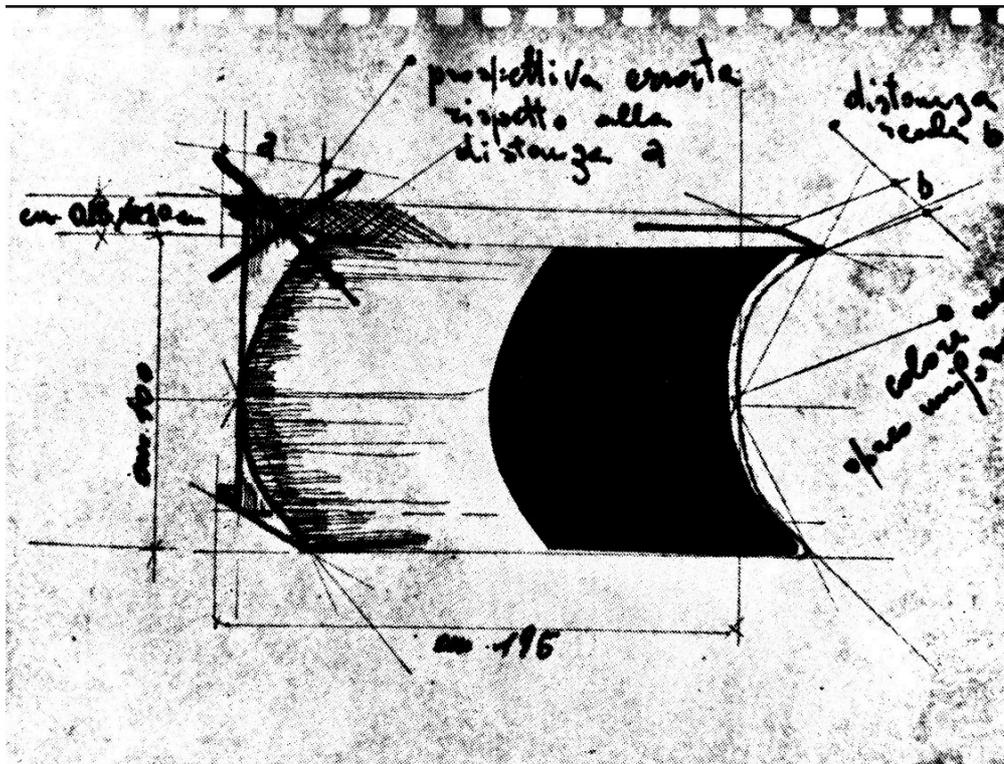


Fig. 80: F. Lo Savio, *Progetto per metallo parasferico introverso cm. 195 x 100 cm*, 1962, disegno a inchiostro.

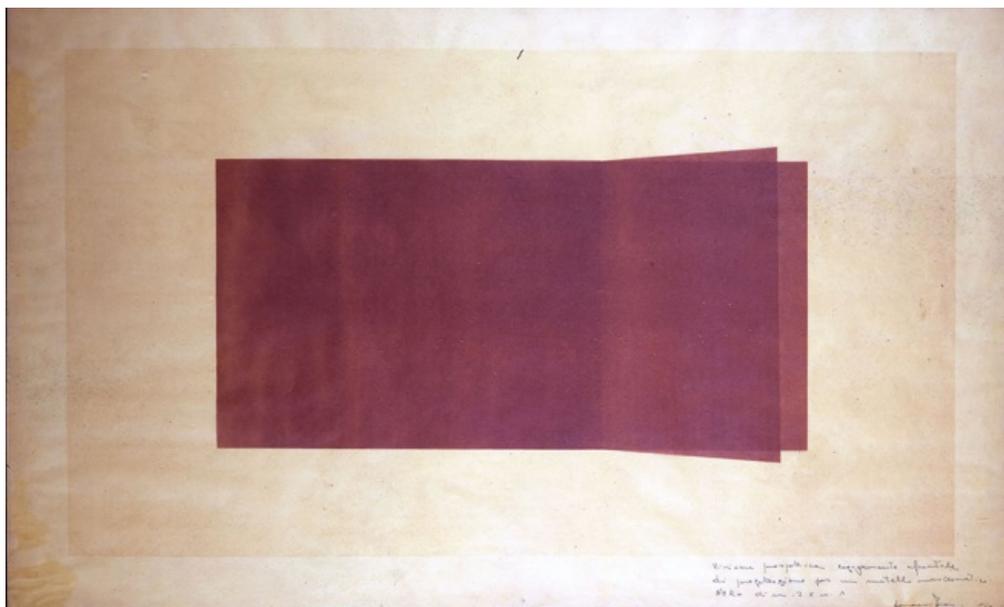


Fig. 81: F. Lo Savio, *Visione prospettica leggermente afrontale di progettazione per un metallo monocromatico nero di m. 2 x m 1.*, 1960, cianografia, 44 x 68 cm.

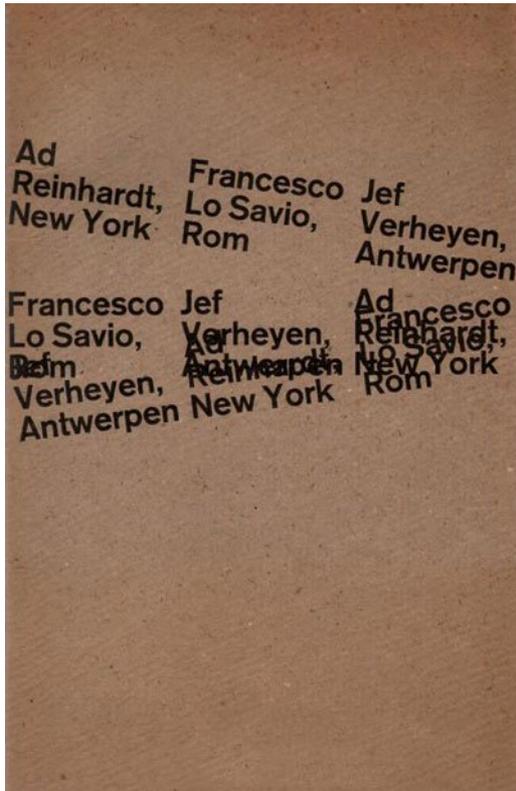


Fig. 82: Catalogo della mostra *Ad Reinhardt – Francesco Lo Savio – Jef Verheyen*, Städtisches Museum, Leverkusen, gennaio-marzo 1961.

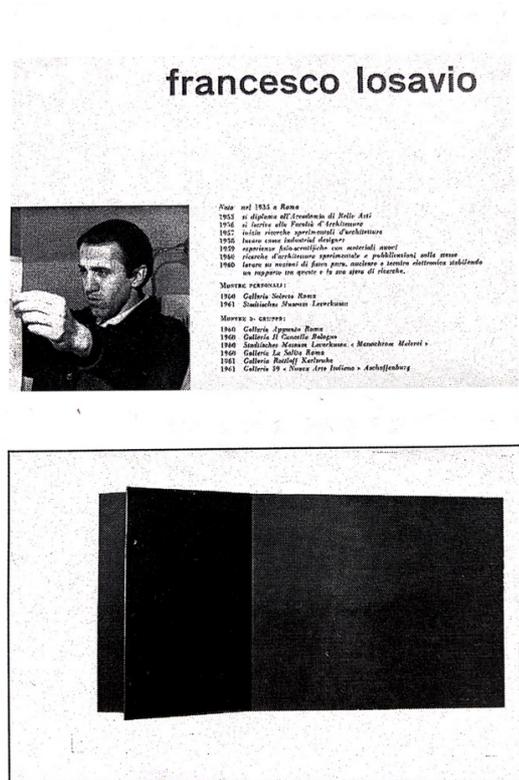


Fig. 83: Catalogo della mostra *Mack+Klein+Piene+Uecker+LoSavio=0*, Galleria La Salita, giugno 1961.

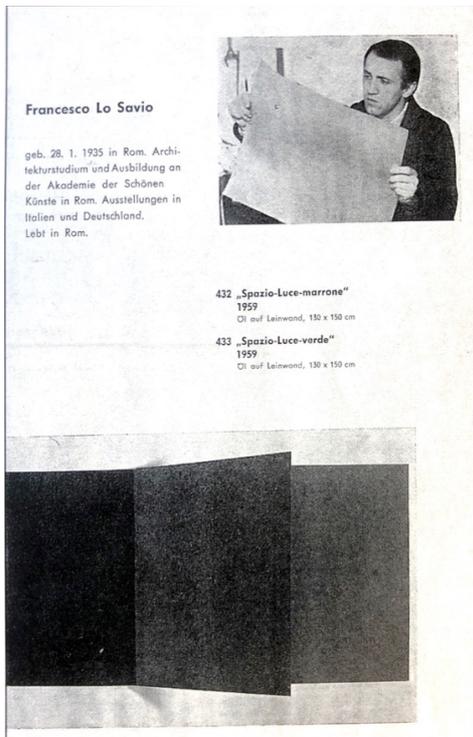


Fig. 84: Catalogo della mostra *Internationale Malerei 1960-1961*, castello di Wolframs-Eschenbach, luglio-settembre 1961.

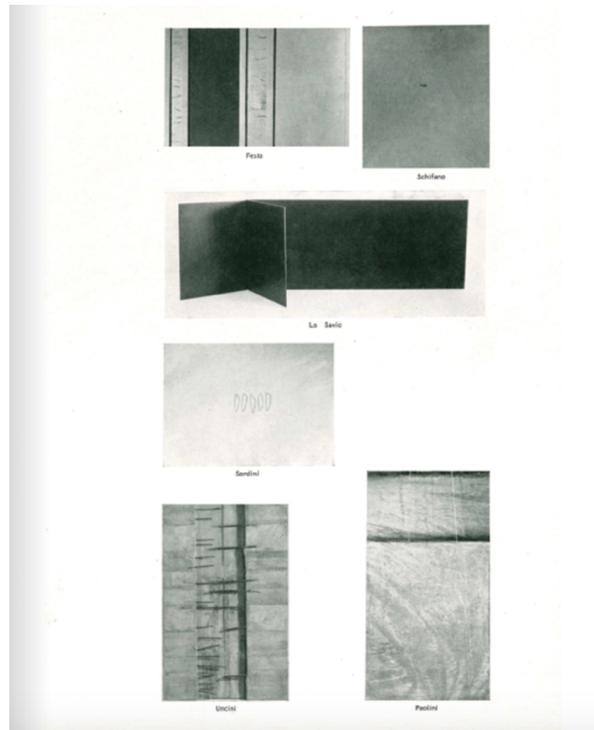


Fig. 85: Catalogo della mostra *XII Premio Lissone Internazionale per la pittura*, Lissone, settembre-novembre 1961.

## CAPITOLO IV

### ARTICOLAZIONI TOTALI E PROGETTI ARCHITETTONICI: 1962-1963.

#### 1. LA NUOVA CONFIGURAZIONE DELLO SPAZIO DELL'OPERA D'ARTE.

L'integrazione tra lo spazio dell'opera e lo spazio esterno si evolve in Lo Savio con la realizzazione delle *Articolazioni Totali* (figg. 86-87-88). Cubi di cemento armato bianchi, aperti su due lati con all'interno un metallo nero opaco curvo posto in diverse posizioni, per ogni esemplare, in modo da creare relazioni differenti nell'articolazione dello spazio interno. Le *Articolazioni Totali*, infatti, come i *Metalli*, ma con più ampia evidenza, sono elementi di totale integrazione tra spazio interno, quello che si genera tra metallo e cemento, e spazio esterno, quello dell'ambiente in cui il cubo è collocato. I *Metalli*, come illustrato nel capitolo precedente, propongono questo tipo di rapporto spaziale ma, restando legati alla parete, l'oggetto non può interamente espandersi e connettersi con l'ambiente circostante. Le *Articolazioni totali*, invece, occupano, nella loro interezza, lo spazio architettonico, anzi entrano completamente in contatto e si integrano con esso. L'opera si stacca finalmente dalla parete per occupare interamente lo spazio ambientale.

Questa caratteristica spaziale dipende dalla struttura stessa delle *Articolazioni Totali*. Il cubo monolitico di cemento, alleggerito dal bianco, e le aperture laterali permettono, inoltre, all'*Articolazione* di porsi in relazione con la luce sia esternamente all'opera, nel rapporto con il cubo, che internamente, quando il flusso luminoso percorre lo spazio interno per finire il suo percorso sulla superficie opaca e uniforme del metallo. «L'obbiettivo immediato è duplice: l'oggetto si relaziona, nella sua totalità, all'ambiente e, nella sua territorialità, porta l'attenzione alla situazione di reciprocità tra involucro e articolazione interna»<sup>435</sup>.

L'oggetto *Articolazione Totale* è identificabile all'oggetto *Metallo*, è un'opera che si autodetermina mettendo in evidenza i suoi singoli elementi costruttivi ponendosi, nell'idea di Lo Savio, come elemento definitivo dell'indagine sullo spazio e sulla luce. L'artista integra e fonde in queste opere gli elementi delle precedenti e arriva ad inglobare il metallo al cemento per ottenere un risultato finale che appare come una sorta di evoluzione dei precedenti *Metalli*. Non è improbabile,

---

<sup>435</sup> F. Lo Savio, G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio. Spazio e Luce*, op. cit., p. 153.

infatti, che Lo Savio, compresa l'enorme portata teorica dei *Metalli*, abbia deciso di proseguire su quella strada e cercare (e trovare) il modo per rendere le superfici nere opache uno degli elementi di un sistema integrato dello studio spaziale e luminoso. Le *Articolazioni Totali* si comportano come i *Metalli* ma Lo Savio cerca, sempre con più insistenza, il modo per allontanarsi dalla parete e realizzare un'opera che «presenta elementi della precedente fase delle opere in metallo, che si sviluppano nel contempo in una nuova dimensione»<sup>436</sup> conferendo, a differenza degli *Spazi-Luce* e dei *Filtri*, e molto più che dei *Metalli*, un «carattere architettonico» all'opera. Le *Articolazioni Totali* sono un sistema nel sistema, Lo Savio, infatti, definisce come

possibili relazioni: ambiente-involucro

involucro-articolazione interna

determinate da: coefficiente luminoso AMBIENTALE che stabilisce una situazione di accezione ottica particolare o totale<sup>437</sup>. (fig. 89)

L'*Articolazione Totale* indaga lo spazio, attiva e ingloba uno spazio in sé stessa; percepisce, influisce e si connette con quello che la circonda; la luce, che resta protagonista, genera relazioni multiple al contatto con il cubo o con il metallo. All'esterno l'architettonicità di queste opere permette alla luce di connettersi a 360° e di imporre visioni multiple e diversificate. All'interno il metallo nero opaco reagisce al flusso luminoso in base alla posizione che può essere concava o convessa. La luce si articola all'interno del cubo grazie al metallo che, per la sua posizione flessa, divide il cubo in due parti permettendo al flusso luminoso di creare un rapporto di luce ed ombra in base all'inclinazione della luce sul cubo e all'angolazione visiva dello spettatore.

Il rapporto interno-esterno, con le conseguenti complesse dinamiche di relazione che si instaurano, permette a Lo Savio di definire un'articolazione che, appunto, diventa totale tanto che l'artista scrive che attraverso la realizzazione di questi oggetti è riuscito a «definire uno spazio d'azione integrato all'oggetto stesso, che viene ad usufruire di una situazione ambientale più limpida nella lettura formale, limitando nel contempo l'interferenza dell'ambiente esterno che diminuiva la resa totale dell'oggetto»<sup>438</sup>. L'oggetto, dunque, entra in stretta relazione con l'ambiente grazie al cubo di cemento e lo spazio interno risente della relazione di superficie che il metallo curvo genera con la luce esterna. Il metallo però non necessita più di relazionarsi con l'attività ambientale per creare lo spazio in quanto ora è parte del sistema spazio interno - spazio esterno. Questo vuol dire che le *Articolazioni totali* sono opere che creano lo spazio, «non tendono

---

<sup>436</sup> U. Kultermann, *La visione di Francesco Lo Savio* in A. Sainsbury (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 59.

<sup>437</sup> F. Lo Savio, *Spazio-luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 52.

<sup>438</sup> *Ivi*, p. 9.

ad attivare lo spazio, ma ad inserirsi in maniera indipendente «in e con» esso»<sup>439</sup>. «Sono entità indipendenti che non si riferiscono a nulla fuori di sé, per cui sono, al tempo stesso, spazi contenenti e spazi contenuti»<sup>440</sup>. Questo comporta l'inevitabile e definitivo passaggio nella realizzazione di uno spazio reale. Non è più lo spazio potenziale degli *Spazi-luce*, o quello agito dei *Filtri*, né quello agente dei *Metalli*<sup>441</sup> ma uno spazio a tutti gli effetti fisico e architettonico che impone la sua presenza, occupa una porzione di spazio ambientale: è volume, è spazio pieno e spazio vuoto; interno-esterno, pieno-vuoto, luce-ombra in un continuo dipanarsi di stati relazionali.

Lo Savio concentra la sua attenzione proprio sulle innumerevoli condizioni relazionali che le *Articolazioni totali* presentano quando ne determina le coordinate in quattro stati ben definiti: parziale, semi-parziale o semi-totale, totale. Quindi, essendo questi oggetti, anche in questo caso, elementi per lo studio delle dinamiche spaziali-luminose, ne consegue, scrive Lo Savio, che «la coefficienta dinamica direzionale di luminosità ambientale – con la quale inevitabilmente e strutturalmente l'articolazione si confronta – condiziona secondo un massimo o un minimo il rapporto totale, semi-totale, semi-parziale, parziale»<sup>442</sup>.

Questa necessità di descrivere l'intensità gli stati relazionali nelle *Articolazioni totali* è attitudine già riscontrata in Lo Savio quando a proposito degli *Spazi-Luce*, qualche anno prima, indica le sottili gradazioni di tono dei dipinti in base alle tre intensità del minimo (Im), medio (IMm) e massimo (IM). Le componenti attraverso le quali si espletano i rapporti relazionali di luce e spazio vengono, inoltre, sempre illustrate da Lo Savio anche nel caso dei *Filtri* e dei *Metalli*. Nel caso delle *Articolazioni totali*, però, il processo teorico di Lo Savio è arrivato all'apice. Il percorso sembra arrivato a definitivo compimento. Queste opere vengono progettate e realizzate dall'artista allo scopo di risolvere i problemi delle esperienze precedenti inglobandone i processi relazionali di spazio e di luce.

Se Lo Savio ha inteso il suo percorso artistico come il continuo evolversi dello studio delle dinamiche spazio-luminose le articolazioni totali sono il passaggio finale. «Esse rispondono a una complessità di requisiti e di esigenze di osservazione, percezione e fruizione relativi alla luce e allo spazio mentre stabiliscono un rapporto con l'ambiente in cui si collocano»<sup>443</sup>. Caratteristiche, queste, che Lo Savio, presumibilmente, ricerca dall'inizio del suo percorso artistico, da quei primi *Senza Titolo* e *Spazi-luce* del 1958/59 in cui il problema dell'incidenza della luce con la conseguente strutturazione di una superficie spaziale si risolveva nell'utilizzo del colore come elemento costituente lo spazio. Uno spazio-idea che si rifletteva sulla tela con le sembianze di un

---

<sup>439</sup> F. Lo Savio, G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio. Spazio e luce*, op. cit., p. 153.

<sup>440</sup> *Ibidem*.

<sup>441</sup> Cfr. *Ivi*, p. 150.

<sup>442</sup> F. Lo Savio, *Spazio-luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 52.

<sup>443</sup> B. Corà, *Francesco Lo Savio, "Operarius lucis"* in B. Corà, *Lo Savio*, op. cit., p. 28.

alone centrale. Con i *Metalli* Lo Savio realizza il passo successivo interrompendo l'utilizzo di un espediente pittorico per sfociare nella terza dimensione e generando uno spazio interno ed esterno all'opera. Quando con le *Articolazioni totali* Lo Savio integra lo spazio dell'opera con lo spazio ambientale ottiene un oggetto che si risolve in sé stesso, attraverso i suoi singoli elementi.

Lo Savio presenta le *Articolazioni Totali* per la prima volta a Roma con una mostra, alla galleria La Salita, dal titolo *Francesco Lo Savio – Articolazioni Totali*<sup>444</sup>. Ad accompagnare la mostra un pieghevole di sei pagine in cui Lo Savio inserisce la riproduzione di una delle *Articolazioni totali* accompagnata dal testo di Musil<sup>445</sup>, che sarà presente anche nel volume *Spazio-luce*, e un testo di William Demby che, attraverso una scrittura molto complessa, sembra ripercorrere il processo creativo di Lo Savio e i motivi primordiali alla base della realizzazione delle *Articolazioni totali*

Può il raggio di sole penetrare nel ventre della madre dove si sta svolgendo il dramma della nascita? Possono i raggi invisibili della radiazione atomica penetrare nel rifugio di pietra e cemento dove Adamo ed Eva ripetono il dramma della Creazione? Gli oggetti inanimati [...] sono formati da universi invisibili di materia e di energia: in questo senso sono vivi. Chiusi in una stanza, in una chiesa, in un museo, in una casa o in un castello, si influenzano l'un l'altro [...] Questa è la scoperta di Lo Savio: i drammi plastici, drammi di Luce e Spazio, non devono essere influenzati, non devono essere condizionati da altri oggetti, «animati» o «inanimati», nel *luogo* dove si sono posti in riposo... *locus, repos*. I miei drammi plastici, drammi di Nascita e Creazione, Luce e Spazio, non devono essere condizionati o influenzati da altro dramma che non sia il dramma del movimento del sole [...] i miei drammi plastici, i miei drammi di Nascita e Creazione, di Luce e Spazio, si svolgeranno in uno spazio di silenzio fabbricato da *me*. Perché io li ho rinchiusi in un ventre, in un rifugio: un ventre e un rifugio di pietra impastata e di cemento<sup>446</sup>.

La mostra delle *Articolazioni Totali* inaugura il 30 novembre 1962 e si rivela un enorme insuccesso. Pochissimi visitatori, fatta eccezione per Giulio Carlo Argan e il suo assistente Maurizio Bonicatti. Nei giorni successivi arriverà a La Salita solo Palma Bucarelli. Tutti i compagni di viaggio di Lo Savio boicottano la mostra, nessuno si presenta all'inaugurazione ne tantomeno nei giorni successivi. Lo Savio è completamente solo a Roma in quel momento, la critica non comprende le sue scelte minimaliste e analitiche; i suoi compagni e amici di Piazza del Popolo hanno intrapreso strade completamente diverse dalle soluzioni razionali di Lo Savio e per questo

---

<sup>444</sup> *Francesco Lo Savio – Articolazioni Totali*, galleria La Salita, Roma, novembre 1962.

<sup>445</sup> R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. Anita Rho, Einaudi, Torino 1962.

<sup>446</sup> W. Demby, Testo di presentazione per il catalogo della mostra, *Francesco Lo Savio – Articolazioni Totali*, galleria La Salita, Roma, novembre 1962 oggi in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 59; M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 648.

faticano (o rifiutano) a comprendere quei cubi di cemento di un metro per un metro, con all'interno la lamina metallica. Osteggiare quella mostra significa essere contrari ai principi fondativi dell'arte di Lo Savio che «smette di identificarsi con l'opera ed adotta una freddezza attiva che permette il controllo dell'opera con l'analisi del linguaggio»<sup>447</sup> e contrapporre un modo diverso di realizzare l'opera d'arte, quello della *pop*<sup>448</sup>. Lo Savio, con le *Articolazioni totali*, propone degli elementi difficilmente leggibili, né sculture né pitture, ma oggetti di metallo e cemento che si impongono come “soggetti” spaziali per la loro monoliticità.

Così ricorda l'episodio Gian Tomaso Liverani:

Si, Argan e Palma Bucarelli vennero. Non ci fu pubblico perché c'era tutto un gruppo che faceva capo un po' a Plinio De Martiis, che stava a piazza del Popolo, a cui aveva dato molto fastidio questa mostra. Sapevano di cosa si trattava, avevano visto la vetrina (perché avevo una vetrina sulla strada) la mattina quando si montava la mostra. Erano dei cubi di cemento con delle lamiere dentro. Il fratello stesso, Tano Festa, non venne, proprio come forma di ostilità contro il lavoro di Lo Savio. Non tanto contro i metalli, [...], ma proprio contro i cubi<sup>449</sup>.

Anche il fratello Tano Festa decide di disertare la mostra. Lo Savio «era un giovane molto chiuso e un po' fuori dalla tipologia dell'artista in giro per Roma in quegli anni, infatti il suo lavoro era lontano dalle matrici romane. [...] Tano Festa era molto diverso dal fratello, anzi l'opposto. [...] Era molto integrato con il tessuto della città [...] Come artista era chiaro che, al contrario del fratello, aveva eletto Roma come contenuto della sua pittura»<sup>450</sup>.

---

<sup>447</sup> A. B. Oliva, *Il concetto della Forma* in A. Sainsbury (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 41.

<sup>448</sup> Un mese prima dell'inaugurazione della mostra delle *Articolazioni Totali* a La Salita, Tano Festa e Mario Schifano partecipano alla mostra *The New Realists*, allestita presso la Sidney Janis Gallery di New York. La mostra tiene insieme artisti di diverse nazionalità: gli inglesi Blake, Latham, Philips; gli americani Agostini, Dine, Indiana, Lichtenstein, Moskovitz, Oldenburg, Rosenquist, Segal, Stevenson, Thiebaud, Warhol, Wesselman; gli italiani Baj, Baruchello, Festa, Rotella, Schifano, i francesi Arman, Christo, Hains, Klein, Raysse, Spoerry, Tinguely; gli svedesi Fahlström, Ultved. Nel catalogo della mostra Sidney Janis parla di «*Factual artist*» definendo gli inglesi «*Pop Artist*» e gli italiani «*Polymaterialist*» puntualizzando «*other titles applied to artists with this point of view: Commonists; Neo-Dadaist; Factualists; Artists of Pop Culture and Popular Realist*» vedi S. Janis, *On the Theme of the Exhibition in The New Realists*, catalogo della mostra, Sidney Janis Gallery, 31 ottobre – 1 dicembre, New York 1962. I «*Factual artist*» sono, per Sidney Janis, quegli artisti che hanno smesso di alludere ad un oggetto ma hanno preso quell'oggetto per utilizzarlo come elemento che identifica sé stesso senza alcuna rappresentazione illusoria. Un superamento dell'Espressionismo astratto e dell'informale, che avevano avanzato proposte artistiche astratte, in favore di un ritorno alla realtà ma non una realtà da rappresentare con gli espedienti della pittura ma attraverso gli oggetti stessi che la compongono. In tal senso le opere di Festa (*New Shutter*, 1962) e Schifano (*Propaganda*, 1962) interpretano pienamente questa “nuova realtà”. Tano Festa ricorda l'entusiasmo per aver ricevuto l'invito alla mostra, «gli amici, i pittori che si riunivano da Rosati a piazza del Popolo, pensavano che fosse lo scherzo di un burlone. Invece no, era proprio vero: con Baruchello, Baj, Rotella e Schifano fummo invitati a rappresentare l'Italia alla prima grande mostra della pop art che si tenne appunto da Janis nel 1962» in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 652.

<sup>449</sup> L. Schermi, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani*, op. cit., p. 50.

<sup>450</sup> Fax di Carla Accardi a Maurizio Fagiolo dell'Arco, marzo 1993 oggi in M. F. dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, op. cit., p. 652.

L'insuccesso della mostra è un momento di enorme sconforto per Lo Savio che distrugge e martellate le *Articolazioni totali* di cui, infatti, oggi esistono pochi esemplari<sup>451</sup>.

## 2. IL RITORNO ALL'ARCHITETTURA: MAISON AU SOLEIL E ALTRI PROGETTI.

Con le *Articolazioni totali*, Lo Savio compie il primo passo verso il ritorno all'architettura. A partire dalla fine del 1962, infatti, abbandona la realizzazione di opere per dedicarsi alla progettazione architettonica. Già descrivendo la complessità delle relazioni che innescano le *Articolazioni totali* Lo Savio scrive:

elementi relazionali sono: coefficiente di intensità spazio-luce  
coefficiente dinamico direzionale spazio-luce  
con maggiore riscontro nel rapporto totale  
quindi articolazione totale = spazio architettura  
quest'uguaglianza è valida solo considerando lo spazio architettura nella sua fase fisico-volumetrica<sup>452</sup>

A Lo Savio interessa sfruttare l'*Articolazione totale* come elemento di interconnessione tra oggetto e ambiente in quanto questo gli consente di donare all'opera una volumetria che la accomuna ad una struttura architettonica. Infatti, l'*Articolazione totale* diviene modulo, elemento architettonico attraverso il quale progettare soluzioni abitative. Attraverso alcuni schizzi a penna è possibile constatare come Lo Savio trasformi l'*Articolazione totale* in un ambiente vero e proprio. Il cubo diventa struttura dove all'interno inserire, insieme al metallo nero opaco, la figura umana in diverse posizioni (in piedi, seduta, di spalle, di profilo, di schiena). L'*Articolazione totale* diviene unità abitativa che l'artista nei suoi schizzi definisce *Oggetto totale* (fig. 90). Uno di questi progetti-schizzi è proprio quello per l'*Oggetto totale* che Lo Savio realizza nel 1962 e che avrebbe dovuto trovare effettiva realizzazione a Castelgandolfo (fig. 91) ma che l'artista non riuscirà mai a realizzare. Celant, nell'esaminare questi progetti, scrive che «Lo Savio è alla ricerca di uno

---

<sup>451</sup> Il catalogo/regesto G. Celant; E. Franz (a cura di), *Francesco Lo Savio: Raum-Licht*, op. cit., pp. 122-123 riporta quattro *Articolazioni totali* del 1962 di 100 x 100 cm tre delle quali esposte a La Salita nel 1962. Le stesse tre opere sono state riunite ed esposte nella mostra monografica su Lo Savio al Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto nel 2018: S. Lucchesi, A. Salvadori, R. Venturi (a cura di), *Francesco Lo Savio*, catalogo mostra, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 5 novembre 2017 - 18 marzo 2018, Edizioni Mart, Rovereto 2018. Durante questa occasione espositiva sono stati esposti anche i provini a contatto dei modelli di *Articolazioni totali* con tutte le diverse variazioni di flessioni del metallo interno e alcune foto storiche dell'allestimento della mostra a La Salita nel 1962. Queste foto dimostrano come Lo Savio avesse scelto un allestimento estremamente asciutto e spoglio con la galleria svuotata e le pareti ridipinte e vuote. Questa scelta di Lo Savio va attribuita al fatto che l'artista volesse un ambiente neutro in modo tale che non si potesse creare alcuna interferenza spaziale con le opere.

<sup>452</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 52.

‘standard’» – e continua – «questo è ottenuto tagliando in sezione il cubo, attraversato dalla superficie metallica nera, e rendendolo scalare così da renderlo abitabile o quantomeno percorribile da una persona umana»<sup>453</sup>. Lo Savio studia le diverse relazioni che si creano tra la figura, il cubo e il metallo nero opaco; analizza i risultati in termini di volumetria e la spazialità, inserendo all’interno del cubo anche una sfera. Indaga il rapporto uomo-modulo come se volesse constatare le possibilità di inserimento dell’uomo all’interno del modulo in modo tale da progettare, attraverso quel modulo, un nuovo tipo di abitazione e, di conseguenza, di città.

Nel 1962 Lo Savio tentò di dilatare i suoi principi di luce, con una dimensione più larga e comprensiva, nella progettazione urbana. Si interessò all’anatomia e allo studio del corpo nel tentativo di integrarlo in una struttura più larga di organizzazione di sistemi modulari nella progettazione fisica di case e di città. Il risultato preliminare di questi studi fu l’unità di base curva che poteva essere applicata in una disposizione sia orizzontale che verticale, creando unità di armonia spaziale. Lo Savio aveva l’idea di creare città ad immagine della struttura del corpo umano con le sue qualità simmetriche ed organiche.<sup>454</sup>

È questo il motivo primo di questa indagine losaviana: creare nuove città e progettare nuove soluzioni abitative. Città ideali in una società utopistica così come aveva immaginato Mondrian, prima ispirazione di Lo Savio, agli inizi del secolo, «era un razionalista ma lo era alla maniera di un Mondrian o di un Malevic, di cui parlava spesso con ammirazione grandissima»<sup>455</sup>. Una nuova urbanistica è l’ultimo progetto di Lo Savio a cui dedica l’ultimo anno di vita prima del suicidio a Marsiglia all’interno dell’*Unité d’habitation* di Le Corbusier, lì dove la nuova architettura del maestro francese aveva preso forma.

Lo Savio iniziò una concezione urbanistica visionaria basata su unità apparentate che trascendono la rigidità geometrica che era allora la regola nella gran parte delle forme di urbanistica. Questi elementi presentano una relazione dinamica tra unità curve verticali e unità curve orizzontali in sequenza continua. La visione è quella di una città concepita e costruita in armonia con le proporzioni del corpo umano. La quasi simmetria e qualità organica assumono speciale significato<sup>456</sup>.

La connessione spaziale tra interno ed esterno dell’*Articolazione totale* viene utilizzata da Lo Savio come possibilità di elevare questo oggetto a modulo, «definendo lo spazio agibile integrato

---

<sup>453</sup> G. Celant, *La città infinita di Francesco Lo Savio* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 7.

<sup>454</sup> U. Kultermann, *Il concetto spazio-luce di Francesco Lo Savio* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 21.

<sup>455</sup> F. Menna, *Parlargli non era facile* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 57.

<sup>456</sup> U. Kultermann, *La visione di Francesco Lo Savio* in A. Sainsbury (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 60.

all'oggetto stesso, Lo Savio ottiene le possibilità strutturalmente relazionali tra l'ambiente (involucro) e l'involucro (articolazione interna), equivalenti allo spazio-architettura, determinati da diversi coefficienti luminosi»<sup>457</sup>.

A partire dall'idea dell'*Oggetto totale*, cellula abitativa che scaturisce dall'evoluzione in senso architettonico delle *Articolazioni totali*, Lo Savio progetta la *Maison au Soleil* (fig. 92), spazio architettonico costituito da una singola cellula abitativa che l'artista romano vuole costruire sull'isola di Panarea ma che, anche in questo caso, non realizzerà mai. La *Maison au Soleil* è costituita da un corpo centrale semisferico, che rappresenta il fulcro dell'abitazione, e altre tre sezioni a spicchio dalla forma quasi alare. Due di queste sezioni si addossano alla struttura principale semisferica, mentre la terza è concatenata a una delle precedenti. Da una visione dall'alto dei modelli, che Lo Savio realizza, è possibile vedere una struttura quasi a conchiglia con un perno centrale e una rotazione, attorno a questo, delle altre sezioni. Queste ultime avvolgono la semisfera proiettandosi in due direzioni diverse tanto da creare una sorta di illusiva percezione di rotazione. Per questo motivo, Bruno Corà ha fatto notare un'assonanza tra le opere precedenti di Lo Savio e la *Maison au Soleil* che «con le sue volumetrie curve sembra nascere dagli “Spazio-Luce” dipinti e dai “filtri” e comunque all'insegna della circolarità suggerita dalla stessa sfera solare»<sup>458</sup>. Allo stesso modo, da un disegno/progetto è possibile notare come nella *Maison au Soleil* Lo Savio riesca ad utilizzare e fondere gli elementi e i materiali delle opere precedenti con volumetrie sferiche e parasferiche con tendenza all'ellissoidale, come per i *Metalli*, cemento per l'involucro come per le *Articolazioni totali* e legno-acciaio per le strutture<sup>459</sup>.

Questo edificio è la *casa al sole* con l'elemento centrale semisferico. Lo Savio progetta una architettura di luce che si integra con la luce esterna per le sue forme avvolgenti. Il fascio luminoso solare entra in contatto con le superfici in una connessione reciproca articolando gli spazi interni in un continuo dialogo spazio-luce. I due elementi fondativi del processo creativo di Lo Savio continuano ad essere, anche in campo architettonico, i fattori attraverso i quali l'artista riesce a sviluppare nuove soluzioni. «L'architettura è per Lo Savio un modo di correlare spazio e luce con l'armonia cosmica universale. La luce va qui vista come l'intima modulazione di uno spazio vivente, che deve adattarsi a funzioni e scopi diversi»<sup>460</sup>. Nei dipinti la luce è la componente che permetteva al colore di espandersi, attraverso sottili gradazioni di tono, sulla superficie della tela e creare un effetto spaziale di tipo puramente ottico che si espande dall'interno all'esterno della tela; con i *Filtri* Lo Savio propone uno spazio idealmente interno all'opera con la sovrapposizione dei

---

<sup>457</sup> M. Bandini, *Francesco Lo Savio* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 50.

<sup>458</sup> B. Corà, *Francesco Lo Savio, "Operarius lucis"* in B. Corà, *Lo Savio*, op. cit., p. 30.

<sup>459</sup> Disegno-progetto di Lo Savio per *Maison au soleil* del 1962 oggi in S. Lucchesi, A. Salvadori, R. Venturi (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 206.

<sup>460</sup> U. Kultermann, *La visione di Francesco Lo Savio* in A. Sainsbury (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 60.

fogli di carta e cartone, la luce dall'esterno passa all'interno attraversando la stratificazione cartacea; il processo si è definitivamente evoluto con i *Metalli* dove lo spazio diventa reale e tangibile e con le *Articolazioni totali* dove lo Savio ottiene l'integrazione totale tra spazio esterno e spazio interno dell'opera; con il passaggio/ritorno all'architettura quello spazio oltre ad essere artistico diventa uno spazio umano nel senso che la luce si integra agli edifici per predisporre uno spazio volumetrico, certo, ma che ha una funzione che può e, presumibilmente nell'idea di Lo Savio, deve essere, appunto, uno «spazio vivente» che si modifica in base alla funzione e si concede all'utilizzo anche abitativo. Uno spazio che, come si evince dal progetto dell'*Oggetto totale*, si caratterizza per il suo essere correlato alla figura umana. La *Maison au soleil* è, dunque, l'esempio di una cellula abitativa dove Lo Savio articola gli spazi attraverso la luce. «*Maison au soleil*: enigma della luce, nell'ombra soleggiata della *Ville Radieuse*, dente spezzato dell'ingranaggio che Lo Savio apre tra meccanico e organico, tra architettura e industrial design»<sup>461</sup>.

La decisione di Lo Savio di rivolgere, a partire dalla fine del 1962, i suoi interessi esclusivamente verso l'architettura e l'urbanistica trova riscontro con il recente ritrovamento nell'archivio newyorkese di Udo Kultermann, di fotografie, bozzetti, note e disegni di Lo Savio che l'artista aveva eseguito con l'intento di realizzare un secondo volume, dopo quello *Spazio-Luce*, interamente dedicato all'architettura e all'urbanistica. Il volume *Spazio-Luce*, infatti, viene segnalato in copertina come 'Volume primo'. Dunque, quando Lo Savio lo realizza nel 1962 ha già in progetto la realizzazione di questo secondo volume. Tra le pagine che Lo Savio decide di inserire ci sono sette tavole anatomiche<sup>462</sup>, tra cui *Articolazione dell'arto inferiore. Articolazione dell'anca e coxofemorale* (fig. 93); *Articolazioni proprie di talune vertebre* (fig. 94); *Articolazione del gomito*; *Muscoli dell'arto superiore* (nello specifico della spalla), sulle quali Lo Savio appone delle piccole didascalie adesive che indicano quelle immagini come *Beziehungsanalogie-Tabellen in der Anatomisch-Strukturellen Situation*<sup>463</sup>. Un confronto, dunque, tra le articolazioni umane e possibili articolazioni architettoniche. Lo Savio utilizza le strutture umane per compiere studi che gli permettono di realizzare elementi strutturali in campo architettonico e urbanistico. L'articolazione umana diventa in Lo Savio modulo architettonico, così come è possibile notare da altre tavole in cui l'artista affianca alla struttura del bacino un'articolazione architettonica. È chiaro come «Lo Savio

---

<sup>461</sup> C. Fiordimela; F. P. Grunert, *Maison au soleil, matrice della sostanza vivente* in S. Lucchesi, A. Salvadori, R. Venturi (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 82.

<sup>462</sup> Le sette tavole anatomiche e altre illustrazioni anatomiche, ritrovate recentemente nell'archivio newyorkese di Udo Kultermann, sono state riprese da Lo Savio in due testi: A. Farina, *Atlante di anatomia umana descrittiva*, Recordati, Milano 1957 e J. L. Testut, *Trattato di anatomia umana*, Utet, Torino 1893. Cfr. S. Lucchesi, *Anatomia e architettura in Francesco Lo Savio* in S. Lucchesi, A. Salvadori, R. Venturi (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., pp. 49 e 55.

<sup>463</sup> Lo Savio prova a pubblicare il secondo volume dei suoi studi in Italia ma non avendo trovato editori disponibili chiede a Kultermann di trovargli un editore tedesco e per questo motivo decide di tradurre le didascalie in lingua tedesca. Vedi S. Lucchesi, *Anatomia e architettura in Francesco Lo Savio* in S. Lucchesi, A. Salvadori, R. Venturi (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 49.

partisse dallo studio dell'anatomia umana per costruire la sua teoria architettonica»<sup>464</sup>. La figura umana anche in questo caso, come succede nella progettazione dell'*Oggetto totale*, dove una sorta di uomo vitruviano viene inserito all'interno dell'*Articolazione totale* per verificarne le dinamiche di correlazione e individuare le possibili interazioni di luce e spazio tra l'uomo e il modulo, diviene elemento focale degli studi architettonici di Lo Savio. L'artista definisce l'uomo come «unico esempio di perfezione strutturale e massima libertà STATICA con EQUILIBRIO VARIABILE»<sup>465</sup>. Le tavole anatomiche che l'artista studia e utilizza come punto di partenza fondamentale (e che poi inserisce nel progetto del suo secondo volume) illustrano le singole articolazioni e muscolature, gomito, spalla, anca, o con un quadro più allargato, l'intera muscolatura spino-dorsale, evidenziando le strutture legamentose e i «fasci di rinforzo» delle singole articolazioni. È presumibile che Lo Savio sia interessato, oltre alla composizione effettiva di queste strutture anatomiche, soprattutto a questi elementi che stabilizzano le articolazioni, permettono stabilità e movimento. Da qui trae ispirazione per la realizzazione dei numerosi schemi grafici all'interno dei quali studia i sistemi di forze, di stabilità e resistenza dei moduli che progetta. Le articolazioni anatomiche si trasformano, attraverso complessi calcoli, in moduli strutturali come dimostrano altri schizzi e progetti che Lo Savio realizza. Il campo di forze e resistenze in gioco all'interno di questi moduli è quello che interessa a Lo Savio. L'artista compie accurati studi matematici per realizzare numerosi progetti e schemi, da inserire nel suo secondo volume, a cui appone didascalie, sempre tradotte in tedesco per permettere a Kultermann di proporle ad editori tedeschi, che identificano la tipologia di studio che il singolo progetto propone: *Schema grafico della situazione statica nel momento di massima resistenza*; *Schema grafico della situazione statica del sistema forza-resistenza*; *Schema grafico relativo alla resistenza statica*. Lo Savio, inoltre, collega questi singoli schemi, replicandoli concatenati uno all'altro, sia utilizzando un singolo schema potenzialmente ripetuto all'infinito, sia alternando i differenti schemi, creando variazioni strutturali e di forma<sup>466</sup>. «Lo Savio più che pittore o scultore era architetto, [...] un inventore di nessi, partiture, di operazioni spaziali, non arabeschi o di figure. Ragionava coi piani, coi diedri, coi volumi [...]»<sup>467</sup>. Da questi schemi di forze e resistenze, Lo Savio ricava moduli architettonici che possono essere utilizzati a scopo urbanistico, strutture che l'artista disegna da varie angolazioni e prospettive, a 360°, a partire dal 1961. Sezioni modulari, nell'idea losaviana replicabili all'infinito, realizzabili in cemento all'esterno, come si evince da un disegno/schizzo del 1961 (figg. 95-96). Lo Savio, in

<sup>464</sup> S. Lucchesi, *Anatomia e architettura in Francesco Lo Savio* in S. Lucchesi, A. Salvadori, R. Venturi (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 55.

<sup>465</sup> Appunto di Lo Savio scritto a penna databile 1962 oggi in G. Celant, *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 38

<sup>466</sup> Lo Savio identifica questi progetti con le didascalie *Grafhisches Schema einer kontinuierlichen Struktur und Formensichten* (Schema grafico di una struttura continua e viste del modulo) e *Grafhisches Schema einer kontinuierlichen Struktur* (Schema grafico di una struttura continua).

<sup>467</sup> L. Sinisgalli, *Cominciò a dipingere il sole* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 53.

questi disegni, inserisce sempre due elementi che definisce *Strukturenkomplex*, uno degli elementi presenta all'interno della struttura di cemento dei tubolari cilindrici che fuoriescono; l'altro elemento presenta dei fori corrispondenti che permettono l'incastro delle due strutture in modo da creare un modulo unico, una struttura monolitica di cemento che replicata avrebbe permesso la realizzazione di nuove e ideali tipologie di città basate sull'«architettura prefabbricata [...] che prevede modularità, ripetitività e velocità di realizzazione [...] un'architettura a sviluppo lineare senza complessità spaziale, dove però il concetto di spazio è protagonista»<sup>468</sup>.

Tutta l'idea architettonica di Lo Savio è, dunque, basata sulla presenza del modulo. Un'architettura modulare che permette di progettare strutture che si connettono con l'ambiente circostante e creano uno spazio in armonia con l'uomo.

Egli ha creato l'unità del modulo. Ispirandosi al corpo umano ne ha stabilito la funzione rendendola stabile ed elastica. Ne ha disegnato la forma dai contorni curvi, omaggio forse all'esempio organicista della Cappella di Ronchamp di Le Corbusier. Ne ha progettato i punti di connessione, ne ha definito i materiali, l'ha messa in relazione allo spazio<sup>469</sup>

Le Corbusier è un punto di riferimento per Lo Savio. L'artista lo dichiara apertamente nella nota introduttiva del suo testo *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*. La ricerca di un modulo standard accomuna le ricerche dei due. Lo Savio ha utilizzato l'*Articolazione totale* come modello iniziale delle sue teorie. Inserendo la figura umana all'interno dell'articolazione ha potuto compiere gli studi spaziali, tra uomo e modulo, e comprendere le giuste proporzioni che gli sarebbero poi serviti a creare sezioni modulari da usare nella costruzione di spazi, edifici, complessi edilizi pubblici o privati. Le Corbusier aveva compiuto un passo simile nello sviluppo della scala di proporzioni che definì *Le Modulor*. Il *Modulor* (fig. 97) è una scala dimensionale che Le Corbusier basa sulle proporzioni della figura umana. L'architetto concepisce le abitazioni come macchine da abitare. Così come l'automobile, l'aereo e la nave sono le risposte all'esigenza dell'uomo di spostarsi, le abitazioni devono servire a risolvere il problema della vivibilità. Per questo motivo, Le Corbusier progetta le abitazioni a misura d'uomo tenendo in considerazione le esigenze delle dimensioni umane e, anzi, partendo proprio da quelle. Solo attraverso un modulo standardizzato Le Corbusier riesce ad arrivare a questo obiettivo. Lo standard è necessario per progettare l'architettura dell'uomo. Questo standard è ottenuto dall'architetto partendo proprio dalla figura umana come strumento di misura. Le Corbusier ricerca «la soluzione 'ottima' fra tutte, lo "standard" perfetto, universalmente valido. A questo scopo, ogni fase della sua lunga e molteplice attività [...] è

---

<sup>468</sup> S. Lucchesi, *Anatomia e architettura in Francesco Lo Savio* in S. Lucchesi, A. Salvadori, R. Venturi (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., pp. 60-61.

<sup>469</sup> *Ivi*, p. 59.

contrassegnata dall'equivalente esposizione retorica, dal canone di lavoro, la "regola" entro cui si è sviluppata la creazione e che ne garantisce una logica efficiente: volta a volta, i tracciati regolatori, i sistemi urbanistici, il Modulor, la griglia ecc.»<sup>470</sup>.

Rivolgere quindi l'architettura e la costruzione verso la definizione di un'urbanistica modulare, basata sul ripetersi di sezioni modulari pre-frabbricate e assemblabili (fig. 98) in grado di ospitare l'uomo con la massima vivibilità. Lo spazio del modulo è quello dell'uomo. Attraverso il *Modulor* è possibile creare ambienti (e non solo) in completa armonia con le misure umane.

Scrive Le Corbusier

il Modulor è uno strumento di misura nato dalla struttura umana e dalla matematica. Un uomo con un braccio alzato fornisce nei punti determinanti dell'occupazione dello spazio – il piede, il plesso solare, la testa, l'estremità delle dita, essendo il braccio alzato – tre intervalli che generano una serie di sezioni auree, dette di Fibonacci. Dall'altra parte la matematica offre la variazione più semplice e nello stesso tempo più significativa di un valore: il semplice, il doppio, le due sezioni auree<sup>471</sup>.

L'uomo è al centro del progetto architettonico lecorbusiano. Le Corbusier vuole ottenere, attraverso il *Modulor*, tutte le misure necessarie per creare ambienti architettonici e oggetti di uso quotidiano. Le forme che ne susseguono devono completamente essere in armonia tra loro e di conseguenza con le dimensioni umane. «Le cifre del Modulor sono delle misure. Dunque, dei fatti in sé, esse hanno un corpo concreto; esse sono l'effetto di una scelta tra un'infinità di valori. Inoltre queste misure appartengono ai numeri e hanno le caratteristiche di questi ultimi. Ma gli oggetti da costruire, di cui esse fisseranno le dimensioni, sono, in ogni modo, dei contenitori dell'uomo o dei prolungamenti dell'uomo»<sup>472</sup>.

Come Le Corbusier, Lo Savio utilizza l'*Articolazione totale* come «contenitore dell'uomo» e da quel contenitore ricava l'idea di modulo architettonico da utilizzare come standard per le costruzioni. Lo Savio ha compreso, anche grazie alla lezione di Le Corbusier, che l'architettura moderna deve partire dal modulo e dunque attraverso la costruzione di edifici basati su strutture standardizzate, modulari e potenzialmente replicabili all'infinito. «Lo Savio più che pittore o scultore era architetto, [...], un inventore di nessi, di partiture, di operazioni spaziali, non di

---

<sup>470</sup> C. Lonzi, *Note e rassegne. Forme e tecniche dell'architettura contemporanea. Le Corbusier*, recensione radiofonica per "L'approdo" presso La Radio italiana Piazza Santa Maria Maggiore, Firenze, 11 maggio 1959. Dattiloscritto presente presso l'archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma all'interno del fascicolo della mostra *Le Corbusier. Forme e tecniche dell'architettura contemporanea*.

<sup>471</sup> Le Corbusier, *Il Modulor*, vol. I, Mazzotta, Milano 1974.

<sup>472</sup> *Ibidem*.

arabeschi o di figure. Ragionava coi piani, coi diedri, coi volumi come gli elettrotecnici ragionano con le dita nei difficili discorsi di elettromagnetismo»<sup>473</sup>.

### 3. ARTE E INDUSTRIA: IL PROCESSO CREATIVO E LA MECCANIZZAZIONE.

La realizzazione di strutture replicabili, basate su uno standard, comporta la necessità di porre in evidenza lo stretto rapporto che si instaura tra arte/architettura e industria o, per meglio dire, tra processo creativo e processo di fabbricazione industriale. La macchina diviene elemento fondante della realizzazione di questi elementi architettonici: comporta una facilità di realizzazione e una notevole capacità di replicabilità. Lo Savio aveva usato la macchina e il processo di realizzazione industriale già con i *Metalli*, quando presse e macchine gli permettevano di flettere, saldare e modulare a suo piacimento le lamiere di metallo nero opaco in modo da ottenere l'articolazione di superficie desiderata.

È possibile includere l'arte nel processo produttivo industriale? «Negli ultimi anni – scrive Kultermann nel 1962 – le leggi strutturali del processo artistico hanno subito una modificazione sostanziale, tanto che si credeva di essere nuovamente usciti dai confini dello specifico artistico»<sup>474</sup>. La meccanizzazione, sempre più invasiva nella società del dopoguerra, lascia spazio all'ideazione dell'artista e, dunque, al processo creativo? L'espansione industriale e produttivo del boom economico degli anni Sessanta mette in crisi il sistema in base al quale il prodotto artistico è figlio del processo intellettuale e/o manuale dell'artista. Gli artisti iniziano a lavorare sempre più insistentemente con le macchine entrando in simbiosi con il processo seriale e standardizzato della produzione industriale. Secondo Kultermann questo passaggio scaturisce in maniera palese da quella dipendenza che la società ha instaurato, e sta sviluppando, nei confronti della macchina. Gli artisti non fanno altro che intraprendere quella strada, interpretando le condizioni dell'epoca.

In realtà l'artista trae semplicemente dalle condizioni immanenti del tempo, in rapporto alle quali si orientano tutti gli altri campi [...]. In questo senso nelle arti visive si profila un rapporto totalmente nuovo sia alla macchina che al processo artistico. Mentre fino ad ora l'artista si è sostanzialmente limitato ad esplorare gli strumenti del suo fare come ausili di una attività manuale – qualunque ne sia la configurazione come ausili arbitrariamente

<sup>473</sup> L. Sinisgalli, *Cominciò a dipingere il sole* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 53.

<sup>474</sup> U. Kultermann, *L'artista e la macchina* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 63. Lo stesso testo appare per la prima volta, con lo stesso titolo ma con piccolissime modifiche, nel primo volume teorico pubblicato da Lo Savio nel 1962. Il testo viene pubblicato da Kultermann con il sottotitolo *a proposito dei nuovi lavori di Lo Savio*, in riferimento ai *Metalli* dell'artista. (U. Kultermann, *L'artista e la macchina (a proposito dei nuovi lavori di Lo Savio)* in F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., pp. 43-49).

incorporabili nel processo creativo senza per questo modificarlo primariamente come procedimento operativo; in tal modo l'industrializzazione in espansione ha fatto sì che oggi anche l'artista si servisse dei nuovi materiali tecnici e delle condizioni di lavoro rese possibili dalla macchina<sup>475</sup>.

Questo processo investe interamente la generazione di artisti dagli anni Sessanta in poi: Lo Savio, Mack, Uecker, Manzoni realizzano opere che entrano perfettamente nella dinamica di produzione industriale facendo assurgere la macchina come elemento di creazione e costruzione dell'opera d'arte.

A questo dibattito partecipa anche l'architettura e, di conseguenza, la figura dell'architetto. L'architettura moderna si interroga sul come porsi nei confronti della macchina e la questione diviene fondamentale quando le strutture modulari e prefabbricate industrialmente diventano il punto di partenza della nuova architettura e dell'urbanistica post seconda guerra mondiale. La sezione modulare è l'emblema della standardizzazione e della produzione seriale e industriale. La macchina interviene pesantemente nel processo architettonico. La figura dell'architetto rischia dunque di trasformarsi in un progettista venendo a mancare la condizione creativa. A tal proposito, alle parole di Kultermann fanno da eco quelle di Palma Bucarelli che descrive l'architettura come «l'espressione più immediata della civiltà di un popolo, del suo modo di essere di vivere, ed investe nella maniera più concreta e visibile tutti i suoi aspetti, da quelli sociali e politici a quelli economici ed estetici»<sup>476</sup>. L'architettura è, dunque, specchio della società, si modula e convive con il contesto sociale del momento, si fa portatrice dei valori e dei cambiamenti che la società porta con sé. Quella del dopoguerra è una società che punta sullo sviluppo industriale; sulla meccanizzazione del mondo; sulla necessità di proporre un'idea di sviluppo legata alla produzione industriale e alla standardizzazione. La macchina è il punto di riferimento e di conseguenza si pone come elemento di condizionamento del fare artistico.

La macchina e l'industrializzazione, che sono i fattori principali del mondo moderno, hanno rivoluzionato la scienza e l'arte del costruire e l'idea stessa di architettura. Infatti la grande produzione in serie di singoli elementi che l'industria oggi fornisce ha sviluppato un concetto nuovo di architettura come montaggio di pezzi prefabbricati. Lo sviluppo dell'industria ha creato una tecnica dell'edilizia completamente diversa, che oggi condiziona sempre di più il progetto e le strutture della costruzione<sup>477</sup>.

---

<sup>475</sup> U. Kultermann, *L'artista e la macchina* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 63.

<sup>476</sup> P. Bucarelli, prefazione al testo *Forme e tecniche nell'architettura contemporanea*, Editalia, Roma 1959, pnn.

<sup>477</sup> *Ibidem*.

Artisti e architetti vengono coinvolti dalle regole della macchina che comportano la standardizzazione del manufatto artistico e la produzione industriale di elementi che hanno le caratteristiche di un prodotto seriale. La serialità, l'utilizzo dello standard come elemento produttivo, la ripetizione modulare caratterizzano la produzione di Lo Savio durante il suo ultimo anno di vita. La miriade di progetti realizzati dall'artista dimostra la ricerca di un meccanismo assoluto di standardizzazione dell'elemento costruttivo inteso come principio e come punto di partenza per la realizzazione di qualsiasi tipo di edificio. Delle strutture identiche una all'altra che si conformano tutte ad un singolo modello industriale che si pone come modulo standard prefabbricato e modulo creativo. Questa doppia definizione porta con sé una duplice valenza, da un lato la necessità di rendere positivo e proficuo il rapporto tra industria e fare artistico, tra macchina e oggetto d'arte; dall'altra porta alla luce il conseguente dilemma che si pone tra la necessità di connettere arte e architettura con l'industria ma senza mai perdere di vista la libertà di creazione dell'artista e dell'architetto e senza che il prodotto finale possa mai perdere la sua connotazione di opera d'arte, cioè che il risultato del processo industriale sia un oggetto il cui valore artistico resti invariato. Utilizzare moduli prefabbricati in maniera seriale non implica che l'edificio costruito non debba possedere valore artistico «il metodo e i procedimenti del lavoro industriale influenzano il processo creativo dell'architetto, ma egli può giovare degli elementi preparati dalla industria scegliendoli e componendoli in modo che assecondino la sua idea del risultato finale»<sup>478</sup>. Il prodotto finale resta comunque il risultato di un processo creativo dell'artista: l'architetto moderno utilizza i moduli in calcestruzzo prefabbricati per le sue costruzioni senza che questo comprometta il valore autoriale dell'edificio progettato e realizzato. Giulio Carlo Argan scrive nel 1958 che «la costruzione di un moderno elemento prefabbricato non è affatto estranea alla realizzazione dell'opera architettonica» ma quell'elemento non è stato, alla sua nascita, predisposto per essere utilizzato come componente di un manufatto artistico; l'industria produce moduli prefabbricati a prescindere dal loro utilizzo in opere d'arte, ma, allo stesso tempo, quel “pezzo”, nel momento in cui viene adoperato per progettare e creare un edificio, «è pur sempre il momento formale di un «progettare» che forse non si limita alla singola opera o a un gruppo di opere, ma è nondimeno un progettare artistico. Rientra cioè in un metodo: nel metodo del costruire proprio di una determinata cultura»<sup>479</sup>. Quel “pezzo” ricompre il ruolo di singolo elemento che rientra nella scelta dell'architetto di costruire secondo le regole della serialità, della ripetizione e del susseguirsi continuo di quello stesso elemento. L'architettura moderna si fonda sulla scelta di utilizzare in modo seriale modelli prefabbricati senza che questo, scrive Argan, debba comportare «il

---

<sup>478</sup> P. Bucarelli, prefazione al testo *Forme e tecniche nell'architettura contemporanea*, op. cit., pnn.

<sup>479</sup> G. C. Argan, *L'industrializzazione edilizia. Modulo-misura e modulo-oggetto* in “Civiltà delle macchine”, a. VI, n. 1, gennaio-febbraio 1958, p. 53.

pregiudizio che l'industria possa bensì fornire all'architetto elementi prefabbricati, ma a condizione che vengano disegnati o «inventati» dall'architetto stesso»<sup>480</sup>. E ancora, continua Argan, centrando il punto della questione:

Né poi si vede come l'architetto, facendo eseguire industrialmente elementi che ha disegnato, riscatti la propria libertà inventiva: è chiaro infatti che quell'elemento, prodotto in serie, dovrà essere impiegato in serie e che, dunque, progettando una ripetizione in serie di elementi, l'architetto ha già tenuto conto di una condizione inerente alla produzione, che è sempre fabbricazione in serie<sup>481</sup>.

Se pur condividendo la lezione di un'architettura modulare e basata sulla ripetizione di un modello standard, realizzato in maniera meccanica, industriale e dunque in serie, Lo Savio percorre una strada parallela ma differente in quanto la sua idea di rinnovata architettura e urbanistica utopica ha come uno dei pilastri fondamentali quello della progettazione del modulo. Le città ideali di Lo Savio sono strutturate attraverso la ripetizione seriale di complessi elementi architettonici, modulari e standardizzati ma progettati da lui come quelli che sarebbero dovuti entrare a far parte del secondo volume *Spazio-luce*. Lo Savio gestisce interamente il processo di esecuzione della sua ipotetica città: progetta il modulo, progetta l'edificio, progetta l'intera città. Quello di Lo Savio è modello oltre che modulo, rispecchia la sua personale idea di struttura architettonica che scaturisce dagli studi sulle articolazioni umane e dall'attenzione rivolta nei confronti della figura umana, nella sua interezza, come elemento utilizzatore degli spazi architettonici che Lo Savio progetta. L'uomo deve usufruire delle architetture e delle città che Lo Savio immagina, per questo motivo, dal modulo all'intera città, tutto deve essere progettato e realizzato per essere confortevole e “a misura d'uomo”. Il modulo/modello di Lo Savio è, per questo, pensato attraverso la progettazione del singolo “pezzo” tramite l'aiuto e l'assistenza dell'*industrial design*, «l'elaborazione del modello dell'elemento che sarà costruito in serie e che, cercando un'assolutezza di forma per rispondere al requisito essenziale di costruttività, introduce già un principio estetico nel procedimento stesso della produzione»<sup>482</sup>.

Il tipo di elementi che Lo Savio progetta, verrà realizzato serialmente, adattandosi alle esigenze della produzione industriale, ma progettato a monte dall'artista per essere funzionale al tipo di struttura architettonica finale che vuole ottenere.

---

<sup>480</sup> G. C. Argan, *L'industrializzazione edilizia. Modulo-misura e modulo-oggetto*, op. cit., p. 53.

<sup>481</sup> *Ibidem*.

<sup>482</sup> P. Bucarelli, prefazione al testo *Forme e tecniche nell'architettura contemporanea*, op. cit., pnn.

È grazie alla nascita e allo sviluppo dell'*industrial design* che la componente quantitativa della produzione industriale è riuscita ad ottenere anche lo status qualitativo, cioè la componente quantitativa coincide con quella qualitativa<sup>483</sup>.

Se cioè l'artigianato si è sempre formalmente riferito nelle sue operazioni al gusto delle «arti maggiori» (architettura, pittura, scultura) del tempo, non distinguendosi infine se non per differenti gradi qualitativi dalla produzione artistica appunto «maggior», la nuova produzione industriale ed il suo nuovo elemento quantitativo dovevano porre da sé il problema di una nuova ed autonoma definizione formale del nuovo ed autonomo processo produttivo. D'altra parte, infine, la macchina stessa imponeva alcune semplificazioni strutturali, appunto per la possibilità di realizzare una produzione quantitativa<sup>484</sup>.

L'*industrial design* ha semplificato il processo che ha permesso di ottenere la qualità all'interno della quantità. L'elemento industriale realizzato dalla macchina e progettato nelle sue qualità dall'artista permette di respingere l'accusa della mancanza della componente artistica nel pezzo prefabbricato e di ricercare proprio quelle singole qualità che l'artista ha immaginato, progettato e “chiesto” di realizzare alla macchina. Il singolo modulo ottiene lo status di opera con le sue caratteristiche estetiche che si pongono come simbolo di «una bellezza esclusivamente funzionale». Questa «bellezza» porta con sé la possibilità di standardizzare la produzione ma non a discapito della qualità artistica. La società della macchina e dell'industrializzazione ha portato all'accettazione di nuovi canoni<sup>485</sup> (modulo/modello, standardizzazione, produzione seriale e prefabbricata) che non sarebbero mai stati considerati precedentemente né nell'ambito delle arti maggiori né dell'artigianato, dal quale, fa notare Enrico Crispolti dalle pagine della rivista “Civiltà delle macchine”, *l'industrial design* discende direttamente. Il discrimine tra i due sta proprio nella convergenza tra qualitativo e quantitativo:

---

<sup>483</sup> Cfr. E. Crispolti, *Premesse storiche dell'industrial design* in “Civiltà delle macchine”, a. VI, n. 2, marzo-aprile 1958, p. 58.

<sup>484</sup> *Ibidem*.

<sup>485</sup> A tal proposito si è espresso anche Udo Kultermann che nel saggio *L'artista e la macchina* scrive: «Del tutto diverse sono invece le condizioni di una estetica costituita a partire dai presupposti industriali, secondo cui le opere si basano su una mutata concezione creativa, strutturata in modo tale che il prodotto finale ha ancora la capacità di provocare con ciascun singolo pezzo – pur nella molteplicità dell'apparenza formale – nuove idee di carattere artistico, di attivare una realtà spirituale e di immergere l'osservatore in quello stato di fluidità, che in ogni periodo ha connotato l'ambito di esperienze dell'arte [...] Eppure non si sconfinava dal territorio dell'arte, sono semplicemente le sue frontiere ad essersi spostate e si è modificata la sua struttura sociale, esempi ricorrenti nella storia dell'arte – e ancora – La *fabbrica meccanica* intesa come mezzo di configurazione offre delle possibilità grandiose per realizzare informazioni estetiche. L'originalità resta inefficace poiché non si crea nessun valore imitativo, sicché si mantiene intatto il momento creativo nel processo di fabbricazione. [...] Non si tratta più di una realtà artistica individuale, [...], bensì di una realtà fondata a partire da mutati presupposti sociali, vale a dire di una immaginazione finalizzata alla trasformazione della società, volta cioè a superare la sete di originalità oltre che la bellezza canonica che a questa è commessa, a vantaggio di una nuova vitalità sociale e di una nuova forza del sentire comunitario attraverso il risultato creativo dell'artista» in U. Kultermann, *L'artista e la macchina* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 63.

Se cioè l'artigiano offriva l'oggetto utile nella sua unicità ed individualità qualitativa (ogni pezzo appunto un *unicum*, creato dall'artigiano), l'*industrial design*, rispondendo alle richieste d'una più complessa struttura sociale, quale appunto l'attuale civiltà meccanica ed industriale, ha posto invece il problema della qualificazione della quantità, cioè appunto della produzione industriale standard<sup>486</sup>.

In questa prospettiva si muove Lo Savio concentrando la sua indagine architettonica proprio sulla progettazione sistematica del modulo da realizzare industrialmente che servirà alla realizzazione di edifici utopici per città utopiche. Città che prendono la conformazione di componenti del vivere ideale in una società ideale. «Lo Savio trova nell'architettura e nell'*industrial design* le discipline in grado di concretizzare “quel contatto necessario” tra artista e società, ovvero tra la libertà della creazione e la scienza, tra il principio estetico e l'elaborazione di un modello»<sup>487</sup>. Creare sinergia tra l'artista e la società vuol dire per Lo Savio utilizzare l'architettura e l'*industrial design* come mezzi per strutturare e organizzare una società migliore, regolata dalle dinamiche della ritrovata armonia tra uomo e città, tra uomo e spazi urbani. Lo Savio nel suo testo *Spazio-luce. Evoluzione di un'idea* specifica che già quando stava realizzando i *Metalli* e progettando le *Articolazioni totali* «si siano realizzate le mie istanze di partecipazione diretta ai problemi di evoluzione dell'*industrial design* e dell'architettura, decifrando un possibile atteggiamento sociale dell'arte, che rimane prodotto d'arte, ma concretizza quel contatto necessario, [...], tra artista e società»<sup>488</sup>. L'artista romano è alla ricerca di un nuovo modo di costruire e progettare che deve passare dal legame tra l'artista/architetto e le necessità di una società industrializzata, devota alla produzione meccanica di merci. Le forme architettoniche di Lo Savio sono la conseguenza di una visione ideale della società, «era un razionalista [...]. Credeva fortemente nell'arte, nelle possibilità di riscatto estetico della vita quotidiana [...] si trattava della indispensabile premessa per ristabilire una nuova più autentica relazione tra artista e società»<sup>489</sup>. Non si piega supinamente, Lo Savio, ai condizionamenti della produzione industriale, per lui la figura dell'artista deve essere in grado di proporre un'alternativa, connettersi alla società che lo circonda ma modificandone e ribaltandone le storture «non aveva fiducia in una relazione tra arte e vita sulla base di un design asservito all'industria e di una architettura pronta alle ordinazioni, ma incapace o riluttante alla libera progettazione»<sup>490</sup>. Progettare nuove architetture, entrare nel processo produttivo industriale

---

<sup>486</sup> E. Crispolti, *Premesse storiche dell'industrial design*, op. cit., p. 58.

<sup>487</sup> S. Lucchesi, *Anatomia e architettura in Francesco Lo Savio* in S. Lucchesi, A. Salvadori, R. Venturi (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 51.

<sup>488</sup> F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, op. cit., p. 9.

<sup>489</sup> F. Menna, *Parlargli non era facile* in G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 57.

<sup>490</sup> *Ibidem*.

attraverso il “fare” artistico e imponendo una commistione tra processo meccanico e processo creativo. «Lo Savio si concepiva come seguace dei Modernisti, e quindi un artista non interessato alla qualità iconica e senza tempo del quadro, ma che concretizzava il suo lavoro come discorso formale nell’ambito delle possibilità tecniche dell’epoca e della sua realtà sociale»<sup>491</sup> così come aveva fatto con i *Metalli* e le *Articolazioni totali* prima e con i progetti per l’architettura poi.

---

<sup>491</sup> D. Schwarz, *Francesco Lo Savio, l’ultimo modernista italiano* in Lucchesi S., Salvadori A., Venturi R. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, op. cit., p. 70.

///////



Fig. 86: F. Lo Savio, *Articolazione totale*, 1962, cemento, lamiera, vernice nera, 100 x 100 x 100 cm.

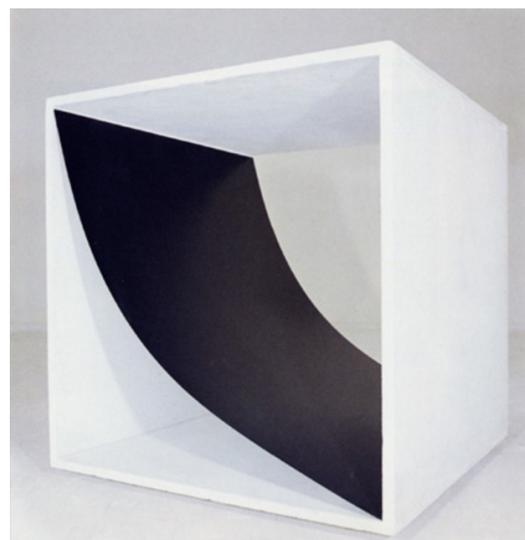


Fig. 87: F. Lo Savio, *Articolazione totale*, 1962, cemento, lamiera, vernice nera, 100 x 100 x 100 cm.

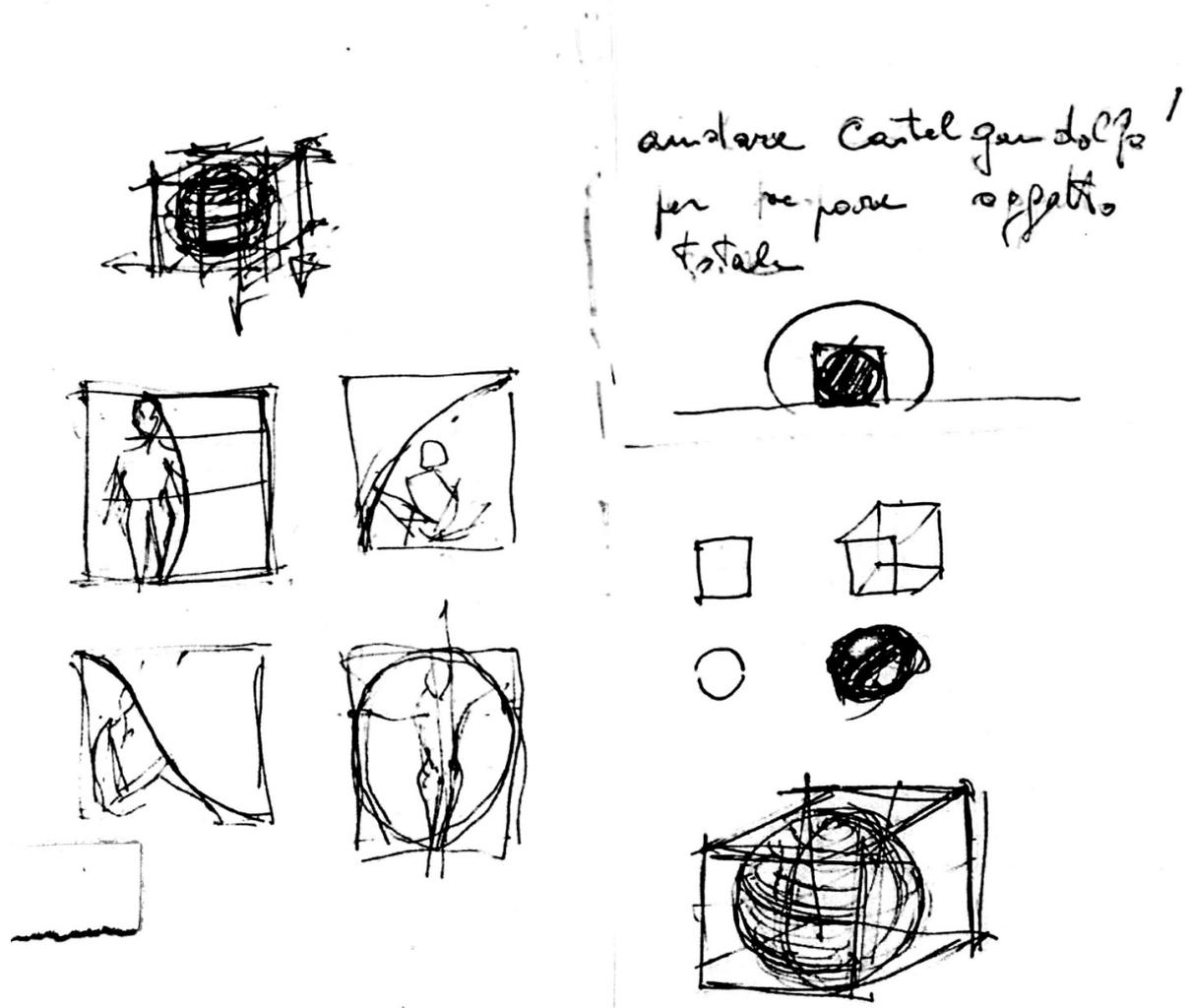


Fig. 88: F. Lo Savio, *Articolazione totale*, 1962, cemento, lamiera, vernice nera, 100 x 100 x 100 cm.

**articolazioni totali****involucro: cemento bianco opaco****articolazione totale interna: metallo nero opaco uniforme****l'involucro elimina l'interferenza ambientale nell'accezione ottica dell'articolazione totale interna****l'involucro realizza inoltre l'integrazione totale con lo spazio ambientale****DINAMISMO interno / DINAMISMO esterno****articolazione particolare interna****articolazione totale esterna****possibilità relazionali: ambiente-involucro****involucro-articolazione interna****determinate da: coefficiente luminoso AMBIENTALE che stabilisce una situazione di accezione ottica particolare o totale****con differenziazione di: rapporto parziale****rapporto semi-parziale o semi-totale****rapporto totale****la coefficiente dinamica direzionale di luminosità ambientale****condiziona secondo un massimo o un minimo il rapporto totale****semi-totale****semi-parziale****parziale****elementi relazionali sono:****coefficiente d'intensità spazio-luce****coefficiente dinamico direzionale spazio-luce****con maggiore riscontro nel rapporto totale****quindi articolazione totale = spazio architettura****quest'uguaglianza è valida solo considerando lo spazio architettura nella sua fase fisico-volumetrica**

52

Fig. 89: F. Lo Savio, *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea*, pagina dedicata al funzionamento delle Articolazioni totali, 1963.



Figg. 90-91: F. Lo Savio, *Progetto per Oggetto totale*, 1962.



Fig. 92: F. Lo Savio, *Modello per Maison au soleil*, 1962, cartone, plexiglass, sabbia, 9 x 24 x 24 cm.

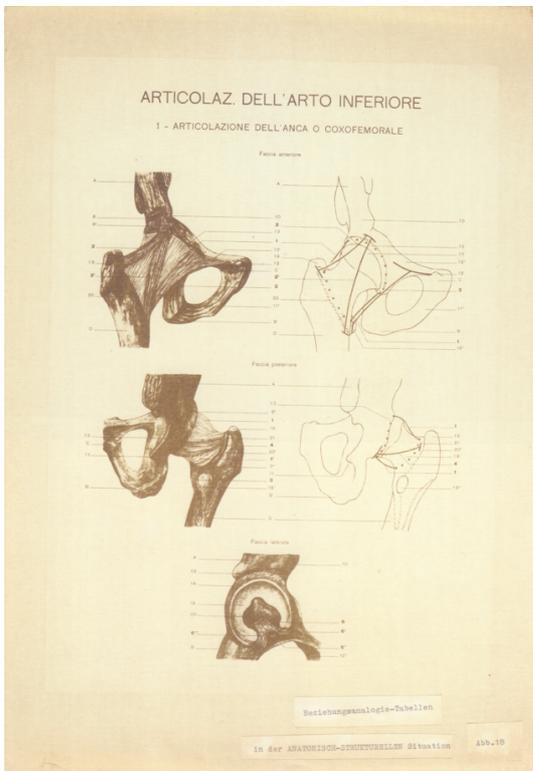


Fig. 93: F. Lo Savio, Tabelle anatomiche per il progetto del secondo volume Spazio-Luce.

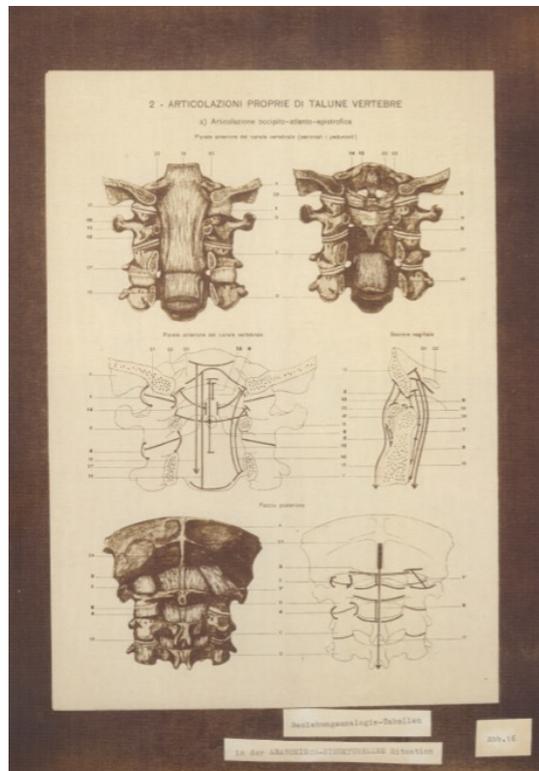


Fig. 94: F. Lo Savio, Tabelle anatomiche per il progetto del secondo volume Spazio-Luce.

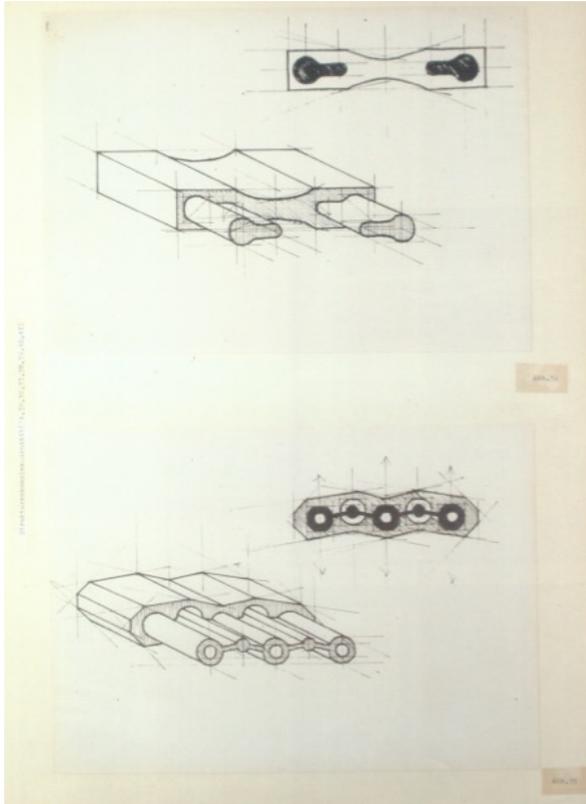


Fig. 95: F. Lo Savio, *Complesso di strutture: sezione*, 1962.

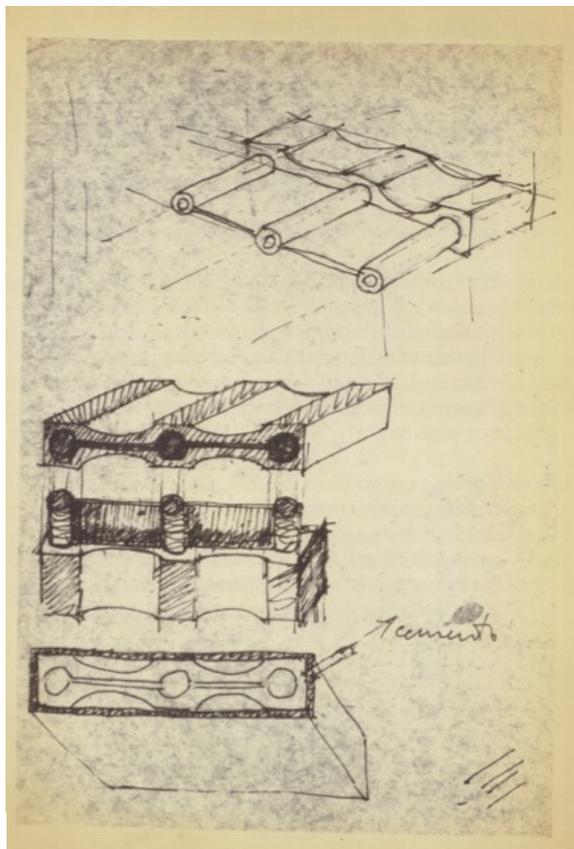


Fig. 96: F. Lo Savio, *Complesso di strutture: sezione*, 1961.

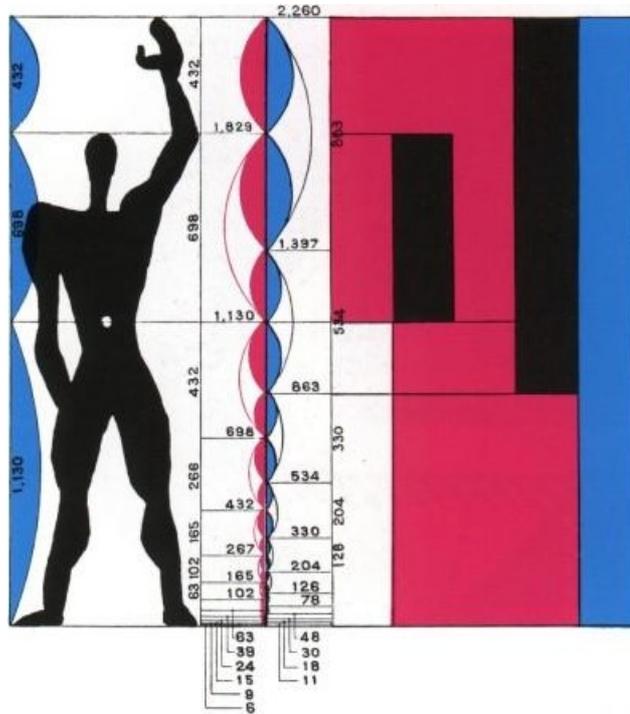


Fig. 97: Le Corbusier, *Il Modulor*, 1948.



Fig. 98: Le Corbusier, *Unité d'Habitation*, Marsiglia 1945-52.

## BIBLIOGRAFIA

**1893**

Testut J. L., *Trattato di anatomia umana*, Utet, Torino 1893.

**1914**

Boccioni U., *Pittura e scultura futuriste (Movimento plastico)*, Edizioni Futuriste di 'Poesia', Milano, 1914.

**1920**

Zahn L., *George Groz – Paul Klee* in "Valori Plastici", XI, n. 7, Roma 1920, pp. 88-89.

**1928**

*XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1 aprile – 31 ottobre 1928.

**1930**

*XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, 4 maggio – 4 novembre 1930.

**1946**

Venturi L., *Considerazione sull'arte astratta* in "Domus", n. 205, gennaio 1946.

Venturi L., *Cos'è l'Impressionismo?* in "Comunità", n. 2, aprile 1946.

Venturi L., *Le origini della pittura contemporanea* in "L'Indipendente", 21 maggio 1946.

**1947**

Joppolo B., Fontana L., Kaisslerian G., Milani M., *Primo manifesto dello Spazialismo*, 1947.

Moholy-Nagy L., *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald, 1947.

**1948**

*XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1 maggio – 30 settembre 1948.

*Alberto Burri*, Galleria la Margherita, Roma, maggio 1948.

*Alberto Burri*, Galleria dell'Angelo, Città di Castello, settembre 1948.

Venturi L., *L'Impressionismo* in Pallucchini R., *Gli impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia*, Edizioni Daria Guarnati, Venezia 1948.

**1949**

*III Mostra Annuale dell'Art Club*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 5 marzo – 5 aprile 1949.

**1951**

*Arte Astratta e concreta in Italia*, catalogo della mostra, V Mostra Annuale dell'Art Club, Roma, 1951.

**1952**

*XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 14 giugno – 19 ottobre, 1952.

Rosenberg H., *La pittura – azione nordamericana* in "Art News", n. 51, dicembre 1952.

## 1953

*Arte astratta italiana e francese*, 82° mostra dell'Art Club, Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma, Roma, 21 aprile – 24 maggio 1953.

*Burri*, Fondazione Origine, Roma, 18 – 30 aprile 1953.

## 1955

Argan G. C., *Paul Klee* in Argan G. C., *Studi e note*.

Argan G. C., *Studi e note*, Bocca, Roma 1955.

*Arte astratta e arte figurativa*, atti del convegno, Istituto di Storia dell'arte della Fondazione Cini, Venezia, 4 – 6 ottobre 1954, Quaderni di San Giorgio, n. 2, Firenze 1955.

Argan G. C., *Valore dello spazio nell'arte non figurativa* in *Arte astratta e arte figurativa*, pp. 83-88.

Degand L., *Qu'est-ce que l'art abstrait?* in *Arte astratta e arte figurativa*, pp. 158-167.

Venturi L., *L'impressionismo e le origini dell'astrazione nell'arte moderna* in *Arte astratta e arte figurativa*, pp. 76-80.

## 1956

*VII Quadriennale Nazionale d'Arte*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1955 – aprile 1956.

Brandi C., *Rigore e ritmo nella pittura di Mondrian* in "Il Punto", anno I, n. 28, 8 dicembre 1956.

*Yves Klein: Propositions monochromes*, catalogo della mostra, Galerie Colette Allendy, Parigi, febbraio – marzo 1956.

*Piet Mondrian*, Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma, Roma, 27 novembre 1956 – 3 gennaio del 1957.

## 1957

*4 pittori contemporanei: Afro, Burri, Capogrossi, Matta*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma, dicembre 1957.

*Afro, Burri, Scialoja*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma, febbraio 1957.

*Arshile Gorky*, Galleria L'Obelisco, Roma, 1957.

*Achille Perilli*, Galleria La Tartaruga, Roma, maggio 1957.

*Antonio Corpora*, Galleria La Tartaruga, Roma, marzo 1957.

Farina A., *Atlante di anatomia umana descrittiva*, Recordati, Milano 1957.

*Ferri Legni*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma, novembre 1957.

Guttuso R., *Mondrian e l'Avanguardia* in "L'Unità di Torino", 8 gennaio 1957.

*Leoncillo*, Galleria La Tartaruga, Roma, marzo 1957.

*Mario Mafai*, Galleria La Tartaruga, Roma, aprile 1957.

Manzoni P., *L'arte non è vera creazione*, Milano, maggio 1957.

Perilli A., *Documenti di una nuova figurazione* in "L'Esperienza moderna", n. 2, agosto 1957.

Perilli A., *Mondrian in Italia* in "Arti Visive. Rivista della Fondazione "Origine"", seconda serie, anno V, n.6-7, 1957.

Perilli A., *Nuova figurazione in pittura* in "L'Esperienza moderna", n.1, aprile 1957.

*Piero Dorazio*, Galleria La Tartaruga, Roma, gennaio 1957.

Schwabacher E., *Arshile Gorky*, Macmillan Company, New York 1957.

*Turcato*, Galleria La Tartaruga, Roma, aprile 1957.

Venturi L., *I romani comprano i maestri del Duemila* in "L'Espresso", 5 maggio 1957, p. 13.

*Yves Proposition monochromes*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 31 maggio – 23 giugno 1957.

## 1958

*XXIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, 14 giugno – 18 ottobre 1958.

Argan G. C., *L'industrializzazione edilizia. Modulo-misura e modulo-oggetto* in "Civiltà delle macchine", a. VI, n. 1, gennaio-febbraio 1958, p. 53-56.

Burri: Ferri, Galleria Blu, Milano, novembre – dicembre 1958.

Crispoliti E., *Premesse storiche dell'industrial design* in "Civiltà delle macchine", a. VI, n. 2, marzo – aprile 1958, pp. 58-61.

Dorfles G., *La macchia e il gesto alla XXIX Biennale* in "Aut Aut Rivista di filosofia e di cultura", n.47, settembre 1958, pp. 284-289.

*Das rote Bild*, 7. Abendausstellung, Düsseldorf, 24 aprile 1958.

*Lipton Rothko Smith Tobey*, catalogo della mostra, XXIX Biennale di Venezia, Padiglione Stati Uniti, Venezia, 1958, pnn.

Mack H., *La calma del disordine* in "Zero", II, Düsseldorf 1958.

Mack H., *La nuova struttura dinamica* in "Zero", I, Düsseldorf 1958.

Piè O., *On the Purity of Light* in "Zero", II, Düsseldorf 1958.

*Prima rassegna di arti figurative di Roma e del Lazio*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1958.

Ponente N., *Saggi e profili*, De Luca, Roma 1958.

*The New American Painting*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'arte di Milano, Milano, 1 – 30 giugno 1958.

## 1959

Ballo G., *Oltre la pittura* in "Azimuth", I, settembre 1959.

Bucarelli P.; Carandente G. (a cura di), *Casimir Malevic*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma 5 maggio – 2 giugno 1959, Editalia, Roma 1959.

Burri, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma, maggio 1959.

Callewaert M., *Motion in Vision – Vision in Motion*, Hesseshuis, Anversa 1959.

Calvesi M., *L'eroe ignoto Malevich* in "Il tempo presente", maggio 1959.

*Colla*, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma, maggio 1959.

*Casimir Malevic*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma, 5 maggio – 2 giugno 1959.

*Dynamo I*, Galerie Renate Boukes, Wiesbaden, 10 luglio – 7 agosto 1959.

Drudi G., *Motherwell* in "Appia Antica. Atlante di Arte Nuova", n. 1, luglio 1959.

Klee P., *Teoria e forma della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959.

*Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma, aprile 1959.

*Le Corbusier. Forme e tecniche nell'architettura contemporanea*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 20 marzo – 20 aprile 1959.

*Mostra didattica Klee*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma, ottobre 1959-febbraio 1960.

*Motion in Vision – Vision in Motion*, catalogo della mostra, Hesseshuis, Anversa 1959.

Tono Y., *Spazio vuoto e spazio pieno* in "Azimuth", I, settembre 1959.

Trucchi L., *Nel futuro vivremo in case trasparenti* in "Corriere mercantile", Genova, 14 aprile 1959.

Villa E., *Burri* in "Appia Antica", n. 1, 1959.

Villa E., *Le peintures italiennes dans les dix années* in Vivaldi C.; Villa E., *Libres opinions sur l'art italien contemporain*, pp. 17-25.

Vivaldi C.; Villa E., *Libres opinions sur l'art italien contemporain* in "Aujourd'hui: art et architecture", IV, n. 21, 1959.

Vivaldi C., *Un martire. La mostra di Casimir Malevic* in "Corrispondenza Socialista", 31 maggio 1959.

## 1960

*XXX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, 18 giugno – 16 ottobre 1960.

*25 anni di pittura americana*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma, De Luca Editore, Roma 1960.

*5 Pittori Roma '60*, catalogo della mostra, galleria La Salita, Roma, 18 novembre 1960.

*Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo della mostra, galleria Il Cancellò, Bologna, 1960.

Apollonio U., Argan G. C., Masciotta M., *Cinque scultori d'oggi. Moore Fontana Mastroianni Mirko Viani*, Edizioni Minerva Artistica, 1960.

*Burri, Consagra, De Kooning, Matta, Rothko*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma, novembre 1960.

Castellani E., *Continuità e nuovo* in "Azimuth", II, maggio 1960.

Drudi G., *Mark Rothko* in "Appia Antica. Atlante Internazionale d'Arte Nuova", n. 2, gennaio 1960, pnn.

*Francesco Lo Savio*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte la Selecta, Roma, 16-29 gennaio 1960.

*Galleria La Salita, Bollettino 1959-1960*, Edizioni Galleria La Salita, Roma 1960.

*I Diari di Klee*, Gazzetta di Mantova, 23 luglio 1960.

Klee P., *Diari: 1898-1918*, Il Saggiatore, Milano 1960.

Kultermann U., *Una nuova concezione di pittura* in "Azimuth", n. 2, 1960.

*La nuova concezione artistica*, catalogo della mostra, Galleria Azimut, Milano, 4 gennaio – 1 febbraio 1960.

*Letter to Young Painter* in "Appia Antica. Atlante Internazionale d'Arte Nuova", n. 2, 1960, pnn.

Manzoni P., *Libera dimensione* in "Azimuth", II, maggio 1960.

Menna F., recensione della mostra *5 Pittori Roma '60* in "Telesera", 10 dicembre 1960.

*Monochrome Malerei*, catalogo della mostra, Städtisches Museum, Leverkusen, 18 marzo – 8 maggio 1960.

*Per una mostra della pittura americana* in "Appia Antica. Atlante Internazionale d'Arte Nuova", n.2, 1960, pnn.

Piè O., *L'oscurità e la luce* in "Azimuth", II, Milano 1960.

Restany P., *Entre-deux romain* in *5 Pittori Roma '60*, pnn.

*Toti Scialoja*, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma, 1960.

Trucchi L., *Incisioni di Picasso* in "La Fiera Letteraria", 4 dicembre 1960.

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

Vivaldi C., Mauri F., Marotta G., *Crack. Documenti d'arte moderna*, edizioni Krachmalnicoff, Milano 1960.

## 1961

*XII Premio Lissone*, catalogo della mostra, Lissone, settembre-ottobre 1961.

*Ad Reinhardt – Francesco Lo Savio – Jef Verheyen*, catalogo della mostra, Städtisches Museum, Leverkusen, 27 gennaio – 19 marzo, 1961.

Argan G. C., *Introduzione generale al XII Premio Lissone*, Lissone, settembre – ottobre 1961.

*Avantgarde 61*, Städtisches Museum, Treviri, ottobre – novembre 1961.

*Carla Accardi*, Galleria La Salita, Roma, 1961.

Castellani E., *Totalità dell'arte d'oggi* in "Zero", III, 1961.

Crispolti E., *Ipotesi attuali* in "Il Verri", n. 3, 1961, Rusconi e Paolazzi Editori, Milano 1961.

Hotchin L., recensione della mostra *5 Pittori Roma '60* in "L'Oeil", gennaio 1961

*Internationale Malerei 1960-61*, Schloss, Wolframs-Eschenbach, luglio – settembre 1961.

*Konvergenzen. Modest Cuixart, Francesco Lo Savio, Markus Prachensky, Lothar Quinte, Arnulf Rainer, Herber Zangs*, catalogo della mostra, Galerie Rottloff, Karlsruhe, marzo 1961.

Kultermann U., *La nuova concezione di pittura* in "Azimuth", II, Milano 1961.

*Mack+Klein+Piè+Uecker+LoSavio=0*, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma, 1961.

Mack H., *Das Sahara Projekt* in "Zero", III, Düsseldorf 1961.

Manzoni P., *Progetti immediati* in “Zero”, III, 1961.  
Mimmo Rotella, Galleria La Salita, Roma, 1961.  
*Neue Italienische Kunst*, Galerie 59, Francoforte, 1961.  
Piene O., *Chemins vers le paradis* in “Zero”, III, Düsseldorf, 1961.  
Piene O., *Paths to Paradise* in “Zero”, III, Düsseldorf, 1961.  
Thwaites J. A., *Exhibition in Germany* in “Pictures on exhibit”, marzo 1961.  
Volpi M., recensione della mostra Mack+Klein+Piene+Uecker+LoSavio=0 in “L’Avanti”, 8 luglio 1961.  
*Yves Klein Monochrome und Feuer*, catalogo della mostra, Museum Haus Lange, Krefeld, 14 gennaio-26 febbraio 1961.  
*ZERO. Edition, Exposition, Demonstration*, catalogo della mostra, Galerie Schmela, Düsseldorf, 5 luglio 1961.

## 1962

Francesco Lo Savio – *Articolazioni Totali*, galleria La Salita, Roma, novembre 1962.  
Janis S., *On the Theme of the Exhibition* in *The New Realists*, pnn.  
*Konstruktivinsten*, Städtisches Museum, Leverkusen, giugno – agosto 1962.  
Musil R., *L’uomo senza qualità*, trad. it. Anita Rho, Einaudi, Torino 1962.  
*The New Realists*, catalogo della mostra, Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre – 1 dicembre, 1962.  
*Mark Rothko*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d’arte Moderna, Roma, De Luca Editore, Roma 1962.  
Thwaites J. A., *Reaching the Zero Zone* in “Art Magazine”, a. 36, n. 10, settembre 1962.

## 1963

Burri, galleria La Tartaruga, Roma, 1963.  
*Kunstbesitz der Stadt Leverkusen*, Städtisches Museum, Leverkusen, novembre 1962 – gennaio 1963.  
Lo Savio F., *Spazio-Luce. Evoluzione di un’idea*, De Luca Editore, Roma 1963.

## 1965

Argan G. C., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.  
*Quinta rassegna di arti figurative di Roma e del Lazio*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1965.

## 1966

dell’Arco M. F., *Rapporto 60*, Bulzoni, Roma 1966.

## 1969

*Anno ’60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo della mostra, galleria Christian Stein, Torino, 1969.

## 1970

Klein Y., *L’avventura monocroma* in Passoni A. (a cura di), *Yves Klein*, pp. 26-32.  
Passoni A. (a cura di), *Yves Klein*, catalogo della mostra, Galleria civica d’arte moderna di Torino, 2 – 31 dicembre 1970, Galleria civica d’arte moderna, Torino 1970.  
Pinto S., De Marchis G. (a cura di), *Due decenni di eventi artistici in Italia*, catalogo della mostra, Palazzo Pretorio, Prato, ottobre-novembre 1970, Edizioni Centro Di, Firenze 1970.  
Pinto S., *Due decenni di eventi artistici in Italia* in Pinto S., De Marchis G. (a cura di), *Due decenni di eventi artistici in Italia*.

Villa E., *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Feltrinelli, Milano 1970.

#### 1971

Birilli Z. (a cura di), *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano 1971.

#### 1974

Le Corbusier, *Il Modulor*, vol. I, Mazzotta, Milano 1974.

Le Corbusier, *Il Modulor*, vol. II, Mazzotta, Milano 1974.

Vergine L. (a cura di), *Azimuth*, catalogo della mostra, Galleria Primo Piano, Roma, novembre-dicembre 1974, Galleria Primo Piano, Roma 1974.

#### 1975

*Azimuth: mostra documentaria*, catalogo della mostra, Studio Luca Palazzoli, Milano, ottobre-novembre 1975.

Bucarelli P. (a cura di) *Capogrossi*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 12 dicembre 1974 – 2 febbraio 1975, De Luca Editore, Roma 1975.

Caruso L.; Martini S. M. (a cura di), *Emilio Villa*, numero monografico di "Uomini e Idee: rivista di letteratura, estetica, psicologia e arte contemporanea, 2-4, ottobre 1975.

Lo Savio F.; Celant G. (a cura di), *Francesco Lo Savio. Spazio e Luce*, Einaudi, Torino 1975.

Rubiu V., *Alberto Burri*, Einaudi, Torino 1975.

Volpi M., *Studio critico in Piero Dorazio. Mostra antologica 1946/1975*, catalogo della mostra, Galleria del Milione, Milano, 15 maggio – 15 giugno 1975, Galleria del Milione, Milano 1975.

#### 1979

Bandini M., *Francesco Lo Savio* in Celant G. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, pp. 49-50.

Celant G., *Francesco Lo Savio* in Celant G. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, pp. 41-47.

Celant G. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, catalogo della mostra, Padiglione d'arte contemporanea – PAC, Milano, 1 marzo – 30 aprile 1979, Idea Editions e Edizioni del Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1979.

Celant G., *La città infinita di Francesco Lo Savio* in Celant G. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, pp. 5-9.

Kultermann U., *L'artista e la macchina* in Celant G. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, p.63.

Kultermann U., *Il concetto spazio-luce di Francesco Lo Savio* in Celant G. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, pp. 11-23

Sinigalli L., *Cominciò a dipingere il sole* in Celant G. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, p. 53.

Storck G., *Quadri e oggetti di una «realtà quasi impossibile»* in Celant G., *Francesco Lo Savio*, pp. 27-39.

von Wiese S. (a cura di), *G. Uecker, Schriften Gedichte, Projektbeschreibungen, Reflexionen*, St. Gallen: Erkel- Vergal, 1979.

#### 1981

Celant G. (a cura di), *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra, Centre George Pompidou, Paris, 25 giugno – 7 settembre 1981, Centre di, Firenze 1981.

#### 1983

Liverani G. T., Lux S., *Galleria La Salita 1957-1983. Un disegno dell'arte*, Edizioni Galleria La Salita, Roma 1983.

Mazziotti G., *La ricerca della Forma mediante l'adozione dei «rapporti armonici». Comporre col Modulor*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1983.

## 1985

Volpi M., *Artisti contemporanei. Saggi*, Il Bagatto, Roma 1985.

## 1986

Argan G. C., *Francesco Lo Savio* in "Flash Art", XIX, n.134, estate 1986.

Celant G.; Franz E. (a cura di), *Francesco Lo Savio: Raum-Licht*, catalogo della mostra, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, 9 febbraio – 30 marzo 1986; Rijksmuseum Kröller-Muller, Otterlo, 26 aprile – 8 giugno 1986, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1986.

Trimarco A., *Enrico Castellani* in "Flash Art", n.135, novembre 1986.

Volpi M., *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986.

Volpi M., *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986.

## 1989

De Marco G., *Piazza del Popolo: 1950-1960* in De Martiis P. (a cura di), *Gli anni originali*, pp. 105-128.

De Martiis P. (a cura di), *Gli anni originali*, La Tartaruga Quaderni d'arte e letteratura, n. 5-6, 1989, De Luca Edizioni d'arte, Roma 1989.

Di Capua M., *Emilio Villa* in De Martiis P. (a cura di), *Gli anni originali*, pp. 35-42.

## 1990

Costantini C., *Voi, Schiavi di Andy* in "Il Messaggero", anno 112, n. 335, dicembre 1990.

Cherubini L., *Roma anni '60* in "Flash Art", n. 153, dicembre 1989 – gennaio 1990.

Dorazio P., *Der diebische Schatten* in Dorazio P., *Bilder 1989-1990*, catalogo della mostra, Erker-Galerie, St. Gallen, 30 giugno – 29 settembre 1990, Erker-Galerie, St. Gallen 1990.

## 1991

Battino F.; Palazzoli L., *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Vanni Scheiwiller Editore, Milano 1991.

Calvesi M., *Cronache e coordinate di un'avventura* in Siligato R. (a cura di), *Roma anni '60. Aldilà della pittura*, pp. 11-36.

Calvesi M., *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Biblioteca Universale Laterza, Milano 1991.

Calvesi M., *L'Informale in Italia fino al 1957* in Calvesi M., *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, pp. 236-278.

Scialoja T., *Il giornale di pittura*, Editori Riuniti, Roma 1991.

Siligato R. (a cura di), *Roma anni '60. Aldilà della pittura*, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990-15 gennaio 1991, ed. Carte Segrete, Roma 1991.

## 1993

Celant G., Costantini A. (a cura di), *Roma – New York. 1948-1964*, catalogo mostra, Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York, 5 novembre 1993-10 gennaio 1994, Edizioni Charta, Milano 1993.

dell'Arco M. F., *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964* in XLV Esposizione Internazionale d'arte, Biennale d'arte di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 14 giugno – 10 ottobre 1993, Marsilio, Venezia 1993, vol. II.

Martinis L., *Rome-New York Art Foundation* in "I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi", n.4, 1993, pp. 3-25.

## 1994

Pirro U., *L'Osteria dei Pittori*, Sellerio Editore, Palermo, 1994.

## 1995

D'Amico F., *La nuova pittura* in D'Amico F. (a cura di), *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, pp. 1-19.

D'Amico F. (a cura di), *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 12 novembre 1995-18 febbraio 1996, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea del Comune di Ferrara, Ferrara 1995.

De Martiis P. (a cura di), *Gli anni originali*, catalogo della mostra, Castelluccio di Pienza, La Foce, luglio 1995.

Drudi G., *Prima e dopo* in D'Amico F. (a cura di), *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, pp. 25-32.

Ferraris P. R., *Gli anni Cinquanta a Roma: La Galleria Nazionale d'arte moderna* in D'Amico F. (a cura di), *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, pp. 37-45.

## 1996

Christov-Bakargiev C., *Alberto Burri: la superficie a rischio* in Christov-Bakargiev C., Tolomeo M. G. (a cura di), *Burri. Opere 1944-1995*, pp. 47-62.

Christov-Bakargiev C., Tolomeo M. G. (a cura di), *Burri. Opere 1944-1995*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 9 novembre 1996 – 15 gennaio 1997, Electa, Milano 1996.

Christov-Bakargiev C., Tolomeo M. G. (a cura di), *Cronologia* in Christov-Bakargiev C., Tolomeo M. G. (a cura di), *Burri. Opere 1944-1995*, pp. 251-340.

Villa E., *Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, Le Lettere, Firenze 1996.

## 1997

Campiglio P., *Esempi di sintesi delle arti a Milano negli anni '50* in Gualdoni F. (a cura di), *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, pp. 101-115.

Gualdoni F. (a cura di), *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 22 giugno-21 settembre 1997, Civiche Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara 1997.

Heygel L., *Minimalia – Attraverso l'esempio di Lucio Fontana e Piero Manzoni. L'arte italiana: tra smaterializzazione ed estetica dei materiali* in Oliva A. B. (a cura di), *Minimalia. Da Giacomo Balla a...*, pp. XXVIII-XXXI.

Oliva A. B. (a cura di), *Minimalia. Da Giacomo Balla a...*, catalogo della mostra, Palazzo Querini Dubois, Venezia, Bocca Editori, Venezia 1997.

Oliva A. B., *Minimalia. Una linea italiana del XX secolo* in Oliva A. B. (a cura di), *Minimalia. Da Giacomo Balla a...*, pp. XIII-XXVII.

## 1998

Lancioni D. (a cura di), *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998.

Simongini G., Conte G. (a cura di) *Art Club 1945-1964. La linea astratta*, catalogo mostra, Galleria d'arte Niccoli, Parma, 24 ottobre 1998 - 20 gennaio 1999, Galleria d'arte Niccoli, Parma, 1998.

Tagliaferri A. (a cura di), *Su Emilio Villa* in "Il Verri", XLII, n. 7-8, novembre 1998.

*Venti mostre a La Salita dal 1960 al 1978*, Spazio per l'arte contemporanea Tor Bella Monaca, Roma, 2 dicembre 1998 – 10 gennaio 1999.

## 2000

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

## 2001

Barbero L. M., Niccoli G. (a cura di), *Da Art Club al gruppo degli Otto. La pittura astratta del secondo dopo guerra in Italia*, catalogo della mostra, Progetto Museo Fondazione Cassa di Risparmio Calabria e Lucania, Cosenza e Matera, Fondazione Carical, Cosenza, 2001.

Celant G. (a cura di), *Castellani*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Milano, Fondazione Prada Editore, Milano 2001.

*Collezione Liverani. Galleria La Salita, Roma*, catalogo d'asta, Pandolfini Casa d'aste, Milano, 19 novembre 2001.

Corà B., *Gian Tomaso Liverani e La Salita nella vicenda dell'arte contemporanea in Collezione Liverani. Galleria La Salita, Roma*, pp. 7-9.

Kultermann U., *La visione di Francesco Lo Savio* in Sainsbury A. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, pp. 57-63.

Oliva A. B., *Il concetto della Forma* in Sainsbury A. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, pp. 39-43.

Pitagora P., *Fiato d'artista. Dieci anni di Piazza del Popolo*, Sellerio Editore, Palermo 2001.

Sainsbury A. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, catalogo della mostra, Peer Gallery, Londra, 27 settembre – 10 novembre 2001, PEER, Londra 2001.

Santacatterina S., *Lo Savio: Lo spazio dal pensiero alla luce* in Sainsbury A. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, pp. 29-36.

Zevi A., *Enrico Castellani e l'attualità di "Azimuth"* in Celant G. (a cura di), *Castellani*, pp. 40-45.

## 2002

Cortenova G. (a cura di), *Lucio Fontana. Metafore barocche*, catalogo della mostra, Galleria d'arte moderna e contemporanea Palazzo Forti, Verona, 26 ottobre 2002 – 9 marzo 2003, Marsilio Editori, Venezia 2002.

Lancioni D. (a cura di), *Omaggio a Gian Tomaso Liverani. Gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia*, catalogo della mostra, Galleria Comunale d'Arte, Faenza, 28 settembre 2002 – 7 gennaio 2003, Umberto Allemandi & C., Torino, 2002.

Tedeschi F., *Lo spazio come materia* in Cortenova G. (a cura di), *Lucio Fontana. Metafore barocche*, pp. 24-46.

Tedeschi F., *Lo spazio come luce* in Cortenova G. (a cura di), *Lucio Fontana. Metafore barocche*, pp. 78-93.

Tedeschi F., *Lo spazio come spazio* in Cortenova G. (a cura di), *Lucio Fontana. Metafore barocche*, pp. 48-77.

## 2003

Argan C. G.; Gamba C. (a cura di), *Progetto oggetto. Scritti sul design*, Edizioni Medusa, Milano 2003.

Baradel V.; Chiggio E. L.; Masiero R. (a cura di), *La grande svolta anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia*, catalogo della mostra, Palazzo della Ragione, Padova, 7 giugno – 19 ottobre 2003, Skira, Milano 2003.

D'Amico F., *Pittura a Roma negli anni Cinquanta: tracce di un tempo felice* in Castagnoli P. G. (a cura di), *Pittura degli anni '50 in Italia*, pp. 13-27.

Castagnoli P. G. (a cura di), *Pittura degli anni '50 in Italia*, catalogo della mostra, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 29 maggio – 31 agosto 2003, Accolade, Torino 2003.

Papenberg-Weber A., *Piero Dorazio. La formazione artistica*, Skira, Milano 2003.

- Papenberg-Weber A., *Analisi di opere scelte* in Papenberg-Weber A., Piero Dorazio. *La formazione artistica*, pp. 157-168.
- Papenberg-Weber A., *Il significato della linea, del colore e della luce nell'opera di Piero Dorazio* in Papenberg-Weber A., Piero Dorazio. *La formazione artistica*, pp. 135-156.
- Riout D., *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Éditions Jacqueline Chambon, Nimes 2003.
- Sichère, D. Semin M. (a cura di), *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, École Nationale Supérieure des Beaux - Art, Paris 2003.

## 2004

- Colombo, D., *Emilio Villa e Alberto Burri. Prove per un'analisi* in "Solchi", VIII, n. 1-2, settembre 2004, pp. 7-20.
- Corà B. (a cura di), *Lo Savio*, catalogo della mostra, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 22 febbraio – 31 maggio 2004; Le Consurtium centre d'arte contemporain, Dijon, 9 luglio – 26 settembre 2004, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 2004.
- Corà B., *Conversazione tra Bruno Corà e Giuseppe Uncini* in Corà B. (a cura di), *Lo Savio*, pp. 154-159.
- Corà B., *Francesco Lo Savio, "Operarius lucis"* in Corà B. (a cura di), *Lo Savio*, pp. 8-31.
- Kultermann U., *L'arte italiana al 1960 nel Museum Schloß Morsbroich di Leverkusen. Proseguimento e nuova costruzione di una grande tradizione* in Meneguzzo M.; von Wiese S. (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, pp. 7-9.
- Meneguzzo M.; von Wiese S. (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, catalogo della mostra, Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, Siena, 29 maggio – 19 settembre 2004, Silvana Editore e Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, Milano – Siena 2004.
- Meneguzzo M., *Ti con Zero* in Meneguzzo M.; von Wiese S. (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, pp. 31-37.
- Mugnaini A., *Lo Savio oggi. Rigore e furore* in "Flash Art", n. 245, aprile-maggio 2004.
- Rose B., *Le monochrome, de Malevitch à aujourd'hui*, édition du Regard, Paris 2004.
- Saurwein E. (a cura di), *Le Corbusier. Il Modulor + Modulor 2*, Capelli Editore, Mendrisio 2004.
- Tugnoli A., *La Scuola di Piazza del Popolo*, M&M, Firenze 2004.
- von Wiese S., *Il Grado ZERO nell'arte* in M. Meneguzzo; von Wiese S. (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, pp. 15-21.
- von Wiese S., *ZERO e Azimuth. Un pozzo artesiano. Intervista di Stephan von Wiese a Heinz Mack* in Meneguzzo M.; von Wiese S. (a cura di), *Zero 1958-1968 tra Germania e Italia*, pp. 165-166.

## 2005

- Colombo D., *Emilio Villa: lettura fonetica delle Superfici di Capogrossi* in "L'Uomo nero", Università degli Studi di Milano, CUEM, Milano, anno II, n.3, settembre 2005, pp. 323-347.
- Calvesi M., Dambruoso A. (a cura di), *Piazza del Popolo e dintorni: la scuola romana degli anni Sessanta*, catalogo della mostra, 38° Premio Vasto d'arte contemporanea, Musei Civici di Palazzo d'Avalos, Vasto, 16 luglio – 16 ottobre 2005, Regione Abruzzo e Comune di Vasto, Vasto 2005.
- Foucault M., *La pittura di Manet*, Abscondita, Milano 2005.
- Villa E., *Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, Le Lettere, Firenze 2005.

## 2006

- M. Rothko, Venturi R. (a cura di), *Scritti sull'arte 1934-1969*, Donzelli, Roma 2006.

## 2007

Carandente G., *I tre viaggi italiani di Mark Rothko* in Wick O. (a cura di), *Rothko*, pp. 33-43.

Wick O. (a cura di), *Rothko*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 5 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, Skira, Milano 2007.

## 2008

Ciarelli F., *Roma*, Laterza, Bari 2008.

De Vivo M., Naldi R. (a cura di), *Scritti per Pia Vivarelli: ricerche sul Novecento*, atti della giornata di studio, Palazzo du Musnil, Napoli, 27 novembre 2008, Arte'm, Napoli, 2011.

Drudi B., *Afro da Roma a New York*, Gli Ori, Pistoia, 2008.

Messina M. G., *Convergenze neodada di Gastone Novelli e del gruppo Crack* in De Vivo M., Naldi R. (a cura di), *Scritti per Pia Vivarelli: ricerche sul Novecento*, pp. 57-68.

Parmiggiani C. (a cura di), *Emilio Villa poeta e scrittore*, catalogo della mostra, Chiesa di San Giorno, Reggio Emilia, 23 febbraio – 6 aprile 2008, Mazzotta, Milano 2008.

Restany P., *Yves Klein. Il fuoco nel cuore del vuoto*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 2008.

Tagliaferri A. (a cura di), *Emilio Villa, Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Le Lettere, Firenze 2008.

## 2009

Bachelard G., *L'intuizione dell'istante - La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo Edizioni, Bari 2009.

Klein Y., *Verso l'immateriale dell'arte*, O barra O edizioni, Milano 2009.

## 2010

Barbero L. M.; Pola F. (a cura di), *A Roma, la nostra era avanguardia*, Electa, Milano 2010.

Dorfles G.; De Simone A. L. (a cura di), *Inviato alla Biennale Venezia: 1949-2009*, Libri Scheiwiller, Milano 2010.

Dorfles G., *Nuovi generi artistici al confine* in De Simone A. L. (a cura di), *Inviato alla Biennale Venezia: 1949-2009*, pp. 141-151.

Lonzi C., *Autoritratto. Accardi Alviani Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, et al. Edizioni, Milano 2010.

Ottmann K. (a cura di), *Yves Klein le philosophe*, Éditions Dilecta, Paris, 2010.

Passaro M. (a cura di), *L'Informale*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2010.

Riout D., *Yves Klein: Expressing the Immaterial*, Éditions Dilecta, Paris, 2010.

## 2011

Huizing C.; Visser T. (a cura di), *Nul = 0. The Dutch Nul Group in an International Context*, Stedelijk Museum Schiedam, Nai Publishers, Rotterdam 2011.

Iamurri L., *Lionello Venturi e la modernità dell'Impressionismo*, Quodlibet, Macerata 2011.

## 2012

Casini G., *5 pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960* in "Studi di Memofonte", n. 9, 2012, pp. 38-63.

Conte L., *Per una cronologia della ricezione di Klee in Italia* in Margozzi M., Sparagni T. (a cura di), *Klee-Melotti*, pp. 130-142.

Di Stefano C., *Gli Stati Uniti alla Biennale. Le strategie espositive e la diffusione dell'arte americana in Italia intorno al padiglione di Venezia, 1948-1958*, tesi di dottorato, Università Iuav di Venezia, Anno accademico 2012/2013, relatore prof.ssa Francesca Castellani.

- Margozzi M., Sparagni T. (a cura di), *Klee-Melotti*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 9 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013, Electa, Milano 2012.
- Trimarco A., *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Paparo Edizioni, Roma-Napoli 2012.
- Trimarco A., *La critica come 'autoritratto', la poesia critica* in Trimarco A., *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, pp. 25-43.
- Trimarco A., *Lo spazio delle riviste* in Trimarco A., *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, pp. 45-51.

### 2013

- Cremonini C.; Fergonzi F. (a cura di), *da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti Collezionismi alla Ca' d'oro*, catalogo della mostra, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia, 30 maggio - 24 novembre 2013, MondoMostre, Venezia 2013.
- Di Stefano C., *Il ruolo della Biennale di Venezia nella diffusione dell'Espressionismo astratto* in "Ateneo veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti", anno CC, terza serie, n. 12/I, 2013, pp. 599-609.
- Fergonzi F., *Dalla superficie all'immagine. Uno snodo romano, 1960-1964* in Cremonini C.; Fergonzi F. (a cura di), *da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti Collezionismi alla Ca' d'oro*, pp. 61-71.
- Francesconi E., «*Io ero un pilota d'aereo, ma lui era un pilota d'alto mare*». *Giorgio Franchetti e Plinio De Martiis* in Cremonini C.; Fergonzi F. (a cura di), *da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti Collezionismi alla Ca' d'oro*, pp. 49-59.
- Gastaldon G., *La pittura di Mario Schifano 1958-1964*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, Anno accademico 2013/2014, relatori prof. Flavio Fergonzi e prof. Alessandro Del Puppo.
- Gualdoni F., *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Johan & Levi Editore, Milano 2013.
- Pörschmann D., "The Sun Is ZERO" *Light and Color as Principles of Structural Order* in von Hülsen-Esch A., Pörschmann D., *The Medium of light in the context of neo-avant-garde of the 1950s and 1960s*, pp. 177-200.
- von Hülsen-Esch A., Pörschmann D., *The Medium of light in the context of neo-avant-garde of the 1950s and 1960s*, Düsseldorf University Press, Düsseldorf 2013.
- Simongini G. (a cura di), *Art Club 1945-1964*, catalogo della mostra, Fondazione Villa Bertelli, Forte dei Marmi, 23 maggio - 20 luglio, France Tirature, Pietrasanta 2013.
- Tagliaferri A., *Dentro e oltre i labirinti di Emilio Villa*, Il Verri Edizioni, Milano 2013.

### 2014

- AA. VV., *ZERO Countdown to Tomorrow, 1950's-60s*, catalogo della mostra, Guggenheim Museum, New York, 10 ottobre 2014 - 7 gennaio 2015, Guggenheim Museum Publication, New York 2014.
- Barbero L. M. (a cura di), *Azimet/h. Continuità e nuovo*, catalogo della mostra, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 20 settembre 2014 - 19 gennaio 2015, Marsilio, Venezia 2014.
- Barbero, L. M. *Azimet/h continuità e nuovo*, in Barbero L. M. (a cura di), *Azimet/h. Continuità e nuovo*, pp. 19-41.
- Bignami S., Zanchetti G. (a cura di), *Klein Fontana Milano Parigi 1957-1962*, catalogo della mostra, Museo del Novecento, Milano, 22 ottobre 2014 - 15 marzo 2015, Electa, Milano 2014.
- Celant G., *Manzoni e il suo tempo* in Celant G., *Su Piero Manzoni*, pp. 103-172.
- Celant G., *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano 2014.

- D. Colombo, *Fontana, Klein, Manzoni: tre vie dell'assoluto (irrisorio) secondo Emilio Villa* in Bignami S., Zanchetti G. (a cura di), *Klein Fontana Milano Parigi 1957-1962*, pp. 196-207.
- Derom E., *Light, Nature, Space* in AA. VV., *ZERO Countdown to Tomorrow, 1950's-60s*, pp. 196-213.
- Derom E., *Vision in Motion – Motion in Vision* in AA. VV., *ZERO Countdown to Tomorrow, 1950's-60s*, pp. 70-87.
- Di Stefano C., *Biennale 1958: Il leone d'oro a Marc Tobey e la consacrazione dell'arte di tipo americano* in “Venezia Arti”, vol. 24, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014, pp. 47-51.
- Gastaldon G., *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»* in “Studi di Memofonte”, n. 13, 2014, pp. 245-253.
- McEvelley T., *Yves il provocatore. Yves Klein e l'arte del Ventesimo secolo*, Johan & Levi Editore, Milano 2014.
- Melissen A., *La trasformazione della realtà. Azimut/h: tra astrazione radicale e poetica dell'oggetto* in Barbero L. M. (a cura di), *Azimut/h Continuità e nuovo*, pp. 145-157.
- Pola F., *La costellazione della “nuova concezione artistica”. Azimut/h epicentro della neoavanguardia europea* in Barbero L. M. (a cura di), *Azimut/h. Continuità e nuovo*, pp. 123-141.
- Pola F., *Piero Manzoni e Zero. Una regione creativa europea*, Electa, Milano 2014.
- Pörschmann D., *Where no man has gone before* in AA. VV., *ZERO Countdown to Tomorrow, 1950's-60s*, pp. 62-67.
- Schavemaker M., *Performing Zero* in AA. VV., *ZERO Countdown to Tomorrow, 1950's-60s*, pp. 44-55.

## 2015

- Arte figurativa e arte astratta 1954-2014*, atti delle giornate di studi, Fondazione Giorgio Cini e Palazzo Grassi, Venezia 30 – 31 ottobre 2014 in *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, Fondazione Giorgio Cini, vol. 39, Venezia 2015, pp. 158-237
- Paparatti A., *Arte-vita a Roma negli anni '60 e '70. Ritratti dei protagonisti e storie inedite*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2015.
- Serafini G., *Burri*, Giunti Editore, Milano 2015.
- Tedeschi F., «*Il vuoto dietro il vuoto davanti*». *Oltre l'italianità e l'americanismo: la rotta Roma-New York nell'esperienza di Afro, Alberto Burri e Toti Scialoja* in “Predella Journal of Visual Art”, n 37, 2015, pp. 37-49.

## 2016

- Meneguzzo M., Mascitti P., Bottazzi E. (a cura di), *Gioietta Fioroni. Roma anni '60*, catalogo della mostra, Museo MARCA, Catanzaro, 5 giugno – 31 agosto 2016, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.
- Tagliaferri A., Portesine C., *Emilio Villa e i suoi tempi. Finestre per la monade*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2016.
- Tagliaferri A., *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2016.

## 2017

- Camarda A., *L'élite ostile. La battaglia per l'arte contemporanea in Italia (1948-1975)* in “Piano b. Arti e culture visive”, Vol. 2, n. 1, 2017.
- Colombo D., *Burri, Villa, Fondazione Origine: mostre, testi e collaborazioni* in F. Tedeschi (a cura di), *Burri nell'arte e nella critica*, pp. 27-41.

- Colombo D., *Praeconium pro P. M. di Emilio Villa* in Pasqualino di Marineo R., Marcone G. (a cura di), *Piero Manzoni: nuovi studi*, pp. 141-153.
- Colombo D., *L'arte americana dei primi anni Sessanta nelle riviste italiane del periodo* in Fergonzi F.; Tedeschi F. (a cura di), pp. 165-184.
- De Vivo M., *Andare Verso. La critica d'arte secondo Gabriella Drudi*, Quodlibet, Macerata 2017.
- Fergonzi F., Tedeschi F. (a cura di), *Arte italiana 1960-1964: identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, atti della giornata di studi, 25 ottobre 2013, Scalpendi, Milano 2017.
- Gastaldon G., *Uno sguardo oltreoceano: assenze, presenze e fraintendimenti nella ricezione dell'arte americana a Roma (1958-1963)* in "Palinsesti Contemporary Italian Art On-line Journal", n. 6, 2017, pp. 1-18.
- Kramer-Mallordy A., Klein-Moquay R. (a cura di), *Yves Klein Germany*, Éditions Dilecta, Paris, 2017.
- Melotti M., *Vicende dell'arte in Italia da dopoguerra agli anni Duemila. Artisti Gallerie Mercato Collezionisti Musei*, Franco Angeli Editore, Milano 2017, pp. 13-28.
- Pasqualino di Marineo R., Marcone G. (a cura di), *Piero Manzoni: nuovi studi*, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2017.
- Perna R., *Piero Manzoni e Roma*, Electa, Milano 2017.
- Subrizi C., *La presenza degli artisti italiani nelle mostre americane dei primi anni Sessanta* in Fergonzi F., Tedeschi F. (a cura di), *Arte italiana 1960-1964: identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, pp. 121-136.
- Tedeschi F. (a cura di), *Burri nell'arte e nella critica*, atti del convegno, Gallerie d'Italia, 29 ottobre 2015, Scalpendi Editore, Milano 2017.

## 2018

- Dorfles G., Sansone L. (a cura di), *La mia America*, Skira, Milano 2018.
- Fiordimela C., Grunert F. P., *Maison au soleil, matrice della sostanza vivente* in Lucchesi S., Salvadori A., Venturi R. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, pp. 77-89.
- Francesco Lo Savio*, catalogo della mostra, Galleria Casoli De Luca, Roma, 7 aprile-7 luglio 2018.
- Hecker S., *Articolazioni frammentate: il modernismo transnazionale di Francesco Lo Savio* in Lucchesi S., Salvadori A., Venturi R. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, pp. 91-108.
- Klee P., Lupano M. (a cura di), *Quaderno di schizzi pedagogici*, Abscondita, Milano 2018.
- Lucchesi S., Salvadori A., Venturi R. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, catalogo mostra, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 5 novembre 2017 - 18 marzo 2018, Edizioni Mart, Rovereto 2018.
- Lucchesi S., *Anatomia e architettura in Francesco Lo Savio* in Lucchesi S., Salvadori A., Venturi R. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, pp. 47-61.
- Passaro M., *Artisti in fuga da Hitler. L'esilio americano delle avanguardie europee*, Il Mulino, Bologna 2018, pp. 112-122.
- Pedace B., *Interrelazioni tra l'arte italiana e gli Stati Uniti (1963-1971). Problemi estetici e critici*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018.
- Schwarz D., *Francesco Lo Savio, l'ultimo modernista italiano* in Lucchesi S., Salvadori A., Venturi R. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, pp. 64-75.
- Venturi R., *Passione dell'indifferenza. Francesco Lo Savio*, Humboldt Books, Milano 2018.
- Venturi R., *Pensieri fatti materia. I Metalli di Francesco Lo Savio* in Lucchesi S., Salvadori A., Venturi R. (a cura di), *Francesco Lo Savio*, pp. 25-45.

## 2019

- Fergonzi F., *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Mondadori Electa, Milano 2019.

Francesconi E., *Per una rappresentazione aniconica del paesaggio urbano. Piero Dorazio: 'Rilievi', Cartografie e l'orizzonte visivo de La fantasia dell'arte nella vita moderna (1951-1955)* in "Studi di Memofonte", n. 23, 2019, pp. 322-344.

Pola F. (a cura di), *Heinz Mack. The breath of Light*, catalogo della mostra, Cortesi Gallery, Milano, 12 settembre – 15 novembre 2019, Skira, Milano 2019.

Pola F., *Heinz Mack. Il respiro della luce* in Pola F. (a cura di), *Heinz Mack. The breath of Light*, pp. 26-45.

## 2020

Klein Y.; Clert I., *L'Évolution de l'art vers l'immatériel*, Editions Allia, Paris 2020.

## 2021

Cinti G., *All'origine del divenire: il labirinto dei Labirinti di Emilio Villa*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2021.

Gastaldon G., *Schifano. Comunque, qualcos'altro*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2021.

Giustozzi N. (a cura di), *Un atlante di arte nuova. Emilio Villa e l'Appia antica*, catalogo della mostra, Complesso di Capo di Bove, Roma, 25 giugno – 19 settembre 2021, Electa, Milano 2021.

Pola F. (a cura di), *Spazi di Luce. Piero Dorazio e il movimento internazionale ZERO*, catalogo della mostra, Cortesy Gallery, Milano, 1 settembre – 30 novembre, Skira, Milano 2021.

Pola F., *Spazi di Luce. Piero Dorazio e il movimento internazionale ZERO* in Pola F. (a cura di), *Spazi di Luce. Piero Dorazio e il movimento internazionale ZERO*, pp. 10-170.

Simongini G., *La scuola di piazza del Popolo. Pop o non Pop?*, Manfredi Edizioni, Imola 2021.