Mirella Bandini

L'indagine critica al quadro di artisti operanti intorno all'anno sessanta

Direttamente innestata sull'esperienza informale, la problematica artistica intorno al '60 si caratterizza per un atteggiamento rigorosamente critico sul linguaggio, indagato nella sua struttura percettiva e di funzione.

Dal soggettivismo, legato ad una crisi dei valori storici che l'informale aveva rivelato, si tende all'oggettivazione del fare artistico, inteso quindi come processo operativo comunicazionale, informativo e comportamentistico, di organizzazione di tutta l'esperienza, anche sociale, dell'uomo. Intorno al '60 una determinata e univoca concezione della pittura andava spezzandosi, in una « libera dimensione » preceduta e impressa da artisti come Pollock, Fontana, Burri, Tinguely, Klein, Johns, Rauschenberg e Stella.

Nell'apertura di questa problematica linguistica un ristretto numero di artisti compie, in questo periodo, una riflessione critico-analitica sul quadro, oggettivamente esaminato nella sua struttura fisica di tela e supporto, e sulla formazione operativa della pittura. Questo processo riduttivo e rivelatore (in senso empirico e mentale) che tende principalmente a eliminare i confini concreti della pittura, è orientato infatti sulle due grandi direttrici, tracciate rispettivamente da Fontana e da Klein nel rifiuto del supporto fisso e aprioristico del quadro in una spazialità aperta e immateriale, e da Burri nella raggiunta consapevolezza dei materiali nella loro realtà fisica.

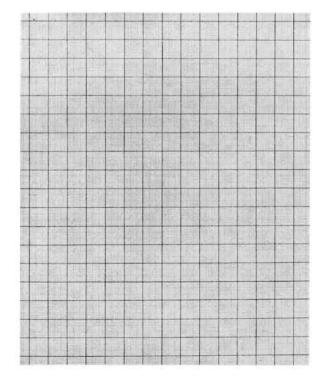
L'oggettivazione del quadro a entità anonima e neutrale, avviene in modi diversi e secondo un'indagine diretta sia sulla sua struttura interna che sul complesso di relazioni, percettive e spaziali, in cui è immesso. La superficie si unisce al supporto, che può diventare aggettante, piegandosi o allungandosi la tela in angolature o mensole che hanno la funzione di articolarla spazialmente nella realtà dell'ambiente: oppure protusioni o inflessioni ne contraddicono il valore di superficie piana come luogo di rappresentazione. L'assoluta monocromia inoltre (ottenuta mediante l'assunzione della tela grezza, o l'uso di vernici e smalti industriali che, nella loro contingenza, negano ogni possibilità di pittoricismo) ne aumenta il valore spazio-temporale di seriabilità e infinibilità.

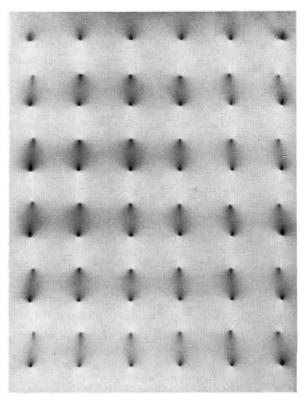
Quale esemplificazione di questa nuova concezione dialettica della pittura sono state analizzate brevemente le posizioni di Enrico Castellani, Mario Schifano, Jannis Kounellis, Frank Stella e Giulio Paolini fra gli artisti che nello scorcio degli anni sessanta hanno maggiormente diretto le loro operazioni sulla specifica riflessione sul quadro come struttura sia oggettuale (la superficie anteriore e posteriore, e in una col supporto nelle possibilità di articolazione espansa, contratta, affiancata, rovesciata), che mentale (eliminazione dell'immagine; monocromia; ripetibilità in un tempo infinito; variabilità costante). L'intervento di questi artisti sul quadro diviene minimo, e concentrato in una prassi di scissione dei modelli di valore della pittura: telaio, tela, colore, che dalla loro sintesi convenzionale divengono entità autonome variamente preponderanti e a cui corrisponde una messa a fuoco nuova del rapporto autore-quadro e autore-spettatore. Il colore

Being directly inserted in the abstract expressionist experience, the artistic problematics around 1960 is characterized by a rigorously critical attitude toward language surveyed in its perceptive structure and its function.

From subjectivism tied to a crisis of historical values which abstract expressionism had revealed, one tended toward the objectification of making art, intended as a communicational, informative, behavioral and operative process, as organization of all man's experience even in social terms. Around 1960, a certain and univocal painting conception was breaking into a 'free dimension' preceded and marked by such artists as Pollock, Fontana, Burri, Tinguely, Klein, Johns, Rauschenberg and Stella.

On the opening of this linguistic problematics during this period a restricted group of artists made a criticalanalytical reflection on the picture, examined objectively within its physical structure as canvas and support and on the operative formation of painting. This reductive and revealing (in an empirical and mental sense) process which tends mainly to eliminate the concrete borders of painting, is in fact oriented by two important directrices, traced respectively by Fontana and Klein with their rejection of the fixed and a priori picture support through an open and immaterial spatiality and by Burri with his attained awareness of materials through their physical reality. The objectification of the picture as an anonymous and neutral entity takes place in different ways and according to a research directed both on its inner structure and on the compound of perceptive and spatial relationships in which it is inserted. The surface





Enrico Castellani, Superficie, 1959, cm. 60x80.

ad esempio vi assume la fisicità di un materiale, tra gli altri, usati; l'eredità dell'informale, che aveva posto in primo piano l'importanza della matericità e del pigmento cromatico, ha notevolmente contribuito a questa nuova concezione. L'eliminazione dell'immagine è quasi coeva all'assunzione di essa a livello dell'oggetto, anzi all'identificazione di essa con l'oggetto — relittuale o consumistico — nel neodada, nella pop art e nel nouveau-réalisme.

Le Bandiere e i Bersagli di Jasper Johns — esposti per la prima volta nel 1957 — avevano del resto dimostrato e aperto possibilità radicali e alternative di disgiunzione dell'immagine quotidiana, ricaricata e ricongiunta sul quadro a un nuovo impatto percettivo e significante. L'azzeramento della pittura è riconducibile, nella cultura americana dell'inizio degli anni cinquanta, alle operazioni di Mark Rothko, Barnett Newman e Ad Reinhardt; in questo nuovo atteggiamento Frank Stella, ad esempio, è stato l'artista che maggiormente si è diretto verso un totale sganciamento della pittura da ogni significato psicologico e narrativo. I suoi dipinti « Black Series » dal '59, sono infatti la riduzione della pittura ad oggetto visivo, basato sia sull'evidenza tautologica della tela grezza negli interstizi della stesura monocroma del colore nero che la ricopre, che sul rapporto tra la forma quadrata o rettangolare del supporto e il sezionamento geometrico della superficie, nonché sul rapporto seriale tra i quadri stessi (1).

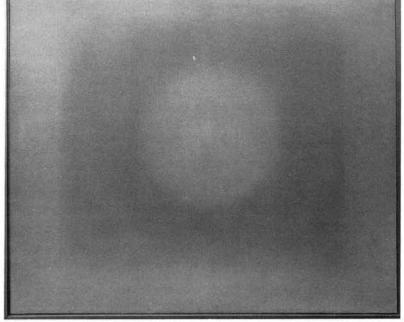
Nel clima milanese della fine degli anni cinquanta, dominato dalla personalità di Lucio Fontana, dall'attività dei nucleari Enrico Baj e Sergio Dangelo e dalle prime esperienze di Piero Manzoni e Vincenzo Agnetti,

Giulio Paolini, Senza titolo, 1961, inchiostro su carta quadrettata, cm. 40x27.

joins itself to the support which can become jutting as the canvas folds and stretches into angularities and ledges whose function is to articulate it spatially within the reality of the environment: or into protrusions and flections which contradict its value as a surface plane taken as a place of representation. Moreover, the absolute monochromatism (achieved by the employment of unprimed canvas or the use of industrial paints and enamals which, by their contingence, deny any possibility of pictorialism) increases its spatial-temporal value of being made into series and its unfinishability.

As an exemplification of this new dialectic conception of painting we have analyzed briefly the stands of Enrico Castellani, Mario Schifano, Jannis Kounellis, Frank Stella and Giulio Paolini, among the artists who, in the perspective of the '60s, have carried out their operations mainly into the specific reflection on the picture as a structure both objectual (the front and back surface coincides with the support in the possibilities of expanded, contracted, franked, turned over articulation), and mental (elimination of the image; monochromatism; repeatability in an infinite period; constant variability). The intervention of these artists on the picture becomes minimal and concentrated within a praxis of scission of the models of the value of the painting: stretcher, canvas, color, which from their conventional synthesis become variously preponderant autonomous entities and to which corresponds a new focusing of the author-picture and author-spectator relationship. Color, for example, assumes there the physicality of a material among others, used; abstract expressionist inheritance which placed in the foreground the importance of materic quality and pigment contributed notably to this new conception. The elimination of the image is almost contemporary with its accession to the object's level, and furthermore, with its identification with the object - scrap or consumer - by neodadaism, pop art and nouveau-réalisme.

Flags and Targets by Jasper Johns — exhibited for the first time in 1957 — had already shown and opened radical and alternative possibilities of disjunction of the everyday image, recharged and reunited on the picture with a new perceptive and significant impact. The setting at zero of painting can be brought back, as far as American culture is concerned, to the beginning of the '50s, to the operations achieved by Mark Rothko, Barnett Newman and Ad Reinhardt; as part of this new attitude, Frank Stella, for example, was the artist who, more than anyone else, led himself toward a total releasing of painting from any psychological and narrative meaning. His 'Black Series' paintings beginning in 1959, are in effect the reduction of painting to a visual object based both on the tautologic evidence of unprimed canvas forming the interstices of the black monochrome layer that covers it and on the relationship between the square or rectangular form of the support and the geometric sectioning of the surface, as well as on the serial relationship between the pictures themselves. (1) In the Milan climate at the close of the '50s, dominated by Lucio Fontana's personality, by the activity of the 'nuclear' artists Enrico Baj and Sergio Dangelo and by the first experiences of Piero Manzoni and Vincenzo Agnetti, Enrico Castellani proposed a research of spatial structuring of the raw or monochrome canvas's surface, which by the positive and negative state of tension of raised and depressed points, as well as by the curving, shaping and angular coupling of the stretcher, tended to integrate itself with the surrounding space (2). The 'picture' is reductively



Francesco Lo Savio, Spazio-luce, 1959, resine sintetiche su tela, cm. 120x100. Courtesy Galleria La Salita, Roma.

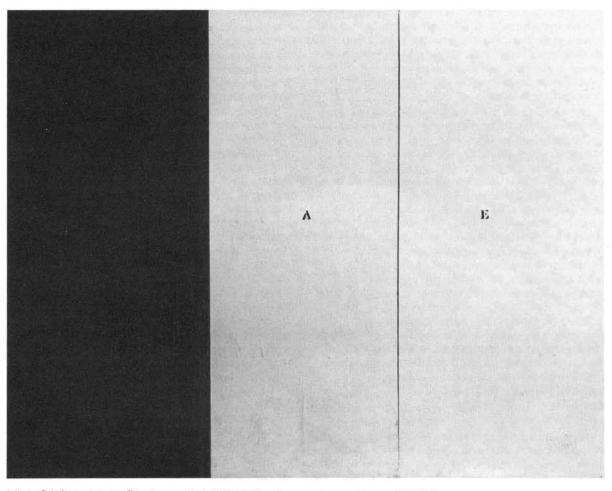
Enrico Castellani propone una ricerca di strutturazione spaziale della superficie, grezza o monocroma, della tela che, attraverso la positività e la negatività di tensione di punti in rilievo e punti in depressione, e l'incurvamento, la sagomatura e l'accoppiamento angolare del telaio, tende ad un'integrazione nello spazio ambientale (2). Il « quadro » è riduttivamente oggettivato in membrana neutra e piana, nella quale le intrusioni delle « puntature » regolari hanno un valore reversibile, poiché non ne alterano il carattere di continuità e di flessibilità spaziale (3).

Questa attivazione percettivo-ambientale delle opere di Castellani — le sue prime Superfici sono del 1959 — si inseriva e si relazionava in quel periodo principalmente verso un'angolatura di tipo visuale, nell'interesse e il dibattito sulle ricerche ghestaltiche otticocinetiche di quegli anni, vivissime a Milano per i contatti (suoi, di Manzoni e di Fontana) con il Gruppo Zero, fondato a Düsseldorf nel '58 da Heinz Mack, Otto Piene e Günther Uecker, e la formazione e l'attività del Gruppo T con Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi. Chiarificatrici in proposito sono le dichiarazioni scritte da Castellani in quel periodo, e pubblicate sulla rivista Azimuth n 2 1960 (da lui diretta con Manzoni) sotto il titolo « Continuità e nuovo ».

In esse Castellani mette lucidamente a fuoco la propria problematica in quella del tempo, ponendola tra i due poli di un processo operativo rappresentato da Mondrian e Pollock, con l'apporto di Dada e del Surrealismo: « Mondrian dà l'avvio ad una dinamica dialettica, il cui sviluppo, reso possibile dall'apporto di esperienze anche contradditorie, porta oggi all'affermazione della possibilità di una forma d'arte ridotta alla semanticità del suo linguaggio; e siccome in arte quelle che contano sono le posizioni più avanzate, alla sola possibile forma d'arte ». E inoltre: « La Gestalt Theorie in fase creativa altro non potrà creare che mostruosità estetizzanti perché avulsa da ogni nozione di tempo... De Stijl scade nella grafica fino a pretendere di estetizzare plasticamente formule matematiche ».

« Il bisogno di assoluto che ci anima, nel proporci nuove tematiche ci vieta i mezzi considerati propri al linguaggio pittorico; non avendo interesse a esprimere soggettive reazioni a fatti o sentimenti ma volendo il nostro discorso essere continuo e totale escludiamo quei mezzi del linguaggio (composizione e colore) che sono sufficienti solo al discorso limitato, alla metafora ed alla parabola, e che si rivelano gratuiti allorché si consideri che sollecitando per la loro multiformità una

objectified as a neutral and flat membrane in which the intrusions of the regular 'pointings' have a reversible value, since they do not alter its nature of spatial continuity and flexibility. (3) This perceptive-environmental activation of Castellani's works - his first Surfaces were made in 1959 inserted and related itself in that period mainly to an angle of a visual type to the interest in and the debate on opkinetic gestalt research of those years, very lively in Milan because of the contacts (his, Manzoni's and Fontana's) with the Zero Group founded in Düsseldorf in 1958 by Heinz Mack, Otto Piene and Günther Uecker, and the foundation and activity of the Gruppo T with Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi. Clarifying statements on this subject were written by Castellani in that period and published in the magazine Azimuth, N. 2, 1960 (which he edited with Manzoni) under the title 'Continuity and New'. Through them, Castellani lucidly focused his problematics of that time, by placing it between the two poles of an operative process represented by Mondrian and Pollock, with contributions by Dada and Surrealism: «Mondrian started a dialectic dynamics whose development, made possible by the contribution of even contradictory experiences, leads today to the affirmation of the possibility of an art from reduced to the semantics of its language; and since in art, what counts are the most advanced stands, as the only possible art form ». And further: « The Gestalt Theorie, applied during the creative stage could generate nothing but esthetizing monstrosities because it is uprooted from any notion of time... De Stijl sinks into graphics to the point of pretending to esthetize plastically mathematical formulas ». « The need for the Absolute which animates us by proposing new thematics forbids those means considered specific to the pictorial language; as we are not interested in expressing subjective reactions to facts or feelings but want our survey to be a continuous and total one, we exclude those language means (composition and color) which are sufficient only for the limited survey for metaphor and parable and which reveal themselves as gratuitous when one considers that by urging a choice because of their multiplicity, they propose a spurious and non-essential problematics to the furthering of art ». (4) The research for the 'concreteness of infinite' common to the first works of Manzoni (Achromes) and those of Castellani (Surfaces), from 1959 on, with Manzoni's



Mario Schifano, 3 pannelli - 1 nero, 1 A, 1 E, 1960, olio su carta su tela, cm. 145x115.

scelta, pongono una problematica spuria e non essenziale allo sviluppo dell'arte » (4).

La ricerca della « concretezza di infinito » comune nelle prime opere di Manzoni (Achromes) e Castellani (Superfici) diviene quindi dal '59 per Manzoni, con le prime Linee, avulsa dal limite concreto del quadro, in uno stacco e in un superamento verso lo spazio della vita con le azioni e gli interventi.

Mario Schifano a Roma, sempre nei medesimi anni 1959 e 1960, lavora su tele ricoperte da strati di carta da pacchi o giornali, e dipinte con vernici industriali, tese su telai aggettanti e sagomati, generalmente a rettangoli abbinati e su stesure monocrome o bicrome, con l'inserimento, a stampigliatura, di qualche lettera o numero. (« Epilogue », « Aut-Aut », « Nuovamente alt », 1960). (5)

Quest'oggettivazione neutrale e anonima del quadro (che in Schifano sarà seguita da una riappropriazione, con le scritte pubblicitarie del '62), è contemporanea ai primi Alfabeti e Numeri (1958-59) di Jannis Kounellis che, giunto dalla Grecia nel '56 a Roma, articola le superfici grezze dei suoi quadri con lettere, segnali prelevati dal contesto pubblico e quotidiano. L'assunzione della scrittura, con l'isolamento e l'ingrandimento di alcune lettere e numeri, non è tautologica o iconica e neppure, d'altro canto, di tipo poetico-narrativo come quella coeva di Twombly e anche di Novelli, ma basata su di un riporto operativo dal reale di elementi significanti, resi autonomi da una frammentata ripetizione sul campo neutro della tela (6).

Le operazioni di Kounellis e di Schifano avvengono a Roma in un contesto culturale nel quale, primariamente, Alberto Burri aveva aperto una gamma illimite di ricerche. Intorno al '58-'60 la propulsione spaziale del colore-luce nei dipinti di Lo Savio, le strutture first 'Lines', became uprooted from the concrete limit of the picture by a detachment from and a going beyond it toward life's space with his actions and interventions. In the very same years, 1959 and 1960, Mario Schifano in Rome worked on canvases covered by layers of wrapping paper or newspapers painted with industrial paints, stretched on jutting and shaped stretchers, generally coupled rectangles and on monochrome or bichrome applications with the insertion by printing, of a few letters or numbers. ('Epilogue', 'Aut-Aut', 'Nuovamente alt', 1960). (5) This neutral and anonymous objectifying of the picture (which as far as Schifano is concerned was followed by a re-appropriation, with advertising lines from '62), is contemporaneous with the first 'Alphabets' and 'Numbers' (1958-59) by Jannis Kounellis who, arriving in Rome from Greece in 1956, articulated the raw surfaces of his paintings with letters, signs taken from a public and quotidian context. The use of writing, by isolating and enlarging certain letters and numbers, is neither tautologic nor iconic, nor on the other hand, of a poetic-narrative type like that coeval one of Twombly and also Novelli but it is based on an operative transposition from the real of significant elements, made autonomous by a fragmented repetition on the canvas's neutral field. The operations of Kounellis and Schifano took place in Rome in a cultural context in which Alberto Burri, above all, has opened an unlimited range of research. Around 1958-1960, the spatial propulsion of color-light in Lo Savio's paintings, the graphic-luminous and screen-like structures by Piero Dorazio, the shaped monochrome canvases by Salvatore Scarpitta, the 'empty' pictures by Tano Festa and Franco Angeli, the materials of Giuseppe Uncini, are among the most

grafico-luminose e reticolari di Piero Dorazio, le tele monocrome sagomate di Salvatore Scarpitta, i quadri « vuoti » di Tano Festa e Franco Angeli, i materiali di Giuseppe Uncini, sono tra le più importanti esperienze e direttrici dell'uscita dal confine del quadro, nonché dalla dimensione del tipo di comunicazione che il quadro aveva allora.

Nel contesto di questo superamento di una soglia costrittiva, che vediamo raccoglieva intorno alla sua problematica artisti diversi in modi diversi e nello stesso momento, Giulio Paolini a Torino nel 1960 inizia, con l'analisi degli strumenti della pittura, una rigorosa indagine sulla dinamica del « vedere » e del conoscere (7). Essa è descritta, dal '60 al '62, sulla quadratura geometrica della superficie di una tela, e sulla ricerca di un segno elementare su di essa (le linee rette); nonché sugli elementi costitutivi del quadro come segni tautologici (campitura monocroma, tele viste dinanzi e di dietro, ricalco carta quadrettata); sui colori come scala cromatica; o sul riporto dell'immagine come linguaggio già costituito (frammenti di riproduzioni di opere di altri artisti - Schifano, Novelli - messi in successione modulare su una parte della superficie della tela stessa). In questa indagine linguistica e tautologica del quadro «come immagine di se stesso», come dice Paolini medesimo, « il destino delle diverse superfici era di volta in volta differente e indifferente al tempo stesso »: differente perché poteva di volta in volta essere variato, e indifferente poiché era pur sempre un modo fisico del supporto di presentarsi.

Nello stesso periodo Michelangelo Pistoletto lavorava sul quadro come elemento condizionatore della percezione, giungendo al rispecchiamento del reale sulla superficie con le prime Superfici Specchianti del '62. Aldo Mondino dal '63 proponeva sul quadro-oggetto il soggetto di un altro pittore (la serie dei « Casorati ») e, con un'operazione quasi coeva a quella di Warhol (Do it Yourself '62) riduceva il campo della superficie da dipingere, quadrettata, all'esercitazione come in un gioco infantile, seguendo il tracciato elementare nella serie dei Quadri a quadretti.

« La possibilità di una forma d'arte ridotta alla semanticità del suo linguaggio » (Castellani) si può dire sia l'assunto primario e comune della ricerca condotta da questi artisti — Stella, Castellani, Schifano, Kounellis e Paolini — intorno al quadro, e svolto nel medesimo periodo e con procedimenti diversi. Una costante d'indagine è il contatto tra gil strumenti della pittura e la condizione di pittore che nasce da questo limite, che vi coinvolge per la sua riduttività semantica, la globale rete di interrelazioni tra questa condizione oggettiva e la realtà esterna.

Lo svolgimento è tra due polarità che a volte coincidono, sovrapponendosi in una identità di concetto: l'oggettivazione linguistica e la ricerca d'assoluto. Esse compaiono, programmaticamente ed ad esempio, nelle dichiarazioni sia di Castellani (citate nelle pagine precedenti): « il bisogno di assoluto che ci anima... » che di Paolini: « ciò che allora mi pareva un'operazione oggettiva, e cioè il rispetto rigoroso del procedimento e dei materiali, oggi a distanza la vedo piuttosto come un desiderio d'immagine assoluta » (8).

Tale operatività dialettica è diretta — sul quadro — rispettivamente da Castellani verso una sparizione della dimensione attraverso le tensioni in puntature della membrana della tela che creano un « vuoto d'immagine » in uno spazio smaterializzato, e da Paolini, dopo l'assunzione pragmatica del linguaggio, all'esercizio di esso come poetica e quindi come riflessione critica sul linguaggio stesso

Mirella Bandini

important experiences and directrices of the breaking out of the picture confine as well as from the dimension of the type of communication the picture had then. In the context of this surmounting of a constrictive threshold which as we can see, gathered around its problematics different artists in different ways and at the same time, Giulio Paolini began in 1960 in Turin, along with the analysis of the painting tools, a rigorous investigation on the dynamics of 'seeing' and of 'knowing'. (7) It is described from 1960 to 1962 on the geometric squaring o fthe canvas's surface and on the search for an elementary sign on it (the straight lines); as well as on the elements that constitute the picture as tautologic signs (monochrome surface, canvases seen from front and back, carbon tracing, graph paper); on colors as chromatic scale; on the transposition of the image as already constituted language (fragments of reproductions of works by other artists - like Schifano and Novelli - placed in modular succession on a part of the canvas surface itself). In this linguistic and tautological investigation on the picture 'as an image of itself', as Paolini says. 'the destiny of the various surfaces was in turn different and indifferent at the same time': different because it could be varied in turn and indifferent because anyway, it was a physical way for the support to present itself.

In the same period Michelangelo Pistoletto worked on the picture as an element conditioning the perception by reaching the mirroring of the real onto the surface with his first Mirroring Surfaces of 1962. In 1963, Aldo Mondino proposed on the picture-object, the subject of another painter (his series of 'Casoratis') and, with an operation almost contemporary with Warhol's (Do It Yourself, 1962), he reduced the field of the checkered surface to be painted, to an exercise as in a child's game, by following the elementary tracing like in the series 'Quadri a quadretti' (Checkered Pictures).

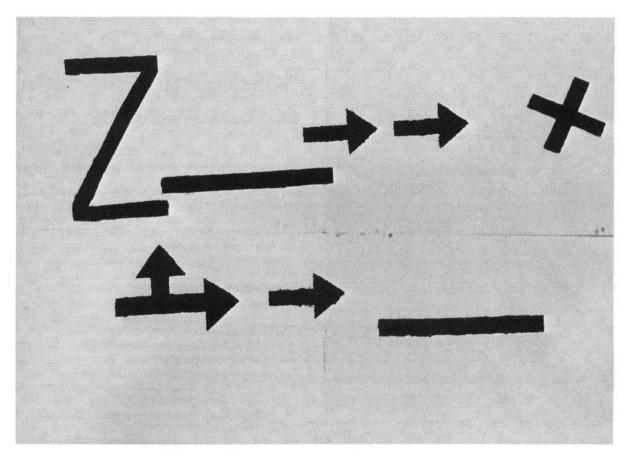
« The possibility of an art form reduced to the semantics of its language » (Castellani) can be taken as the primary and common assumption of the research carried out by these artists — Stella, Castellani, Schifano, Kounellis and Paolini — on the picture and developed in the same period with different procedures. One constant of this investigation is the contact between the instruments of painting and a painter's condition which is born from this limit which involves you by its semantic reductiveness, the global net of interrelations between this objective condition and external reality.

Its unfolding takes place between two poles which sometimes coincide by overlapping within an identity of concept: the linguistic objectification and the search for the Absolute. They appear, programmatically and for instance, in the statements of both Castellani (quoted in the preceding pages): « the need for the Absolute which vivifies us... » and Paolini: « what then appeared to me as an objective operation, that is, the rigorous respect for procedure and materials, with today's distance I see it rather like a wish for an absolute image ». (8)

Such an operative dialectic is carried out — on the picture — respectively, by Castellani into the disappearance of the dimension through the tension of the 'pointings' of the canvas's membrane which generate an 'image void' in a dematerialized space, as well as by Paolini, after the pragmatic assumption of language through the practicing of it as a poetics and therefore as a critical reflection on language itself.

Mirella Bandini

English translation: Eve Rockert



Jannis Kounellis, Senza titolo, 1961.

NOTE

(1) In un'intervista pubblicata in « Art News » nel 1966 (vedi William S. Rubin « Frank Stella » New York 1970) Stella tra l'altro dichiara che il suo dipinto « era basato sul fatto che soltanto ciò che si può vedere in esso, "esiste" in esso... Qualunque dipinto è un oggetto, e chiunque vi venga coinvolto a sufficienza, deve alla fine far fronte al carattere oggettivo di qualunque cosa egli stia facendo ».

(2) Le Superfici di Castellani furono esposte per la prima volta nel gennaio 1960 nella mostra « La nuova concezione artistica » nella galleria Azimuth di Milano con opere di Kilian Breier, Oscar Holweck, Heinz Mack, Yves Klein, Piero Manzoni e Almir Mavignier. Il catalogo della mostra è inserito nel n. 2 della rivista Azimuth (diretta da Castellani e da Manzoni) uscito contemporaneamente e dedicato a « La nuova concezione artistica » con scritti di E. Castellani, Udo Kultermann, Piero Manzoni e Otto Piene. Il testo di Kultermann è lo stesso della prefazione alla mostra « Monochrome Malerei » al Museo di Leverkusen dello stesso anno. La partecipazione italiana vi era costituita da: Fontana, Dorazio, Scarpitta, Bordoni, Castellani, Lo Savio, Manzoni.

(3) Per una collocazione critica delle prime opere di Castellani vedasi principalmente: Gillo Dorfles, Presentazione per la mostra alla galleria Dell'Ariete, Milano 1963; Enrico Crispolti, Neocromatismo, arte programmata, lavoro di gruppo, in Il Verri 1963; Carla Lonzi, Presentazione per la mostra della galleria Notizie, Torino 1964; Maurizio Calvesi in Catalogo della XXXII Biennale di Venezia 1964; Maurizio Fagiolo Dell'Arco, I ritmi pitagorici di Castellani, in Rapporto 60, Roma 1966; Umbro Apollonio, E. Castellani, in Le Arti n. 6 1966; Vincenzo Agnetti, Testo del libro Castellani pittore, 1968; A. Bonito Oliva, Per nuove grammatiche, in Marcatrè Genn. 1969.

(4) Nel medesimo numero della rivista Azimuth citata è pubblicato un testo, con una carica polemica di tipo dadaista, di Piero Manzoni, dal titolo «Libera Dimensione». Egli dichiara tra l'altro: « Perché non liberare questa superficie? Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una linea pura e assoluta? Alludere, esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti, sia che si tratti di rappresentazione di un oggetto, di un fatto,

di un'idea, di un fenomeno dinamico o no: 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'infinibilità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore... ».

Sempre ivi, Udo Kultermann in « Una nuova concezione di pittura » precisa che « la nuova pittura vuole oggettivare gli strumenti dell'azione, tanto che la costellazione e la vera natura della 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... Non si cerca più di produrre arte, ma di trasformare la realtà ».

(5) I suoi primi quadri apparvero in una collettiva alla galleria Appunto di Roma nel 1949, con Angeli, Festa, Lo Savio, Uncini, (Lo Savio vi espone quadri « spazio-luce ») e nel 1960 alla galleria La Salita di Roma nella collettiva « Cinque pittori Roma 60 » presentata da Pierre Restany con Angeli, Festa, Lo Savio, Uncini, (Lo Savio presenta i « metalli neri »). Questa collettiva con le stesse opere è stata ripetuta nel 1969 alla Galleria Christian Stein di Torino con presentazione di Marisa Volpi. La prima personale di Schifano è stata alla galleria La Tartaruga di Roma nel 1961. Per una collocazione critica di questo periodo dell'artista vedi Maurizio Calvesi « Per un'immagine oggettuale: Schifano », 1963, in Le Due Avanguardie, Milano 1966.

(6) La prima personale di Kounellis a Roma è stata presso la galleria La Tartaruga nel 1960. Vedasi inoltre e principalmente: Mario Diacono, Quaderni della galleria La Tartaruga, Roma 1961; Intervista con Carla Lonzi, in Autoritratto, De Donato 1969; Germano Celant, J. Kounellis, in Domus n. 515 ott. 1972.

(7) La prima personale di Paolini è stata presso la galleria La Salita di Roma nel 1964. Per i riferimenti bibliografici vedi il libro di Germano Celant, « Giulio Paolini », Sonnabend Press New York 1972, e inoltre Tommaso Trini « G. Paolini, un decennio » in Data n. 7/8 e n. 9, 1973.

(8) Giulio Paolini e Achille Bonito Oliva, Dentro il linguaggio in catalogo Studio Marconi, Milano 1973.