

DENIS VIVA

Parallasse per una foto:

i Dodici cavalli vivi di Jannis Kounellis su Cartabianca

Non è affatto azzardato riconoscere nella foto dei *Dodici cavalli vivi* (1969)¹ di Jannis Kounellis una delle più fortunate e icastiche fotografie d'arte del novecento [fig. 1]. Scattata da Claudio Abate, non molto prima dell'inaugurazione, che si tenne il 14 gennaio 1969 presso la galleria L'Attico di Roma, il fascino di questa foto non promana esclusivamente dal suo tempismo storico, dall'aver consegnato alla memoria collettiva un gesto così effimero e temerario, tra i *memorabilia* di una stagione celebrata e febbrile della storia dell'arte occidentale.

In prima analisi, da un punto di vista tecnico o formale, la foto è un pregevole documento, privo di eccessivo zelo interpretativo. Abate, tra i più intelligenti e sensibili fotografi d'arte della sua generazione,² si era limitato a valorizzare quanto la contingenza gli aveva offerto. Lo spazio della galleria era, in origine, un garage seminterrato, ben illuminato da coppie di neon a luce fredda, disposte lungo le trabeazioni orizzontali. Delle molte fotografie effettuate nelle due sessioni,³ la più nota è proprio quella realizzata dal pianerottolo intermedio di una piccola rampa di scalini che, posta al centro di una delle pareti corte, congiungeva il piano interrato del garage ad una piccola stanza attigua e sopraelevata [fig. 1; fig. 2]. Da questa posizione, per il fotografo, fu possibile inquadrare in prospettiva, con accettabile simmetria, il maggior numero di cavalli che stabulavano alle pareti della galleria. L'inquadratura, pertanto, rispettava due principi abbastanza intuitivi della fotografia d'allestimento e d'installazione: assecondare la disposizione degli elementi nello spazio, in questo caso riprendendone la simmetria centrale, e rendere visibile il maggior numero possibile di elementi che la componevano; accortezza che, sempre in questo caso, si poteva espletare soltanto sacrificando la visibilità di qualche cavallo.⁴ Abate scelse così la soluzione più semplice, ma anche la più efficace. Non senza qualche effetto collaterale che, ancora oggi, passa inosservato tanta è l'icasticità della ripresa: nonostante il punto di vista rialzato, le trabeazioni ingombrano un terzo dell'altezza del campo visivo, dando l'idea di un soffitto opprimente; inoltre, quando la fotografia non venga rifilata da qualche grafico, sui molti cataloghi d'arte in cui è apparsa, è ancora possibile riconoscere il corrimano bianco della ringhiera che irrompe in basso [fig. 3].⁵

Ebbene, si diceva, nemmeno questi sapienti accorgimenti basterebbero a

spiegare la fortuna visiva di questa foto. Piuttosto, la sua enorme circolazione si deve ad una capacità simbolica trasversale, in grado di divenire l'emblema di molte vicende allo stesso tempo: quelle di un movimento artistico, l'Arte Povera; di un artista, Jannis Kounellis; di un fotografo d'arte il cui lavoro sta finalmente trovando il giusto riconoscimento, Claudio Abate; di un'impresa culturale, L'Attico di Fabio Sargentini, il cui primo sostantivo, "impresa", intendeva avere un senso più epico che aziendale. Insomma, la sua fortuna si deve non soltanto alla storia o alla forma, ma anche alla capacità di essere risemantizzata nei vari contesti in cui compare e dai vari agenti coinvolti in quella vicenda. Come in una vera e propria parallasse, il variabile sfondo culturale e biografico sulla quale la vediamo stagliarsi è dirimente.

Le sue occorrenze bibliografiche, le sue riproduzioni sono tali, invero, da far desistere qualsiasi tentazione compilativa. Escludendo quei casi in cui ci si sia appropriati di questa immagine per veicolare messaggi ad essa alieni, ciò che si può dedurre è quantomeno quali siano i principali ambiti della sua ricezione visiva oggi. A tal proposito, accennerò a quattro brevi esempi.

Il primo integra l'indubbia centralità cronologica e storica che la mostra di Kounellis ebbe nell'affermazione dell'Arte Povera. I *Dodici cavalli* compaiono, ancora oggi, nel relativo capitolo dedicato al movimento da *Arte dal 1900*, uno dei primi manuali di storia dell'arte del novecento che abbia avuto ambizioni realmente globali.⁶ Lì stanno a suffragare tanto il discorso critico, in particolare la teoria di un'attitudine "pre-moderna" o "anti-tecnologica" dell'Arte Povera, quanto le aspettative dello studente circa la radicalità anticonformista delle opere di questi artisti. Ricorso alla natura e ai suoi processi biologici, spiazzamento dello spettatore, decontestualizzazione, irruzione della vita nell'arte sono altrettanti temi che difficilmente si troverebbero schiariti in modo così didattico da un'altra opera.

Non solo, per lo stesso Kounellis – ed è questo il secondo esempio di ricezione – questa fotografia costituì un vero e proprio canone documentativo. Assieme ad un altro scatto di Abate, che mostra i cavalli mentre dall'esterno vengono condotti, alla briglia, all'interno della galleria [fig. 4],⁷ essa è stata tra le rarissime rappresentazioni dell'evento e, forse, l'unica ratificata dall'artista.⁸ L'austero e poco seducente bianco e nero, il contrasto tra la presenza biologica e la sorda nettezza del contesto, la giusta dose di estemporaneità, dettata dal movimento animale, la concentrazione ambientale a cui ci sottopone sono state un vero e proprio criterio di guida nel redigere, lungo i tanti anni della sua carriera, la propria documentazione fotografica da parte di Kounellis.

Tuttavia, questo secondo esempio non esaurisce le proiezioni autoriali di cui quest'immagine è stata oggetto. Il terzo caso, infatti, riguarda proprio il suo autore concreto, Claudio Abate, per il quale questa foto è divenuta una forma

di auto-rappresentazione a tutti gli effetti. Per un fotografo, la sterminata fortuna di uno scatto potrebbe già, a buon titolo, essere una valida ragione per elevare un'immagine ad emblema del proprio mestiere. Tuttavia, nel caso di Abate, essa incarna pure quella forma di trasparenza e capacità interpretativa che comunemente si chiede ad un documento fotografico. In uno dei ritratti fotografici di Abate di cui disponiamo, l'immagine dei *Dodici cavalli* campeggia alle sue spalle, nella posizione d'onore del suo studio, mentre il fotografo posa davanti al più sapiente, complesso ma preciso, strumento del fotografo, il banco ottico [fig. 5].⁹

Ma la biografia professionale non interviene soltanto nel caso del fotografo. Per la sua componente di originalità ed eccentricità, questa fotografia si è trovata anche al centro dell'attività di un gallerista, Fabio Sargentini, che alla fine degli anni sessanta stava radicalmente sovvertendo i termini e i modi del suo mestiere. La mostra di Kounellis fu tra i gesti inaugurali di una scelta pionieristica e temeraria come quella di trasferire l'attività di una galleria negli spazi anti-retorici di un garage. E non è raro che la sua documentazione fotografica sia servita, talvolta, a celebrare quella svolta. Riquadrata in verticale, la foto che immortalava l'ingresso dei cavalli in galleria si ritrova sulla copertina della recente mostra dedicata a L'Attico dal MACRO di Roma [fig. 6],¹⁰ mentre il più celebre scatto dei cavalli in stabulazione vive la sua fortuna persino nell'epoca dei *social media*, quando sull'attuale profilo facebook di Sargentini viene postato per salutare la chiusura di una discoteca che, da ormai molto tempo, aveva preso il posto della galleria.¹¹

Ciascuno di questi quattro esempi posiziona, dunque, il tema della ricezione di quest'immagine all'interno di un campo di sovrapposizioni di carattere autoriale, professionale, personale, storico-critico, e via dicendo, di non agevole disbrigo. Difficilmente, insomma, si reperirebbe una fotografia in grado di coinvolgere e far interagire così pienamente i principali agenti in gioco all'interno della pratica della fotografia d'arte: l'artista, il fotografo, il gallerista, il critico (o lo storico dell'arte). Nel caso dei *Dodici cavalli*, inoltre, tale sovrapposizione si presenta sia con caratteri di precocità, introducendo questioni di prassi espositiva di fatto inedite nell'Italia artistica di fine anni sessanta, sia con modalità paradigmatiche per ciò che riguarda il dibattito sulla risemantizzazione della fotografia nei vari contesti di pubblicazione; dibattito che si sta sempre più estendendo anche all'ambito della fotografia d'arte e delle riviste di settore.¹² Nel caso di questo articolo, l'intento è pertanto quello di indagare una delle più celebri fotografie d'arte del novecento italiano, considerandola però all'interno di un'altra tradizione visiva: non quella dei cataloghi e delle monografie sull'Arte Povera o su Jannis Kounellis, bensì quella della raffigurazione dello spazio espositivo di per sé, della galleria

d'arte, nel momento e nel contesto storico in cui quell'immagine fu prodotta e fece le sue prime apparizioni.

La galleria come gesto

Il titolo di questo paragrafo proviene da uno dei capitoli di *Inside the White Cube* di Brian O'Doherty,¹³ un libro che, nonostante le copiose citazioni, offre spunti ben più ampi di quelli inerenti la mera storia degli allestimenti. Ad ogni modo, in quel capitolo i *Dodici cavalli* di Kounellis figurano all'interno di un filone che tiene davvero in poco conto le consuete genealogie critiche del novecento. La mostra de L'Attico è qui uno degli episodi, al fianco de *La vide* (1958) di Yves Klein o de *Le plein* (1960) di Arman, che costellano il percorso di progressiva consapevolezza circa l'importanza assunta dallo spazio espositivo durante il XX secolo. Due sono i fuochi attorno ai quali, secondo O'Doherty, si allinerebbe l'eclatante gesto di Kounellis: il primo è la presa d'atto che il contesto, ossia la galleria d'arte, sia inesorabilmente divenuto il contenuto stesso dell'operazione artistica; il secondo è la sublimazione di quello che, sempre per parafrasare O'Doherty, si può definire come “il rito dell'ostilità”, ossia quella sorta di conflitto conformato, “tutt'altro che volgare e compiacente”,¹⁴ con cui l'avanguardia suole respingere – “scandalizzare” sarebbe il modo più grossolano di dire – il pubblico per ricevere in cambio una forma implicita e tollerante di accettazione.¹⁵ Posto in questi termini, il gesto di esporre dei cavalli vivi all'interno di una galleria – ma non è ininfluente precisare che qui si tratta di un garage provocatoriamente adibito a spazio espositivo – avrebbe delle implicazioni sinora poco esplorate dalla storiografia. “I visitatori della galleria”, afferma al riguardo O'Doherty, “iniziano quindi ad assomigliare ai cavalli di Kounellis” e si trovano in una situazione per cui “l'arte diventa viva e purifica il pubblico, la cui coscienza funge da agente e da *medium*”.¹⁶

Ad ogni modo, la controversa storia delle reciproche aspettative che nel novecento si sono instaurate fra avanguardie e pubblico è soltanto una parte della questione, benché sia già in grado di per sé di conferire un'interessante prospettiva interpretativa all'opera di Kounellis (e alla fotografia di Abate). Non era infatti la prima volta che a Roma, negli anni sessanta, degli animali vivi venivano esposti in una galleria. Nel 1966, un esordiente Richard Serra, con una mostra poi da egli stesso rinnegata, presso La Salita di Gian Tomaso Liverani, aveva suscitato ben altro clamore e ben più farsesche controversie legali.¹⁷ Pino Pascali, sodale di Kounellis, non aveva mancato di segnalare a Carla Lonzi quell'episodio espositivo tra i più stimolanti della stagione¹⁸ e lo stesso Kounellis aveva avuto più volte modo di esporre degli animali negli ambienti di piazza di Spagna de L'Attico, ben prima che la galleria si trasferisse

nel garage di via Beccaria.¹⁹ Se il “rito dell'ostilità”, insomma, era in via di normalizzazione nel gennaio del 1969,²⁰ ciò che differenziava i cavalli di Kounellis dalle sue altre opere “viventi” era giustappunto ciò che O'Doherty ha intuito: quei cavalli, per essenzialità e integralità della proposta, stavano affermando qualcosa anche a proposito dei riti e delle convenzioni che circondano lo spazio espositivo.

Tuttavia, una questione susseguente non può essere tralasciata: si è certi che un tale *statement* circa le convenzioni espositive fosse ascrivibile soltanto a Kounellis? Se l'opera dichiarava qualcosa circa il suo contesto, fisico e culturale, non era necessaria anche la compiacenza del gallerista? Ossia di Sargentini? Basterebbe sfogliare le pagine di *Cartabianca*, la rivista edita dal gallerista tra 1968 e 1969, o dare una superficiale occhiata alla programmazione dei primi anni della sede di via Beccaria per ravvisare quanto questo sodalizio con l'artista andasse ben oltre la semplice accondiscendenza. Sargentini fu, come pochi altri colleghi della sua generazione, un gallerista pienamente coinvolto nelle attività degli artisti che rappresentava. Non si trattò soltanto di riconoscere, in un legittimo percorso di auto-consapevolezza per chi ereditava una professione paterna, la propria vocazione artistica, come oggi egli stesso ammette nelle sue interviste,²¹ ma pure di trarre le dovute conseguenze dai radicali cambiamenti che l'arte post-sessantottina stava introducendo. Se galleristi come Seth Siegelau avevano ripensato radicalmente la propria attività e persino il proprio modello di business,²² Sargentini fu più incline a de-professionalizzare la figura del gallerista rendendolo un agente attivo, creativo, totalmente implicato nella scena artistica che sosteneva, ben oltre quel ruolo di “militanza” che altri suoi colleghi – mantenendo però una cauta distanza tra i ruoli – avevano incarnato. In modi tra loro diversi, Siegelau e Sargentini compresero quanto lo spazio espositivo fosse al centro di una serie di questioni ideologiche riguardanti la pratica artistica, a partire dal conferimento di un'aura agli oggetti, del contenitore come contenuto, della cornice sociale e classista che un determinato spazio poteva istituire, della “tolleranza repressiva” che questa tipologia di luoghi esercitavano nei confronti delle operazioni, sempre più dirompenti, degli artisti.

La svolta de L'Attico

È grazie alle interviste rilasciate dallo stesso Sargentini, in una successiva fase di auto-storicizzazione, che è possibile evincere le principali tappe attraverso le quali si manifestò la necessità di un cambiamento. Il punto d'avvio, in tutte le interviste, è indicato nella personale di Pino Pascali, la prima iniziativa che Sargentini organizzò autonomamente dall'attività del padre. La mostra,

tenutasi nella sede storica dell'attività familiare, i locali all'ultimo piano di un palazzo nobile in piazza di Spagna n. 20, si svolse in due differenti momenti, nell'autunno del 1966. I suoi frutti tuttavia, per quanto riguarda lo spazio espositivo, li avrebbe dati più tardi, a Sessantotto ormai inoltrato: “Dal mare di Pascali (...) avevo tratto lo spunto per una riflessione sulla struttura della galleria, sulla collisione dello spettatore con l'opera d'arte, che invade lo spazio abbandonando le pareti, e lo mette in crisi”.²³ Il fatto espositivo più gravido di conseguenze era avvenuto nella seconda fase della mostra di Pascali, dal 21 novembre al 3 dicembre 1966. Dopo aver esposto alcune sculture, costruite in tela e legno, e sagomate in forme animali, l'artista aveva installato sul pavimento di un'angusta sala di quell'attico un mare ondoso, dallo schema compositivo quasi astratto e realizzato con la stessa tecnica. L'ingombro complessivo raggiungeva un rettangolo di sei metri, per il lato lungo, e di quattro per il corto: “questo mare obbligava il visitatore a camminare con le spalle lungo il perimetro del muro, a circumnavigarlo: era come dilagato, era rimasto ben poco spazio per lo spettatore” [fig. 7].²⁴ La prima – e risaputa – conseguenza di questa tipologia di allestimenti era quella che poi diverrà una prassi con l'Arte Povera, a cominciare dall'esperienza torinese del Deposito d'Arte Presente, verso la tarda primavera del 1968.²⁵ Non era solamente la scala di queste opere a suggerire l'esigenza di spazi più ampi e meno frammentati delle sale di un appartamento o di un locale commerciale, adibiti a galleria, ma anche alcuni criteri museotecnici: il rifiuto delle mediazioni allestitivo più invalsi, come il piedistallo; la necessità di un'illuminazione diffusa e non direzionata; il supplemento di metratura richiesto dallo spettatore per poter fruire, muovendosi attorno, queste installazioni. Tuttavia, sarebbe riduttivo limitare la questione a meri aspetti di tecnica espositiva. Ve n'erano altrettanti che riguardavano quella che O'Doherty avrebbe definito la “ideologia dello spazio espositivo” e quella che, per Sargentini, sarebbe diventata una nuova missione: “Pascali” – ebbe ancora a dire il gallerista – “mi ha suggerito con *il mare* un altro modello di spazio, e da allora sono stato fissato con lo spazio da interpretare, non solo da parte degli artisti ma anche da parte mia”.²⁶ Il trasferimento della propria attività, dunque, nel garage di via Cesare Beccaria n. 22, appena più in là di piazza del Popolo e di piazza di Spagna, il quartiere aureo delle gallerie romane, fu una decisione preparata da una lunga gestazione e motivata da disparati fattori. Innanzitutto, nel dicembre del 1968, quando questo trasferimento avvenne, Sargentini non fece altro che intuire e radicalizzare alcune indicazioni già fornite dal Deposito d'Arte Presente. La riconversione di un luogo espositivo, che in origine fosse stato a destinazione tecnica o produttiva, non risiedeva soltanto nella sua anticonvenzionalità o nella nuova, ampia, disponibilità di spazi, ma anche in delle questioni, appunto, di ordine ideologico.

Abbandonare le eleganti stanze di un appartamento significava sfatare la funzione d'arredo delle opere artistiche. Oppure, rifiutare il prestigio di uno spazio commerciale in centro storico significava, almeno negli intenti, disconoscere il carattere di distinzione sociale che derivava dalla frequentazione di quegli ambienti. Su questo punto, Sargentini sembrava assai consapevole delle sue scelte. In un reportage da New York, dei primi d'aprile del 1969, apparso su *Cartabianca*, qualche mese dopo la mostra dei *Dodici cavalli* di Kounellis,²⁷ egli non mancò di cogliere gli aspetti più sociologici delle gallerie newyorchesi, all'epoca rifugiate ai piani superiori di imponenti grattacieli, nell'area della “*museum mile*”, tra Midtown e Central Park. Questa, ad esempio, è una descrizione della Dwan Gallery che, per implicito contrasto con la propria idea dell'attività galleristica, ha un sapore quasi programmatico:

Con [John] Weber si parla di affari, di mostre, di date, di musei, insomma corrisponde perfettamente al tipo di business man, intelligente e dinamico, che deve essere a capo di una galleria americana considerata in tutto e per tutto come una azienda. La Dwan rappresenta l'esempio tipico, anche come spazio di lavoro e di esposizione, delle gallerie americane, sono tutte invisibili dalla strada, sono tutte fortificate dentro i grattacieli, sono tutte sistemate a grossi appartamenti: bianche, asettiche, tecnologiche con due o tre segretarie che battono continuamente i tasti della macchina da scrivere, grande impressione di efficienza e di organizzazione, le fotografie saltano fuori a richiesta immediatamente da un grande archivio, tutto è pronto a funzionare. Le opere degli artisti sono come in vetrina, ed effettivamente lo spazio che è loro apprestato corrisponde ad un vero spazio di esposizione, è uno spazio predefinito, preconstituito, non è uno spazio vivo di lavoro, di laboratorio.²⁸

Nelle ultime parole di questa descrizione (“spazio vivo”, “di laboratorio”) si svela l'intenzione antagonistica con cui il garage di via Beccaria era stato inaugurato qualche mese prima. Per Sargentini era divenuto chiaro che la natura “laboratoriale” di un luogo espositivo contribuiva in modo decisivo a qualificare un'attività artistica come sperimentale o d'avanguardia. Tanto meno istituzionale, nobile, compassato, si presentava uno spazio, tanto più il carattere di apertura, di utopico allargamento del pubblico e di piglio contro culturale sembrava essere alla portata dell'iniziativa artistica che si svolgeva al suo interno. In tal senso, l'incontro con la coreografa Simone Forti, avvenuto nell'autunno del 1968, era stato determinante nell'introdurlo al mondo underground della danza sperimentale e della performance newyorchesi, attivo nei luoghi più disparati e marginali.²⁹ L'intenzione di Sargentini, in definitiva, era quella di dismettere la galleria d'arte, intesa come uno spazio per la vendita o per la mediazione fra artisti e collezionisti, e di convertirla in un luogo che tenesse insieme la vocazione espansiva dell'Arte Povera e la personale predilezione coreutica e interdisciplinare.

L'aspetto più originale e stravagante di questa intuizione, tuttavia, consisteva nel ritenere questa scelta professionale come un “gesto” dal valore creativo – la “galleria come gesto” appunto – che si autolegittimava grazie alla vicinanza e alla collaborazione con gli artisti (dall'ispirazione fornita dal *Mare* di Pascali, fino all'atto, di circolare simbolicità, di chiudere il garage di via Beccaria con un allagamento).³⁰ Ogni dettaglio che riguardava la “cornice” espositiva, prima relegato a funzioni tecnico-allestitive o di distinzione socio-culturale, diveniva così un atto simbolico, una dichiarazione programmatica, un gesto di significazione da affiancare a quello degli artisti. Fu per queste ragioni che il passaggio dei locali espositivi da piazza di Spagna a via Beccaria, sullo scorcio del 1968, avvenne in modo decisamente inconsueto per l'epoca. Nell'ottobre di quell'anno, Sargentini organizzò un'ultima, allegorica, mostra intitolata *Ginnastica mentale*, all'epoca priva di artisti ufficiali e curatori – ma di cui oggi egli si riserva la paternità³¹– nella quale gli spazi espositivi furono trasformati in una vera e propria palestra attrezzata con spalliere e bilancieri: una messinscena consegnataci oggi soltanto dalle fotografie in cui un sardonico Sargentini, con indosso un *jūdōji*, si cimentava in improbabili e giocosi esercizi di culturismo con Eliseo Mattiacci ed altri artisti [fig. 8].³² L'effettivo atto conclusivo per quello spazio, tuttavia, fu meno metaforico e più in linea con i tempi; e venne qualche giorno più tardi. Alla maniera dei muri della Sorbona,³³ la galleria chiuse con le pareti ricolme di slogan, attestazioni di stima, cifrate esclamazioni di un pubblico sempre più giovanile, ispirato e vicino alla contestazione.³⁴ Nei nuovi locali di via Beccaria, Sargentini trovava uno spazio agevole e polivalente, simbolicamente e ironicamente sotterraneo: una galleria, che da anni continuava a chiamarsi L'Attico, si trovava ora ospitata in un seminterrato dalle dichiarate velleità underground.

La galleria e le riviste di settore

Molte delle vicende sulle quali mi sono soffermato sono oggi assai ben documentate. Un paio di retrospettive importanti sull'attività della galleria, una nel 1987 a Spoleto ed una nel 2010 al MACRO di Roma,³⁵ ed un accurato sito web offrono cronologie, interviste, fotografie puntuali di quegli avvenimenti.³⁶ Tuttavia, questa scrupolosa storicizzazione è soltanto la fase ultima di un'impresa culturale la cui chiarezza si era già delineata all'epoca stessa dei fatti, nel passaggio tra 1968 e 1969. D'altra parte, la domanda non sarebbe poi così peregrina: com'era possibile per una galleria concepita più come un laboratorio creativo che come un negozio testimoniare e promuovere la propria attività in presa diretta sugli eventi? Quali erano i canali di comunicazione disponibili? Quali le risorse alternative alla consueta pubblicità? A Sargentini, nel marzo del 1968, venne in mente una soluzione

consolidata e allo stesso tempo originale, quella di abbinare alla galleria una rivista di franco dibattito critico e di aperta militanza, dall'emblematico nome *Cartabianca*.³⁷ Uscita in cinque fascicoli, sino al maggio del 1969, la direzione della rivista fu affidata al critico Alberto Boatto. Sulle sue pagine furono da subito presenti due indirizzi, uno ascrivibile proprio a Boatto, l'altro a Sargentini: il primo orientato a trasformare la rivista in una tribuna avanzata sui temi scottanti di ideologia artistica dell'epoca; il secondo più orientato a cementare, attorno all'attività della galleria, una nuova comunità controculturale. Era abbastanza scontato che i due indirizzi procedessero in parallelo, senza sintesi fra dibattito teorico e vitalità dei documenti visivi:

da una parte gli articoli espongono le riflessioni metodologiche seguendo un dibattito critico sostanzialmente estraneo alla problematiche legate allo spazio espositivo e al ruolo delle gallerie d'arte; dall'altra le illustrazioni mostrano quasi esclusivamente installazioni, eventi e documenti che raccontano l'esperienza della galleria romana.³⁸

La dicotomia divenne più evidente dopo la scissione editoriale tra Boatto, che fonderà una nuova rivista, *Senzamargine*, e Sargentini, che darà vita a due ulteriori numeri di *Cartabianca* maggiormente incentrati sulla ricchezza degli apparati fotografici e sull'attività della galleria e dei suoi artisti.

Dal punto di vista della storia dell'editoria artistica, ad ogni modo, le maggiori novità furono quelle proposte dalla visione di Sargentini: *Cartabianca* non si presentava come l'ossequioso e notarile bollettino di galleria, né come una serie di cataloghi-brochure convertiti in qualcosa di simile ad una rivista per il solo merito di una regolare periodicità. La rivista de *L'Attico* si rivolgeva ad una comunità creativa e di addetti ai lavori della quale riconosceva il valore sperimentale, la solidarietà con la contestazione, il carattere anticonvenzionale delle pratiche espressive. Dalla rivista d'arte, invece, si discostava per altre scelte editoriali prive di qualsiasi strategia commerciale, come la rinuncia alle inserzioni pubblicitarie o l'irregolarità delle recensioni di mostra.³⁹ In quanto organo e portavoce di una galleria assai poco tradizionale, *Cartabianca* aveva il compito di essere altrettanto esoeeditoriale, apertamente militante, assai concentrata attorno ai suoi riferimenti culturali, diventando essa stessa la testimonianza vivente dello spirito anticonformista di quel luogo. Il racconto di quanto Sargentini stava ideando e mettendo in atto in quei mesi era, insomma, affidato in larga parte a questo periodico e la distanza con il passato si misurava proprio sulle sue scelte editoriali.

Negli anni cinquanta e sessanta il rapporto che regolava la visibilità delle gallerie d'arte sulle riviste di settore era stato invece abbastanza piano e consolidato. Esso si poteva pressappoco suddividere secondo due modalità, la prima esplicita e commerciale, la seconda riflessa e di rinomanza, quando non

subliminale. Nel primo caso la forma più diffusa era l'acquisto delle inserzioni, a fronte delle quali poi, molto spesso, la galleria entrava a tutti gli effetti nella rete di distribuzione del periodico. Scorrendo queste inserzioni, dalla grafica francamente monotona, ci si accorge di quanto il programma di attività di una galleria fosse assai poco visibile. La pubblicità delle gallerie d'arte tendeva ad essere austera e semplice, ponendo al centro della comunicazione la riconoscibilità del *brand*, ossia il nome della galleria, oppure del prodotto, la lista degli artisti rappresentati e le loro opere. Nessuno slogan testuale, forse per il sentore mass-mediatico che avrebbe emanato, turbava questo severo schema visivo. Le uniche eccezioni potevano essere rappresentate dalla fotografia di una o più opere d'arte o da qualche rara fotografia degli ambienti della galleria, in grado di qualificarla più che altro come un luogo elegante e sofisticato.⁴⁰ Verso la fine degli anni sessanta, inoltre, con il regolarizzarsi della periodicità di molte di queste riviste divenne anche possibile, e sempre più diffuso, annunciare le esposizioni temporanee in programma per quel mese, dando maggiore centralità agli artisti e all'attività espositiva.

Com'è facile dedurre, l'austerità comunicativa di questi annunci lasciava poco spazio alla visibilità dell'iniziativa culturale, delle scelte del gallerista, delle pratiche espositive, e via dicendo. Il gallerista, come ancora oggi accade, tendeva a presentarsi come un perfetto mediatore, diafano e disinteressato alla volgare persuasione del cliente. Tuttavia, un maggiore spazio per questi aspetti emergeva nella seconda modalità di cui si è accennato. Specialmente in termini di prestigio e reputazione, essa era determinante nel valorizzare il lavoro svolto dai galleristi. In forma implicita e riflessa, infatti, le gallerie potevano apparire nei commenti e nelle recensioni presenti sulle riviste, o essere menzionate, come *courtesy*, nelle didascalie delle riproduzioni fotografiche, specialmente nel caso in cui quest'ultime fossero fotografie ambientali. Non è casuale che alcuni tra i galleristi più avveduti, come Leo Castelli, si fossero premurati in date assai precoci di diffondere le fotografie degli allestimenti nei loro spazi.⁴¹

I margini per l'auto-promozione, dunque, per il ragionamento sulle pratiche espositive, sui luoghi ad esse deputati, erano assai sottili, per un gallerista, nell'Italia artistica della fine degli anni sessanta. Talvolta, essi erano addirittura relegati al solo strumento della rivista. Non fu pertanto arbitraria la scelta di Sargentini di rivolgersi proprio a questo strumento per avvalorare la propria attività e di farlo secondo i costumi, assai poco discorsivi, degli apparati visivi. Sargentini intese *Cartabianca* come un parallelo veicolo iconico e diede alle immagini della sua galleria un carattere programmatico, di manifesto, che divenne via via più esplicito, a partire almeno dal terzo fascicolo. Questo numero, dedicato integralmente alla contestazione politica ed estetica, ipotizzava temerarie convergenze, con quel pizzico di compiacimento di chi

sposa con estrema convinzione una causa, tra le foto delle rivolte giovanili, gli epici happening newyorchesi, e le immagini di *Ginnastica mentale* o di un Sargentini, in chiusura di fascicolo, “sfrattato dai locali de L'Attico” [fig. 9].⁴² Questa foto, scattata da Luca Patella, con il gallerista corrucciato e ozioso, seduto al fianco di qualche distinto signore, sulle panchine antistanti al palazzo di piazza di Spagna, desterebbe di per sé simpatia se non fosse inquadrata in un contesto così engagé (e se non fosse seguita ad una svolta professionale così sentita come quella di trasferirsi, di lì a poco, in un garage). Il fatto principale, ad ogni buon conto, resta quello di un'intuizione assai precoce di Sargentini: trasformare un incidente del mestiere nell'annuncio di un cambiamento, nel racconto di una vicenda biografica vissuta come profondamente culturale.

I Dodici cavalli vivi su Cartabianca

È bene tornare, a questo punto, alla foto di Abate e all'opera di Kounellis. Se si eccettua dalle proiezioni di alcuni film, avvenute il 21 dicembre del 1968, il garage di via Beccaria inaugurò il 14 gennaio dell'anno successivo proprio con questa esposizione. Una dichiarazione d'intenti, quest'ultima, che non aveva lasciato del tutto impassibile Kounellis: non era forse un implicito commento sulla questione quello di trasfigurare una rimessa di autoveicoli nel suo diretto antenato, uno stabulario? L'associazione di idee andava oltre la facile contrapposizione fra natura e tecnologia. Kounellis sembrava aver introiettato e convertito nel suo linguaggio lo stimolo dirompente di Sargentini a ripensare la sua attività e a suggerire una valida alternativa al sistema commerciale dell'arte. E Kounellis, da par suo, aveva risposto allestendo un'allegoria “traslata dell'artista”,⁴³ secondo la dicotomia cavallo/auto, essere vivente/oggetto reificato, vitalità/omologazione, in cui la prima polarità era quella che andava incoraggiata contro la repressione. Il messaggio era stato tanto più efficace quanto sinergico se, a detta dello stesso Sargentini, una delle foto, tra le meno fortunate dell'opera, lo aveva reso celebre persino a New York,⁴⁴ grazie all'inclusione nell'epocale catalogo di *Live in Your Head – When Attitudes Become Form*.⁴⁵

Di questa possibile sinergia d'intenti – la quale, ovviamente, rappresenta soltanto una delle molteplici chiavi di lettura dei *Dodici cavalli* – la traccia più evidente si disperse nei cataloghi successivi, nella circolazione vastissima dell'immagine. Per recuperarla e comprendere l'interferenza del contesto semantico bisognerà invece rivolgersi alle sue prime e più immediate occorrenze sulla pagine di *Cartabianca*.

La foto più nota dei *Dodici cavalli*, quella realizzata dalle scalette della galleria, apparve infatti sul numero 5 della rivista, quello del maggio 1969 – il primo (e

ultimo) editato dopo il trasferimento di sede in via Beccaria. Senza la direzione di Boatto e con il garage in piena attività, Sargentini diede alle stampe un numero programmatico, stavolta concentrato sui temi d'interesse della galleria: un paio di articoli sulla danza contemporanea negli Stati Uniti,⁴⁶ un reportage da Berna, per *When Attitudes Become Form*,⁴⁷ il già menzionato resoconto da New York, con le considerazioni di Sargentini sugli spazi espositivi e una serie di recensioni, dove facevano capolino le prime immagini della mostre al garage.⁴⁸ Ad aprire la galleria di immagini, che proseguiva con la personale di Eliseo Mattiacci del marzo e quella di Mario Merz del febbraio, erano proprio le due foto scattate per Kounellis da Abate: la prima, a pagina 37, mostrava due stallieri impegnati a condurre nell'angusto ingresso al garage due cavalli, sotto lo sguardo premuroso di Sargentini e Kounellis (in penombra) [fig. 10]; la seconda era la foto più celebre, quella simmetrica colta dalle scalette [fig. 11]. Di per sé, questo minimo dittico di foto sarebbe sufficiente a corrompere la forzata stasi nella quale gli animali appaiono costretti nella seconda delle due immagini. L'ingresso dei cavalli in galleria, ovvero la fase preparatoria della mostra, era una significativa concessione a Sargentini: l'insegna in bella vista, con il suo titolare presente; come pure la sfrontatezza del gesto di introdurre dei cavalli in un placido condominio romano. In questo dittico, in sostanza, l'atto artistico di Kounellis non veniva disgiunto troppo dalle scelte espositive del gallerista. Entrambi sembravano agire all'unisono ed entrambe le foto, comunque, manifestavano una certa intransitività rispetto al discorso critico. Ad accompagnarle, infatti, era una recensione dell'artista Claudio Cintoli, dal divertito titolo "Se sono cavalli sono Kounellis".⁴⁹ Il primo punto – Cintoli lo chiariva bene – era sfatare qualsiasi omaggio dadaista. Il problema centrale semmai, allora in tutte le agende degli artisti, era quello marcusiano della "liberazione".⁵⁰ E l'incipit dell'articolo su "l'artiste prisonnier", tratto da Henri Matisse, avrebbe potuto tranquillamente essere sottoscritto dagli altri due (Kounellis e Sargentini). Ma rispetto alla prosa epiforica di Cintoli – "provo un senso di liberazione" ripeteva l'artista davanti alla sua insistita galleria d'esempi – le immagini concedevano assai poco: nessuna appariscente vitalità, nessuna provocatoria minzione animale (di cui pure esisteva testimonianza fotografica) [fig. 12],⁵¹ nessun pubblico "liberato" o sgomento che s'aggirasse attorno ai cavalli. Al massimo un'ordinata processione di cavalli all'ingresso della galleria. L'estetica documentativa, austera e icastica, di Kounellis aveva vinto sul racconto biopsichico, vitalistico, sessantottino di molte altre immagini dell'epoca – e ciò non fu del tutto un male; anzi, fu forse il segreto della duratura fortuna visiva di quella foto.

Ma c'era una seconda metà delle argomentazioni di Cintoli che, dal piano marcusiano, si traslava su questioni più formaliste. Forse, le radici di quel

consolidatissimo adagio critico che vuole Kounellis autodichiararsi come un “pittore”, nonostante avesse da tempo rinunciato a tele e pennelli – chissà – affondavano in quelle poche, ispirate, righe di Cintoli:

C'è una similitudine rivelatrice tra le lettere nere d'un alfabeto nero, appoggiate alla ruvida preparazione bianca di una tela bidimensionale e 12 cavalli disposti nel volume bianco, livido e allucinante di un ambiente. Una similitudine visiva: il carattere diagonale di una Z, la posizione diagonale di un cavallo davanti a una parete; le lettere riunite a piccoli gruppi, segni neri che espandono oltre i limiti del quadro e suggeriscono una continuazione, cavalli disposti a gruppi, presenze vive che invitano a pensare a tutti gli altri cavalli...⁵²

Per quanto fotografico fosse un ragionamento che teneva, come orizzonte visivo, il rapporto dialettico tra figura e sfondo, tipico della pittura, le illustrazioni di *Cartabianca* non soccorrevano più di tanto il ragionamento critico. Persino la fotografia più celebre, nella sua simmetria, restituiva poco di quel paragone con le prime tele “alfabetiche” di Kounellis. Di quella nettezza di segni, di quell'attitudine a “disporre” anziché a “comporre” gli elementi di un quadro v'era appena una flebile traccia nella fotografia di Abate: la parete più lontana dall'obiettivo, l'unico fondale parallelo a disposizione, occupava una porzione minoritaria della foto, cedeva alle molte interferenze visive e nemmeno la saturazione dei bianchi e neri riusciva a trasfigurare le sagome dei cavalli in dinamiche macchie scure; quest'ultimi, per giunta, tutti disposti ordinatamente da Abate secondo uno schema prospettico.

Se Cintoli aveva cercato di condurre le sue argomentazioni marcusiane attraverso l'analisi formale – il connubio forma-liberazione era e restava difficile da giustificare – di sicuro quel dittico di fotografie traeva maggiore senso da un'altra sequenza visiva, la quale correva parallela agli articoli. Erano le sei fotografie delle prime tre mostre tenutesi nel garage (nella cronologia: Kounellis, Merz, Mattiacci) il montaggio visivo più significativo. Alle due foto di Kounellis, di cui s'è già detto, seguiva una coppia speculare di scene con Mattiacci alla guida di un rullo compressore, mentre “asfaltava” la galleria di Sargentini [fig. 13],⁵³ e due installazioni di Merz, un igloo di vetro e rami [fig. 14],⁵⁴ e una struttura tubolare con cera e fascine (Lingotto, 1969). I temi in agenda non erano poi così sottotraccia. Si dilatava il consueto diaframma tra arte e vita, sovvertendo il rapporto fra esterno ed interno, e introducendo la natura nella galleria. Oppure si esorcizzava la tecnologia e l'efficienza capitalista, di cui lo spazio espositivo poteva essere una metafora, compiendo gesti liberatori e simbolici che ne intaccavano le funzioni di mediazione o di reificazione. O ancora, si accettava lo stimolo catartico offerto da Sargentini attraverso la scelta anticonformista del garage e, come spesso accadeva per questi artisti, si traeva ispirazione dal luogo: all'originale uso d'autorimessa rimandavano i cavalli di Kounellis, il rullo compressore di Mattiacci, persino

troppo didascalicamente, per includerla tra le riproduzioni, la Simca 1000 convertita in opera da Merz per l'occasione.⁵⁵

In ultima analisi, un gallerista si era fatto carico di sostenere il lavoro di tre artisti per affermare, parallelamente, qualcosa di proprio sullo spazio espositivo. Senza cedere alla logica del profitto immediato, egli aveva avviato una forma di collaborazione con gli artisti sino ad allora inconsueta, accollandosi i rischi della loro attività e ispirando, forse, alcuni temi d'indagine. In tal senso, il garage funzionava alla perfezione: personificava, a turno, sia l'algido spazio industriale contro il quale far contrastare la vitalità delle azioni artistiche, sia lo spazio semiclandestino e sotterraneo d'ambizione controculturale, nonché offriva, già compiuta, la catarsi della galleria e dell'arte che si affrancava dallo spazio commerciale. Ogni volta il rito poteva ripetersi sotto diverse sembianze: il cavallo, l'asfaltatura, l'auto e le fascine.

Ma il carattere programmatico di queste foto non smette di emergere scandagliando ancora più a fondo il numero di *Cartabianca* e, in particolare, i due reportage, da New York e da Berna, di Sargentini. Del primo si è già trattato nei precedenti paragrafi e sarà bene qui ricordare solo quanto esso testimoni la lucidità con la quale il gallerista rifuggiva gli aspetti ideologici e museotecnici degli spazi espositivi del tempo. Per quanto concerne il secondo, si deve intanto aggiungere una considerazione essenziale. Se il quinto fascicolo di *Cartabianca* ambiva a confrontarsi, alla pari, con un panorama oramai internazionale, esso non mancava di puntualizzare, rivendicare primati, chiarire le proprie intuizioni. La generosa recensione dedicata da Sargentini a *When Attitudes Become Form* non era né un protocollo d'intesa, né un attestato di stima incondizionata. Le riserve principali riguardavano soprattutto gli aspetti espositivi e la loro adeguatezza rispetto all'arte contemporanea più sperimentale. La prima riserva questionava la formula della mostra collettiva, ossia la pertinenza degli accostamenti, proprio sul nascere di una pratica curatoriale, come quella di Harald Szeemann, che farà di questi accostamenti la propria cifra di riconoscibilità:

L'impressione generale della mostra è che è impossibile al momento attuale organizzare una mostra in cui convivano fisicamente le opere di ciascuno. La confusione ed il caos sono inevitabili. L'occupazione dello spazio dell'artista è talmente vitale oggi e connessa con il suo proprio lavoro che non gli è possibile dividerla con altri...⁵⁶

Quasi a dire che la chiarezza del gesto (anche della “galleria come gesto”) si stemperava molto nel coacervo delle mostre collettive, specialmente a programma curatoriale.

La seconda riserva di Sargentini è, invece, abbastanza prevedibile. Ma vale la pena ricordarla soprattutto per confrontare due epoche così distanti: quella di

allora, così radicale e pronta alla rituale obiezione, e quella odierna che, in modo talvolta acritico, consacra la “epocalità” di certi avvenimenti – persino di quello stesso Sessantotto – senza riserve preventive. Quella di Sargentini, giunti a questo punto del ragionamento, era una recriminazione fin troppo ovvia per chi avesse resistito al contagioso entusiasmo promanato dall'evento:

Anche questo [la Kunsthalle di Berna], come tutti i musei, è un museo vecchio, incapace e sofferente di ospitare questi lavori. Il problema oggi è quello di trovare degli spazi al chiuso che abbiano una corrispondenza con quello che gli artisti fanno all'aperto, altrimenti non si vede il senso se non di comodo, di invitare questi stessi artisti ad esporre in piccole o grandi stanze d'appartamento ché tali sono le gallerie e i musei. Sono le stesse, rimangono gli stessi che hanno ospitato fino a ieri i quadri al muro con le cornici.⁵⁷

Difficilmente, insomma, si poteva trovare un gesto, così sovrapponibile al pensiero di Sargentini in quel frangente, come quello compiuto da Kounellis appena qualche mese prima: viste con gli occhi dell'epoca, le pareti della galleria erano uno spazio di distribuzione, ordinamento, passivazione contemplativa. Ma, soprattutto, esse erano un luogo di costrizione.

TAVOLE

1 Claudio Abate, Veduta dei *Dodici cavalli vivi* di Jannis Kounellis, galleria L'Attico (via Beccaria), Roma, 14 [?] gennaio 1969, fotografia b/n. Da *L'Attico 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*. A cura di Roberto Lambarelli, Lucia Masina e Fabio Sargentini (Spoleto: Chiesa di San Nicolò, 1987). Cat. (Milano-Roma: Arnoldo Mondadori Editore-De Luca Editore, 1987), 52.

2 Claudio Abate, Veduta di *Dodici cavalli vivi* di Jannis Kounellis in cui sono visibili scalini, pianerottolo e corrimano della galleria, galleria L'Attico (via Beccaria), Roma, 14 gennaio 1969, fotografia b/n. Dettaglio da Lambarelli, Masina e Sargentini, *L'Attico*, 142.

3 Claudio Abate, Veduta non rifilata dei *Dodici cavalli vivi* di Jannis Kounellis, galleria L'Attico (via Beccaria), Roma, 14 [?] gennaio 1969, fotografia b/n. Da *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*. A cura di Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (Roma: MACRO, 2010). Cat. (Milano: Electa, 2010), 44.

4 Claudio Abate, I cavalli per l'installazione *Dodici cavalli vivi* di Jannis Kounellis mentre vengono condotti all'interno della galleria, galleria L'Attico (via Beccaria), Roma, 14 [?] gennaio 1969, fotografia b/n. Da Barbero e Pola, *L'Attico*, 42.

5 Claudio Abate nel suo studio a Roma, fotografia digitale.

6 Copertina di Barbero e Pola, *L'Attico*, progetto grafico di Simona Staniscia.

7 Oscar Savio [?], Veduta de *IL Mare* di Pino Pascali, galleria L'Attico (piazza di Spagna), Roma, 21 novembre - 3 dicembre 1966, fotografia b/n. Da Lambarelli, Masina e Sargentini, *L'Attico*, 120.

8 Pagina dedicata alla mostra *Ginnastica mentale*, galleria L'Attico (piazza di Spagna), 19 ottobre 1968, in Lambarelli, Masina e Sargentini, *L'Attico*, 137.

9 Luca Patella, Fabio Sargentini sfrattato dai locali de l'Attico, fotografia b/n. Da *Cartabianca*, novembre 1968, 34.

10 Claudio Abate, I cavalli per l'installazione *Dodici cavalli vivi* di Jannis Kounellis mentre vengono condotti all'interno della galleria, galleria L'Attico (via Beccaria), Roma, 14 [?] gennaio 1969, fotografia b/n. Da Claudio Cintoli, "Se sono cavalli sono Kounellis", *Cartabianca*, maggio 1969, 37.

11 Claudio Abate, Veduta dei *Dodici cavalli vivi* di Jannis Kounellis, galleria L'Attico (via Beccaria), Roma, 14 [?] gennaio 1969, fotografia b/n. Da Cintoli, "Se sono cavalli sono Kounellis", 38.

12 Claudio Abate [?], Un cavallo che minge durante la mostra dei *Dodici cavalli vivi* di Jannis Kounellis, galleria L'Attico (via Beccaria), Roma, 14 [?] gennaio 1969, fotografia b/n.

13 Claudio Abate, Veduta di *Azione con rullo-compressore* di Eliseo Mattiacci, galleria L'Attico (via Beccaria), Roma, 1° marzo 1969, fotografia b/n. Da Claudio Cintoli, "Il tempo del vento (continuazione)", *Cartabianca*, maggio 1969, 39.

14 Claudio Abate, Veduto *dell'Igloo* con fascine e vetri di Mario Merz, galleria L'Attico (via Beccaria), Roma, dal 5 febbraio 1969, fotografia b/n. Da Simonetta Lux, "Tre mostre a Roma", *Cartabianca*, maggio 1969, 41.

- ¹ Come consuetudine per Jannis Kounellis l'opera sarebbe senza titolo, ma qui si accetta la tradizione che la identifica con la "tecnica" in didascalia, ossia *Dodici cavalli vivi*. Si veda l'accurato regesto in: *Jannis Kounellis*. A cura di Germano Celant (Rimini: Musei Comunali, 1983). Cat. (Milano: Mazzotta, 1983), 177, n. 34.
- ² Con "fotografia d'arte" si intende la fotografia atta a riprodurre o documentare le opere d'arte visiva. Si accetta in tal modo la tradizione che arriva dai primissimi studi sul tema: Massimo Ferretti, "Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello", in *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*, a cura di Wladimiro Settimelli e Filippo Zeri (Firenze: Edizioni Alinari, 1977), 116-42.
- ³ Da un colloquio avuto con Claudio Abate nel novembre 2016 sono venute a conoscenza dell'esistenza di due sessioni fotografiche dell'evento: la prima fu presumibilmente realizzata durante l'allestimento e prima dell'inaugurazione, quando i cavalli furono sistemati in galleria; la seconda fu invece realizzata durante il vernissage. I negativi di entrambe le sessioni sono conservati presso l'archivio del fotografo a Roma. Difficile comprendere le date esatte della prima sessione: un ricordo, con toni da rotocalco, del gallerista Arnaldo Romani Brizzi, colloca un fortuito e giovanile incontro con Sargentini, proprio durante le fasi di ingresso dei cavalli in galleria, al 14 gennaio 1969, ma potrebbe trattarsi di un data ricostruita *a posteriori* (Arnaldo Romani Brizzi, "Kounellis: la rivoluzione comincia dall'olfatto", *Italian Factory Magazine*, 18 gennaio 2014, <http://www.italianfactory.info/portale/index.php/2017/07/un-belluomo-di-nome-fabio-e-i-cavalli-di-kounellis/>. Accesso il 25 luglio 2017). Non è nota neppure la durata effettiva della mostra. Nei regesti sull'attività della galleria viene indicata la sola data del 14 gennaio, mentre la successiva inaugurazione fu il 28 gennaio: Roberto Lambarelli, "L'arte della galleria L'Attico dal 1957 al 1987", in *L'Attico 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*. A cura di Roberto Lambarelli, Lucia Masina e Fabio Sargentini (Spoleto: Chiesa di San Nicolò, 1987). Cat. (Milano-Roma: Arnoldo Mondadori Editore-De Luca Editore, 1987), 142; "Cronologia", in *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*. A cura di Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (Roma: MACRO, 2010). Cat. (Milano: Electa, 2010), 243.
- ⁴ Il numero completo dei dodici cavalli è visibile in una foto che all'epoca aveva goduto di una buona circolazione grazie al catalogo della prestigiosa: *Live in Your Head - When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information*. A cura di Harald Szeemann (Berna: Kunsthalle, 1969; Krefeld: Museum Haus Lange, 1969; Londra: ICA, 1969). Cat. (Berna: Kunsthalle, 1969), p. n. n., n. 2. Da questa foto, scattata probabilmente da Claudio Abate nell'angolo in alto in fondo al garage, dalla stessa parete su cui insisteva la piccola rampa di scalini, è possibile evincere come Kounellis avesse dislocato i cavalli: sulla parete alla sinistra, quella parallela alla discesa di ingresso nel garage, quattro; sulla parete di fondo, tre; sulla parete a destra, cinque.
- ⁵ Cfr. Barbero e Pola, *L'Attico*, 44.
- ⁶ Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, a cura di Elio Grazioli (Milano: Zanichelli, 2006), 510.
- ⁷ Le due foto apparvero sin da subito sulla rivista di Fabio Sargentini, in: Claudio Cintoli, "Se sono cavalli sono Kounellis", *Cartabianca*, maggio 1969, 37-38.
- ⁸ Sempre da un colloquio con Claudio Abate è emersa la preferenza di Kounellis per la fotografia [quella visibile in fig. 1; fig. 2; fig. 11] simmetrica della mostra. Altri scatti dell'inaugurazione o di Kounellis a cavallo sono stati reperiti, senza aver condotto una sistematica ricerca, in: Lambarelli, Masina e Sargentini, *L'Attico*, 15, 142-43.
- ⁹ La foto dei *Dodici cavalli* campeggiava nello studio di Abate al momento del colloquio

- con l'autore, nel novembre 2016. Il ritratto del fotografo, con alle spalle la foto è visibile in alcune recensioni o comunicati stampa per una sua mostra alla Triennale di Milano nel 2013. Si veda: "Claudio Abate alla Triennale di Milano", *Esoarte*, 25 maggio 2013, <http://www.eosarte.eu/?p=22247>. Accesso il 27 dicembre 2017. Lo stesso ritratto, riquadrato e limitato alla sola parte inferiore, appare in uno dei suoi necrologi: "Claudio Abate (1943-2017)", in "News", *Artforum*, 9 agosto 2017, (versione online) <https://www.artforum.com/news/id=70232>. Accesso il 27 dicembre 2017.
- ¹⁰ Cfr. Barbero e Pola, *L'Attico*, copertina.
- ¹¹ Facebook, post di "Galleria L'Attico – Fabio Sargentini", 8 marzo 2017. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10158176150075408&id=103897045407. Accesso il 26 luglio 2017.
- ¹² Tra gli esempi italiani più recenti si vedano i contributi dei due numeri di *Palinsesti*, il n. 5 (2016) e questo; gli studi di Giuliano Sergio, tra cui "Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (*Flash Art*, *Pallone*, *Cartabianca*, *Senzamargine*, *Data*)", in *Palinsesti. Contemporary Italian Art On-line Journal* 1, 1 (2011): 83-100, <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/21/26>. Accesso il 25 luglio 2017; e id., *Information, document, oeuvre: parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix* (Parigi: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015). Inoltre: il volume *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina e Antonello Negri (Milano-Torino: Bruno Mondadori, 2013); Roberto Del Grande, "Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970", *Studi di Memofonte* 5, 9 (2012): 3-37, <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.9/r-del-grande-su-enrico-cattaneo-casi-di-studio-dallarchivio-di-un-fotografo-darte-milanese.html>. Accesso il 26 luglio 2017; Denis Viva, "L'immagine dello spazio. Dal 1967 a ritroso: fotografie di ambienti e installazioni sulle riviste d'arte italiane", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 5, 8/2 (2016), 567-77.
- ¹³ Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo* (Milano: Johan & Levy editore, 2012), 73-88.
- ¹⁴ Ibid., 63.
- ¹⁵ Pagine di rara lucidità sono state scritte a tal proposito proprio in: ibid., 63-64.
- ¹⁶ Ibid., 82.
- ¹⁷ Roberta Serpoli, "Richard Serra e l'Italia. Uno sguardo sulla tradizione artistica e l'identità visiva di una nazione", *Palinsesti. Contemporary Italian Art On-line Journal* 1, 2 (2011): 77-93, <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/issue/view/3>. Accesso il 25 luglio 2017. Alla vicenda si allude anche in: Simonetta Lux, in *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*, a cura di Daniela Lancioni (Torino: Umberto Allemandi, 1998), 14; Daniela Lancioni, in ibid., 38.
- ¹⁸ "Quello scultore mi ha colpito, per quanto possa sembrare, così, negativo, quello scultore americano che ha fatto la mostra alla Salita, e c'erano gli animali veri dentro... adesso, a parte le cose che faceva, vedere un porco vero dentro una gabbia... lasciamo andare una gabbia... una forma, quella che è... ho avuto un'emozione talmente forte che, quasi quasi, così, proverei a mettere gli animali vivi dentro... Solo che... certo, c'è questo fatto, capisci, del brevetto: praticamente l'ha fatto uno, tu...": Pino Pascali, dichiarazione dell'artista, in Carla Lonzi, *Autoritratto* (Bari: De Donato, 1969), 385-86.
- ¹⁹ Alcuni piccoli volatili in delle gabbiette, a incorniciare i fianchi di una tela, erano stati esposti per la personale *Il giardino/ I giuochi*, tenutasi tra il marzo e l'aprile del 1967; un pappagallo vivo, su un trespolo sistemato su una tela, figurava nella seconda personale di quell'anno, inaugurata l'11 novembre 1967. Cfr. "Cronologia", in Barbero e Pola, *L'Attico*, 241.

- ²⁰ Non senza una vena sarcastica, la sopramenzionata memoria sul giorno dell'inaugurazione (Romani Brizzi, "Kounellis: la rivoluzione comincia dall'olfatto") aiuta a comprendere, assieme alle poche fotografie disponibili, il clima disteso del vernissage. Fu soprattutto a posteriori che venne riconosciuta l'importanza di quella esposizione, come testimoniano i brevi memoriali di alcuni critici sull'attività della galleria in Lambarelli, Masina, Sargentini, *L'Attico*, 69-77.
- ²¹ Fabio Sargentini, "Tre domande a Fabio Sargentini", intervista di Francesca Pola, in Barbero e Pola, *L'Attico*, 195.
- ²² Alexander Alberro, *Arte Concettuale e strategie pubblicitarie* (Milano: Johan & Levy editore, 2011).
- ²³ Fabio Sargentini, *Storia di una galleria. Intervista a Fabio Sargentini con Giovanni Carandente, Lamberto Gentili, Roberto Lambarelli, Bruno Mantura, Enrico Mascelloni, Bruno Toscano*, intervista di Giovanni Carandente, et al., in Lambarelli, Masina, Sargentini, 15.
- ²⁴ Sargentini, "Tre domande a Fabio Sargentini", 195.
- ²⁵ Lara Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970* (Milano: Electa, 2010), 104-07.
- ²⁶ Sargentini, "Tre domande a Fabio Sargentini", 195.
- ²⁷ Il periodo del soggiorno a New York si deduce dalle mostre e dai fatti commentati in quell'articolo, in particolare la mostra di Walter De Maria, *Bed of Spikes*, presso la Dwan Gallery e la partecipazione all'epocale "love in" degli hippies, tenutosi il 7 aprile 1969 in Central Park. Cfr. Fabio Sargentini, "Impressioni registrate da una settimana a New York", *Cartabianca*, maggio 1969, 29-36.
- ²⁸ Ibid., 29.
- ²⁹ Sargentini, "Tre domande a Sargentini", 197.
- ³⁰ "Cronologia", in Barbero e Pola, *L'Attico*, 248.
- ³¹ Tra le due cronologie ufficiali dell'attività de *L'Attico*, quella del 1987 e quella del 2010, emerge una sostanziale differenza rispetto a *Ginnastica mentale*: nella cronologia del 1987 è segnalata con "una nota di Fabio Sargentini" in catalogo (Lambarelli, "L'Arte della galleria *L'Attico*", 136), mentre in quella del 2010 è attribuita, come se si trattasse dell'artista espositore, a Sargentini stesso ("Cronologia", in Barbero e Pola, *L'Attico*, 242).
- ³² Si vedano le riproduzioni fotografiche in: Lambarelli, "L'arte della galleria *L'Attico*", 137.
- ³³ Ben nota l'azione *I muri della Sorbona* di Nanni Balestrini, per il *Teatro delle mostre*, in cui, comunicando al telefono da Parigi gli slogan apparsi nella Sorbona, l'artista invitava i presenti alla trascrizione di quest'ultimi sulle pareti della galleria. *Teatro delle mostre* (Roma: Galleria La Tartaruga, 1968). Cat. (Roma: Marcalibri/Lerici Editore, 1968), p. n. n. Per la mostra si veda lo studio: Ilaria Bernardi, *Teatro delle mostre: Roma, maggio 1968* (Milano: Scalpendi editore, 2014).
- ³⁴ "Chiusura de *L'Attico* di Piazza di Spagna images", in https://fabiosargentini.it/chiusura_de_lattico_o_di_piazza_di_spagna.html. Accesso il 27 dicembre 2017.
- ³⁵ Sargentini, Lambarelli e Masina, *L'Attico*; Barbero e Pola, *L'Attico*.
- ³⁶ <http://fabiosargentini.it/> Accesso il 22 luglio 2017.
- ³⁷ Sulla storia della rivista si vedano almeno due contributi on-line: Giuliano Sergio, "Forma rivista"; Fabio Belloni, "Contestazione estetica e azione politica: 'Cartabianca' e 'Senzamargine'", *Arte e ideologia*, http://www.arteideologia.it/10-Altre%2ostorie%20Home/Belloni_Cartabianca_Senzamargine.html. Accesso il 26 luglio 2017. Il nome della rivista deriva probabilmente da un omonimo periodico dei provos olandesi Witte Krant noto anche in Italia, come si evince da: "Note notizie lodi e delazioni", *Bit. Arte: oggi in Italia*, aprile 1968, 38.
- ³⁸ Giuliano Sergio, "Forma rivista", 91. L'articolo di Sergio, più in generale, offre molti spunti di riflessione sui temi qui

- affrontati.
- ³⁹ Due uniche inserzioni compaiono alla fine dei numeri del maggio e del novembre 1968 annunciando l'imminente pubblicazione di un'altra rivista italiana di dibattito intellettuale, il *Quindici*.
- ⁴⁰ Per molte delle considerazioni sulle fotografie degli ambienti delle gallerie italiane rimando ad un mio precedente studio: Viva, "L'immagine dello spazio".
- ⁴¹ Ibid., 580-82.
- ⁴² *Cartabianca*, maggio 1968, 34.
- ⁴³ Su questa interpretazione si sofferma la scheda dedicata all'opera nel recente manuale: Alessandro Del Puppo, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento* (Milano: Einaudi, 2013), 170-71.
- ⁴⁴ Sargentini, "Tre domande a Fabio Sargentini", 199.
- ⁴⁵ Szeemann, *Live in Your Head*, p. n. n., n. 2.
- ⁴⁶ Walter K. Guttman, "Danza in America", *Cartabianca*, maggio 1969, 2-8; Simone Forti, "Aspetti del Judson Group", *Cartabianca*, maggio 1969, 9-11.
- ⁴⁷ F.F. S.S. [Fabio Sargentini], "Avanguardia a Berna", *Cartabianca*, maggio 1969, 12-27.
- ⁴⁸ Sargentini, "Impressioni registrate", 28-36. Una sequenza di foto sulle mostre dei primi mesi del 1969 a L'Attico si trova, ripartita tra i vari articoli, in *Cartabianca*, maggio 1969, 37-42.
- ⁴⁹ Cintoli, "Se sono cavalli sono Kounellis".
- ⁵⁰ Per un approfondimento sulle questioni marcusiane e di "liberazione" nell'arte dell'epoca si veda: Fabio Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972* ("L'Erma" di Bretschneider, Roma: 2015), 15-61.
- ⁵¹ La foto era presente nella galleria ufficiale del sito <http://www.fabiosargentini.it> ora in fase di riallestimento (27 dicembre 2017).
- ⁵² Cintoli, "Se sono cavalli sono Kounellis", 37.
- ⁵³ Le immagini erano state incluse nell'articolo: Claudio Cintoli, "Il tempo del vento (continuazione)", *Cartabianca*, maggio 1969, 39-40.
- ⁵⁴ Le immagini precedevano e illustravano la recensione: Simonetta Lux, "Tre mostre a Roma", *Cartabianca*, maggio 1969, 41-46.
- ⁵⁵ "Cronologia", in Barbero e Pola, 243.
- L'opera fu intitolata *Automobile trapassata dal neon* (1969).
- ⁵⁶ Sargentini, "Avanguardia a Berna", 12.
- ⁵⁷ Ibid., 20.