

[Torna agli articoli](#)

Alcune riflessioni sul “disegno” italiano negli anni Sessanta e Settanta*

di Ilaria Bernardi

Se è indubbio che la sperimentazione svolta negli anni Sessanta e Settanta dai più importanti artisti italiani sia stata ormai storicizzata grazie a numerose mostre e pubblicazioni, è necessario specificare che con il termine generico di “sperimentazione” si fa riferimento ai lavori di grande formato (quadri, sculture, installazioni), alle poetiche che questi sottendono e ai maggiori eventi espositivi che li hanno promossi. Non si può affermare altrettanto per quanto concerne la produzione su carta che, in privato e fuori scena, costituisce spesso, per quegli stessi artisti, un laboratorio parallelo ma non meno significativo rispetto alla loro opera “ufficiale”.

«Il disegno, dico, tornerà non di ‘moda’ [...] ma tornerà per necessità fatale, come una condizione *sine qua non* di creazione buona»[1] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn1), prevedeva nel 1919 Giorgio de Chirico. In realtà, il processo ideativo che si svolge entro lo spazio limitato di un foglio bianco non è mai stato *demodé*: a differenza dei tradizionali lavori pittorici e scultorei, l'opera su carta è rimasta indenne dalla de-estetizzazione e smaterializzazione dell'arte avvenuta nel corso degli anni Sessanta e Settanta. In Italia, dal Gruppo Azimuth all'Arte programmata, dalla Scuola di Piazza del Popolo all'Arte Povera, dal Concettuale alla Transavanguardia, gli artisti hanno sempre sentito l'esigenza di utilizzare, tra i propri *media* prediletti, il foglio bianco da disegno.

Le cause possono essere molteplici. In primo luogo, le idee, gli stilemi e i motivi iconografico-concettuali, anche qualora prevedano un'espressione impulsiva o un'elaborazione *site specific*, necessitano spesso di essere studiati a fondo prima di trovare forma stabile attraverso materiali ben più impegnativi (per dimensioni e costi) rispetto al foglio di carta. Il fattore mercantile non è inoltre da sottovalutare: dallo spoglio di registi di mostre[2]

(http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn2) e di cataloghi dell'epoca emerge come le gallerie private fossero solite tenere mostre di opere su carta in prossimità delle festività natalizie. Il prezzo non proibitivo e le dimensioni “domestiche” ne favorivano infatti la vendita, oltre a permettere di includere nel numero dei possibili acquirenti anche coloro i quali solitamente non potevano permettersi di comprare quadri, sculture o grandi installazioni. Tenendo poi presente il triangolo esistente tra artista, mercante e acquirente, è ipotizzabile che gli artisti fossero indotti dagli stessi galleristi a realizzare opere su carta per il medesimo scopo economico. Da annoverare sono infine i motivi legati precipuamente al processo creativo: il foglio di carta permette un'espressione più immediata e passibile di ripensamenti; concede inoltre quella dimensione privata e intima che dopo i movimenti socio-politici del Sessantotto molti artisti rivendicavano; risponde meglio sia alle esigenze dell'arte concettuale, sia a quelle della Transavanguardia che mirava al recupero delle tecniche tradizionali.

Nonostante l'ampiezza della produzione su carta dei decenni Sessanta e Settanta, si incorre subito, qualora si tenti di analizzarla a fondo, in tre annose problematiche: la difficoltà nel ricostruirne le eventuali esposizioni mediante documenti d'archivio e cataloghi, la scarsa fortuna critica, nonché la carenza di una adeguata bibliografia sull'argomento.

Nei due decenni presi in esame non era infatti uso comune documentare le mostre né mediante servizi fotografici né attraverso cataloghi editi per l'occasione. Inoltre, numerosi spazi espositivi hanno poi cessato la loro attività e il loro archivio oggi risulta irrimediabilmente o non consultabile. Anche per quanto concerne i decenni successivi, se è vero che la documentazione realizzata in occasione delle esposizioni è più ampia e gli artisti e i loro archivi prestano maggiore attenzione alla “vita” delle proprie opere, per i lavori su carta resta comunque la complessità di seguirne i rapidi passaggi di proprietà e le numerose mostre, delle quali gli autori a volte non sono nemmeno informati. È necessario poi tener presente che alcuni esemplari vengono sovente presentati *a latere* (negli uffici o in spazi altri) delle personali e collettive in gallerie private, al fine di trovarne possibili acquirenti: in questi casi, la loro “esposizione” risulta nella maggior parte dei casi irrintracciabile.

Nonostante tali difficoltà, se tentiamo comunque di ricostruire la fortuna critica ed espositiva della produzione su carta, concentrando solo sugli anni Sessanta e Settanta, appare subito evidente una notevole differenza tra il primo e il secondo decennio. Nel primo, a livello critico, a differenza di altre questioni che risultano cruciali, non si registra alcun dibattito sull'argomento ed il numero delle esposizioni con opere su carta è più limitato: si tratta perlopiù di personali dedicate alla ricerca artistica del dopoguerra e delle avanguardie storiche.[3]

(http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn2) Negli anni Settanta invece, si nota un incremento di mostre dedicate ad artisti contemporanei – in particolare verso la fine del decennio, probabilmente grazie all'ampliamento del mercato e al cosiddetto ritorno alla pittura –, i cui lavori su carta vengono omaggiati in Italia e all'estero assieme a quelli di grande formato.[4] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn4) Di particolare rilievo, ad esempio, risulta la collaborazione tra la Galleria Il Segno di Roma con la Deutsche Bibliothek Rom, Goethe-Institut per l'organizzazione di alcune personali sul disegno di artisti appartenenti alle avanguardie storiche.[5] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn5)

Alcune mostre presentano inoltre installazioni nelle quali il “disegno” diviene soggetto principale o parte integrante.[6] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn6) oppure libri e edizioni realizzati da artisti contemporanei a partire da disegni e collage su carta.[7]

(http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn7) Per quanto invece concerne la bibliografia generale sull'argomento, le pubblicazioni a oggi esistenti, edite perlopiù a corredo di mostre collettive o antologiche, sono di taglio sintetico e, basandosi sul diffuso pregiudizio per cui le opere su supporto cartaceo di un artista siano sempre legate ai suoi lavori di grande formato, ne annullano del tutto le specificità. Sussiste inoltre un'irrisolta questione terminologica: nei contributi dedicati al tema, si definisce “disegno” una pratica che nei due decenni analizzati può invece comportare la presenza non solo del disegno inteso come segno a matita, ma anche di collage, fotocollage, pittura, acquerello, tempera ecc., sul medesimo foglio di carta. Attribuire per metonimia il termine disegno a ogni opera su carta, occulta, a parere di chi scrive, la valenza concettuale delle tecniche, confondendole con le tipologie di produzione, oltre a non tener conto dell'interdisciplinarietà che si afferma in quegli anni nell'arte contemporanea e che comporta l'estensione del disegno *tout court* a supporti diversi rispetto al tradizionale foglio bianco (si citano, a titolo esemplificativo, i disegni eseguiti su intere pareti da Sol LeWitt nei suoi *Wall Drawings*). Sarebbe dunque più appropriato parlare di disegno ponendolo tra virgolette, sebbene la definizione più puntuale risulti quella di “opera su carta”, poiché capace di accentrare l'attenzione su

ciò che effettivamente contraddistingue tale specifico tipo di produzione: il supporto[8]

(http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn8).

Tra le pubblicazioni che approfondiscono il “disegno” degli anni Sessanta e Settanta, otto meritano tuttavia una particolare attenzione per la capacità di individuarne alcuni aspetti peculiari.

È opportuno innanzitutto sottolineare l'importanza assunta dal testo redatto da Achille Bonito Oliva per il catalogo delle mostre *Drawing (in U.S.A)* e *Disegno in Italia*, tenutesi nel 1976 a Roma, presso lo Studio d'Arte Cannaviello[9]

(http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn9) [figg. 2-3]. Analizzando la valenza che il segno grafico assume dall'arte medievale fino a quella contemporanea, il critico individua l'inizio del “disegno” contemporaneo nell'impressionismo che lo utilizza come «momento autosufficiente all'idea che diventa forma, del segno che si accontenta della propria leggerezza. [...] il disegno si mette al servizio dell'impressione e dell'impressione e della sensazione ottica»[10] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn10).

Scorgendo quindi una continuità tra le avanguardie storiche e la pratica disegnativa coeva, sia europea sia statunitense, Bonito Oliva giunge a definire il disegno contemporaneo come opera d'arte in sé, capace di lasciar trasparire (da qui il titolo del catalogo della mostra: *drawing/trasparenza. disegno/trasparenza*) «l'assalto dell'artista allo spazio immacolato del foglio».[11] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn11) Il disegno è la traccia che attesta il momento precedente al deflagrare del segno, è il luogo dove l'immaginario si incarna e si manifesta nel modo più immediato possibile e dunque maggiormente aderente all'impalpabile idea di partenza. L'elevazione da parte del critico dell'intera pratica su carta contemporanea a un concetto molto simile a quello di “disegno interno” espresso secoli prima da Federico Zuccari, è seguita da un'analisi specifica dei “disegni” dell'Informale, del New-dada, del Minimalismo, del Concettuale, dell'Arte Processuale e comportamentale. Queste correnti, scrive Bonito Oliva, «hanno praticato il disegno non come genere specifico, bensì come attività creativa che trova un proprio riscontro autonomo e non subordinato ai generi alti della pittura e della scultura».[12] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn12)

Il critico riattualizza così il primato rinascimentale del disegno nell'espressione immediata dell'idea, indicandolo inoltre come procedura all'origine dei linguaggi di pittura e scultura.

In un contributo del 1987, Flaminio Gualdoni sottolinea invece come Fontana, Manzoni, Dadamaino, Colombo, Paolini e Lo Savio abbiano trasformato il “disegno” tradizionale in una pratica volta alla definizione di un'immagine autoreferenziale: grazie a loro la pagina bianca non è più uno spazio destinato ad accogliere segni sottendenti un processo ideativo ancora *in itinere*, ma corrisponde direttamente al risultato finale (ovvero all'immagine o all'opera conclusa).[13]

(http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn13) Tre anni dopo, Enrico Crispolti recupera quanto affermato da Gualdoni, sostenendo che la contemporaneità ha annullato la differenza tra schizzo propeudeutico e opera d'arte, per poi distinguere la produzione “disegnativa” in tre categorie: una «tendenza progettuale» o «di ricerca», legata alle esigenze di privatezza, occasionalità e immediatezza dell'atto creativo; il «disegno da esposizione», ben più compiuto a livello formale e spesso di maggiori dimensioni; «l'illustrazione» realizzata a corredo di testi o volumi. [14]

(http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn14) La tripartizione così delineata, che appare troppo netta in quanto le tre tendenze sono spesso interconnesse, viene in parte mutuata da Gabriella De Marco che nel 1993 fa proprie le prime due categorie individuate da Crispolti, fornendone però una versione più sfumata e approfondita[15] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn15). La prima, concepita quale atto di creazione autonomo, annulla il momento dello schizzo, dell'indecisione e della ripetizione: artisti quali Jannis Kounellis e Pino Pascali, scrive Gabriella De Marco, preferiscono «al procedimento induttivo quello deduttivo: l'idea esiste a priori e va semplicemente applicata e non raggiunta mediante il disegno. [...] sembra che non ricerchino attraverso il foglio ma esemplifichino mediante il disegno».[16]

(http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn16) La seconda categoria considera, al contrario, il lavoro su carta come un approfondimento o studio per interventi installativi o ambientali (è il caso, tra i numerosi citati, di Mario Ceroli, Pier Paolo Calzolari, Maurizio Nannucci).[17]

(http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn17) Partendo da tale distinzione, Gabriella De Marco approfondisce poi il *modus operandi* su carta di alcuni artisti, accentrando l'attenzione sulle rispettive peculiarità.

Il medesimo approccio analitico è portato a ulteriore sviluppo nel 2004 da Angela Madesani in un contributo per la mostra *Il disegno nell'arte italiana dal 1945 al 1975*. [18] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn18)

In modo sintetico, la critica segnala le differenze nella pratica “disegnativa” tra i numerosi artisti esposti, giungendo ad una “catalogazione” dai contorni troppo poco sfumati.[19]

(http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn19) Nello stesso anno, il dodicesimo numero dei “Quaderni di Scultura contemporanea” è interamente dedicato al disegno nella scultura. Nel saggio introduttivo, Fabrizio D'Amico sembra porsi in linea con quanto sostenuto da Gualdoni e Crispolti, individuando la differenza tra il disegno classico e quello contemporaneo nella perdita dello *status* illustre dell'“Arte del disegno”: il “disegno interno” concepito quale momento autoriale, nonché punto di congiunzione tra teoria e prassi, è stato sostituito da un disegno inteso come luogo eteronimo (o virtuale) rispetto all'opera maggiore da allestire nello spazio reale.[20]

(http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn20) Seguono a tale assunto alcuni contributi di storici e critici dell'arte che si concentrano invece sulla pratica grafica di alcuni scultori contemporanei (quali Lucio Fontana, Fausto Melotti, Marisa Merz, Mattiacci e Gilberto Zorio) evidenziandone gli stilemi, le specificità tecniche e la grammatica.

La correttezza di un approccio analitico che si concentri, anziché su categorizzazioni generali, sulle differenti concezioni del “disegno” dei singoli autori, è confermata e sostenuta dagli artisti stessi. Prima delle letture critiche finora riferite, il catalogo della mostra *Disegnata* (Ravenna, 1987) illustrava le opere esposte corredandole con brevi dichiarazioni dei rispettivi autori sul disegno [fig. 4]. Nonostante la suddivisione in capitoli in base a presunte affinità formali, ognuno di essi appare mosso da personali convinzioni e modalità di operare su carta[21] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn21). Per citarne solo alcune: se per Afro il “disegno” è un «appiglio per affrontare la tela», per Melotti è un «volo affascinante e indeciso nell'hortus clausus delle memorie [...]»; è la forma espressiva che forse più di ogni altra, per l'immediatezza della trascrizione, l'elementarità del mezzo povero e potente, può rapire allo stato di grazia il suo palpito più remoto». Pomodoro scopre se stesso disegnando, mentre Twombly sposta l'attenzione sul rapporto tra segni e foglio bianco. Per Boetti disegnare è «vedere come i ciechi, tramite i confini», per Merz è un «fatto totale, dettato dalla necessità di essere, piuttosto che dalla necessità di rappresentare in senso esclusivo da diventare un modo di essere».[22]

(http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn22) Analizzando le opere qui riprodotte, si trova inoltre conferma dell'intercambiabilità delle tecniche e dunque dell'inesattezza nel definire "disegni" opere che invece presentano, assieme a tracciati a inchiostro o a matita, inserti a collage, fotografie, pennellate di colore, ecc. Occorre infine menzionare la recente pubblicazione del catalogo ragionato delle opere su carta di Lucio Fontana, curato da Luca Massimo Barbero e promosso dalla Fondazione dedicata all'artista [fig. 5]. [23]

(http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_edn23) Esemplare nell'attenta schedatura dei ben 5500 lavori documentati, lascia ben sperare che produzioni simili possano iniziare a essere studiate, catalogate e contestualizzate alla stregua di quelle di grande formato. La difficoltà nel farlo risiede, oltre che nella scarsità di testi, documenti e cataloghi che permettano la ricostruzione delle relative (s)fortune critiche ed espositive, nella complessità (e, a volte, impossibilità) di recuperare le immagini e i dati tecnici delle opere, in quanto alcune possono esser state disperse, mentre altre possono risultare non archiviabili in modo completo data la ritrosia a collaborare alle ricerche da parte dei relativi proprietari.

Nonostante lo studio del "disegno" degli anni Sessanta e Settanta sia un'impresa molto complessa il cui risultato è purtroppo destinato a rimanere lacunoso, è però necessario almeno provare ad affrontarne l'impresa. Solo così facendo, la produzione più privata degli artisti potrà ottenere la meritata storicizzazione, rivelandoci sfumature del pensiero dei loro autori finora sconosciute e degne di essere finalmente messe in luce.

* Il presente contributo è tratto dalla mia tesi di dottorato in Storia delle Arti dal titolo *Giulio Paolini, opere su carta 1960-1980* (Università Ca' Foscari-IUAV-Università di Verona, a.a. 2013/2014), volta alla raccolta, alla ricognizione e all'analisi di tale corpus di lavori dell'artista - di cui si fornisce l'immagine di un esemplare [fig.1] -, rimasto finora quasi del tutto inesplorato e in parte inedito.

[1] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref2) Giorgio de Chirico, *Valori plastici*, Roma, 1919.

[2] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref2) Si fa qui riferimento, in particolare, ai volumi: Nello Ponente (a cura di), *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 febbraio-15 aprile 1981), De Luca Editore, Roma, 1981; Germano Celant, *Identité italienne: l'art en Italie depuis 1959*, (catalogo della mostra, Parigi, Centre Georges Pompidou, 25 giugno-7 settembre 1981), Centro Di, Firenze, 1981.

[3] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref3) Cfr. i due volumi citati nella nota precedente.

[4] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref4) A livello internazionale, occorre ricordare la grande mostra itinerante *Drawing Now-Zeichnung Heute*, inaugurata il 10 ottobre 1976 a Zurigo presso la Kunsthau ma organizzata dal Museum of Modern Art di New York, che raccoglie alcune opere su carta di Piero Manzoni assieme ai disegni dei più importanti artisti americani contemporanei (cfr. il catalogo della mostra *Drawing Now-Zeichnung Heute*, con testi di Erika Gysling-Billeter e Bernice Rose, Zurigo, Kunsthau, Zurigo 1976).

[5] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref5) Si ricordano in particolare le mostre e gli omonimi cataloghi: *Hans Richter* (dall'8 aprile 1970); *Josef Kien* (9-31 maggio 1973); *Arp. Disegni e grafica 1914-1965* (dal 7 maggio 1974).

[6] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref6) In merito si vedano anche le numerose esposizioni citate da Fabio Belloni in *La mano decapitata*, Electa, Milano, 2008, pp. 46-51.

[7] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref7) Per approfondimenti su tale tipo di produzione si vedano, in particolare: Germano Celant, *Book as Artwork 1960/72*, Nigel Greenwood, Londra, 1972; G. Maffei, *Libri e documenti. Arte Povera 1966-1980. Books and documents*, Corraini Editore, Mantova, 2007.

[8] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref8) Le tecniche invece non risultano infatti legate a supporti specifici. Se il disegno è soltanto "la rappresentazione di un oggetto per vie di linee e segni" (Fernando Palazzi, *Dizionario della Lingua Italiana*, Hoepli, Milano, 2007), il collage è "la composizione di frammenti di carta, e per estensione anche di materiali diversi, su un supporto" (Francesca Gallo, "Tecniche e materiali nuovi nelle avanguardie storiche", in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di Silvia Bordini, Carocci editore, Roma, 2011, p. 15). In entrambi i casi, la scelta della tipologia di supporto non viene menzionata, in quanto facoltativa.

[9] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref9) Achille Bonito Oliva, s.t., in *Drawing/Trasparenze. Disegno/Trasparenza*, catalogo delle mostre *Drawing (in U.S.A.) e Disegno in Italia* (Roma, Studio d'Arte Cannaviello, rispettivamente dal 26 gennaio e dal 5 marzo 1976), Roma, 1976, s.p.

[10] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref10) Ivi, s.p.

[11] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref11) Ivi, s.p.

[12] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref12) Ivi, s.p.

[13] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref13) Cfr. Flaminio Gualdoni, "Le strategie del foglio", in Pier Giovanni Castagnoli e Flaminio Gualdoni (a cura di), *Disegno italiano del dopoguerra*, (catalogo della mostra, Modena, Galleria Civica, 26 settembre-20 dicembre 1987), Bologna, 1987, pp. 13-15.

[14] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref14) Enrico Crispolti, "Invito al disegno italiano contemporaneo", in Id. e Mauro Pratesi (a cura di), *L'arte del disegno del Novecento italiano*, Laterza, Bari, 1992, pp. 1-2 e sgg.

[15] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref15) Cfr.: Gabriella De Marco, "Il disegno tra utopia e progetto nell'Arte Povera e Concettuale (http://opac.khi.fi.it/cgi-bin/hkhi_it.pl?_idn=ud360268r)", in Enrico Crispolti e Carlo Pirovano (a cura di), *Storia del Disegno italiano del Novecento*, Electa, Milano, 1993, pp. 302-317.

[16] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref16) Ivi, p. 304.

[17] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref17) Ivi, pp. 306-307.

[18] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref18) Angela Madesani, "Il lungo cammino del disegno nell'arte italiana (1945-1975)", in Id. (a cura di), *Il disegno nell'arte italiana dal 1945 al 1975. Da*

Morandi al Concettuale, (catalogo della mostra, Busto Arsizio, Fondazione Bandera per l'Arte, 28 marzo-30 maggio 2004), Busto Arsizio, 2004, pp. 8-23.

[19] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref19) Ad esempio: se in Valerio Adami il disegno è utilizzato «come elemento autonomo primigenio, ma anche come inserto nella pittura a sottolineare linee e volumi», in Mario Schifano assume invece lo *status* di «progettualità dell'immagine, legata alla ricerca pittorica», sia di «opera autonoma che ha per oggetto il mondo nuovo, i suoi segni, le sue icone», mentre in Piero Manzoni diviene una riflessione/variazione concettuale su temi specifici e ricorrenti. *Ivi*, pp. 16-18.

[20] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref20) Cfr. Fabrizio D'Amico, "L'aporia nel disegno degli scultori", *Quaderni di Scultura Contemporanea*, a. XXV, n. 12, Edizioni della Cometa, Roma 2004, pp. 5-6.

[21] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref21) Concetto Pozzati, *Disegnata. Percorsi del disegno italiano dal 1945 ad oggi*, (catalogo della mostra, Ravenna, Loggetta Lombardesca, 21 marzo-31 maggio 1987), Edizioni Essegi, Ravenna, 1987.

[22] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref22) Le citazioni incluse sono state trascritte da: *Ivi*, rispettivamente p. 44, p. 68, p. 98, p. 114, p. 180 e p. 188.

[23] (http://www.senzacornice.org/rivista/articolo_archivio.php?id_magazine=14&id=77#_ednref23) In merito al disegno di Lucio Fontana si ricorda anche il meno recente, ma esaustivo, volume *Concetti spaziali* a cura di Paolo Fossati (Einaudi, Torino, 1970). che dopo un saggio introduttivo fornisce una puntuale lettura critica di ciascuna delle 236 opere su carta *ivi* riprodotte, seguita dalla pubblicazione dei manifesti scritti e promossi dall'artista.



Associazione Senzacornice

Via Jacopo Nardi 17/a

50132 - Firenze

C.F. 94204060480

Menu

Home

Progetto

Chi siamo

Glossario

Archivio

Prossimo numero

Contatti

Lab

Partners



(<http://www.m-mag.it>)



(<http://www.namaqua.cc>)