

ROBERTA SERPOLLI

Richard Serra e l'Italia.

Uno sguardo sulla tradizione artistica e l'identità visiva di una nazione

“Il pensiero, la percezione e il lavoro sono legati
alla storia e differiscono per ognuno di noi.
La nozione nostalgica della pagina bianca, della tela vuota,
è un'idea falsa. È un'illusione pensare che ci possiamo
liberare della storia e iniziare da zero,
anche se la sperimentazione potrebbe rappresentare
un modo per ovviare a questo dilemma.
Superare la storia equivale a superare delle
restrizioni che noi stessi ci siamo imposti”.¹
Richard Serra (2004)

Questo assunto di Richard Serra appare abbastanza esemplificativo del pensiero dell'artista sulla storia, sia in termini culturali che di esperienza autobiografica, in relazione alla sua stessa pratica artistica. In questo senso, il superamento operato da Richard Serra, così come da altri artisti della sua generazione, rispetto alle conquiste artistiche precedenti non può prescindere da una riflessione, che scopriamo essere piuttosto analitica e ponderata, sulla storia dell'arte e sulla cultura del passato.

Da una parte, questa constatazione trova conferma nella sua produzione giovanile, dalla metà degli anni sessanta fino a tutti i settanta, che pur essendo così contestataria rispetto alle correnti modalità del fare artistico, trae nutrimento dalla conoscenza della storia dell'arte – e soprattutto dai suoi aspetti fenomenologici –, rielaborata in maniera critica. Dall'altra però, ripercorrendo la sua vicenda artistica emerge che tale riflessione accompagna l'artista anche nelle creazioni più recenti.

Se questo aspetto ci conduce direttamente alla formazione umanistica di Serra, avvenuta in alcune delle migliori università americane (prima alla University of California di Berkeley e poi presso la Yale School of Art di New Haven), d'altra parte trova applicazione sul terreno più operativo.

Considerare perciò, lo sguardo di Richard Serra sull'identità visiva e culturale italiana ci pare non possa prescindere dagli spunti, dalle riflessioni indotte da una conoscenza dell'arte italiana, che ha modo di svilupparsi sin dagli anni della formazione con un soggiorno tra il 1965-1966 a Firenze. Serra si trova in Italia in un momento particolarmente vivace per la storia culturale del nostro paese, fatta di incontri e di scambi internazionali, in particolare con le ricerche d'oltreoceano; si ricordi la presenza di Cy Twombly e Robert Rauschenberg a Roma, così formativa anche per i giovani artisti italiani.

Il rapporto di Richard Serra con la cultura italiana ha dunque inizio sin dai suoi esordi che qui ripercorreremo brevemente, ma che necessiterebbero di un ulteriore approfondimento, segnati dalla prima esposizione personale presso

la galleria La Salita di Roma (1966) intitolata *Animal Habitats Live and Stuffed...*, che mostra alcune, per la verità involontarie, tangenze con la prossima poetica poverista.

Se il soggiorno italiano significa soprattutto la scoperta e la conoscenza diretta delle fonti visuali della storia dell'arte, in particolare del Rinascimento, sarà necessario soffermarsi sulla lettura e l'interpretazione di Serra dell'arte italiana al fine di comprendere in che modo queste immagini hanno contribuito a creare, nel suo immaginario, una identità visiva italiana. Lungi dall'essere, quello con l'arte italiana, un dialogo limitato al soggiorno giovanile, sembra costituire al contrario una fonte di sollecitazione che opera nelle realizzazioni della maturità: è il caso della serie *Torqued Ellipses* degli anni novanta, ideata a partire dalla conoscenza di San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini.

Va rilevato, tuttavia, che l'interesse di Serra nei riguardi della cultura italiana non si esaurisce con la considerazione per l'arte del passato. In una serie di opere realizzate a partire dagli anni ottanta, l'artista rende omaggio ad alcuni dei principali intellettuali italiani del secondo dopoguerra, tra cui Pier Paolo Pasolini e Primo Levi, imponendoci anche una riflessione sulla relazione tra opera e titolo, tra contenuto e forma scultorea. Il concetto di identità italiana nella percezione di Serra è veicolato non tanto sul piano della cultura scientifica, quanto su quello della storia e della letteratura, con un occhio attento a quelle posizioni critiche e marginali che hanno reso unica la nostra vicenda culturale del novecento.

Negli anni ottanta lo sviluppo economico, paragonabile per certi aspetti alla sorprendente crescita degli anni sessanta, determina una riscoperta e la creazione di una nuova immagine dell'Italia, più competitiva sul mercato internazionale ed in grado di esportare beni di lusso. Il processo di rivalutazione del design, dell'industria e dell'artigianato messo in atto dal "made in Italy", ha contribuito a creare un nuovo paradigma dell'italianità, spesso identificata con i prodotti esportati. Sono anni in cui la stessa critica d'arte è impegnata in una diffusione internazionale della produzione artistica italiana, veicolando così un concetto di identità attraverso l'arte prodotta nel nostro paese; il decennio si apre infatti, con la mostra *Identité Italienne* curata da Germano Celant.²

Lo sguardo di Richard Serra sull'Italia, a giudicare dalle opere, sfugge a un paradigma precostituito di italianità, troppo spesso pervaso da un'infinità di luoghi comuni, proponendoci un'immagine del nostro paese profondamente culturale e suggestiva; è, dunque, uno sguardo critico.

In questi anni in cui l'immagine dell'Italia sembrerebbe piuttosto vincolata al concetto di *made in Italy*, Serra ci ricorda l'Italia vittima dell'emarginazione e del pregiudizio attraverso la vicenda di Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti,

divenuti ormai simbolo della storia dell'emigrazione italiana.

E se, come ammette Serra “la nostra comprensione della storia è sempre autobiografica”,³ non stupirà allora ritrovare nell'opera *The Drowned and the Saved*, suggestivamente collocata per la prima volta nella sinagoga di Pulheim, un omaggio, oltre che a Primo Levi, a sua madre Gladys Feinberg, ebrea russa e suicida nel 1977.⁴ È dunque, a questa produzione che dedicheremo l'ultima parte del contributo, in cui ci sembra di poter cogliere sfumature e problematicità nel concetto di identità culturale e visiva italiana.

Il soggiorno in Italia degli esordi e la riflessione sull'arte italiana

La storia degli esordi di Serra non è stata oggetto di analisi approfondita negli studi che lo riguardano, e convenzionalmente il catalogo dell'artista ha inizio con opere quali *Trough Pieces* e *Belts* realizzate al ritorno dal soggiorno italiano nel 1966, e che rispetto al suo percorso precedente segnano senz'altro una svolta. Tuttavia, i suoi inizi in pittura – sperimentazioni sul caso riconducibili all'ambito dell'Espressionismo astratto con una tendenza assemblagista⁵– e il suo seguente interesse per la componente oggettuale, potrebbero fornire una chiave di lettura per comprendere, pur nell'apparente inconciliabilità, il legame con i suoi sviluppi successivi.

In questo contesto sperimentale e formativo nasce la mostra alla galleria La Salita, ideale completamento di un soggiorno europeo iniziato nel 1964 a Parigi, dove Serra studia e disegna soprattutto le opere di Constantin Brancusi, e che si concluderà a Firenze, dove rimarrà per un anno grazie ad una borsa di studio Fulbright.

All'epoca Serra, alla ricerca di materiali non artistici, conduceva insieme alla moglie Nancy Graves una serie di esperimenti zoologici e sulla tassidermia, che lo portavano a vivere a contatto diretto con gli animali e ad osservare la loro adattabilità a nuovi habitat. Queste ludiche sperimentazioni sul confine tra naturale ed artificiale, convincono Gian Tomaso Liverani a dedicargli una mostra presso la sua galleria, La Salita appunto, che apre nel maggio 1966.

Con evidente intento dissacratorio, l'artista dispone nello spazio espositivo animali vivi ed impagliati insieme ad oggetti, con l'idea non soltanto di evidenziare una metafora sessuale, ma di investigare il confine tra illusione e realtà [fig. 1].⁶ Chiarisce Serra nel catalogo della mostra: “The work involves a placement of juxtaposed materials for the sake of the idea: the projected sexual metaphor. The concern is not with the merit of any particular esthetic object. The works are psychological and obsessive. Medium is mixed – Animals are used as sex. Containers as sex. Experience as sex. My ambition is to present a daisy chain”.⁷

Questa accezione con cui l'artista concepisce l'intera mostra, ci riporta

direttamente ad una prima influenza della cultura visiva italiana, e diremmo della cultura *tout court*, in questi anni del soggiorno. L'elemento immaginifico, piuttosto surreale ai nostri occhi di contemporanei, che pervade il Museo della Specola di Firenze aveva dato modo a Serra di concepire questi suoi primi esperimenti. Della nota sezione del Museo di Storia Naturale, preziosa *Wunderkammer* e *summa* della concezione scientifica settecentesca, l'artista aveva apprezzato, oltre agli animali impagliati, soprattutto le cere anatomiche di Clemente Susini “extraordinarily beautiful and also perverse and sexual”.⁸ Il gusto per l'accumulo di oggetti, per la straordinaria eterogeneità dei materiali conservati nel primo museo scientifico d'Europa, fortemente voluto dal Granduca Pietro Leopoldo di Lorena, avevano infuso nell'artista l'idea di oltrepassare lo spazio pittorico utilizzando nuovi materiali non artistici. Serra, quindi, sembra riprendere da questa caratteristica della cultura scientifica italiana dell'epoca una concezione dell'immagine complessa e stratificata, a più livelli e tuttavia analitica, ancora una volta funzionale alle sue indagini sullo scarto tra illusione e realtà.

Il gesto provocatorio compiuto da Serra a La Salita, indiretto erede del *ready-made* duchampiano, riecheggia visivamente le *Box constructions* di Joseph Cornell, ma è più direttamente connesso all'influenza che Jasper Johns e Robert Rauschenberg avevano sugli artisti della sua generazione. Gli studi a Berkeley, a University of California Santa Barbara e presso la Yale School of Art, lo avevano infatti messo in contatto con le nuove ricerche in direzione pittorico-oggettuale praticate dai due neo-dadaisti, spesso *visiting critics* nelle succitate università americane.⁹

Il passo avanti condotto da Serra è nel senso di una dimensione ambientale del lavoro, di un confronto con lo spazio della galleria, messo in atto attraverso un processo di reificazione, anticipando inoltre l'aspetto processuale del fare artistico nel gesto quotidiano di nutrire gli animali [fig. 2].

La mostra, com'è noto, desta scandalo nell'ambiente romano e internazionale, prontamente registrato dal *Time Magazine* di quell'anno, poiché viene giudicata una semplice provocazione, e procurerà problemi legali al gallerista, proprio a causa dell'esposizione di animali.¹⁰ Se il pubblico romano non sembra essere ancora pronto per un'operazione del genere, sebbene di lì a qualche mese sarebbe entrato in contatto con la neo-avanguardia, a giudicare dalle affermazioni di Serra anche gli artisti furono ostili, ad eccezione di Mario Schifano.¹¹

Benché Serra abbia in più di un'occasione ricondotto la mostra a La Salita ad un generale processo di sperimentazione giudicando quei lavori come opera di uno studente in fase di crescita artistica, in realtà il suo sorprendente esordio, sorprendente in ragione dei suoi successivi sviluppi artistici verso l'Antiform, s'inserisce in un contesto culturale in cui le nuove ricerche andavano

investigando il rapporto tra cultura e natura in termini di operatività ambientale.

Da questo punto di vista, si riscontra una certa tangenza, seppur nella diversità degli esiti, con le opere successive al 1964 di Pino Pascali, di cui Serra diviene amico proprio durante il soggiorno a Roma,¹² ed in particolare con le tele centinate di animali primordiali, le *Nuove Sculture* esposte alla galleria L'Attico nell'ottobre del 1966. La radicalità dell'operazione di Serra si pone con un certo anticipo rispetto alle indagini di Jannis Kounellis che nel marzo del 1967, ancor prima del *senza titolo* con il noto pappagallo, esponeva a L'Attico gabbie con uccelli vivi e confidava a Carla Lonzi il suo interesse per il gesto di nutrire l'animale [fig. 3].¹³

Ripensando agli sviluppi di Serra immediatamente successivi alla mostra romana, in direzione Antiform e processuale, l'esperimento "zoologico" a Roma potrebbe sembrare un episodio isolato, un *cul de sac* rispetto alla strada che avrebbe poi percorso. Tuttavia, se è vero che l'artista non ha più proceduto verso quel tipo di sperimentazione e pur tenendo presente l'evidente diversità tra le opere, vi si riscontrano *in nuce* alcuni elementi sul piano ideativo. In una delle prime creazioni al ritorno negli Stati Uniti, *Doors* (1966-67), Serra sottopone al procedimento del calco in gomma e fibreglass alcune vecchie porte trovate, esperimento che, mentre gli consente di meditare sull'eredità di Marcel Duchamp, lo avvicina alle sculture degli anni cinquanta di Jasper Johns. Quello che qui ci interessa è proprio il senso dell'atto del duplicare, spiegato efficacemente da Benjamin H. D. Buchloh: "It is the process of doubling that generates their [*Doors*] most significant paradox – the transformation from everyday object to a cast with an altered surface and texture, from rusty metal to rubberized repetition".¹⁴

È, tuttavia, proprio sul terreno della scoperta e della lettura della storia dell'arte che Serra ha modo di riflettere su illusione e rappresentazione, questa volta in termini spaziali. L'esposizione a La Salita nasce infatti, in seguito al viaggio di Serra a Madrid dove osserva, rimanendone profondamente colpito, *Las Meninas* (1656 ca.) di Diego Velázquez. La riflessione prodotta dall'opera, gli aprirà lo sguardo sul concetto di spazio interno ed esterno al quadro, uno spazio in cui lo spettatore riveste un ruolo determinante: diventa il soggetto dell'opera.¹⁵

Ma è soprattutto il soggiorno italiano nel suo complesso, al di là dell'occasione espositiva da Liverani, ad indurre Serra, attraverso lo studio e l'osservazione della pittura rinascimentale, ad una più ampia riflessione sulle caratteristiche dello spazio nel senso di una costruzione razionale e volumetrica e, al contempo, di illusorietà.

I termini stringenti di un confronto con la cultura italiana, e la sua identità visiva, diventano a Firenze occasione di contatto quotidiano con le opere del

Rinascimento determinando, sia in maniera culturalmente consapevole che nei termini di un “inconscio” culturale, un'influenza sul suo stesso percorso artistico. L'interesse per l'arte italiana da parte di Serra non si limita alle vicende del Rinascimento, ma si rivolge anche alle ricerche artistiche del novecento, prime fra tutte quelle del Morandi degli esordi e del De Chirico metafisico.

È l'affresco rinascimentale a costituire la principale fonte di scoperta, sia in termini di geometria e di costruzione dei volumi che di sensibilità percettiva. Alla luce infatti, delle stesse affermazioni di Serra si potrebbe supporre che, al di là dell'aspetto propriamente “operativo”, nei termini cioè di sperimentazione sul linguaggio artistico, questo soggiorno italiano abbia veicolato un'idea di identità visiva del nostro paese ricondotta all'ambito della razionalità geometrica rinascimentale. Pur tuttavia, all'artista non deve essere sfuggito che questa “riduzione al grado zero” dell'immagine, e soprattutto l'assenza di superfluo nella costruzione dell'immagine (attraverso quella linea che costruisce ma al contempo toglie il volume), sono espressione dei valori di spiritualità e misticismo, connessi con l'impatto sul riguardante. Gli affreschi del Beato Angelico nel convento di San Marco veicolano quest'ultimo tipo di impressione:

I lived near there and I would visit them in the evening with the light filtering into the rooms. There are certain things that if you are living in Florence are like a gift. It's like hearing a song that you've never heard before. It fulfills something in your sensibility that you lack but you think you might reach for if somebody would open the door. Fra Angelico is rare in that way.¹⁶

Mentre apprezza le opere di Masaccio e di Piero della Francesca, è però al Mantegna che Serra guarda con continua sollecitazione in ragione dei valori geometrici e scultorei della sua pittura, cui dedicherà un viaggio di “scoperta” a Mantova e Padova.

Nella sua lettura dei grandi esempi del passato, Serra sembra evidenziare in particolare i valori della linea e della costruzione dei volumi. L'impressione suscitata dalle diagonali dei dipinti del Sassetta, confermerebbe questa ipotesi. L'occhio con cui guarda a queste opere sembra principalmente quello del disegnatore, per cui ad una capacità analitica dei particolari si unisce una sensibilità nel cogliere la sintesi dell'insieme. Il primo approccio all'arte di Serra è avvenuto, del resto, attraverso il disegno che costituisce una parte fondamentale della sua produzione, una vera e propria opera nell'opera, indipendente dalla produzione scultorea. La sua concezione del disegno è oltremodo interessante perché permette di comprendere le caratteristiche che apprezzava dell'arte vista a Firenze.¹⁷

Se il disegno “is a way of seeing into your own nature”,¹⁸ stabilirne l'effettiva

natura dipende dalla propria percezione sia visiva che mentale, dal momento che tutto può essere visto come un disegno, che si tratti di un'iscrizione su una superficie piatta oppure del modo in cui si costruisce il volume.¹⁹

A questo proposito, sono significative le parole espresse su Donatello [fig. 4], uno degli artisti che ha influenzato maggiormente la sua formazione:

I became very taken with Donatello, particularly his *Judith and Holofernes*, I looked at that sculpture almost every day. I admired the drawing in Donatello's sculpture more than the drawing in Michelangelo's. By that I mean the way the volume is expressed when it meets the surface, the way the form turns in space, particularly in the *Gattamelata* in Padua. That has a volume that is very hard to see anywhere else – Donatello can go from something very sinuous to a very large, weightless volume.²⁰

Queste riflessioni sull'arte di Donatello e la lettura della sua opera da parte dell'artista dovevano essere in qualche modo condivise da un altro dei protagonisti dell'Antiform americano, Robert Morris, il quale individua proprio in *Giuditta e Oloferne* (1457-1464 ca.) l'attualità di Donatello in relazione al processo artistico.

Spiega Robert Morris, in uno dei testi chiave per le sperimentazioni degli anni sessanta: “Rather than modeling parts of the costume in *Judith and Holofernes*, Donatello dipped cloth in hot wax and draped it over the Judith figure. This meant that in casting the molten bronze had to burn out the cloth as well as the wax. In the process some of the cloth separated from the wax and the bronze replaced part of the cloth revealing its texture”.²¹

Secondo un procedimento che anticipa l'approccio concettuale alla processualità del fare artistico, la scultura in questione “is an early example of a systematic, structurally different process of making being employed to replace taste and labor and it shows up in the final work. Draping and life casting replace modeling. [...] What is particular to Donatello and shared by many 20th-century artists is that some part of the systematic making process has been automated”.²²

Le interpretazioni di Serra in merito all'arte italiana si inseriscono in un contesto culturale che proprio in questo periodo vede da parte degli artisti statunitensi, impegnati in un radicale processo di rinnovamento, l'interesse per l'arte italiana del quattrocento e cinquecento e la diretta influenza sulle loro opere, soprattutto in termini spaziali e geometrici, così come in senso architettonico. Altro esempio di questa profonda impressione suscitata dall'arte italiana, si ritrova nei *wall drawings* di Sol LeWitt ed in particolare nella serie degli *Isometric drawings* in cui desume le potenzialità della prospettiva isometrica proprio dalla bidimensionalità della pittura ad affresco del quattrocento.²³

Il confronto di Serra con la cultura italiana del passato non si esaurisce in quel

primo dialogo con l'arte degli anni della formazione, ma si estende anche in seguito all'architettura.²⁴ Negli anni novanta, infatti, in occasione di un viaggio a Roma ha modo di riflettere sull'architettura del Borromini che, com'è noto, determina la realizzazione della serie *Torqued Ellipses* installata, dopo anni di sperimentazione tecnica, per la prima volta nel 1996 al Dia Center for the Arts di New York [fig. 6].²⁵

Nell'opera, le curve dell'architettura barocca determinano un nuovo e diverso coinvolgimento dello spettatore, come in altre installazioni, invitato a "registrare lo spazio" camminando ed osservando la struttura, ma questa volta anche ad interrogarsi sui possibili fraintendimenti nella sua stessa lettura dello spazio. È stata appunto questa possibilità di una non corretta percezione dello spazio circostante ad aver determinato nello scultore una meditazione su Borromini.

Trovandosi all'interno di San Carlo alle Quattro Fontane (1638-41) [fig. 5], Serra si rende conto di aver letto in maniera errata la relazione tra l'ovale del soffitto e quello del pavimento, ed è dunque a partire da questa considerazione che decide di realizzare una struttura ovale in cui, proprio come in Borromini, il raggio dei due corpi rimanga costante in elevazione.²⁶

Le difficoltà sono soprattutto di natura tecnica, per conferire stabilità alla forma e per creare la forma stessa infatti, l'acciaio ha subito un lungo e complesso processo di compressione, a partire da numerosi studi e modelli in legno. Il risultato, senza precedenti nella scultura, consentirà all'artista di realizzare in seguito una serie di invenzioni e varianti sulla forma ellittica culminate, come osserva Kenneth Baker, nelle installazioni di *The Matter of Time*, la mostra del 2005 presso il Guggenheim Museum di Bilbao:

With *Torqued Ellipse I*, Serra discovered how to root the experience of time's inconstancy in unpredictable changes in curvature of his sculptures' colossal, curved plates. [...] *Torqued Ellipse* offers itself as a sort of key to the reception of *The Matter of Time*. It clarifies the terms in which these sculptures must be understood: walking and looking – the mind's mobility keying itself to the body rather than the reverse.²⁷

Si aggiunga inoltre, che questa idea della centralità dello spettatore nella concezione dell'opera, tangente alla nozione di opera come "extended self",²⁸ si pone idealmente in continuità con quella riconosciuta caratteristica dell'arte italiana di situare l'uomo al centro delle sue indagini, secondo una tradizione culturale che origina proprio dall'Umanesimo rinascimentale.

Da Sacco e Vanzetti a Primo Levi: l'omaggio di Serra alla storia e alla cultura italiane

In un gruppo di lavori realizzati a partire dagli anni ottanta, la storia e la letteratura italiane entrano nell'immaginario di Serra, ne costituiscono il nutrimento per la creazione di nuovi lavori. Sebbene sia difficile stabilire quanto la meditazione sulla poetica di questi autori abbia influito sulla concezione stessa delle singole opere, tuttavia questi "omaggi" sono celebrazioni non altisonanti, né monumentali, di personaggi che con la loro produzione intellettuale hanno contribuito a far apprezzare la cultura italiana a livello internazionale.

A guardare nel loro complesso alle scelte di Serra, si trova un interesse per vicende biografiche caratterizzate da un profondo impegno civile, da una creatività cioè destinata ad incidere sulla collettività.

Questi personaggi diventano essi stessi, attraverso la loro storia, un simbolo della battaglia culturale o politica che hanno portato avanti. A cominciare dalla vicenda di Sacco e Vanzetti, i due più noti prigionieri politici della storia americana, che apre idealmente questo percorso nella storia italiana tracciato da Serra.

Realizzata nel 1986 ed esposta per la prima volta alla mostra personale presso la galleria Leo Castelli, *Sacco and Vanzetti* è entrata in seguito nella collezione Saatchi di Londra [fig. 7].

Dedicando l'opera ai due anarchici italiani accusati di omicidio e ingiustamente condannati alla pena capitale nel 1927, Serra compie un ulteriore passo avanti nel ricordo della loro storia, la cui memoria è stata riabilitata negli Stati Uniti soltanto nel 1977 quando il governatore del Massachusetts riconobbe gli errori commessi durante il processo. Quella di Sacco e Vanzetti è una vicenda che ha avuto notevoli ripercussioni sulla storia sociale americana, diffondendo inoltre un concetto di identità italiana, sia in termini politici che sociali, legato alla sua storia dell'emigrazione.

La portata simbolica della vicenda ha attraversato la storia del novecento, estendendosi in vari campi della creatività, dalla musica, alla scrittura e alla pittura, trovando nella nota serie di opere dedicate da Ben Shann un precoce e toccante esempio di rappresentazione artistica.

Benché nella produzione di Richard Serra di questi anni la relazione tra opera e titolo sfugge a considerazioni schematiche e precostituite – è questo uno degli aspetti più interessanti del suo lavoro del periodo –, nell'opera in esame l'impressione suscitata nello spettatore dalla natura stessa del lavoro contribuisce ad evocare la drammaticità del tema. Le tre lastre di acciaio, di cui una occupa il campo visivo dello spettatore in senso longitudinale, determinano uno spazio difficile da percepire in maniera immediata. Lo spazio rettangolare in cui era in origine disposta l'opera viene "spezzato" nella sua

continuità soprattutto dalla disposizione delle altre due lastre posizionate in maniera da creare un angolo di 45 gradi, ma lasciate ad una certa distanza le une dalle altre creando così un angusto passaggio percorribile.

A differenza però del precedente *Circuit* (1972), in cui si percepiva una certa simmetria e rigore logico nell'esperire l'installazione, costituita da quattro lastre di acciaio *free-standing* su altrettanti angoli, in questo caso la relazione della struttura con l'ambiente determina un senso di precarietà visiva e percettiva, come ha lucidamente scritto Armin Zweite:

Subliminal fear increases with awareness of the enormous weights with which one would be confronted with no chance of escape, while in contrast one's consciousness is simultaneously signalling the stability and absolute safety of the set of plates. [...] This moment of existential experience of self can hardly be excluded from consideration, although it was by no means Serra's intention to create a space laden with psychological drama.²⁹

Nonostante questa interpretazione dell'opera potrebbe ipoteticamente estendersi ad altri lavori di Serra, tuttavia in *Sacco and Vanzetti* viene confermata proprio dalla disposizione visivamente asimmetrica delle lastre.

Se in questo caso è la relazione con l'ambiente "neutrale" della galleria a suggerire, attraverso il titolo, una evocazione delle vicende storiche, in *The Drowned and the Saved* è il luogo storico ad evocare la tragedia dell'olocausto vissuta in prima persona e descritta da Primo Levi nel saggio cui Serra rende omaggio [fig. 8].³⁰ Il lavoro è installato per la prima volta nel 1992 nella sinagoga di Stommeln nella città di Pulheim, uno dei più antichi luoghi di culto ebraico, nell'ambito dell'importante progetto espositivo che dal 1991 ha ospitato, tra gli altri, interventi di Kounellis, Eduardo Chillida e Carl Andre. È esposta in maniera permanente dal 1997 al Kolumba Museum di Colonia, oggi museo d'arte disegnato da Peter Zumthor ma un tempo sito dell'omonima chiesa tardogotica distrutta dai bombardamenti della II guerra mondiale di cui si conservano ancora le rovine. L'opera di Serra è infatti disposta al centro del sito integrandosi con le strutture ancora esistenti di questo luogo fortemente caratterizzato dalla storia.

Dello scrittore italiano, prigioniero ad Auschwitz, Serra apprezza soprattutto il rigore, ma più che un omaggio alla persona di Levi, cui sarà intitolata un'altra opera della serie *Right-Angle Props* nel 1995 [fig. 9], l'artista evidenzia la metafora letteraria attraverso l'unione di due strutture angolari che si sorreggono reciprocamente e che, com'è stato osservato, rimandano al Bimah il pulpito utilizzato per la lettura della Torah.³¹ Nella loro complementarità le due strutture simboleggiano un passaggio, diventano emblema di una sorta di predestinazione che salva alcuni uomini e ne sommerge altri: "There are those who span the bridge, who pass over it, the saved, and those who do not span the bridge, who pass under it, the drowned".³²

Tuttavia lo scultore ritiene che la relazione tra l'opera e Primo Levi non vada al di là del titolo, sottolineando comunque la capacità di produrre una riflessione: "The sculpture itself carries no specific meaning but acts as a catalyst for thought in its particular context: the content of the context contributes to its experience and meaning".³³

Se quindi, non sussiste alcuna tangenza poetica fra lo scrittore e la scultura, il riferimento alla valenza *site specific* rende la collocazione nei due siti in Germania particolarmente attinente al suo contenuto, benché la suggestione mistica del lavoro sia stata evidenziata anche nell'installazione presso i Mercati di Traiano a Roma nel 1999.³⁴

Si ritiene, del resto, che in queste sperimentazioni "linguistiche" di Serra, la speciale complessità del rapporto opera/titolo contribuisca ad evidenziare la stessa difficoltà del processo di assimilazione ed elaborazione della memoria storica, processo caratteristico della identità culturale italiana.

L'omaggio di Serra agli intellettuali italiani che si sono caratterizzati per l'impegno civile e per una visione critica della cultura, il cui ultimo esempio è il disegno *Calvino* (2009) esposto in una recente mostra presso la galleria Gagosian di Roma,³⁵ risale alla metà degli anni ottanta con l'opera *Pasolini* [fig. 10]. Realizzata nel 1985, è stata esposta alla galleria Stein di Milano nella prima personale italiana dedicata all'artista a circa dieci anni di distanza dall'esposizione organizzata nel 1973 da Toselli. Inoltre, all'autore italiano Serra dedicherà nel 1987 una serie di *screenprints*, in 28 esemplari.

Questo corpus di opere, mentre conferma un apprezzamento da parte di Serra, che però non sappiamo se rivolto principalmente all'attività cinematografica o a quella letteraria, può contestualizzarsi nell'ambito della fortuna critica goduta da Pasolini negli Stati Uniti proprio negli anni ottanta. È infatti in questo periodo che l'opera letteraria dell'autore italiano incontra il favore del pubblico americano, la cui fama di regista invece risaliva agli inizi degli anni settanta, grazie ad una serie di traduzioni tra cui quelle di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* risalenti proprio al 1985.³⁶

Pasolini s'inserisce in una serie di lavori in cui si crea una relazione reciproca tra due strutture collocate ad una determinata distanza le une dalle altre. Se *Plunge* (1983) può ritenersi uno dei precedenti, nel caso di *Pasolini* alle lastre si sostituiscono due blocchi parallelepipedi di diverse misure. In questi "anti-environments",³⁷ la scultura sembra avere un carattere autoreferenziale rispetto all'architettura in ragione di un dialogo tutto giocato sul piano dell'opera. Allo spettatore è lasciata la possibilità di un'esplorazione più visuale e mentale piuttosto che fisica, sebbene è anche grazie al movimento che si può osservare l'incongruenza comunicata dalle due strutture, così simili eppur tanto diverse nelle loro caratteristiche formali.

A differenza dell'omaggio al saggio di Primo Levi, in questo caso il contesto

non determina una relazione tra opera e autore, che viene evocato soltanto attraverso il titolo. Si tratta quindi, in questa come in altre opere dedicatorie, di una relazione puramente nominale e linguistica, di sapore concettuale, e non di un trasferimento di poetica nell'opera. Se l'opera è indipendente dal titolo, e viceversa, si creano, secondo un approccio vicino alla semiotica, due differenti opere d'arte, una legata alla fisicità dell'esperienza artistica e l'altra rivolta alla sua aleatoria evocazione – aleatoria in ragione dell'assenza di riferimenti precisi.

Da questo punto di vista, l'operazione di Serra pur richiamando alla memoria il magrittiano *Ceci n'est pas une pipe*, compie un passo in avanti nell'associazione, e al contempo nella disgiunzione, tra immagine e parola. Questo tipo di ricerca, che è anche una investigazione sulla capacità evocativa del linguaggio nel suo complesso, trova alcune tangenze con la produzione giovanile di Serra ed in particolare con quella *Verb List* (1967-68), che segna l'inizio del nuovo corso processuale dell'artista al ritorno dall'Italia.

Lungi dall'essere una semplice lista di verbi da mettere in relazione ad altrettante azioni artistiche, la lista sistematizza con logica un processo creativo che è assolutamente sperimentale e nel quale materiale e linguaggio, benché correlati, possono essere indipendenti l'uno dall'altro. Tant'è che sin dal 1969 Serra ha esposto questi suoi speciali appunti di lavoro, a partire dalla mostra personale presso la galleria Françoise Lambert di Milano. I suoi esperimenti andavano poi di pari passo con le ricerche dell'amico Philip Glass che proprio in quegli anni lavorava ad estendere la processualità al linguaggio e quindi alla sua musica minimalista.³⁸

L'approccio ambivalente di Serra rispetto alla relazione opera/titolo sembra ricorrente soprattutto nella sua produzione degli anni ottanta. A parte qualche eccezione, come ad esempio *Twins: To Tony and Maria Edna* (1973), intitolato inizialmente *One Cut Bisected Corners, Spin Out for Bob Smithson* (1972-73), così come gli *untitled*, i titoli degli anni sessanta e settanta designano l'aspetto processuale oppure contengono un riferimento ai materiali, si pensi a *Casting* (1969) o a *Thirty-Five Feet of Lead Rolled up* (1968). Nel decennio seguente invece, oltre a portare avanti un discorso che lega il titolo a materiali e processo artistico, Serra realizza una serie di opere dedicate a diversi protagonisti della cultura del nostro tempo, nell'ambito delle quali s'inserisce appunto il suo contributo nei confronti della cultura italiana.³⁹

In questo gruppo piuttosto nutrito di lavori, strutture solo apparentemente simili veicolano in realtà un rapporto completamente diverso con lo spazio.

È il caso delle due opere dedicate una al regista Rainer Werner Fassbinder nel 1983, e l'altra a Francesco Lo Savio nel 1985, quest'ultima esposta insieme a *Pasolini da Stein a Milano* [fig. 11]. In entrambi gli esempi si tratta di tre elementi verticali in acciaio corten che formano una struttura semichiusa su

tre lati, la medesima dell'opera *Walzstrasse I* (1983).

Mentre in *Fassbinder*, collocata nel cortile del Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte di Münster, la scultura è completamente chiusa sui tre lati, *Lo Savio* ha invece una forma più aperta ma anche visivamente più instabile, dato che la lastra di fondo poggia direttamente sul punto d'incontro di due pareti all'interno dello spazio espositivo.

Questa dedica a Lo Savio, unico tra gli artisti visivi italiani cui Serra rende esplicito omaggio, ci riporta idealmente agli anni della mostra a La Salita, galleria che proprio negli anni sessanta era impegnata in una diffusione delle indagini *Spazio-Luce* di Lo Savio. L'attività d'avanguardia dell'artista, interrotta dal suicidio nel 1963, aveva iniziato un percorso di respiro internazionale sin dal 1961 con la mostra a Leverkusen *Ad Reinhardt, Lo Savio, Jef Verheyen*. La successiva esegesi sull'artista lo metterà spesso in relazione con le ricerche sulla percezione dello spazio e i materiali industriali portate avanti dagli artisti americani della Minimal Art.⁴⁰ L'innovativa ricerca condotta da Lo Savio, che con ogni probabilità interessava lo stesso Serra, potrebbe trovare alcune tangenze visive con i recenti disegni della serie *Greenpoint Rounds* (2009) che condividono con i *Filtri* (1959-60) dell'artista italiano la centralità dell'elemento geometrico e la sua relazione con l'esterno risolta in termini luministici.

L'aver voluto rendere omaggio in Germania ad uno dei più grandi, quanto *maudit*, tra i registi tedeschi e in Italia ad uno degli artisti più innovativi del novecento, ma dalla difficile vicenda esistenziale, è forse soltanto una coincidenza.

Tuttavia Serra, che è riuscito, forse non del tutto intenzionalmente, a rendere viva e attuale la poetica dei suoi referenti culturali attraverso materiali industriali, insegnandoci a conoscere l'ingannevole illusorietà dello spazio, ci invita anche a diffidare delle apparenze e delle facili associazioni.

TAVOLE

1 Particolare dell'allestimento della mostra *Animal Habitats Live and Stuffed...* di Richard Serra, alla galleria La Salita, Roma, 1966. Fotografia b/n.

2 Aldo Durazzi, Richard Serra mentre nutre l'animale nella "Gabbia I", esposizione *Animal Habitats Live and Stuffed...*, galleria La Salita, Roma, 1966. Fotografia b/n.

3 Oscar Savio, Jannis Kounellis attacca alla tela le sue rose di tessuto per la mostra *IL giardino / i giuochi* alla galleria L'Attico, Roma, marzo 1967. Fotografia b/n.

4 Donatello, *Giuditta e Oloferne*, 1457-64. Bronzo, 236 cm, sala dei Gigli, Palazzo Vecchio, Firenze.

5 Francesco Borromini, Cupola di San Carlo alle quattro fontane, Roma, 1642.

6 Richard Serra, *Torqued Ellipses I*, 1996. Acciaio impermeabile, 305 x 73 x 52 cm, collezione Dia Center for the Arts, New York.

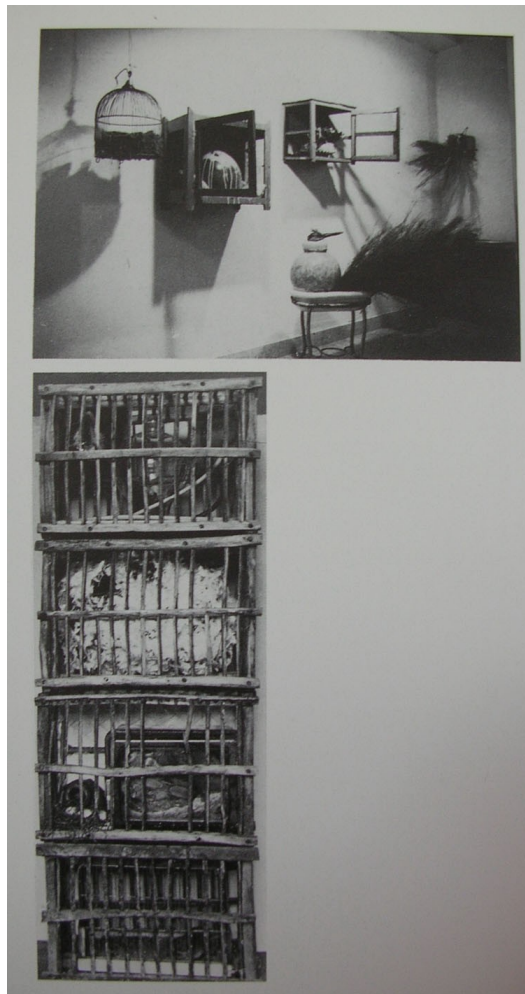
7 Richard Serra, *Sacco and Vanzetti*, 1986. Acciaio corten, tre elementi, rispettivamente: 305 x 914 x 4 cm, 305 x 549 x 4 cm, 305 x 366 x 4 cm, collezione Saatchi, Londra.

8 Richard Serra, *The Drowned and the Saved*, 1997. Acciaio forgiato, due elementi, ciascuno 147 x 155 x 35 cm, Kolumba Museum, Colonia.

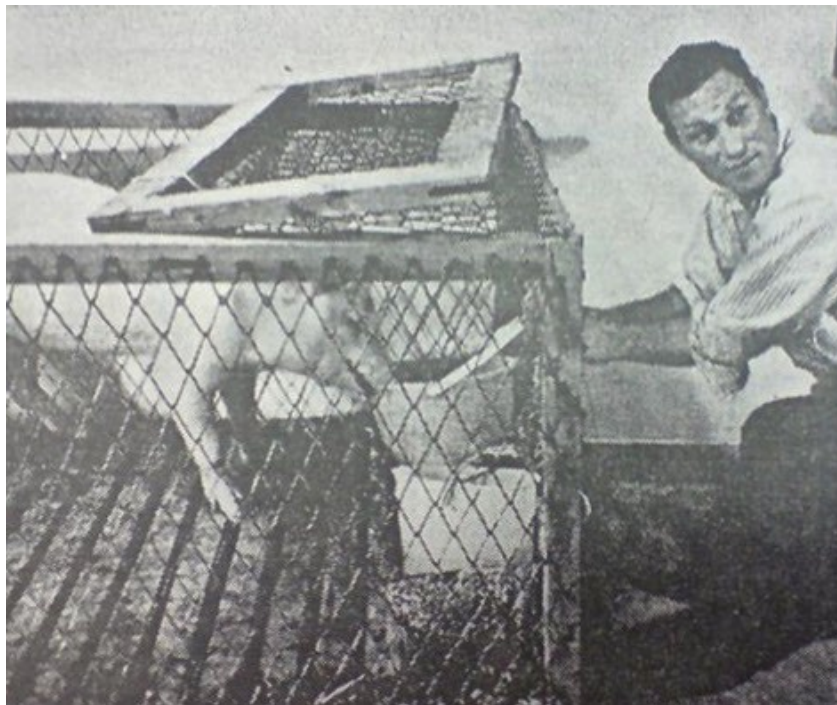
9 Richard Serra, *Primo Levi*, 1992. Acciaio forgiato, due elementi, ciascuno 147 x 155 x 35 cm, collezione privata, Atherton.

10 Richard Serra, *Pasolini*, 1985. Acciaio forgiato, due elementi, ciascuno 76 x 76 x 152 cm e 76 x 38 x 38 cm, collezione dell'artista, courtesy Galleria Stein.

11 Richard Serra, *Lo Savio*, 1985. Acciaio, tre elementi, ciascuno 305 x 203 x 5 cm, collezione dell'artista, courtesy Galleria Stein.



1 Particolare dell'allestimento della mostra *Animal Habitats Live and Stuffed...* di Richard Serra, alla galleria La Salita, Roma, 1966. Fotografia b/n.



2 Aldo Durazzi, Richard Serra mentre nutre l'animale nella "Gabbia I", esposizione *Animal Habitats Live and Stuffed...*, galleria La Salita, Roma, 1966. Fotografia b/n.



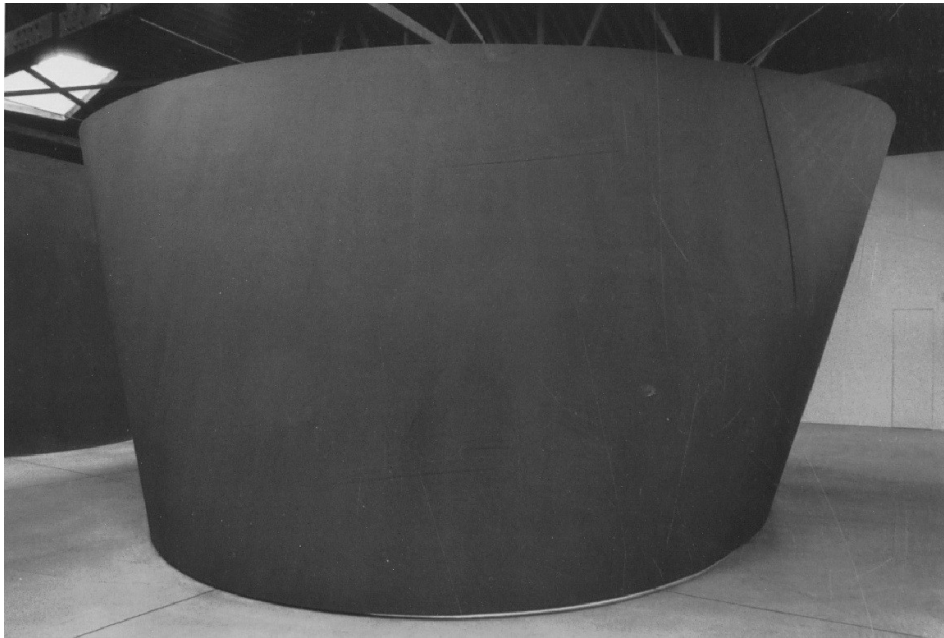
3 Oscar Savio, Jannis Kounellis attacca alla tela le sue rose di tessuto per la mostra *Il giardino / i giuochi* alla galleria L'Attico, Roma, marzo 1967. Fotografia b/n.



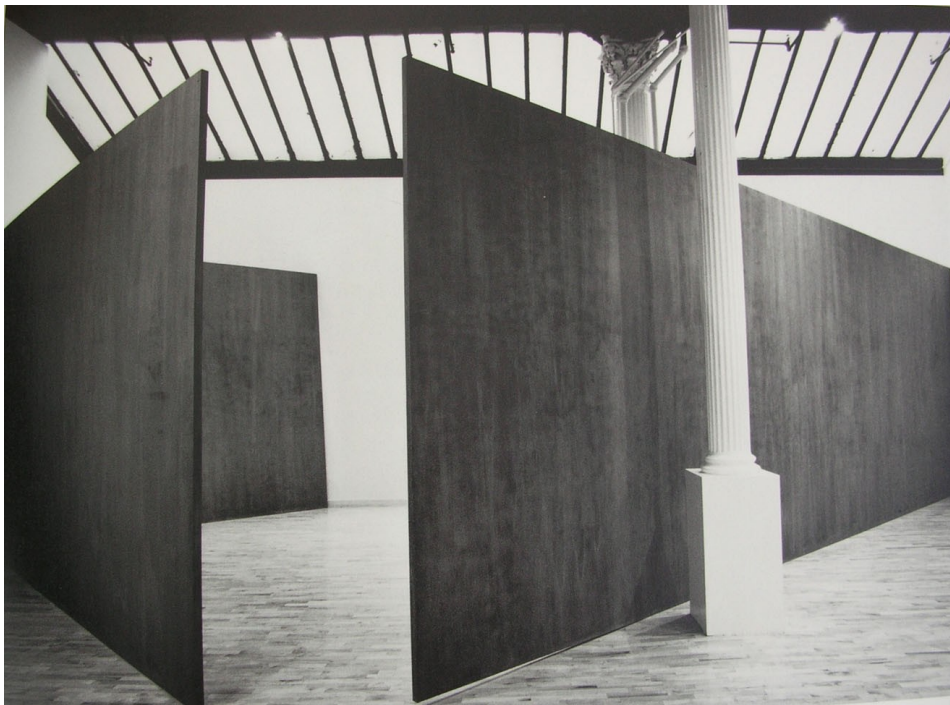
4 Donatello, *Giuditta e Oloferne*, 1457-64. Bronzo, 236 cm, sala dei Gigli, Palazzo Vecchio, Firenze.



5 Francesco Borromini, Cupola di San Carlo alle quattro fontane, Roma, 1642.



6 Richard Serra, *Torqued Ellipses I*, 1996. Acciaio impermeabile, 305 x 73 x 52 cm, collezione Dia Center for the Arts, New York.



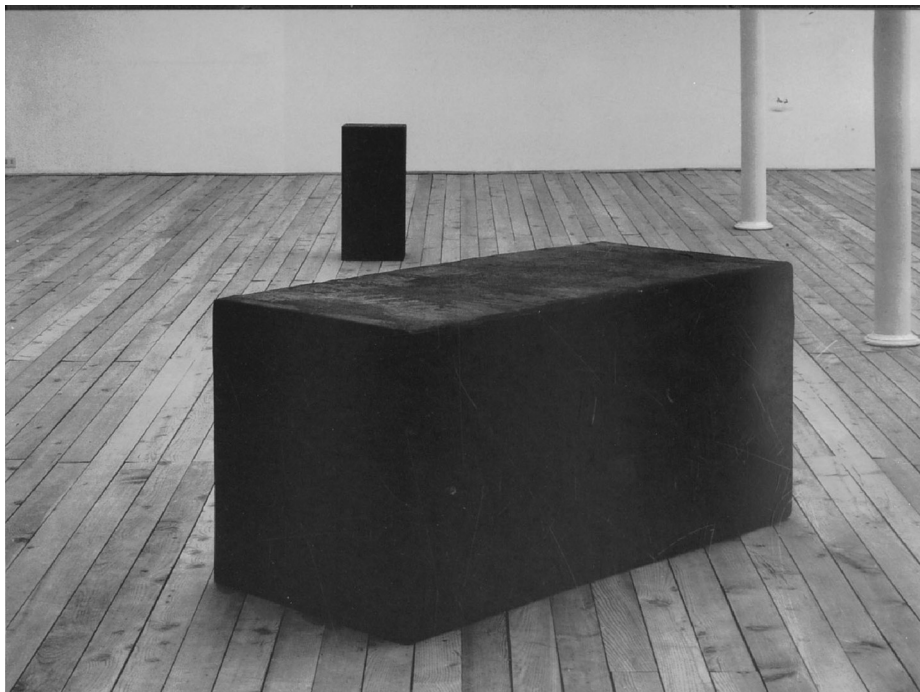
7 Richard Serra, *Sacco and Vanzetti*, 1986. Acciaio corten, tre elementi, rispettivamente: 305 x 914 x 4 cm, 305 x 549 x 4 cm, 305 x 366 x 4 cm, collezione Saatchi, Londra.



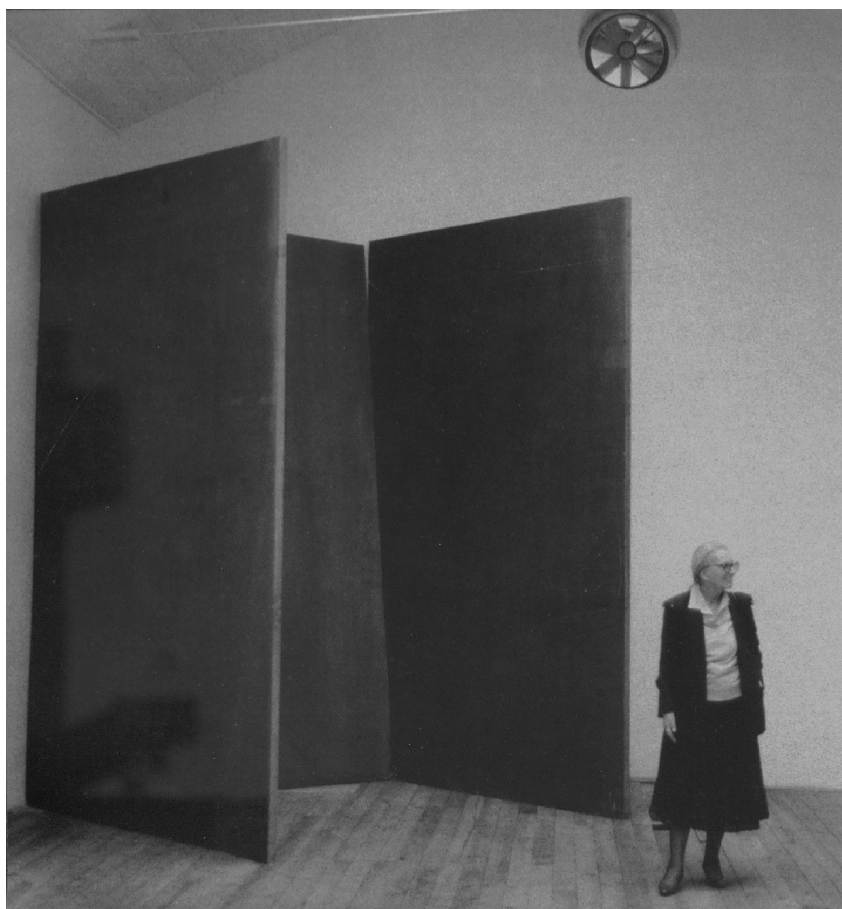
8 Richard Serra, *The Drowned and the Saved*, 1997. Acciaio forgiato, due elementi, ciascuno 147 x 155 x 35 cm, Kolumba Museum, Colonia.



9 Richard Serra, *Primo Levi*, 1992. Acciaio forgiato, due elementi, ciascuno 147 x 155 x 35 cm, collezione privata, Atherton.



10 Richard Serra, *Pasolini*, 1985. Acciaio forgiato, due elementi, ciascuno 76 x 76 x 152 cm e 76 x 38 x 38 cm, collezione dell'artista, courtesy Galleria Stein.



11 Richard Serra, *Lo Savio*, 1985. Acciaio, tre elementi, ciascuno 305 x 203 x 5 cm, collezione dell'artista, courtesy Galleria Stein.

- ¹ Serra. A cura di Eduardo Cicelyn, Mario Codognato (Napoli: Museo Archeologico Nazionale, 2004). Cat. (Milano: Electa, 2004), 53.
- ² *Identité italienne: l'art en Italie depuis 1959*. A cura di Germano Celant (Parigi: Centre Georges Pompidou, 1981). Cat. (Firenze: Centro Di, 1981).
- ³ Serra, 42.
- ⁴ Johan Åhr, "On Primo Levi, Richard Serra, and the Concept of History", *Journal of The Historical Society* 9, n. 2 (June 2009): 186.
- ⁵ Ricorda Richard Serra: "I started as a painter (1960) and spent a year using paint as a found object. I had thirty buckets of paint on the floor, all different colors. I had a stopwatch in one hand and a paint brush in the other; I would give myself a minute to paint, going from one bucket to the next randomly. It was an attempt to reduce painting to basics. Composition and the pictorial plane were not the issue. But my experiments with chance – influenced by Burroughs and Cage – led me to a dead end", [Richard Serra, *Interview: Richard Serra & Bernard Lamarche-Vadel*, intervista di Bernard Lamarche-Vadel, in *Richard Serra: Interviews, etc. 1970-1980* (New York: The Hudson River Museum, 1980), 137-138].
- ⁶ *Ibid.*, 138.
- ⁷ *Richard Serra. Animal habitats live and stuffed...* (Roma: Galleria La Salita, 1966). Cat. (Roma, 1966), p. n. n.
- ⁸ Richard Serra, *Richard Serra in conversation with Hal Foster*, intervista di Hal Foster, in *Richard Serra, The Matter of Time*. A cura di Carmen Giménez (Bilbao: Guggenheim Museum, 2005). Cat. (Bilbao: Guggenheim Museum; Göttingen: Steidl Publishers, 2005), 26.
- ⁹ Richard Serra racconta un episodio ludico in merito alla presenza di Rauschenberg a Yale: "One day when Rauschenberg visited I put a chicken on a pedestal, tethered the chicken's leg to a nail, and put a box over it. When Rauschenberg lifted the box the chicken rose in the air and started to shit". Richard Serra, *A conversation about work with Richard Serra*, intervista di Kynaston McShine in *Richard Serra Sculpture: Forty Years*. A cura di Kynaston McShine, Lynne Cooke (New York: The Museum of Modern Art, 2007). Cat. (New York: The Museum of Modern Art, 2007), 17. Il riferimento a Rauschenberg in merito ai lavori esposti a La Salita si deve a Mc Shine nello stesso contributo.
- ¹⁰ "Exhibitions: please don't feed the sculpture", *Time Magazine U.S.*, 10 giugno, 1966. Nella causa intentata contro la galleria La Salita testimonieranno in favore della difesa Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli. *Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*, a cura di Daniela Lancioni (Torino: Umberto Allemandi, 1998).
- ¹¹ *Richard Serra*. A cura di Alfred Pacquement (Parigi: Centre Georges Pompidou, 1983-1984). Cat. (Parigi: Centre Georges Pompidou, 1983), 38.
- ¹² Si rimanda alla conversazione tenuta dall'artista con Martin Schwander presso la Fondation Beyeler il 27 maggio 2011: Vernisagge TV, video, 5:06. <http://vernissage.tv/blog/2011/05/27/artists-talk-with-richard-serra-at-fondation-beyeler/>
- ¹³ Jannis Kounellis, "Discorsi: Carla Lonzi e Jannis Kounellis", intervista di Carla Lonzi, *Marcaté*, dicembre 1966, 130-134. È Luca Massimo Barbero ad ipotizzare per questa produzione di Kounellis sia una derivazione dalla mostra a La Salita di Richard Serra, si veda: *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*. A cura di Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (Roma: MACRO, 2010 -2011). Cat. (Milano: Electa, 2010), 45.
- ¹⁴ *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, 46.
- ¹⁵ Racconta Serra: "I'd come out of Yale as a painter but I didn't quite know how to move painting on. When I saw *Las Meninas*, I thought there was no possibility of me getting close to that – the viewer in relation to space, the painter included in the painting, the masterliness with which he could go from an abstract passage to a figure or a dog. It pretty much stopped me. Cézanne hadn't stopped me, de Kooning and Pollock hadn't stopped me, but Velázquez seemed like a bigger thing to deal

- with. That sort of nailed the coffin on painting for me. When I got back to Florence, I took everything I had and dumped it in the Arno. I thought I'd better start from scratch, so I started screwing around with sticks and stones and wire and cages and live and stuffed animals.” Richard Serra, in Calvin Tomkins, *Lives of the Artists* (New York: Henry Holt and Company, LLC, 2008), 78-79.
- ¹⁶ *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, 21.
- ¹⁷ Una delle affermazioni più significative dell'artista si riferisce proprio alla capacità di comprensione visiva attraverso il disegno: “The more I draw, the better I see and the more I understand. There is always been a correlation between the strenght of the work and the degree to which I'm drawing”: *Richard Serra: Interviews, etc. 1970-1980*, 87. Sarebbe senz'altro interessante poter verificare l'esistenza di disegni realizzati eventualmente da Serra a Firenze a partire dalle opere osservate.
- ¹⁸ *Ibid.*, 76.
- ¹⁹ Si rimanda alla conversazione tra Richard Serra e Charlie Rose tenuta in occasione della retrospettiva al MoMA di New York del 2007: Youtube video, 133:20, post di NewLifeChannel, 17 ottobre 2010. <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=ngJeTA4CUSA&NR=1>
- ²⁰ *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, 21.
- ²¹ Robert Morris, “Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated”, *Artforum*, aprile 1970, 65.
- ²² *Ibid.*
- ²³ Sol LeWitt, "Sol LeWitt Interviewed", intervista di Andrew Wilson, *Art Monthly*, marzo 1993, 3.
- ²⁴ Per i punti di tangenza tra la concezione dello spazio in Giovan Battista Piranesi e Richard Serra: Yve-Alain Bois, “Promenade pittoresque autour de Clara-Clara”, in *Richard Serra*, 11-28.
- ²⁵ *Richard Serra: Torqued Ellipses*. A cura di Michael Govan e Lynne Cooke (New York: Dia Center for Arts, 1997). Cat. (New York: Dia Center for the Arts, 1997).
- ²⁶ *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, 33.
- ²⁷ Kenneth Baker, “The Mind's Mobility”, in *Parkett*, n. 74, (2005), 59.
- ²⁸ Si rimanda al contributo di Armin Zweite, *Evidence and Experience of Self. Some Spatially related Sculptures by Richard Serra*, in Ernst-Gerhard Güse, *Richard Serra* (New York: Rizzoli, 1987), 8-25.
- ²⁹ *Ibid.*, 11.
- ³⁰ La prima edizione de *I sommersi e i salvati* uscì nel 1986 (Torino: Einaudi). La prima edizione in lingua inglese è stata tradotta da Raymond Rosenthal (New York: Simon and Schuster, 1988).
- ³¹ Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust* (New York: Yale University Press, 2007).
- ³² Hal Foster, *The Un/Making of Sculpture*, in *Richard Serra. Sculpture 1985-1998*. A cura di Richard Koshalek e Julia Brown (Los Angeles: Moca - The Museum of Contemporary Art, 1998 - 1999). Cat. (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Göttingen: Steidl Verlag, 1998), 26.
- ³³ *Ibid.*, 121.
- ³⁴ *Richard Serra*. A cura di Mario Codognato ed Ester Coen (Roma: Mercati di Traiano e American Academy, 1999-2000). Cat. (S.l.: Westzone Publishing, 1999).
- ³⁵ *Made in Italy*. A cura di Mario Codognato (Roma: Gagosian Gallery, 2011). Cat. (Uckfield: Pureprint Group, 2011).
- ³⁶ Nel 1971 *Decameron* è il film straniero che registra più incassi negli Stati Uniti. Entrambi i romanzi citati nel testo sono stati tradotti da William Weaver per i tipi della Carcanet Press. Si veda: Antonia Mazza, *Fortuna critica e successo di Pier Paolo Pasolini* (Pisa - Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002).
- ³⁷ È lo stesso Serra ad impiegare questa espressione, in *Richard Serra. Recent Sculpture in Europe 1977-1985* (Bochum: Galerie m, 1985). Cat. (Bochum, 1985), 14. In merito a questa nozione si rimanda ad Zweite, *Evidence and Experience of Self*, 12. Più recentemente *Pasolini* è stata appunto inserita tra gli “anti-environments” di Serra: Kunibert Bering, *Richard Serra. Skulptur, Zeichnung, Film* (Oberhausen: Athena

- Verlag, 2009).
- ³⁸ Philip Glass, *La mia musica* (Roma: Edizioni Socrates, 1993).
- ³⁹ Tra le creazioni più recenti di Serra dedicate agli scrittori c'è *Fernando Pessoa*, realizzata in acciaio nel 2007-2008 ed esposta alla mostra *Constantin Brancusi & Richard Serra* tenutasi nel 2011 alla Fondation Beyeler di Basilea.
- ⁴⁰ *Francesco Lo Savio*. A cura di Germano Celant (Milano: Padiglione d'Arte Contemporanea, 1979). Cat. (Milano: Idea Editions, 1979).