

GIORGIA GASTALDON

Uno sguardo oltreoceano:

assenze, presenze e fraintendimenti nella ricezione dell'arte americana a Roma (1958-1963)

L'importanza dell'influenza esercitata dall'arte americana su quella italiana – e romana in particolare – tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta è stata sempre faccenda chiara sia agli storiografi che si sono occupati di quel periodo, che ai protagonisti diretti – artisti e critici – di quel medesimo frangente cronologico.¹ “Il fatto complessivamente più importante della vicenda artistica di questo dopoguerra”, sottolineava con grande lucidità Carla Lonzi nel 1961, “è stato quello che ha visto l'arte americana introdursi di forza e inaspettatamente su[] piano internazionale, con personalità e caratteristiche tali da imporsi – seppure essenzialmente non figurativa – anche in quegli ambienti più o meno definiti da formulazioni di principio ostili agli sviluppi più avanzati dell'arte. E questo perché, al di là di ogni presa di posizione ideologica, appariva evidente nell'arte americana in questione una maturità di cultura”.²

Troppo spesso, però, negli studi dedicati a questo fenomeno d'influsso dell'arte americana sulla situazione italiana del secondo dopoguerra, ci si è limitati a far riferimento a una generale ascendenza delle ricerche americane sulla coeva arte italiana, senza però considerare, con la dovuta attenzione, la precisa cronologia con cui le fonti di arte statunitense si rendevano effettivamente disponibili ad artisti e critici italiani, e senza tracciare, inoltre, le dovute differenze tra i singoli artisti americani che, come si cercherà di ricostruire in questo breve contributo, arrivarono, con modalità e cronologie anche molto diverse tra loro, in Italia.

Per questo motivo il primo passo di questa breve ricerca è consistito in un'indagine volta a campionare quando e quanto i singoli artisti statunitensi si resero disponibili (con opere dal vero e/o riproduzioni) alle ricerche e tentativi di aggiornamento degli artisti italiani.³ Si è quindi messo in atto un tentativo d'indagare a che altezza cronologica iniziarono a diffondersi notizie sull'opera di uno specifico artista americano in Italia, ma anche con che frequenza i suoi lavori vennero inclusi in mostre e pubblicazioni. A tal proposito si è, in aggiunta, cercato d'inventariare il numero di diverse opere realizzate da artisti statunitensi raggiungibili (dal vero o in riproduzione) da un artista italiano, e, nel caso delle immagini fotografiche, si è tentato di stabilire le modalità con

cui questi lavori erano fruiti dagli artisti italiani stessi, soffermandosi, ad esempio, sul rapporto numerico tra le riproduzioni disponibili a colori e quelle circolanti esclusivamente in bianco e nero. È bene tenere a mente, infatti, che nel frangente cronologico qui analizzato le tecniche di stampa erano molto lontane dai risultati raggiunti oggi: il costo delle riproduzioni di immagini in bianco e nero, ad esempio, era ancora molto alto e il numero di immagini stampate piuttosto contingentato – soprattutto se paragonato a oggi – per cause di forza maggiore, tra cui i lunghi tempi di stampa, i prezzi dei provini fotografici, e così via. Le stampe di fotografie a colori, poi, erano una conquista tecnica ancora piuttosto recente e dai costi di realizzazione elevatissimi. È inoltre necessario ricordare che molte delle pubblicazioni che si dedicavano ad un aggiornamento sull'arte contemporanea nazionale e internazionale erano iniziative indipendenti portate avanti con ridotti mezzi economici: è questo certamente il caso dei cataloghi stampati dalle gallerie che si occupavano delle ricerche più sperimentali (come La Tartaruga o La Salita di Roma i cui cataloghini erano spesso semplici pieghevoli privi di riproduzioni, o le gallerie di Cardazzo, che stampavano sistematicamente dei sottili libricini corredati, al massimo, di una o due immagini in bianco e nero), ma anche quello della maggior parte delle riviste di esoeconomia.⁴

Al fine di raggiungere questo obiettivo si è dunque scelto di analizzare un campione – necessariamente limitato e *in fieri* – di occasioni espositive comprendenti artisti internazionali, così da poter inventariare le possibilità che un italiano aveva di vedere dal vivo delle opere di pittori americani; di queste mostre si sono analizzati, ovviamente, anche i cataloghi e le loro riproduzioni fotografiche, quando disponibili.⁵ Allo stesso modo si è individuato anche un campione di riviste dedicate alle arti visive che, in quegli anni, si occupavano, tra le altre cose, di portare avanti un aggiornamento sulla situazione artistica contemporanea internazionale e che dunque, a tal fine, pubblicavano spesso articoli sull'attività di artisti, gallerie e musei statunitensi, corredati anche, talvolta, di riproduzioni fotografiche di singole opere. In particolare, per questa seconda fonte documentaria, si è fatto ricorso alle riviste digitalizzate e schedate nella piattaforma online dedicata alla diffusione della cultura visiva contemporanea in riviste e archivi www.capti.it, di cui, nella fattispecie, si sono potute sfruttare, ampiamente, le possibilità di svolgere ricerche per nome d'autore, nei titoli tanto quanto all'interno dei testi dei singoli articoli schedati.⁶

Da queste indagini è emersa, con notevole chiarezza, la constatazione di come fossero notevolissime le differenze a proposito di una possibile ricezione italiana del lavoro dei singoli artisti americani. In particolare, dunque, si è potuto osservare come artisti vicini per produzione e ricerca, ma anche per appartenenza generazionale, fossero giunti, nelle disponibilità degli artisti

italiani, con cronologie e completezza d'informazione anche molto lontane tra loro. Quest'aspetto risulta di particolare importanza soprattutto se incrociato con la coeva produzione artistica dei pittori italiani, che parve dunque subire, in maniera diversa e con tempistiche sfasate, l'influenza dei singoli artisti americani.

La conoscenza italiana della produzione pittorica di Jackson Pollock rappresenta, in tal senso, un caso emblematico tanto quanto anomalo, in questa ricerca. Lo studio dei materiali bibliografici qui analizzati, infatti, dimostra come la sua opera fosse giunta, in Italia, con notevole anticipo rispetto a quella di altri artisti della cosiddetta New York School e, in aggiunta, mostra come le informazioni – visive ma non solo – incentrate sulla sua produzione e ricerca pittorica fossero molto più capillari ed esaustive rispetto a quelle riguardanti il lavoro di tanti altri pittori americani a lui coevi. Parte della particolare attenzione riservata a Pollock dalla stampa italiana – specialistica e non – può essere certamente imputata alle sue peculiari vicende biografiche: alla sua fama di *bohémien*, al suo rapido successo oltreoceano, ma anche alla sua tragica fine causata, nell'estate del 1956, da un terribile incidente stradale, che suscitò parecchio rumore sulla stampa e un rinnovato interesse verso il suo lavoro, anche presso un pubblico più generico.⁷ È un dato di fatto, d'altronde, che il numero di articoli e saggi italiani dedicati a Pollock, nonché la quantità di mostre con sue opere organizzate in Italia, subirono un forte incremento proprio in seguito alla sua scomparsa, per giungere al picco del 1958 anno in cui, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, gli venne dedicata una vasta retrospettiva, destinata poi a spostarsi in diversi altri musei europei e che riscosse molta attenzione da parte della stampa, anche più generalista.⁸ “Ci sembra particolarmente appropriato”, veniva sottolineato nel catalogo di quest'evento, “che l'inaugurazione della mostra di Jackson Pollock (1912-1956), che è la prima personale dell'artista inviata in Europa a cura del Museo d'Arte Moderna di New York, si tenga in Italia dove si è manifestato un notevole interesse per l'arte contemporanea americana”.⁹ La stessa Palma Bucarelli, all'epoca direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, si soffermava, nel suo testo in catalogo, sulla terribile fine dell'artista, che aveva inevitabilmente interrotto la sua folgorante attività pittorica, ma molta attenzione era dedicata anche, e forse soprattutto, all'influenza che la pittura di Pollock aveva esercitato su molti altri pittori, americani e non:

morto due anni fa, a soli 44 anni, la sua opera era durata appena dieci anni e la sua produzione delle sue pitture più originali anche meno. Un'apparizione dunque molto breve, ma carica di conseguenze per gli sviluppi dell'arte contemporanea. La sua influenza sulle nuove generazioni di artisti Americani e d'Europa si fece sentire soprattutto dal momento in cui comparvero le grandi

tele dipinte intorno al 1950, così singolari per invenzione e tecnica che s'imposero subito all'attenzione come un avvenimento importante, una conquista certa nel mondo delle forme artistiche intese ad esprimere il ritmo dell'irrequieto e avventuroso tempo che viviamo.¹⁰

La capillare e precoce comparsa di notizie sull'attività artistica di Jackson Pollock nella stampa specializzata italiana è testimoniata dalla tempestività della prima ricorrenza – all'interno del nostro campione – di una sua opera riprodotta [tab. 1]. Nel primo numero della rivista romana della Fondazione Origine *Arti Visive*, dato alle stampe nel luglio 1952, appare infatti riprodotto uno dei famosi scatti fotografici che Hans Namuth realizzò a Pollock, nel 1950, immortalandolo nel suo studio impegnato nell'atto di dipingere una tela.¹¹ Per contestualizzare meglio questa tempestività pare utile confrontare l'anno di comparsa della prima riproduzione di un'opera di Pollock con quella di alcuni altri artisti della stessa cerchia del cosiddetto Espressionismo Astratto americano.

Willem De Kooning, ad esempio, compare nel nostro campione, per la prima volta, solo nel 1954 – ben due anni più tardi, dunque, rispetto a Pollock – quando, alla *XXVII Biennale Internazionale d'Arte* di Venezia, venne incluso con 27 opere nel Padiglione degli Stati Uniti d'America.¹² Questa prestigiosa e consistente partecipazione alla Biennale del 1954 passò però quasi del tutto inosservata se si considera come, nel nostro campione di pubblicazioni, non compaiono ulteriori citazioni dell'opera dell'artista fino al 1956: anno in cui De Kooning partecipò alla sua seconda Biennale con una sola opera – *Notizie newyorkesi* del 1955 – tela che apparve anche in riproduzione, in bianco e nero, in un fascicolo di *Arti Visive* di quegli stessi mesi.¹³

Ancora più emblematico, in tal senso, è il caso di Franz Kline, di cui non si hanno notizie, nel nostro campione bibliografico, fino al 1956. Come De Kooning, anche Kline partecipò, quell'anno, alla *XXVIII Biennale* di Venezia: espose infatti, nel Padiglione degli Stati Uniti, due opere, una delle quali – intitolata *New York* e datata 1953 – venne riprodotta anche nel già citato articolo dedicato alla pittura americana di *Arti Visive*, dato alle stampe in quello stesso anno.¹⁴

Oltre alla precocità cronologica dei primi riferimenti, in Italia, all'attività pittorica di Jackson Pollock, rappresentano un dato incontrovertibile anche la capillarità e la completezza della conoscenza del suo lavoro nell'ambiente artistico italiano. Un'attenta analisi del nostro campione bibliografico, infatti, ci porta a constatare come, nel frangente cronologico qui analizzato – breve ma cruciale – l'opera di Pollock sia presente in Italia – dal vivo o in riproduzione – in un numero davvero elevato di occasioni. Negli anni a cavallo tra il 1952 – data del primo articolo a lui dedicato all'interno del nostro campione di studio

– e il 1964, infatti, riscontriamo la presenza di Pollock in ben 7 mostre organizzate su suolo italiano di cui 2 erano retrospettive a lui interamente dedicate. In aggiunta troviamo 22 citazioni sulla stampa specialistica nazionale, tra le quali spicca, nel 1961, un'intera monografia dedicata alla sua produzione artistica, tradotta dall'inglese all'italiano e data alle stampe appena un anno dopo l'uscita della prima edizione originale.¹⁵ L'insieme notevole di queste occasioni – espositive ed editoriali – significava, per gli artisti e i critici italiani dell'epoca, l'accesso – dal vero o in riproduzione – ad almeno 250 diverse opere di Pollock: un numero, questo, davvero impressionante per quegli anni.¹⁶ I dati raccolti in questa breve indagine, poi, rendono chiaro come l'interesse verso l'attività pittorica di Pollock non sia stato sempre costante: più tenue nei primi anni – dopo il primo articolo nel 1952 riscontriamo un'assenza di citazioni nel 1953, e un leggero incremento negli anni successivi (1954 e 1955) – esso è caratterizzato da un picco di interesse negli anni appena successivi alla scomparsa del pittore stesso. Si può infatti facilmente osservare come, negli anni che vanno dal 1956 al 1961, le citazioni di Pollock sulla stampa, nonché le sue partecipazioni a mostre su suolo italiano, vivano un picco massimo di attenzione, picco destinato poi, inevitabilmente, a ridiscendere in modo piuttosto repentino: nel nostro campione, infatti, non rintracciamo alcuna citazione di Pollock sulla stampa e nemmeno un inserimento di sue opere in mostre per le annate 1962-1963 quando, con ogni evidenza, l'attenzione della critica italiana più aggiornata si era ormai rivolta altrove. Ancora una volta questi dati, già di per sé molto significativi, finiscono per assumere una valenza ancora maggiore se paragonati a quelli riguardanti altri artisti americani appartenenti alla stessa generazione di Pollock.¹⁷ Tornando a Willem De Kooning possiamo infatti notare come egli, a fronte di una buona presenza di sue opere nelle più importanti mostre internazionali, fosse stato però piuttosto trascurato, negli stessi anni, dalla stampa italiana. Si è infatti già sottolineato come, nel nostro campione, non appaiano citazioni bibliografiche sulla sua opera fino al 1956, anno della sua seconda partecipazione alla Biennale di Venezia: nemmeno la sua presenza, con ben 27 opere, alla precedente edizione della *kermesse veneziana*, infatti, aveva provocato alcuna reazione nella stampa specialistica.¹⁸ Oltre al ritardo con cui le informazioni su De Kooning arrivarono in Italia è possibile osservare anche come queste giungessero nelle disponibilità di critici e artisti italiani in quantità minime e con un andamento poco costante. Il nostro campione, infatti, mostra come l'artista abbia partecipato, con almeno una sua opera, a ben 7 mostre tra il 1952 e il 1964, ma nessuna di queste era, come nel caso di Pollock, una sua personale.¹⁹ Dal 1956 al 1964, poi, il suo nome comparve citato in 15 articoli a stampa, ma furono solo 18 le riproduzioni di sue opere che circolarono in Italia in quegli anni, stampate su periodici e cataloghi, di cui solo una a colori.

Anche Franz Kline subì una sorte simile e infatti le prime notizie sulla sua opera, come già sottolineato, arrivarono in Italia solo nel 1956, con la sua partecipazione alla *Biennale* di quell'anno. La stampa, però, gli dedicò fin da subito un'attenzione maggiore rispetto a quella riservata a De Kooning (anche se non paragonabile a quella rivolta a Jackson Pollock) e infatti l'artista venne citato, all'interno del nostro campione, in ben 17 diverse fonti a stampa italiane, tra il 1956 e il 1964, e in almeno 3 articoli di riviste internazionali che godevano di ampia diffusione anche in Italia.²⁰ In aggiunta l'artista partecipò, con almeno una sua opera, a ben 10 mostre organizzate su suolo italiano, di cui almeno 2 erano delle personali: la monografica del 1958 alla romana galleria La Tartaruga e la grande retrospettiva alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino del 1963, organizzata un anno appena dopo la sua scomparsa.²¹ L'insieme di tutte queste occasioni portò nelle disponibilità degli artisti e critici italiani, tra il 1956 e il 1964, un numero di circa 107 singole opere: è però necessario tenere presente, nel caso di Kline, che più della metà di queste erano rappresentate dalle 69 tele che vennero esposte (e riprodotte in catalogo) in occasione della retrospettiva torinese del 1963. Fino a quella data, infatti, furono solo 37 le opere circolanti in Italia, la maggior parte delle quali – 26 nel nostro campione – disponibili solo in riproduzione, di cui nessuna, per la precisione, stampata a colori.²²

Il caso più emblematico di una “tardiva ricezione italiana” di un artista americano è però certamente rappresentato da Mark Rothko, la cui “scoperta”, da parte di artisti e critici italiani, avvenne con un notevole e apparentemente inspiegabile ritardo, al quale si aggiunse, come si vedrà, qualche fraintendimento, causato soprattutto dalle modalità di fruizione delle sue opere disponibili spesso esclusivamente in riproduzione. Nonostante Rothko fosse uno degli artisti più maturi le cui ricerche pittoriche potevano essere ascritte all'esperienza dell'Espressionismo Astratto americano,²³ nessun riferimento alla sua opera appare nel nostro campione fino al 1958, anno in cui partecipò, con dieci tele, alla *XXIX Biennale Internazionale d'Arte* di Venezia [tab. 2].²⁴ Da quel momento in poi, però, l'artista americano attirò immediatamente le attenzioni italiane su di sé e infatti lo vediamo presente – tra il 1958 e il 1964 – in ben 9 occasioni espositive, una delle quali rappresentata da un'importante monografica dedicatagli, nel 1962, dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.²⁵ Quest'improvvisa, notevole, attenzione poteva essere giustificata dal fatto che, nell'arco di pochi mesi, arrivarono in Italia in maniera stabile alcune sue opere – come ad esempio quelle acquistate a New York da Giorgio Franchetti nel 1959 ed esposte in quello stesso anno alla Galleria La Tartaruga – ma anche lo stesso Rothko: nel 1960, infatti, egli visitò l'Italia e transitò anche per Roma, dove venne a

contatto con numerosi artisti italiani, *in primis* Toti Scialoja, conosciuto a New York insieme alla compagna Gabriella Drudi alcuni anni prima.²⁶ Nello stesso, brevissimo, frangente cronologico l'opera di Mark Rothko venne citata anche in 11 fonti a stampa, molte delle quali corredate di un gran numero di riproduzioni fotografiche, elemento questo certamente fuori dal comune a quell'altezza cronologica. In particolare l'approfondimento che Emilio Villa e Gabriella Drudi dedicarono, nel 1960, a Mark Rothko sulle pagine di *Appia Antica* è esemplare in tal senso: ben 7 opere del pittore vennero stampate nel secondo numero della rivista, alcune delle quali a pagina intera. Certamente per *Appia Antica* questa non rappresentava un'eccezione: Emilio Villa aveva infatti da subito impostato l'impaginazione del suo periodico dedicato alle arti internazionali dando ampio spazio alle riproduzioni sia di singole opere che di allestimenti di mostre.²⁷ In ogni caso un numero di 7 riproduzioni dedicate a un solo artista era, anche da un punto di vista economico, un bell'investimento per la redazione del periodico, che dimostrava così di tenere molto in considerazione la produzione pittorica di Rothko, nonché l'influenza fondamentale che la sua opera stava esercitando sull'arte italiana ed europea: "la rivista intendeva poi principalmente fermarsi sull'opera di Rothko", si leggeva nella presentazione del fascicolo in questione, "abbiamo tratto lo spunto per l'avvio di un discorso e per l'enunciazione fondata e preliminare di alcuni temi strettamente proposti dal grandioso lavoro, dal vitale impegno rappresentati da alcuni capolavori dell'ideologia americana, talmente attuale, talmente esemplare per l'Europa, da rendere ormai indispensabile per noi l'indagine".²⁸ Nonostante l'importanza dedicata da *Appia Antica* alle riproduzioni delle opere, va sottolineato come, in tutta la rivista, nessuna immagine fosse mai stampata a colori, e l'articolo dedicato a Rothko non faceva eccezione sotto questo profilo.²⁹ Le 7 opere riprodotte in queste pagine erano dunque tutte in bianco e nero, così come erano in bianco e nero, del resto, la maggior parte delle immagini di tele di Rothko circolanti in Italia in quegli anni. Ne risulta così che, fino alla data della grande retrospettiva romana del 1962, circolavano in Italia 48 riproduzioni totali di opere di Rothko, di cui solo 9 a colori.³⁰

Ovviamente è un dato di fatto che, nella storia dell'arte dopo l'invenzione della fotografia, gli artisti, i critici, gli studiosi, ma anche i semplici curiosi si sono rivolti sempre più a questa tecnica di rimediazione visiva per conoscere e studiare le opere d'arte non disponibili o raggiungibili in originale. Fare ricorso, per motivi di aggiornamento e di studio, a riproduzioni fotografiche in pubblicazioni di vario genere – dai cataloghi delle mostre che non si è potuto visitare alle riviste di settore – era dunque una pratica che, seppur non esaustiva, caratterizzava sempre più la quotidianità di artisti e critici di tutto il mondo, e l'Italia in tal senso non faceva eccezione. È ovvio, però, che

conoscere le opere d'arte esclusivamente – o preminentemente – attraverso riproduzioni rappresenta una pratica non solo limitativa ma anche, talvolta, a rischio di sviste e fraintendimenti, soprattutto quando si è in presenza di opere a colori di cui si ha a disposizione solo un'immagine in bianco e nero. Il caso di Mark Rothko, in tal senso, è davvero emblematico: cosa si poteva cogliere, della sua ricerca e produzione pittorica, se si poteva avere accesso quasi esclusivamente a riproduzioni che, per giunta, circolavano principalmente in bianco e nero? Questo quesito vale, ovviamente, per le opere di tutti gli artisti di ogni epoca, ma se dobbiamo pensare a un nucleo di pittori la cui ricerca può essere maggiormente fraintesa, se esperita esclusivamente per mezzo di riproduzioni non a colori, certamente l'opera di Mark Rothko ne farebbe parte a pieno diritto. E ciò non solo perché, in immagini in bianco e nero, delle sue tele si perdevano completamente i passaggi tonali, le atmosfere coloristiche, le vibrazioni luministiche delle superfici pittoriche, ma anche perché, come osservatori, si finiva per perdere, *in toto*, la percezione del rapporto immersivo che le tele originali, con le loro grandi dimensioni, instauravano con il corpo umano.

Tutti questi elementi – il ritardo della diffusione, in Italia, di informazioni visive sulla ricerca pittorica di Rothko, ma anche i fraintendimenti che potevano derivare dalla fruizione delle sue tele quasi esclusivamente in bianco e nero – sono dimostrati anche, e forse soprattutto, più che dalle ricerche bibliografiche, dall'impatto che l'opera dell'americano ebbe sulla coeva produzione artistica italiana. In tal senso un caso emblematico è certamente rappresentato dall'influenza che la pittura di Mark Rothko parve esercitare sulle ricerche portate avanti, in quegli stessi anni a Roma, dal giovane Mario Schifano, ed in particolare sulle modalità di composizione delle sue superfici pittoriche nelle opere realizzate a cavallo tra il 1961 e il 1962.³¹

È paradigmatico, ancora una volta, il già citato articolo dedicato a Mark Rothko e stampato sul secondo numero della rivista romana *Appia Antica*, passato certamente tra le mani di Schifano.³² Alcune delle opere del pittore americano, apparse su queste pagine in riproduzioni in bianco e nero di altissima qualità, sembrano infatti collegare in maniera diretta certe superfici dipinte da Rothko alle modalità compositive cui farà ricorso Schifano nei mesi appena successivi. È questo, ad esempio, il caso di quel *Number 10* (1950) [fig. 1] – riprodotto in *Appia Antica* nel 1960 [fig. 2] – che, in alcuni lavori di Mario Schifano come quell' *Elemento per grande paesaggio* [fig. 3] dipinto a Roma nel 1962, era citato quasi letteralmente.³³ La pubblicazione di quella precisa opera di Rothko nelle pagine di *Appia Antica* pare redimente, in questo senso: in quella riproduzione in bianco e nero, infatti, sono evidentissime quelle sgocciolature di smalto che, dal riquadro superiore giallo, scendono a rivoli

fino alla parte inferiore bianca della tela. Queste stesse colature di pigmento, infatti, non risultano altrettanto evidenti se si osserva la stessa tela in originale o, anche, semplicemente in una riproduzione a colori. Le modalità con cui la stessa fotografia in bianco e nero dell'opera di Rothko era stata scattata – seguendo i modi del tempo, ancora impregnati di quel gusto “drammatico” per i forti chiaroscuri e per il ricorso ad una luce radente di sapore informale – esasperava infatti la altrimenti lieve e quasi impercettibile matericità delle superfici pittoriche di *Number 10*. Le sgocciolature, in tal modo, diventavano protagoniste delle riproduzioni in bianco e nero di quegli anni, quando invece, nella fruizione dal vivo delle stesse opere, erano quasi impercettibili. Quanto detto è facilmente dimostrato da un confronto tra le opere di Rothko nelle diverse modalità di riproduzione – a colori e non – e l'opera di Schifano. Affiancando la fotografia in bianco e nero di *Number 10* di Rothko [fig. 2] a *Elemento per grande paesaggio* di Schifano [fig. 3], infatti, otteniamo un cortocircuito visivo impressionante, dato sia dalla presenza delle scolature di pigmento in entrambe le tele, che dalle modalità con cui venivano composte le superfici pittoriche. Avvicinando, invece, una riproduzione a colori della stessa opera di Rothko [fig. 1] al medesimo lavoro di Schifano [fig. 3] notiamo come il legame tra i due lavori risulti molto più flebile. Siamo dunque di fronte, in questo caso, ad un esempio emblematico di “frintendimento” del lavoro di un pittore – Mark Rothko – da parte di un altro artista – Mario Schifano – che ha evidentemente studiato il lavoro dell'americano concentrandosi in maniera pressoché esclusiva sulle riproduzioni a sua disposizione, che di fatto erano, per la maggior parte, in bianco e nero.

Questo esempio non è comunque l'unico in cui sia possibile rintracciare un legame tra la pittura di Mark Rothko e quella di Mario Schifano. Anche nel ciclo delle “grandi O”, portato avanti in quegli stessi anni dal pittore romano, sono infatti evidenti delle influenze esercitate dai linguaggi compositivi dell'americano e, nella fattispecie, dai pannelli murali più tardi, realizzati da Rothko per gli spazi del ristorante del Four Seasons – collocato all'interno del Seagram Building di New York – a partire dal 1958. Alcune di queste tele di notevoli dimensioni, commissionate al pittore americano dall'architetto Philip Johnson, passarono in mostra anche a Roma, nella monografica di Rothko organizzata nel 1962 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. In precedenza, però, almeno una di queste opere – *Sketch for Mural No. 1* (1958) – passò in riproduzione a colori sulle pagine della rivista internazionale *Quadrum*, nei primi mesi del 1961.³⁴ Il motivo della semplice “grande O” in rosso su sfondo bianco della tela di Schifano *Cleopatra's Dream* (1961) [fig. 4] ricorda, ad esempio, proprio quest'opera di Rothko [fig. 5]. Allo stesso modo la “O” grande rafforzata da una più stretta alla *Tempo Moderno* (1962) [fig. 6], può rimandare ad un'altra tela di Rothko della stessa serie – *Black on Maroon*

(1959) [fig. 7] – mentre il tema delle due “O”, presente ad esempio in *Exodus* (1961) [fig. 8] di Schifano, ricorda molto un terzo pannello di Rothko, intitolato *Black on Maroon* (1958) [fig. 9].³⁵

Alcuni riferimenti ai motivi geometrici dei *Seagram Murals* sono riscontrabili, oltre che nei citati lavori di Mario Schifano, anche in quelli di altri giovani artisti romani: Tano Festa *in primis*. Nella sua opera *A Raffaello* (1960) [fig. 10], infatti, il tema delle due “O” che si stagliano in bianco su uno sfondo rosso sembra un'eco chiara di alcune partizioni pittoriche “alla Rothko”.³⁶ Questo, d'altronde, non rappresentava l'unico lavoro di Festa dedicato al pittore americano: l'artista romano, infatti, ebbe modo di realizzare, nel 1962, un'opera intitolata esplicitamente *Omaggio a Rothko* [fig. 11].³⁷ In consonanza con le altre opere realizzate dall'artista in quel periodo – pianoforti, armadi, porte e finestre ricostruiti in pannelli lignei, inizialmente monocromi – anche in questo suo tributo pittorico Festa trasformava le zone di colore diffuso, tipiche della grammatica compositiva dell'americano, in rigide cornici lignee dipinte con colori diversi a scandire la superficie in bande orizzontali. L'atto di “rifacimento” e “ricostruzione”, normalmente riservato da Festa agli oggetti di vita comune, veniva qui applicato al *modus operandi* di uno degli artisti cui il romano aveva guardato nei primi anni della sua formazione. Era stato lo stesso Festa, d'altronde, a dichiarare, pochi anni dopo nel 1967, il suo interesse per Rothko: “mi interessava la pittura americana, che si poteva vedere a Roma. Kooning, e soprattutto Rothko che fu esposto ad una mostra alla Tartaruga nel 1959 con Scarpitta e Kline”.³⁸

In conclusione tutti questi dati ci portano a pensare che il lavoro di Mark Rothko, per quella generazione di artisti romani cui possono essere ascritti Mario Schifano e Tano Festa, rappresentasse un punto di riferimento per ciò che concerneva le modalità di composizione delle superfici pittoriche astratte. Del pittore americano, però, si tendeva a tralasciare tutto ciò che riguardava la sua ricerca su temi quali il colore tonale e vibrante, un qual certo uso luministico del pigmento, la percezione coloristica dello spazio e dell'atmosfera, ma anche una concezione della pittura come pura superficie di colore *allover*: elementi questi che stavano tutti alla base della riflessione poetica dello stesso Rothko. In tal senso si coglie anche come, tra i tanti pittori della New York School, gli artisti di questa generazione potessero aver scelto proprio Rothko in quanto, all'interno del suo lavoro, permanevano ancora dei residui di composizione e geometria, appigli utili, rispetto ad un'astrazione completamente caotica e volutamente improvvisata “alla Pollock”, per un successivo possibile ritorno all'immagine.

Questa riflessione assume un valore ancor maggiore se si considera, ancora una volta, il ritardo con cui l'opera di Rothko giunse nelle disponibilità degli

artisti romani qui citati: ritardo che finì per far coincidere la cronologia di ricezione italiana di Rothko con quella di artisti americani di una generazione più giovani, come ad esempio Jasper Johns (1930). Quest'ultimo, infatti, giunse in Italia per la prima volta con una sua opera proprio nel 1958, anno in cui partecipò – assieme a Rothko – alla *XXIX Biennale Internazionale d'Arte* di Venezia.³⁹ Da quel momento in poi la diffusione di sue opere – in riproduzione e dal vivo – seguì praticamente di pari passo – per quantità e completezza – quella del più anziano, superandola anzi, in alcuni casi. Come dimostra il nostro campione di riferimento [tab. 3], infatti, Johns ottenne una personale su suolo italiano già nel 1959, alla galleria milanese del Naviglio, mentre nel 1962 – anno della prima grande retrospettiva di Rothko alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma – gli venne dedicata una vasta monografia dalle Edizioni Metro.⁴⁰ In questo modo le immagini di opere di Johns circolanti in Italia pareggiavano, di fatto, quelle di Rothko, nonostante quest'ultimo fosse, a quell'altezza cronologica, in una fase certamente più matura e consolidata della sua carriera artistica.

Questa anomala sovrapposizione della ricezione italiana dell'opera di Jasper Johns con quella di Mark Rothko potrebbe dunque rappresentare una delle cifre più interessanti e singolari alla base dell'evoluzione del linguaggio pittorico di molti degli artisti romani di quegli anni. Sotto quest'aspetto è certamente emblematico il caso di Mario Schifano, che soprattutto nelle opere realizzate tra il 1961 e il 1962, parve riuscire nell'altrimenti incredibile impresa di tenere assieme, su una stessa tela, le lezioni imparate dal più anziano Mark Rothko e quelle apprese dal coetaneo Jasper Johns. Se, come si è visto, Schifano faceva infatti ricorso a Rothko per continuare a “comporre” le sue ultime tele monocrome – che si sarebbero riempite in seguito di immagini iconiche e simboliche, come una diapositiva fotografica finalmente impressa dalla luce e sviluppata a mostrare immagini del reale –, Jasper Johns gli tornava invece comodo da un lato per tutte quelle soluzioni utili ad animare la piattezza pittorica delle superfici dipinte – la carta adottata dal romano che l'americano usava ormai da anni nelle sue tele, la lucidità della materia “impastata” che ritroviamo nella pittura ad encausto di Jasper Johns, prima, e nell'uso del Vinavil di Schifano, poi – ma anche nell'idea del quadro che si fa oggetto, della pittura come “hand-made ready-made”.⁴¹

APPENDICE

Campione mostre e rassegne svoltesi in Italia con presenze americane:

XXVIII Biennale Internazionale d'arte (Venezia, 1956).

XXIX Biennale Internazionale d'arte, (Venezia, 1958).

Franz Kline (Roma: Galleria La Tartaruga, 1958).

Incontro America-Italia 273 Mostra del Naviglio (Milano: Galleria Il Naviglio, 1958).

Jackson Pollock (Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1958).

The New American Painting. La nuova pittura Americana (Milano: Galleria Civica d'Arte Moderna, 1958).

Jasper Johns: 287. Mostra del Naviglio (Milano: Galleria Il Naviglio, 1959).

Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly (Roma: Galleria La Tartaruga, 1959).

Rauschenberg (Roma: Galleria La Tartaruga, 1959).

Vitalità nell'arte (Venezia: Palazzo Grassi, Centro Internazionale delle arti e del costume, 1959).

XXX Biennale Internazionale d'arte (Venezia: 1960).

Burri, Consagra, De Kooning, Matta, Rothko (Roma: galleria La Tartaruga, 1960).

XII Premio Lissone internazionale per la pittura (Lissone: Palazzo del Centro del Mobile, 1961).

Da Boldini a Pollock (Milano: Civico Padiglione d'Arte Contemporanea, 1961).

Opere scelte di Artisti Americani (Torino: Notizie Associazione Arti Figurative, 1961).

Rauschenberg (Milano: Galleria dell'Ariete, 1961).

XXXII Biennale Internazionale d'Arte (Venezia: 1962).

Artisti Americani (Torino: Notizie Associazione Arti Figurative, 1962).

Jackson Pollock (Milano: Toninelli Arte Moderna, 1962).

Mark Rothko (Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1962).

Franz Kline (Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna, 1963).

XXXII Biennale Internazionale d'Arte (Venezia: 1964).

Campione riviste e pubblicazioni periodiche

Almanacco Letterario Bompiani, Milano (analizzate le annate 1959-1963).

Appia Antica, Roma (1959-1960).

Art International, Zurigo (analizzate le annate 1959-1964). Questa rivista era facilmente reperibile in tutta Europa e si trova conservata interamente in numerose biblioteche pubbliche e private. In particolare, ai fini della nostra ricerca, è utile la constatazione di come questa pubblicazione sia conservata, con piccole lacune, nella biblioteca di Plinio De Martiis, proprietario della romana Galleria La Tartaruga (annate dal 1958 al 1969).

Art News, New York (analizzate le annate 1958-1964). La rivista, pur di pubblicazione americana, era abbastanza diffusa in Italia e a Roma in particolare. A tal proposito si può verificare che essa è presente, priva di lacune, nella biblioteca di Gabriella Drudi e Toti Scialoja (annate 1955-1971) e (con alcuni numeri sparsi) nella biblioteca di Plinio De Martiis.

Arti Visive, Roma (1952-1958).

Azimuth, Milano (1959-1960).

D'Ars Agency, Milano (analizzate le annate 1960-1964).

Documento Sud, Napoli (1959-1961).

Il Gesto, Milano (1955-1959).

L'esperienza moderna, Roma (1957-1959).

Marcatrè, Genova (analizzate le annate 1963-1965).

Metro, Milano (analizzate le annate 1960-1965).

TAVOLE

1 Mark Rothko, *Number 10*, 1950, tecnica mista su tela, 229,6 x 145,1 cm, MoMA, New York.

2 "Mark Rothko", *Appia Antica*, 2, 1960, pnn.

3 Mario Schifano, *Elemento per grande paesaggio* (o *Element for Big Landscape*), 1962, smalto su carta intelata, 200 x 200 cm.

4 Mario Schifano, *Cleopatra's Dream*, 1961, smalto su carta intelata, 130 x 120 cm.

5 Mark Rothko, *Sketch for Mural No. 1*, 1958 olio su tela, 266,7 x 304,8 cm, Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Sakura.

6 Mario Schifano, *Tempo moderno*, 1962, smalto su carta intelata, 180 x 160 cm.

7 Mark Rothko, *Black on Maroon*, 1959, olio, acrilico e tempera su tela, 266,7 x 228,6 cm, Tate Modern, Londra.

8 Mario Schifano, *Exodus*, 1961, smalto su carta intelata, dimensioni sconosciute.

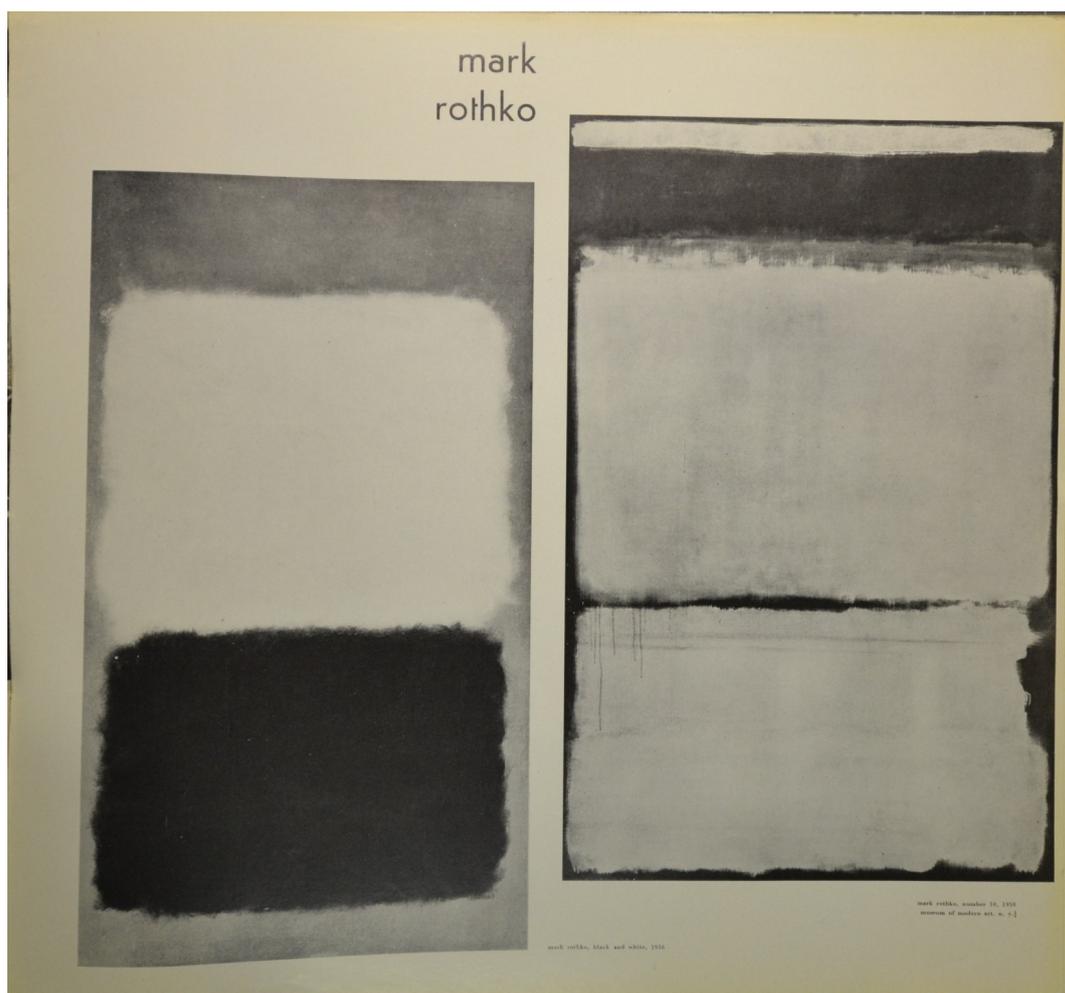
9 Mark Rothko, *Black on Maroon*, 1958, olio, acrilico e tempera su tela, 228,6 x 207 cm, Tate Modern, Londra.

10 Tano Festa, *A Raffaello*, 1960, acrilico e carta su tela, 30 x 40 cm.

11 Tano Festa, *Omaggio a Rothko*, 1962, acrilico su legno, 162x130 cm, museo Macro, Roma.



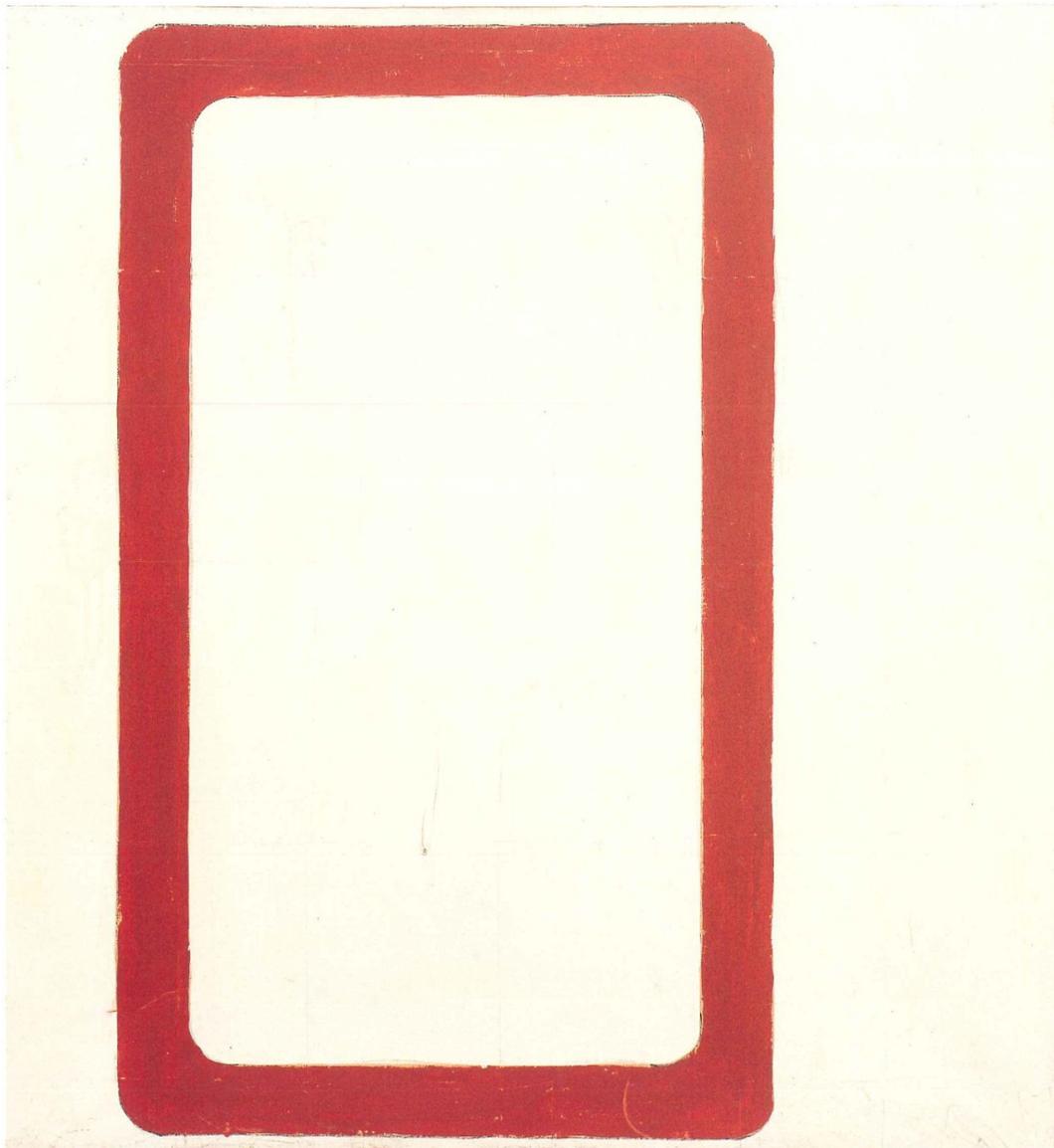
1 Mark Rothko, *Number 10*, 1950, tecnica mista su tela, 229,6 x 145,1 cm, MoMA, New York.



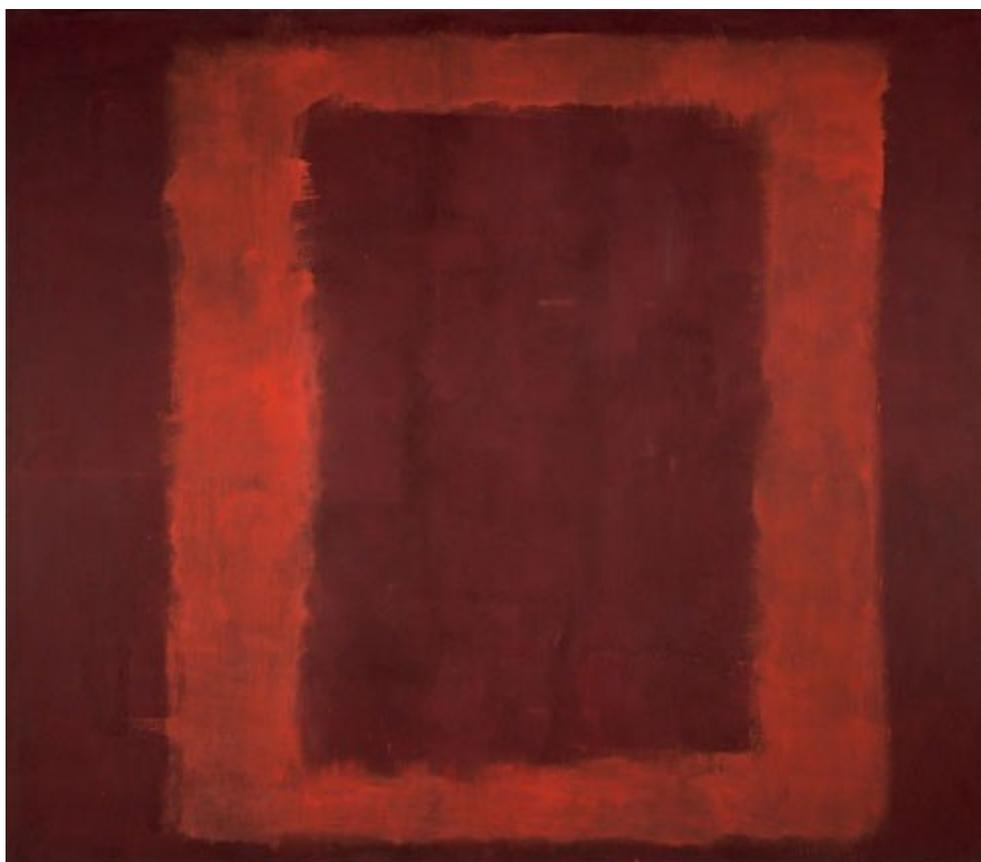
2 "Mark Rothko", *Appia Antica*, 2, 1960, pnn.



3 Mario Schifano, *Elemento per grande paesaggio (o Element for Big Landscape)*, 1962, smalto su carta intelata, 200 x 200 cm.



4 Mario Schifano, *Cleopatra's Dream*, 1961, smalto su carta intelata, 130 x 120 cm.



5 Mark Rothko, *Sketch for Mural No. 1*, 1958 olio su tela, 266,7 x 304,8 cm, Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Sakura.



6 Mario Schifano, *Tempo moderno*, 1962, smalto su carta intelata, 180 x 160 cm.



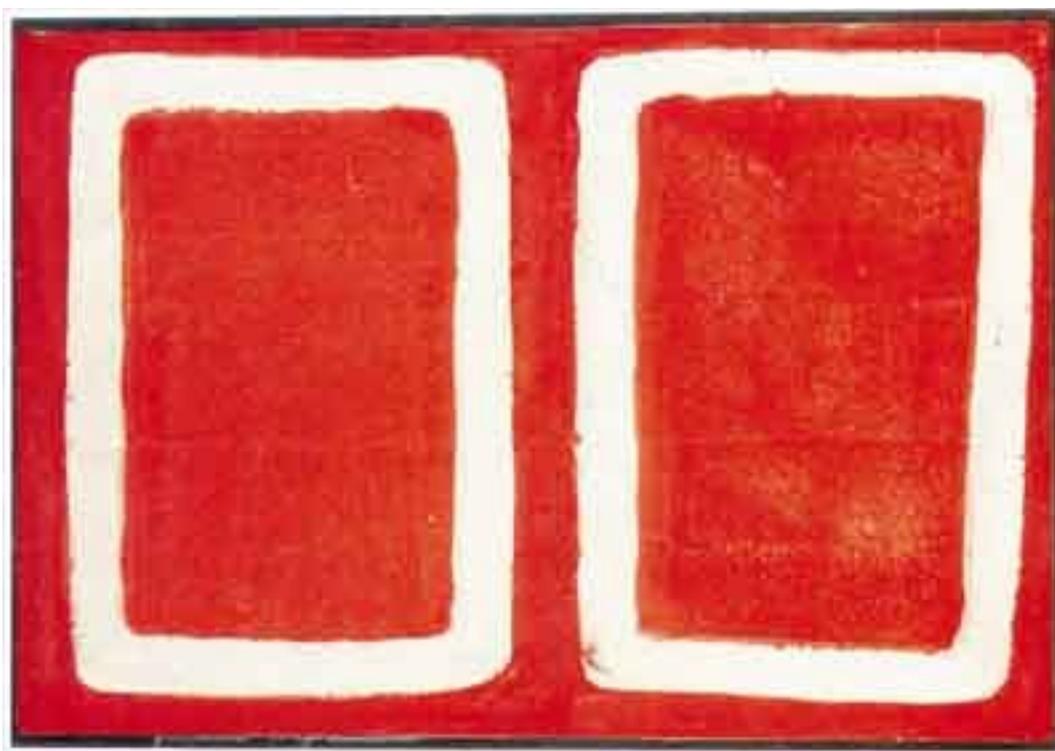
7 Mark Rothko, *Black on Maroon*, 1959, olio, acrilico e tempera su tela, 266,7 x 228,6 cm, Tate Modern, Londra.



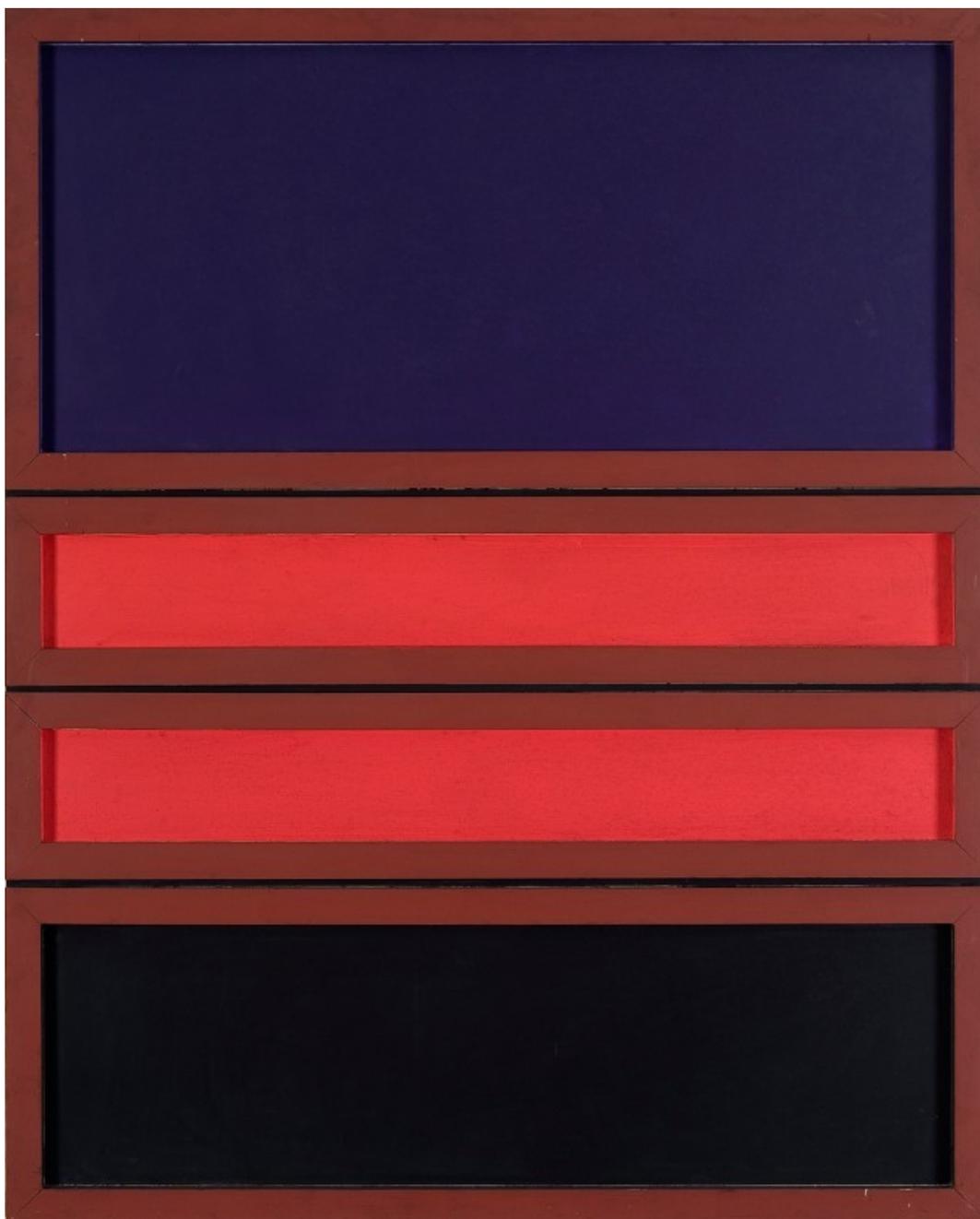
8 Mario Schifano, *Exodus*, 1961, smalto su carta intelata, dimensioni sconosciute.



9 Mark Rothko, *Black on Maroon*, 1958, olio, acrilico e tempera su tela, 228,6 x 207 cm, Tate Modern, Londra.



10 Tano Festa, *A Raffaello*, 1960, acrilico e carta su tela, 30 x 40 cm.



11 Tano Festa, *Omaggio a Rothko*, 1962, acrilico su legno, 162x130 cm, museo Macro, Roma.

- ¹ A tal proposito si vedano i seguenti studi: Elisa Francesconi, ““Io ero un pilota d’aereo ma lui era un pilota d’alto mare’: Giorgio Franchetti e Plinio De Martiis”, in *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti: collezionismi alla Ca’ d’Oro*. A cura di Claudia Cremonini e Flavio Fergonzi (Venezia: Ca’ d’Oro, 30 maggio-24 novembre 2013). Cat. (Roma: MondoMostre, 2013), 49-59; Flavio Fergonzi, “Dalla superficie all’immagine. Uno snodo romano, 1960-1964”, in *ibid.*, 60-71; Maurizio Calvesi, “Cronache e coordinate di un’avventura”, *Roma anni ’60, aldilà della pittura*. A cura di Maurizio Calvesi e Rossella Siligato (Roma: Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990 – 15 febbraio 1991). Cat. a cura di Rossella Siligato (Roma: Carte Segrete, 1990), 11-37; Maria Grazia Messina, “Convergenze neodada di Gastone Novelli e del gruppo Crack”, *Scritti per Pia Vivarelli*, a cura di Maria De Vivo, Riccardo Naldi (Napoli: arte’m, 2011), 57-68.
- ² Carla Lonzi, in *Opere scelte di Artisti Americani* (Torino: Notizie Associazione Arti Figurative, 1961). Cat. (Torino: 1961), 1.
- ³ Ovviamente si fa qui riferimento agli artisti impossibilitati, nel periodo cronologico analizzato, a viaggiare autonomamente e di persona negli Stati Uniti. Questi artisti provvedevano dunque al loro aggiornamento sulla situazione artistica americana esclusivamente per mezzo di mostre organizzate sul territorio italiano, comprendenti artisti internazionali e pubblicazioni, quali riviste e cataloghi, corredate di più o meno numerose riproduzioni fotografiche di opere, spesso disponibili esclusivamente in bianco e nero.
- ⁴ Per un approfondimento sul fenomeno dell’esoeditoria nel secondo dopoguerra si veda Giorgio Maffei, Patrizio Peterlini, *Riviste d’arte d’avanguardia. Esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia* (Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005).
- ⁵ Il campione concernente le occasioni espositive di artisti statunitensi e i relativi cataloghi si è concentrato su un’analisi delle mostre tenutesi in luoghi istituzionali come le rassegne di respiro internazionale e i musei italiani, e in una selezione di gallerie: in quest’ultimo caso ci si è concentrati, per lo più, su un’analisi di ciò che accadeva nella città di Roma. Cfr. appendice.
- ⁶ Cfr. appendice.
- ⁷ “8 Killed in 2 L. I. Auto Crashes; Jackson Pollock Among Victims”, *The New York Times*, 12 agosto 1956.
- ⁸ Si veda come anche il cinegiornale *La settimana INCOM* dedicò un approfondimento all’inaugurazione della mostra. In questo servizio si alternano degli estratti dal celebre filmato di Hans Namuth, che documenta l’attività pittorica di Pollock mentre dipinge una sua opera su vetro, e delle immagini dell’inaugurazione della mostra retrospettiva della Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma. Il testo letto a commento delle immagini video punta l’attenzione, con toni di maestoso eroismo, sul legame tra il genio pittorico dell’artista e la sregolatezza della sua tragica esistenza: ““voglio esprimere i miei sentimenti piuttosto che illustrarli” disse, e a questa massima si mantenne fedele fino alla morte: fu drammatica come il suo mondo poetico”. *La settimana INCOM 01630. Cronache dell’arte. Inaugurazione a Roma di una mostra del grande pittore astrattista Jackson Pollock*, cinegiornale, trasmesso dal 14 marzo 1958. Consultabile come: video mpeg, 1:16, http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/sc_hede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=33632&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/.
- ⁹ Porter A. McCray, in *Jackson Pollock* (Roma: Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 1-30 marzo 1958). Cat. (Roma: Editalia, 1958), pnn. A quell’altezza cronologica McCray era Direttore del Consiglio Internazionale del Museo d’Arte Moderna di New York.

- ¹⁰ Palma Bucarelli, *Presentazione*, in *Jackson Pollock* (Roma: 1958), pnn.
- ¹¹ “Disegnare”, *Arti Visive*, luglio 1952, pnn. L’immagine che appare nel primo numero di *Arti Visive* è tratta dalla serie di fotografie scattate da Hans Namuth a Jackson Pollock, immortalato mentre dipinge alcune sue tele nel suo studio. Una selezione di immagini tratte da questo servizio fotografico apparvero, a corredo dell’articolo di Robert Goodnough *Pollock Paints a Picture*, nel numero di maggio 1951 della rivista americana *Art News*. Questo ciclo di scatti fotografici godette di un’enorme fortuna non solo nella diffusione dell’immagine di Jackson Pollock negli anni a venire, ma anche come uno dei *reportage* d’artista di maggior fama internazionale del secondo dopoguerra.
- ¹² *XXVII Biennale Internazionale d’Arte* (Venezia: varie sedi, 1954). Cat. (Venezia: Lombroso, 1954), 387-397.
- ¹³ *XXVIII Biennale Internazionale d’Arte* (Venezia: varie sedi, 1956). Cat. (Venezia: La Biennale di Venezia, 1956). Lucia Drudi, Marco Balzarro, “Pittori americani”, *Arti Visive*, 5, 1956, pnn. Questa ricorrenza rappresenta il classico caso in cui una stessa opera di un medesimo pittore compare in due diverse occasioni: dal vivo in una mostra italiana, e riprodotta, in bianco e nero, in una rivista di quello stesso anno. Anche se ci imbattiamo in due diverse ricorrenze, dunque, di fatto, per un artista italiano in cerca di aggiornamento, era una sola opera a risultare fruibile, anche se in due diverse modalità.
- ¹⁴ Drudi, Balzarro, “Pittori americani”. Le due opere esposte da Franz Kline nel Padiglione degli Stati Uniti d’America della Biennale del 1956 erano *New York* del 1953 e *Terza Avenue* del 1954, cfr. *XXVIII Biennale Internazionale d’Arte*, 495. Anche in questo caso, come nel precedente di De Kooning, la riproduzione di un’opera esposta alla Biennale sulle pagine della rivista *Arti Visive* riduce il numero effettivo di opere fruibili dagli artisti italiani in cerca di aggiornamento.
- ¹⁵ Cfr Robertson Bryan, *Jackson Pollock. La vita e l’opera* (Milano: Il Saggiatore, 1961); originariamente pubblicato (Londra: Thames and Hudson Limited, 1960).
- ¹⁶ Nel campione da noi studiato sono state contate ben 192 riproduzioni totali (incluse dunque quelle ristampate più volte) di opere di Jackson Pollock passate in pubblicazioni italiane o diffuse in Italia tra il 1952 e il 1964. Di queste, un numero notevole – ben 39 – furono stampate a colori, mentre il resto – 152 – in bianco e nero. Nel caso di Jackson Pollock, però, la massiccia presenza di riproduzioni passate sulla stampa esclusivamente in bianco e nero incise poco sulla percezione e conoscenza, da parte di critici e artisti italiani, della ricerca pittorica di Pollock dal momento che, in Italia, furono disponibili molto precocemente una gran quantità di opere dell’artista, esposte nelle occasioni istituzionali di respiro internazionale più importanti.
- ¹⁷ Jackson Pollock: 1912-1956; Willem De Kooning: 1904-1997; Franz Kline: 1910-1962; Mark Rothko: 1903-1970.
- ¹⁸ Il riferimento qui è ovviamente relativo al solo campione preso come base per quest’articolo.
- ¹⁹ De Kooning fu infatti presente con una sua opera a una mostra nel 1954 (*XXVII Biennale Internazionale d’Arte*), poi nel 1956 (*XXVIII Biennale Internazionale d’Arte*), e ancora nel 1958 (*The New American Painting*, Milano: Galleria Civica d’Arte di Milano, 1-30 giugno 1958), nel 1959 (*Vitalità nell’arte*, Venezia: Palazzo Grassi, agosto-ottobre 1959) e nel 1962 (*Artisti Americani*, Torino: Notizie Associazione Arti Figurative, 8 giugno 1962). Nel 1961, invece, Willem De Kooning partecipò a due iniziative espositive organizzate su suolo italiano: *Da Boldini a Pollock* (Torino: Civico Padiglione d’Arte

Contemporanea, 12 ottobre-5 novembre 1962) e *XXII Premio Lissone Internazionale per la pittura* (Lissone: Palazzo del Centro del Mobile, 1961).

²⁰ I tre articoli di riviste internazionali in cui è citato Franz Kline sono i seguenti: Elaine De Kooning, "Two Americans in action. Franz Kline, Mark Rothko", *Art News*, gennaio 1958, 86-98, 174-179; Frank Kline, intervista, "Is today's artist with or against the past? Interview with Franz Kline", *Art News*, settembre 1958, 40, 58; "A Family Exhibit at the Knoedler Galleries", *Art International*, 5-6 (1959): 78-80.

²¹ *Franz Kline* (Roma: Galleria La Tartaruga, 18-28 marzo 1958). *Franz Kline* (Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna, 1963). Il pittore morì a New York il 13 maggio 1962 per un problema cardiaco. Sulla presenza di Franz Kline (e Mark Rothko) alla galleria La Tartaruga si veda Elisa Francesconi, "Io ero un pilota d'aereo ma lui era un pilota d'alto mare", 48-59.

²² È ovviamente necessario tenere in considerazione come, nel caso di Franz Kline, l'assenza di riproduzioni a colori delle sue opere sia un elemento certamente meno significativo rispetto ad altri pittori, considerata la tendenza dell'artista a dipingere quasi esclusivamente in bianco e nero.

²³ Mark Rothko (Marcus Rothkowitz), nato a Dvinsk, in Russia, il 25 settembre 1903, emigrò con i genitori negli Stati Uniti nel 1910, dove espose sin dal 1928 (la prima personale è del 1933 al Museum of Art, Portland, Oregon). Nel 1944 è inserito da Sidney Janis nella collettiva itinerante *Abstract and Surrealist Art in the United States*: organizzata dal San Francisco Museum of Art. In quello stesso anno iniziò ad esporre per la galleria newyorkese di Peggy Guggenheim Art of This Century. Nel 1945 (e per diversi anni in seguito) è inserito nella collettiva *Annual Exhibition of Contemporary American Painting* del

Whitney Museum of American Art di New York. Nel 1948 prende parte alla *XXIV Biennale Internazionale d'Arte* di Venezia nella sezione dedicata alla collezione d'arte contemporanea di Peggy Guggenheim che si sposterà, in seguito nel 1949, anche a Palazzo Strozzi (Firenze). Nel 1946 il San Francisco Museum of Art gli dedica un'ampia monografica (*Oils and Watercolors by Mark Rothko*); in quello stesso anno Rothko entra nel gruppo di artisti afferenti alla Betty Parsons Gallery di New York. Cfr Diane Waldman, *Mark Rothko 1903-1970* (New York: Harry N. Abrams Inc., 1978).

²⁴ *XXIX Biennale Internazionale d'Arte* (Venezia: 1958). In quegli stessi mesi Mark Rothko era presente anche a Milano nella collettiva *Incontro America-Italia*, 273 *Mostra del Naviglio* (Milano: Galleria Il Naviglio, 14-30 giugno 1958).

²⁵ Per tutti i riferimenti precisi si veda [tab. 2](#).

²⁶ Cfr. Giorgio Franchetti, intervista di Achille Bonito Oliva, "Dialogo fra il critico d'arte Achille Bonito Oliva e il collezionista Giorgio Franchetti di Roma", in *Sogno italiano. La collezione Franchetti a Roma* (Gennazzano: Castello Colonna, 1986). Cat. a cura di Achille Bonito Oliva (Milano: Nuova Prearo Editore, 1986), pnn. Per un approfondimento sul rapporto d'amicizia intercorso tra Gabriella Drudi, Toti Scialoja e Mark Rothko si veda Giorgia Gastaldon, "Fonti di arte americana a Roma, 1958-1961: alcuni casi emblematici", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 5, n. 8/2 (2016): 547-566.

²⁷ Per un approfondimento sull'uso delle immagini nella rivista *Appia Antica* e più in generale sul progetto editoriale di Emilio Villa si veda Giorgia Gastaldon, "Emilio Villa e l'esperienza di 'Appia Antica'", *Studi di Memofonte* 7, n. 13 (2014): 245-261.

²⁸ Angela Maltese, "Per una mostra della pittura statunitense", in *Appia Antica*, gennaio 1960, pnn.

²⁹ Nei due numeri di *Appia Antica* solo le

copertine venivano stampate a colori, per la precisione con un'opera di Alberto Burri nel primo fascicolo e una di Giulio Turcato nel secondo.

³⁰ A tal proposito di veda [tab. 2](#).

³¹ Un buon nucleo di opere di Schifano cui si fa qui riferimento furono esposte, nel 1961, nella sua personale allestita alla Galleria La Tartaruga: cfr *Mario Schifano* (Roma: galleria La Tartaruga, 1961), ma anche nella sua monografica inaugurata, il 25 aprile 1963, alla Sonnabend Galerie di Parigi. Per una ricostruzione delle vicende di organizzazione di questa mostra e delle opere esposte si veda Giorgia Gastaldon, "Ileana Sonnabend e Mario Schifano: un epistolario (1962-1963)", *Storia dell'arte* 40, n. 140 (2015): 148-176. Si noti come questi siano anche, come dimostrato, gli anni di maggior diffusione, in Italia, di informazioni visive (e non solo) sull'opera di Mark Rothko.

³² In tal senso è importante ricordare come, in quello stesso fascicolo di *Appia Antica*, fosse presente anche un articolo dedicato allo stesso esordiente Mario Schifano, cfr. William Demby, "Letter to Young Painter Mario Schifano", *Appia Antica*, gennaio 1960, pnn.

³³ Mark Rothko, *Number 10*, 1950, tecnica mista su tela, 229,6x145,1 cm, Museum of Modern Art (Philip Johnson), New York: <https://www.moma.org/collection/works/78594?locale=it>, accesso 17 maggio 2017. Cfr "Mark Rothko", *Appia Antica*, 2, 1960, pnn. Mario Schifano, *Elemento per grande paesaggio* (o *Element for Big Landscape*), 1962, smalto su carta intelata, 200x200 cm. Quest'opera di Schifano apparteneva al nucleo di lavori posseduti in quegli stessi anni dalla gallerista Ileana Sonnabend, come si deduce da una sua lettera inviata a Mario Schifano nel novembre 1962 (Ileana Sonnabend, lettera a Mario Schifano, 20 novembre 1962, Archivio Maurizio Calvesi, Roma, cfr. Documento 4 e Documento 5,

ora in Gastaldon, "Ileana Sonnabend e Mario Schifano", 168).

³⁴ Cfr Georgine Oeri, "Marc (sic) Rothko", *Quadrum*, giugno 1961, 65-74. Ora in <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/rothko/room-guide/room-7-seagram-studies>.

³⁵ Mario Schifano, *Exodeus*, 1961, smalto su carta intelata, dimensioni sconosciute. L'opera fa parte del nucleo presentato alla galleria La Tartaruga nella personale di Schifano del 1961 (cfr. Archivio di Stato di Latina, Fondi Galleria La Tartaruga, fasc. racc. 81/61, Mario Schifano (2) – mostre e opere, mostra personale marzo 1961, Latina); in seguito venne riprodotta in *Almanacco Letterario Bompiani* 1962, 1961, p. 262. Mark Rothko, *Black on Maroon*, 1958, olio, acrilico e tempera su tela, 228,6x207 cm, Tate Modern, Londra: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01031>.

³⁶ Tano Festa, *A Raffaello*, 1960, acrilico e carta su tela, 30x40 cm, Roma, collezione Giorgio Franchetti, riprodotto in: *Tano Festa* (Roma: Ex Stabilimento Peroni, 1988). Cat. a cura di Achille Bonito Oliva (Milano: Electa, 1988), 35; Francesco Soligo, *Tano Festa. Catalogo generale* (Borgaro Torinese: Canale Arte Edizioni, 1997), 12.

³⁷ Tano Festa, *Omaggio a Rothko*, 1962, acrilico su legno, 162x130 cm, museo Macro, Roma: http://www.museomacro.org/macro_via_nizza/collezione/omaggio_a_rothko. L'opera è pubblicata in *IV Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio* (Roma: Palazzo delle Esposizioni, 1963), pnn, n. 56.

³⁸ Giorgio De Marchis, Intervista a Tano Festa, "De Marchis e Festa", *Flash Art*, giugno 1967, pnn.

³⁹ Mentre Mark Rothko espose dieci sue tele all'interno del Padiglione degli Stati Uniti, Jasper Johns era presente, con tre sue opere, nella sezione del Palazzo Centrale *Giovani artisti italiani e stranieri* curata da Franco Russoli, cfr. *XXIX Biennale*

Internazionale d'Arte, 1958, 113-143. Sulla questione della diffusione di immagini di opere di Jasper Johns in Italia si veda [tab. 3](#).

⁴⁰ *Jasper Johns. 297 Mostra del Naviglio* (Milano: galleria Il Naviglio, 21-30 marzo 1959). Leo Steinberg, *Jasper Johns* (Milano: Editoriale Metro, 1962). Questa pubblicazione accoglieva, al suo interno, la riproduzione di ben 33 opere di Johns, di cui 5 a colori. In quello stesso anno anche la rivista *Metro* dedicò ampio spazio a un contributo di Steinberg dedicato a Johns, dove vennero riprodotte 23 opere di Johns di cui 3 a colori (cfr. Leo Steinberg, "Jasper Johns", *Metro*, maggio 1962, 87-109). Si tenga presente, però, che le riproduzioni apparse nell'articolo di *Metro* coincidono, in massima parte, con quelle date poi alle stampe nella monografia di Steinberg.

⁴¹ Gillo Dorfles, Paul Steinberg, "Metro Young n. 12 – Jasper Johns e lo 'hand-made ready-made object' (il 'ready-made fatto a mano')", *Metro*, maggio 1962, 80-109.