

Predella journal of visual arts, n°47, 2020 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa, Michela Morelli

Collaboratori / *Collaborators:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bernard con Giulia Pes e Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Livia de Pinto

Dalla trasparenza alla materia. (Di)segni della Scuola di San Lorenzo per un ritorno alla pittura a Roma tra fine anni Settanta e primi anni Ottanta del Novecento*

In the city of Rome, the events that characterized the activity of seven artists identified as the Scuola di San Lorenzo have been particularly significant in a time frame that witnessed the social failure of the Avant-garde's ideals, and a "state of crisis" of the art. Starting from the second half of the Seventies, this condition gradually resolved in a general return to the physicality of the work of art and the use of traditional media. Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Gianni Dessi, Giuseppe Gallo, Nunzio Di Stefano, Piero Pizzi Cannella and Marco Tirelli were trained in the roman conceptual art field of the mid-Seventies, and all of them rediscovered the materiality of the work of art according to a traditional manual approach. Also thanks to a series of unpublished interviews and archival material supplied by the artists, the article aims to analyse a group of explanatory drawings of the crucial transitional phase in which they felt the need to put new confidence in the graphic technique, looking for a way to a return to painting and sculpture.

Una premessa

Grazie ad alcuni studi che, a partire principalmente dalla seconda metà degli anni Ottanta, si sono concentrati sull'evoluzione del disegno nel corso del Novecento, è ormai noto come la pratica del mezzo grafico in epoca contemporanea si sia dimostrata persistente in virtù della sua capacità di variare nel tempo, rendendosi duttile alle necessità degli artisti, alle loro visioni, ai mutamenti di poetica¹. È altresì stato da tempo assodato come il disegno sia stato in grado di giocare in territorio italiano un ruolo particolarissimo e determinante in quel periodo di mutamento dell'arte che è stato il ritorno alla pittura sul finire degli anni Settanta, configurandosi apertamente come terreno di nuova ricerca linguistica, pratica attraverso la quale misurare la temperatura dell'indagine formale². Primi fra tutti ad affrontare un'operazione di questo tipo furono gli artisti della Transavanguardia che, a partire da una serie di tentativi incarnati in un nucleo di opere appartenenti principalmente al biennio 1978-1979, si servirono del disegno per recuperare una figurazione dal carattere fantastico, in bilico tra erranza citazionistica e smaccata soggettività³. A sancire definitivamente il determinante peso del recupero della tecnica grafica da parte della Transavanguardia fu la mostra estera del 1980 *Die Enthauptete Hand*, curata da Achille Bonito Oliva, Margarethe Jochimsen e Wolfgang Max Faust e tenutasi in tre differenti città tedesche, poco tempo dopo l'ufficiale consacrazione del gruppo sulle pagine di «Flash Art»⁴. È in particolar modo il testo in catalogo a suggerire come Achille Bonito Oliva avesse in mente l'elaborazione di una mostra di questo tipo già da tempo, perché tra

le sue righe è ravvisabile una larga ripresa dei toni e degli argomenti già trattati in occasione della rassegna del 1976 *Drawing/Trasparenze*, realizzata alla romana Galleria Cannaviello⁵. Quest'ultima fu in verità una mostra significativa in Italia per molteplici ragioni. Mostrando in un tempo non scontato le differenti facce della pratica del disegno ed esibendola come tecnica particolarmente duttile alle esigenze degli artisti, il curatore riuscì infatti a indicare precocemente il graduale passaggio contemporaneo dalla «presentazione» alla «rappresentazione»⁶, ma, soprattutto, esibì l'opera d'arte nel suo ritrovato valore artigianale⁷. Inoltre, attraverso l'uso di un attento e calibrato linguaggio poi ricorrente nei suoi testi successivi, non solo Bonito Oliva pose strategicamente le basi della teorizzazione della futura Transavanguardia italiana, ma mise anche a punto un lessico con il quale artisti e critici dovettero misurarsi nel corso degli anni Ottanta⁸.

Non è dunque possibile affrontare un discorso sul recupero del disegno da parte della generazione della Scuola di San Lorenzo senza tener presente almeno questi pochi punti cardine che, anche grazie alla sempre crescente visibilità del gruppo transavanguardista, hanno determinato in più occasioni scelte espositive da parte di galleristi e coevi indirizzi di ricerca di alcuni artisti del territorio. Il caso di Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Nunzio Di Stefano, Piero Pizzi Cannella, Marco Tirelli è in questo frangente rilevante perché, anche se la loro consacrazione ufficiale sarebbe arrivata solamente nel 1984 grazie alla mostra *Ateliers* organizzata proprio da Achille Bonito Oliva all'interno del Pastificio Cerere di via degli Ausoni⁹, come ha specificato Laura Cherubini, le loro prime mostre personali sono registrabili già dal 1976, mentre quelle di carattere collettivo dal 1978¹⁰. In quegli anni riconosciuti come cruciali dalla critica per il passaggio in Italia dalla persistenza dell'opera dal carattere immateriale alla riscoperta della materia e della figurazione, anche questi sette artisti incontratisi tra il corso di scenografia di Toti Scialoja all'Accademia di Belle Arti di via di Ripetta, alcuni spazi autogestiti e certe gallerie private particolarmente attente ai mutamenti in atto¹¹, riscoprirono gradualmente secondo modalità differenti l'opera come manufatto materiale. Attraverso uno studio delle prime esposizioni personali e collettive e alcuni colloqui è stato possibile verificare come ciò che maggiormente li ha accomunati in questo percorso sia stata in particolar modo la riscoperta della pratica del disegno. Una fase di ricerca che se in quegli anni non fu oggetto di attenzione come nel più eclatante caso della Transavanguardia, certo oggi merita di essere rammentata anche nell'ottica di uno studio dei rapporti e delle relazioni, delle iniziali visioni comuni che hanno portato personalità così distinte a formare un'aggregazione romana che, pur in una costante tensione tra logiche di gruppo e sentimento individuale, si è rivelata particolarmente signi-

ficativa soprattutto nel corso degli anni Ottanta e Novanta¹². Se il recupero del disegno affrontato in quegli anni dalla Transavanguardia si era sviluppato all'insegna della ricerca di una nuova figurazione dal carattere prevalentemente ludico e fantastico, ad esclusione di alcuni particolari casi che saranno argomentati più avanti, quello operato dagli artisti di San Lorenzo si sarebbe presto distinto per caratteri e valori differenti. In generale, l'uso del mezzo grafico si carica di particolare importanza per questi artisti perché negli anni è rimasto dato fondamentale per la concretizzazione delle idee, testimonianza di quella che Bonito Oliva ha definito «prevalenza dell'idea realizzata attraverso la manualità»¹³. Di quei lavori rimane traccia in cataloghi di personali e in fotografie dell'epoca scattate durante occasioni espositive autonome, come nel caso dello spazio autogestito La Stanza, ma anche in gallerie dimostrate particolarmente ricettive del fenomeno, quali la galleria Giuliana De Crescenzo e Ugo Ferranti a Roma, la galleria De Ambrogi di Milano, la galleria Spatia di Bolzano.

Attraverso una selezione di pochi lavori, il presente contributo si propone dunque di approfondire le modalità attraverso le quali gli artisti di San Lorenzo hanno plasmato il mezzo grafico nei loro primi anni di attività, che hanno visto un comune approdo alla pittura e alla scultura e la concezione in nuce di temi di ricerca approfonditi negli anni successivi.

Disegni per un passaggio dall'azione al manufatto tra La Stanza e la Galleria Ugo Ferranti

A La Stanza sono associabili soprattutto Bruno Ceccobelli, Giuseppe Gallo e Piero Pizzi Cannella che, tra il 1977 e il 1978, ebbero qui modo di sperimentare con lavori rivelatisi poi fondamentali in una fase di passaggio tra performance, installazione e quadro¹⁴. In occasione della sua prima mostra personale nello spazio autogestito, denominata *Palazzo d'Inverno 135357579*, Bruno Ceccobelli tratteggiò a matita direttamente su parete un particolare del Palazzo d'Inverno, la cui immagine era replicata da una foto di ridotte dimensioni, scattata dopo l'ingresso dei bolscevichi. All'inizio di ognuna delle tre giornate previste, l'artista mise in pratica un rito alchemico che prevedeva l'accensione di un fuoco all'interno dello spazio espositivo. L'intera performance puntava a simboleggiare uno stato di fermento e rivoluzione grazie all'utilizzo congiunto di processualità, disegno e alchimia, già strettamente legati tra loro in questo lavoro giovanile¹⁵. L'atto stesso del disegnare si configura in questo caso come procedimento alchemico, perché per delineare i contorni del palazzo Ceccobelli tracciò una fitta sequenza di piccolissimi segni da lui stesso identificati come minuscole mosche, animali simbolici

indicatori di un senso di putrefazione¹⁶. Oltre alla precoce propensione alchemica che caratterizzerà tutta la sua successiva produzione dell'artista¹⁷, l'opera segue le regole ormai codificate di un linguaggio performativo intrecciato con l'attivismo politico e sociale¹⁸. Con un'eco dal carattere quasi citazionistico, inoltre, una delle foto scattate da Gianni Dessi¹⁹ costituisce oggi una testimonianza, forse voluta, dell'importanza per l'artista dell'esempio di Giulio Paolini e, in particolare, della sua decifrazione del campo visivo nell'opera del 1969 *Vedo*, dove attraverso la stesura su parete di una serie di punti realizzati a matita l'artista aveva mostrato «la finitudine del vedere» (fig. 1)²⁰.

Poco tempo dopo, comunque, Ceccobelli avrebbe abbandonato il linguaggio performativo e processuale, alla ricerca di una nuova unità dell'opera. Di quegli anni di ricerca rimangono attualmente alcuni disegni datati tra il 1977 e il 1978, oggi particolarmente significativi perché testimonianza sia dei giovanili studi alchemici dell'artista, sia dell'indagine di temi e figurazioni poi divenuti fondamentali per la sua produzione²¹. In una serie di lavori a china su carta di piccolo formato appartenenti a un ciclo proveniente dalla collezione dell'artista, sono ravvisabili piccole figure ambigue, una scritta punteggiata, uno zampillo nero difficilmente identificabile. Dell'ultimo disegno citato colpisce quello che, posto sul lato sinistro inferiore del foglio, sembrerebbe essere un precoce utilizzo del monogramma al posto della firma, secondo una pratica che in maniera invariata caratterizzerà negli anni l'intera produzione di Ceccobelli (fig. 2)²². La scritta puntinata «ROS⁵A VITA MIA», dove la prima parola diversamente dalle altre è stata realizzata in colore rosso, attraverso un gioco di parole – metodo che tornerà più volte nelle opere dell'artista – racchiude probabilmente un molteplici riferimento al mistico e antico ordine dei Rosa-Croce, ai pittori rosacrociani che a essa facevano riferimento nell'età del romanticismo e, presumibilmente, al sentimento politico dell'artista (fig. 3)²³. In un altro disegno a china su carta giapponese dal soggetto controverso compare una figura delineata con pochi tratti, composta da un paio di gambe della metà inferiore di un corpo dove si innestano una testa e una scala con quattro gradini, corrispondenti alle quattro fasi alchemiche²⁴. «Nel corpo umano», spiega l'artista, «avvengono le trasmutazioni, e quindi il corpo umano è un fornello. Amore, pulsioni sessuali, la volontà e lo spirito sono dei motori, sono il fuoco e il corpo nostro è il nostro fornello» (fig. 4)²⁵.

Collaboratore anch'egli all'organizzazione degli eventi della Stanza, per Piero Pizzi Cannella la riscoperta del disegno nella seconda metà degli anni Settanta è stata una fase di passaggio fondamentale, una sorta di ponte tra arte performativa e approdo alla pittura. Malgrado gli studi pittorici condotti sotto l'insegnamento di Alberto Ziveri, i primi lavori di Pizzi Cannella sono caratterizzati da un forte

sperimentalismo che attinge dall'arte processuale e risente dell'influenza di Sol LeWitt²⁶. La prima opera dell'artista è infatti una sorta di percorso in un bosco di Rocca di Papa, oggi documentata da alcune fotografie conservate nel suo archivio. La matrice comportamentale e processuale è un tassello fondamentale di quest'opera, che si compie in un gesto performativo teso al recupero dell'immaginario collettivo attraverso elementi del territorio della memoria personale²⁷.

Nella primavera del 1978 Pizzi Cannella presentò a La Stanza un'opera composta una lastra di rame lucidata e appoggiata a una parete, una testa di creta posata a terra di fronte a essa, e da una corda arrotolata, appesa poco distante. La sera dell'inaugurazione l'artista mise in scena una performance durante la quale provò ripetutamente ad afferrare la corda, dove aveva scritto due frasi: la prima recitava «Morte agli artisti» ed era realizzata a mano e siglata con l'aggiunta di falce e martello, mentre la seconda dichiarava «La scritta su questo muro non è mia. (Non è stata pensata né eseguita da me)», battuta a macchina, ma contraddetta dalla firma autografa dell'autore²⁸. Ancora oggi Pizzi Cannella rammenta la realizzazione manuale degli elementi dell'opera quale momento fondamentale non solo della sua ideazione, ma anche del suo futuro lavoro. Sono infatti il piccolo disegno esposto e gli studi preparatori per la statua di creta, autoritratto dell'artista, a costituire gli elementi più significativi dell'opera, attraverso i quali Pizzi Cannella ricominciò «a inseguire la Pittura, a inseguire la forma, la materia, il colore, a inseguire gli elementi base, principi dell'opera d'arte»²⁹. Come ha confermato l'artista stesso nel 2018:

Disegnando, ritornando alla manualità [...] mi sono reso conto che non era impossibile continuare a essere un artista contemporaneo pur disegnando. Da questo nasce una riflessione sul disegno che poi diventerà una riflessione sulla pittura, che avrà poi degli sviluppi che mi hanno portato ai primi quadri del 1981-1982³⁰.

A partire da quel primo approccio al mezzo grafico affrontato con un intento progettuale e conoscitivo, l'artista cominciò a tracciare figure umane a matita che sarebbero poi tornate nelle pitture della prima metà degli anni Ottanta. Presa coscienza dell'importanza di un ritorno alla manualità, Pizzi Cannella si avvicinò così alla pittura, interessandosi in un primo momento a una figurazione basata sulla rilettura delle opere del passato³¹. La sua primissima produzione pittorica è infatti associabile alla corrente anacronista, la cui più compiuta testimonianza è la mostra del 1980 alla galleria la Tartaruga di Plinio De Martiis³². Un'esperienza dalla quale Pizzi Cannella si sarebbe presto distaccato principalmente a causa di una insoddisfazione nei confronti di un approccio considerato troppo intellettualista, per dedicarsi a una pittura maggiormente rarefatta e intrisa di echi di neoespressionismo ed espressionismo storico privato del senso della narrazione³³. Risale

dunque a poco tempo dopo il suo ritiro in un casale alla periferia della città, sentito come necessario per un periodo di riflessione sulla propria attività pittorica. Al di là degli echi romanzeschi di questa vicenda e della consapevole creazione di un'immagine dell'artista coerente con una letteratura critica volta a promuovere un'idea di creatore isolato e laborioso, alla ricerca di una ritrovata intimità con l'opera e gli strumenti del fare³⁴, ciò che è importante sottolineare è che di quei mesi di lavoro rimane oggi un fondamentale disegno a matita: un mezzobusto di uomo, probabilmente un autoritratto, con il volto presentato di tre quarti e con lo sguardo straniato che mai si rivolge a chi lo osserva. Con lievi tratti essenziali, Pizzi Cannella permette alla figura di manifestarsi sulla superficie bianca del supporto, raggiungendo il risultato emblematico di un'intensa fase di riflessione che lo avrebbe presto portato alla pittura di figurazione degli anni Ottanta (fig. 5)³⁵.

Anche per Giuseppe Gallo la frequentazione della Stanza è stata l'occasione di sperimentare una nuova concezione dell'opera passando attraverso l'uso del disegno. È della primavera del 1977 la realizzazione di quattro lavori suddivisi in due coppie sotto il titolo-citazione *Giambellino*³⁶, dove ciascuna coppia è associabile a un'opera diversa del passato: un disegno raffigurante l'*Autoritratto* del pittore rinascimentale veneziano Giovanni Bellini e, del medesimo artista, una *Madonna con il bambino*³⁷. In linea con le tendenze citazionistiche che si erano sviluppate nel corso degli anni Settanta³⁸, con questo lavoro Gallo giocava al tempo con la condizione di «sospensione tra opere e oggetti», tra passato e presente, reale e immaginario³⁹, ricorrendo principalmente all'esempio concettuale di Giulio Paolini, figura a lui cara ed esplicito punto di riferimento durante i suoi primi anni di attività⁴⁰. Ma è a partire dall'anno successivo, come si può evincere dal lavoro proposto alla collettiva svoltasi da Ugo Ferranti nel giugno del 1978 dal titolo *Bruno Ceccobelli, Gianni Dessi, Giuseppe Gallo, Angelo Ségnéri, Francesca Woodman*, che è possibile misurare un graduale cambio di rotta nella produzione dell'artista, anche attraverso l'uso del disegno. Nell'opera intitolata *Il vento e la carne*, il disegno tracciato su pergamena di un corpo femminile a cavallo, colto nell'atto di lanciare un giavellotto, dialoga con alcuni elementi tridimensionali quali due lance conficcate tra il soffitto e il pavimento dello spazio espositivo. Il complesso e articolato impiego della tecnica mostra qui l'intento di instaurare una relazione tra elementi, tecniche e materiali in un contesto ancora installativo (fig. 6)⁴¹, presto accantonato in favore di un inedito isolamento del mezzo grafico, indagato e approfondito in una serie di opere di piccole dimensioni. È del 1979 un gruppo di lavori conservato nell'archivio dell'artista e intitolato *Disegni disperati*, dove Gallo analizza in maniera ossessiva la trama della carta giapponese per mezzo di una fitta rete di sottili linee tracciate ad acquarello (fig. 7). Ricordati

come una sorta di «paranoia», quegli studi testimoniano oggi la forte volontà di affidarsi a una ritrovata «disciplina del fare», il desiderio di riscoprire la mano e il segno⁴². A differenza del frammento grafico su pergamena esposto da Ferranti, il ciclo *Disegni disperati* rimanda a una dimensione più intima e meditativa, dove con gesto ripetitivo, automatico, Gallo legge il ricalco come tecnica equivalente al disegno, inteso come mezzo di sperimentazione ossessiva del tutto e del niente, secondo una modalità avvicinata a certi lavori di Alighiero Boetti, come ad esempio *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, del 1969⁴³. Del medesimo anno è invece il nucleo *Disegni malati*, esposto per la prima volta da Ferranti nel gennaio del 1980⁴⁴. Realizzati con l'utilizzo simultaneo della matita e dell'acquarello, posto sulla pergamena con un tratto finissimo della punta del pennello, con essi Gallo gioca con immagini impossibili e con una figurazione volutamente ambigua e a tratti minuziosa, in bilico tra ironia e inganno⁴⁵. Come ricorda l'artista stesso riguardo a quei lavori all'interno di una intervista inedita:

Il disegno, allora, lo vedevo come la punta di diamante di una situazione. Era una forma di reazione al momento. Là c'era anche quest'inganno, quando dipingevo con la punta di pennello [...] Nei *Disegni malati* c'era una sorta di inganno (ecco perché li ho chiamati così), c'era una sorta di malattia da parte mia e non era un desiderio di formalizzare un'idea, era proprio il comportamento che era importante più che il disegno in sé stesso⁴⁶.

Entrambi esposti nuovamente pochi mesi dopo alla mostra *Italiana: nuova immagine, Solo e Miraggi* (figg. 8-9) sembrano essere due esempi particolarmente esplicativi dell'intero ciclo. Realizzati su pergamene della stessa misura (33 x 25)⁴⁷, i due soggetti rappresentano controverse figure dal carattere visionario fluttuanti nel vuoto dello spazio della pergamena. In *Solo* l'artista raffigura una creatura fantastica dalla testa di cammello e la coda di pesce, la cui condizione è sancita dalla scritta «Solo» posta nella parte superiore del foglio⁴⁸, mentre *Miraggi* è il risultato dell'unione del profilo del un volto barbuto di uomo al quale è innestato un braccio teso, alla cui estremità una mano indica un punto imprecisato davanti a sé⁴⁹. Concretizzazioni di idee, segni di una figurazione futura, tracce di «un rapporto mentale, fisico, terapeutico»⁵⁰, il disegno ha rappresentato per il giovane Gallo a cavallo tra due decenni il mezzo per scoprire una nuova ricerca, rivelandosi sin dal principio «una sorta di nucleo poetico» capace di dare energia creativa a tutta la sua produzione⁵¹. Il tratto grafico è per Gallo il principio dello slancio creativo, il segno intimo che tutto può contenere e tutto può comunicare, l'impalcatura solida e rassicurante di una struttura linguistica complessa⁵².

Seppur con risultati profondamente differenti, anche per Gianni Dessi il disegno si è dimostrato sin dalla seconda metà degli anni Settanta un tassello fondamentale della sua ricerca artistica⁵³. Delle prime esperienze espositive di Dessi

da Ugo Ferranti rimangono oggi alcune fotografie che documentano l'utilizzo del disegno nella sua «aspecificità»⁵⁴, all'interno di opere dal carattere installativo⁵⁵. Nella sopra citata collettiva del 1978 l'artista presentò l'opera *Penetrazioni (i quattro sensi)*, basata su un'articolazione di quattro elementi disposti su una parete in modo da indicare quattro differenti direzioni, oltre che su un disegno a matita tracciato su frammenti di carta e su oggetti reali tridimensionali, «fili di ferro che 'disegnavano'»⁵⁶ nello spazio dell'opera, e che sancivano una relazione tra reale e immaginario secondo una corrispondenza riscontrabile anche nei lavori successivi dell'artista (fig. 10)⁵⁷. Una pratica, questa, che sarebbe stata rinnovata con i medesimi materiali anche l'anno seguente con l'opera *Quadrante*, un'installazione realizzata a Parigi da Yvon Lambert, dove Dessì disegnò sul pavimento una forma con il filo di ferro, mentre su due fogli di carta disposti a parete tracciò alcune piccole figure (figg. 11-12)⁵⁸. Ancora, alla Galerie Swart di Amsterdam, nel 1980 l'artista espose un'opera collocata a muro e articolata in due parti, dove comparve nuovamente la traccia di un disegno, questa volta realizzato per mezzo di un filo di rame (fig. 13)⁵⁹. Sono tutti lavori che risentono ancora fortemente delle metodologie concettuali che avevano fatto della totalità dello spazio il campo di manifestazione dell'opera, ma da quelle prime esperienze è forse possibile oggi individuare elementi e concezioni germinali che Dessì avrebbe successivamente sviluppato. È infatti a partire da quelle installazioni fatte di pochi materiali, tattili e tutti strettamente legati tra loro, che l'artista avrebbe sviluppato nel corso degli anni Ottanta la propria concezione del quadro.

Ancora oggi considero lo spazio della tela un qualcosa di molto fisico: la pittura stessa può essere anche tattile, lo spazio anche materia e il colore è quantità ma anche qualità, indeterminazione. È proprio dalle frizioni, dagli attriti, dagli scompensi di tutte queste componenti che nasce lo scarto per visualizzare un'immagine che penso, per metafora, essere come un nodo, un punto in cui sono trattenuti diversi fili che grazie all'unione suggeriscono poi anche una possibilità di racconto⁶⁰.

Attraverso l'uso espanso della tecnica del disegno Dessì è così gradualmente approdato non solo all'unità dell'opera, ma anche alla ritrovata immagine⁶¹. In questa fase cruciale, come si è dimostrato anche per gli altri sanlorenzini, è la carta il materiale privilegiato di confronto e ricerca. Come ha dichiarato egli stesso nel 1999:

Ho assunto la carta come luogo privilegiato di proiezione ma fuori dalla logica del progetto, piuttosto uno spazio da riempire tra un'opera e l'altra, cercando di raccogliere anche tutto ciò che da quelle rimaneva fuori sino a toccare talvolta le corde della confessione e del diario. In mente ho l'idea di un'arte che trattenga, che sia permeabile e tangente alla vita, aperta finanche

al contraddittorio, pietra dalle tante facce e i disegni le carte, quelle sì più piccole ma capaci anche di riflessi fulminanti e comunque indispensabili alla coesione del senso e della forma finale⁶².

Il supporto è sempre, per ponderata scelta, la carta giapponese, da Dessì identificata come «superficie 'calda'... tattile», mezzo amato soprattutto in virtù delle sue caratteristiche materiche⁶³.

La carta era il luogo spesso privilegiato dell'esperienza che poi trovava articolazione nella concretezza della superficie del muro/parete/quadro/spazio e questa era una pratica diffusa in epoca di concettuale e minimal⁶⁴.

Su quelle superfici, sul finire degli anni Settanta, l'artista ricerca nuove immagini, frammentando e ricomponendo materiali, tratteggiando a matita e servendosi del colore largamente diluito in acqua per dare forma a figure incerte, secondo la logica del caso e dell'imprevedibilità⁶⁵. Nel momento del suo farsi, l'azione creativa perde così il controllo della progettualità e l'opera svela solamente a posteriori la sua costruzione finale⁶⁶. I procedimenti adottati a quel tempo sono quindi molteplici, già capaci di rivelare una complessità che riaffiorerà nelle opere pittoriche della prima metà degli anni Ottanta, durante i quali sarebbe stato ancora il disegno a tenere le fila della produzione di Gianni Dessì, sempre assunto come snodo di un percorso emotivo, artistico e intellettuale, primordiale segno depositato sulla carta, incipit germinale dell'espressione⁶⁷. L'analisi del linguaggio e la ricerca delle sue potenzialità, sono tratti fondamentali dell'operato dell'artista, sempre basato sul recupero degli strumenti per un alfabeto dal carattere universale, sia nei lavori racchiudibili nella dimensione del quadro che in quelli caratterizzati da uno sconfinamento nello spazio espositivo⁶⁸.

Pur se avvenuto fuori dalla scena romana, anche l'esordio di Domenico Bianchi è legato alla figura di Ugo Ferranti. Inaugurata nel maggio del 1977 al Fine Arts Building di New York, la mostra che decreta l'avvio pubblico dell'artista testimonia il suo precoce interesse per la tecnica del disegno relazionata alla specificità della materia⁶⁹. Attraverso i venti disegni esposti in questa occasione, servendosi di segni di matrice astratta, Bianchi affronta l'analisi di una serie di materiali che saranno poi variamente ricorrenti nella sua produzione, come carta, tela, legno e cera⁷⁰. Non esiste un catalogo dell'evento, ma nel febbraio dell'anno successivo l'artista sarebbe stato presente a Roma, ancora una volta presso Ferranti⁷¹, ancora una volta con dei disegni. Qui, Bianchi propose sei lavori costituiti ciascuno da due o più opere ad acquarello, dove vengono analizzati alcuni oggetti reali mediante segni astratti, forme uguali tra loro identificabili come l'una il ribaltamento dell'altra. Tutte le forme realizzate sono legate da una valenza affettiva non rivelata

dall'opera esposta, ma dalle riproduzioni fotografiche di una serie di oggetti appartenenti a conoscenti dell'artista e inserite nell'invito della mostra⁷². Attraverso questi primi lavori il disegno si fa strumento d'analisi di forme e materiali, mezzo di ricerca necessario all'evoluzione della forma e della materia (fig. 14). È infatti del 1981 l'ideazione della figura circolare bidimensionale centrale, «il vero soggetto del quadro»⁷³ che con piccole variazioni caratterizzerà quasi tutta la successiva produzione dell'artista. Rielaborata altre tre volte nel corso degli anni Ottanta, di essa esistono in tutto quattro versioni che Rudi Fuchs ha definito nel 2003 come «disegni-sorgente»⁷⁴. La sola regola basilare che muove i mutamenti di questo soggetto di matrice astratta è quella secondo la quale a ogni sua apparizione tale figura deve risultare variata rispetto a tutte quelle precedenti⁷⁵. Anche se a partire dal decennio Novanta l'artista è passato da un procedimento manuale a uno digitale apportando queste modifiche attraverso l'utilizzo di un computer, resta a oggi la fondamentale valenza germinale assunta dalla tecnica del disegno agli inizi della carriera di Bianchi e da lui mai dimenticata⁷⁶.

Carte da esporre, disegno come incipit

Anche per Nunzio Di Stefano l'utilizzo del disegno si rivela fondamentale sin dal suo esordio, avvenuto nel 1981 con una personale alla Galleria Spatia di Bolzano, dove vennero emblematicamente esposte una serie di opere su carta divise tra acquarelli e disegni, e sculture in gesso dipinto collocate a parete⁷⁷. Se gli acquarelli, datati tra il 1980 e il 1981, indicano nelle loro tenui trasparenze e nel puntuale studio delle sfumature coloristiche il forte legame esistente tra l'artista e il maestro Toti Scialoja, sono due disegni del 1979 a segnare con forza lo stretto nesso tra disegno e scultura nella produzione dell'artista. Un legame che in Nunzio si situa in un terreno ambiguo, perché il disegno, allora come oggi, non si configura mai esplicitamente come progetto per la futura realizzazione di un'opera scultorea⁷⁸, ma come «schema», «appunto mentale» di qualcosa che forse verrà⁷⁹. A osservare quelle forme astratte, delineate con tratto nervoso ma calibrato sul finire degli anni Settanta, è impossibile non notare l'estrema vicinanza con le opere in gesso e tempera realizzate solamente pochi anni dopo (figg. 15-16). Gabriella Drudi per prima, autrice del testo in catalogo, ha indicato una delle originarie fonti di ispirazione delle forme di Di Stefano nell'Espressionismo Astratto di Arshile Gorky, assimilato negli anni di formazione proprio grazie alle lezioni di Toti Scialoja. Le sue opere divenivano nelle rielaborazioni di Nunzio «brevi frammenti [...] dove il segno di Gorky fluisce, s'incanta, si rovescia, immedesimandosi in sepoli e genitali, in pungiglioni intrisi di sangue, le schegge

psichiche [...] spasmi del cosmo, stomaco o dure ghiande compresse e prementi sul punto dello schianto e della rotta centrifuga»⁸⁰. Sono proprio quegli iniziali disegni, segni di una incontenibile urgenza espressiva, a fornire il primo tassello della genesi delle forme materiche dell'artista, figure frammentate ma allo stesso tempo concluse, perché poste in continuo dialogo dal loro artefice. Sono ancora quelle iniziali prove su carta a rivelare la direzione di uno sguardo volto a certe prove del disegno e della scultura dell'Italia degli anni Cinquanta, dove, a livello di mera suggestione, si potrebbe pensare all'esempio astratto di Nino Franchina che, come Nunzio, trovò in Brâncuși uno dei principali punti di riferimento⁸¹.

Ben diversi dalla successiva produzione di Tirelli sono invece i lavori da lui esposti all'esordio della sua carriera. Benché anche il suo debutto sia geograficamente distaccato dall'ambiente romano, anche nel suo caso la riscoperta del disegno ha giocato un ruolo determinante al confine tra anni Settanta e Ottanta del secolo scorso⁸². Sono le prime mostre personali dell'artista realizzate tra Milano e Atene a testimoniare in particolar modo l'attenzione riservata a questa tecnica, perché in ciascuna occasione egli espose solamente disegni⁸³. La sua prima personale venne organizzata nel 1979 alla milanese Galleria De Ambrogj⁸⁴, uno dei pochi luoghi della città che avevano dato spazio rilevante agli artisti della Transavanguardia di Bonito Oliva⁸⁵, alle cui prove grafiche il giovane Tirelli poteva al tempo sembrare vicino⁸⁶. In quegli anni, il preciso intento dell'artista era di analizzare le possibilità di una tecnica artistica di base, dove segno e gesto sulla superficie dell'opera concorrono a «veicolare un'operazione tutta interna e risolta al suo interno»⁸⁷. Anche per Tirelli dunque è stato il disegno a permettere l'attraversamento di un percorso teso alla graduale riscoperta di tecniche e materiali tradizionali, utilizzati senza mai dimenticare la lezione Concettuale e, in particolare, quella di un maestro come Alighiero Boetti, che mai nel corso della sua carriera ha abbandonato la pratica grafica. Così ha infatti dichiarato Tirelli sul finire del 2016:

All'inizio io stesso, che venivo dall'arte concettuale, sentivo il bisogno di passare al disegno, che era un modo morbido per lavorare sul concetto dell'arte, i temi e la visione del mondo erano ancora alti [...] L'arte concettuale non aveva finito di dire cose, io mi sono formato con l'arte concettuale, Boetti anzi, che è stato quasi un mentore, era il più concettuale, ma era un'arte che nonostante producesse cose molto belle era in una specie di pantano di mercato. Invece la Transavanguardia e tanta arte che si faceva in quell'epoca ha riportato l'attenzione forte sull'arte⁸⁸.

Aggiungendo, poco oltre:

sono sempre rimasto su un'idea di arte che medita su sé stessa, sul mondo e lo strumento visuale diventa il modo per interpretare il mondo, sempre concettuale, o meglio mentale, di riflessione sul linguaggio stesso, su che cosa vuol dire rappresentare⁸⁹.

In quella sua prima personale alla Galleria De Ambrogi di Milano, della quale non è rimasto un catalogo, Tirelli espose una serie di lavori con i quali manifestò l'importanza rivestita dal disegno come autonomo mezzo di espressione. Nelle sale della galleria l'artista propose quindi cinque pitture a olio, una tempera e diciotto disegni, tutti di piccole dimensioni. I disegni sono opere caratterizzate da una certa semplicità di segno capace di giocare con preziosità e ambiguità, in equilibrio sulla soglia del gioco e dell'ironia⁹⁰. I soggetti sono tutti differenti e dal carattere enigmatico, come un volto con due bocche, «una per parlare, l'altra per contraddire», secondo quanto riporta nell'estate del 1979 Alessandra Borgogelli su «Flash Art», un'ombra che non riconosce il corpo che l'ha generata, la testa di un uomo dalla cui bocca fuoriesce un alito azzurro, o la sagoma di una figura maschile che si sega in due parti (fig. 17)⁹¹. In generale, sono tutte figure sospese al centro del foglio bianco, realizzate a china, a acquarello o a tempera, atte a esprimere l'intenzione dell'artista per «la misura del doppio», trattata però «in chiave paradossale»⁹². Come individuato da Daniela Lancioni nel 2009, «dal loro intero *corpus* trapela un'idea di ambiguità, esibita [...] per smontare il gioco delle apparenze e svelare la possibilità di molteplici punti di vista»⁹³.

Anche per quanto riguarda le opere a olio e la singola tempera proposte in mostra il disegno non ricopre per Tirelli un ruolo secondario. Tratto che emerge da sotto la superficie pittorica, il disegno viene in questo caso utilizzato «non come elemento fondamentale, ma quasi a creare un'ambiguità e confusione per riportare il discorso al segno della matita», sempre assunta come traccia sostanziale⁹⁴. L'assunzione della tecnica del disegno intesa come momento conoscitivo e processuale dell'opera, già evidente in questa prima mostra personale, non verrà abbandonata dall'artista neanche in seguito, quando la pittura diventerà mezzo privilegiato di espressione. Nel 1985 Laura Cherubini nota infatti come per l'artista il segno grafico costituisca ancora «la struttura dei lavori pittorici» e «il principio attorno al quale la pittura si rapprende»⁹⁵. Il testo di Cherubini si riferisce in particolare a una mostra di Tirelli alla galleria A.A.M. dedicata esclusivamente ai suoi disegni, testimonianza dell'importanza della tecnica per la sua produzione. Secondo Cherubini, «nei disegni compare l'idea messa a nudo, l'impalcatura del quadro, la trama fitta dei segni leggeri, come se l'opera fosse letta in trasparenza»⁹⁶ ed è come se solo attraverso quei tratti fossimo veramente in grado di leggere la reale struttura delle cose celata sotto lo spessore pittorico delle opere di quegli anni (fig. 18).

* Il presente contributo nasce dalle ricerche svolte tra il 2016 e il 2018 sotto la guida del professor Mattia Patti per la tesi di laurea *Genesi e formazione della scuola di San Lorenzo*:

dalle tendenze concettuali al ritorno alla pittura, discussa all'Università di Pisa nel luglio del 2018. Tutte le interviste e le conversazioni inedite qui citate, per le quali si ringrazia la disponibilità degli artisti e dei loro collaboratori, sono tratte dagli apparati della suddetta tesi.

- 1 Tra le mostre maggiori e i testi più significativi che, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, hanno contribuito alla conoscenza della pratica del disegno in epoca contemporanea: *Disegnata. Percorsi del disegno italiano dal 1945 ad oggi*, catalogo della mostra, Ravenna 1987, a cura di C. Pozzati, Ravenna, 1987; *Disegno italiano del dopoguerra*, catalogo della mostra, Modena 1987, a cura di P. G. Castagnoli, F. Gualdoni, Modena, 1987; E. Crispolti, L. Pratesi, *L'arte del disegno nel Novecento*, Roma-Bari, 1990; G. Anzani, *Disegno italiano del Novecento*, Milano, 1993; *Raccolta del disegno contemporaneo, catalogo generale*, a cura di M. G. Battostini, P. Deggiiovanni, Bologna, 1994; *Il disegno nell'arte italiana da Morandi al concettuale*, catalogo della mostra, Busto Arsizio 2004, a cura di A. Madesani, Busto Arsizio, 2004; *Il disegno. Tra visione e progetto*, catalogo della mostra, Roma 2007, a cura di Pratesi, Ginevra-Milano, 2007.
- 2 Per uno sguardo sul fenomeno, in particolare in territorio romano, si segnalano i precoci: *Roma Arte Oggi*, a cura di E. Borzi, M. Chiesa, Milano, 1988; L. Cherubini, *Roma e altro*, in *XII Quadriennale. Italia 1950-1990. Ultime generazioni*, catalogo della mostra, Roma 1996, a cura dell'Ente autonomo Esposizione nazionale quadriennale d'arte di Roma, Roma, 1996, pp. 237-243.
- 3 Sulla Transavanguardia si rimanda in particolare a: A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, in «Flash Art», 92-93, ottobre-novembre 1979, pp. 17-20; A. Bonito Oliva, *Il sogno dell'arte. Tra avanguardia e transavanguardia*, Milano, 1981; *Transavanguardia: Italia / America*, catalogo della mostra, Modena 1982, a cura di A. Bonito Oliva, Modena, 1982; *Avanguardia Transavanguardia*, catalogo della mostra, Roma 1982, a cura di A. Bonito Oliva, Milano, 1982; Bonito Oliva, *Transavanguardia*, Firenze, 2002; *La Transavanguardia italiana*, catalogo della mostra, Milano 2011-2012, a cura di A. Bonito Oliva, Milano, 2011.
- 4 Per un attento studio sulla mostra *Die Enthauptete Hand* si veda: F. Belloni, "La mano decapitata". *La transavanguardia tra disegno e citazione*, Milano, 2008. In riferimento all'articolo sopra citato: Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, cit.
- 5 *Drawing/Trasparenze. Disegno/Trasparenza*, catalogo della mostra, Galleria Studio Cannaviello, Roma, 5 marzo – 25 aprile 1976, a cura di Bonito Oliva, Pollenza, 1976. Per un'acuta analisi della mostra e della sua importanza per la teorizzazione della Transavanguardia, si rimanda ancora a: Belloni, "La mano decapitata", cit., pp. 35-45.
- 6 Bonito Oliva, *Disegno/Trasparenza*, cit., s.p.
- 7 Bonito Oliva, *Transavanguardia*, cit., p. 9.
- 8 Frammentazione, nomadismo, manualità, soggettività, *genius loci*, sono tra i concetti che Achille Bonito Oliva ideò nel corso degli anni Settanta e che portò avanti nelle sue narrazioni per tutti gli anni Ottanta, basandosi principalmente sulle teorie della filosofia post-strutturalista francese. Anche grazie a una certa prensilità dovuta all'abilità comunicativa di Bonito Oliva, questi termini si dimostrarono particolarmente tenaci e capaci di delineare una nuova italianità dell'arte, legandosi a filo doppio sia alla produzione della Transavanguardia, sia a quella degli artisti di San Lorenzo. Si vedano, come esempio: A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Milano, 1976; Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, cit.; Bonito Oliva, *Genius Loci*, in *Genius Loci*, catalogo della mostra, Acireale 1980 – Ferrara 1981, a cura di Bonito Oliva, Firenze, 1980; A. Bonito Oliva, *Ateliers, Bianchi, Ceccobelli, Dessi. Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli*, catalogo della mostra,

- Roma maggio 1984, a cura di A. Bonito Oliva, Roma, 1984; A. Bonito Oliva, *Stati di grazia della scuola di San Lorenzo*, in *Italia Contemporanea. Officina*, cit., pp. 13-16; A. Bonito Oliva, *San Lorenzo: Limen (opificio del bello)*, in *San Lorenzo. Limen. La soglia dell'arte*, catalogo della mostra, Roma 2010, a cura di A. Bonito Oliva, Roma, 2010, pp. 16-17; F. Jameson, *Postmodernismo e l'arte della transavanguardia*, in *La Transavanguardia italiana*, cit., pp. 55-59; sulla costruzione teorica di una italianità dell'arte degli anni Ottanta: M. Dantini, *Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte. 1963-2009*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, Milano-Roma, 2010, pp. 293-299.
- 9 *Ateliers*, patrocinata dal comune di Roma e organizzata all'interno del Pastificio Cerere, venne pensata con il preciso intento di mostrare gli artisti a lavoro nella singolare quotidianità dei loro studi. Per l'occasione venne assegnato uno studio ancora in disuso anche a Domenico Bianchi, il quale però non si sarebbe mai insediato tra le mura del Cerere. Bonito Oliva, *Ateliers. Bianchi, Ceccobelli*, cit.
 - 10 Come già precisato da Laura Cherubini nel 1996. L. Cherubini, *Roma e altro*, in *XII Quadriennale. Italia*, cit., p. 237.
 - 11 Si fa specifico riferimento in questo caso a spazi autogestiti come La Stanza e Sant'Agata de' Goti e a gallerie private quali La Tartaruga di Plinio De Martiis, lo spazio di Ugo Ferranti, la galleria di Gian Enzo Sperone e l'Attico di Fabio Sargentini. Per una panoramica sulla Scuola di San Lorenzo si rimanda a: R. Gramiccia, *La Nuova Scuola Romana. I sei artisti di via degli Ausoni*, Roma, 2005; *San Lorenzo. Bruno Ceccobelli, Gianni Dessi, Giuseppe Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Marco Tirelli*, catalogo della mostra, Roma 2006, a cura di D. Lancioni, Roma, 2006; *Italia Contemporanea. Officina San Lorenzo. Ceccobelli, Dessi, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli*, catalogo della mostra, Rovereto 2009, a cura di Lancioni, Cinisello Balsamo, 2009; G. Gigliotti, *Sei storie. Ceccobelli, Dessi, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli*, Roma, 2011; *La Scuola di San Lorenzo. Una factory romana*, catalogo della mostra, Jesi 2018-2019, a cura di G. Bassotti, Cinisello Balsamo, 2018.
 - 12 Oggi Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Gianni Dessi, Giuseppe Gallo, Piero Pizzi Cannella e Marco Tirelli non lavorano più a stretto contatto all'interno del Pastificio Cerere. Negli anni, quasi tutti loro hanno infatti progressivamente spostato gli studi e seguito linee di ricerca sempre più individuali. Non è questa la sede per affrontare una puntuale indagine della fortuna critica della Scuola di San Lorenzo, per la quale ancora oggi sarebbe doveroso un approfondimento. Sull'argomento, si rimanda comunque alla bibliografia indicata poco sopra.
 - 13 A. Bonito Oliva in conversazione con Matteo Lanfranconi. M. Lanfranconi, *Una conversazione con Achille Bonito Oliva*, in *Anni 70 Arte a Roma*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013 – 2 marzo 2014, a cura di D. Lancioni, Roma, 2013, p. 23.
 - 14 Tra il 1976 e il 1978 a La Stanza esposero Antonio Borzi, Bruno Ceccobelli, Alberto Di Stasio, Stefano Di Stasio, Claudio Fazio, Giuseppe Gallo, Luigi Mangone, Salvatore Marrone, Francesco Mirone, Piero Pizzi Cannella, Arnaldo Sanna. R. Bornoroni, s.t., in *La Stanza (1976-1977)*, Roma 1977, s.p.
 - 15 Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo: Ceccobelli, Dessi, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella e Tirelli*, in *Italia Contemporanea. Officina*, cit., p. 24.
 - 16 Così ha specificato Ceccobelli in una intervista inedita in merito a questo particolare: «Quei piccoli insetti che ho fatto sul muro rappresentavano la putrefazione, perché io leggo sempre l'arte da un punto di vista alchemico. Allora la rivoluzione, era Palazzo d'Inverno, si sta parlando della Rivoluzione d'ottobre. La rivoluzione nell'alchimia corrisponde alla

putrefazione, cioè a un momento principale per avere un capovolgimento delle situazioni, e quindi una macerazione, una putrefazione. Il disegno era in quel momento solo un gesto informale. [...] Quelli erano dei piccoli segni informali espressivi, che io poi ho chiamato insetti». Ceccobelli in conversazione inedita con Livia de Pinto, febbraio 2018.

- 17 In una intervista inedita rilasciata nel novembre del 2016 l'artista ha parlato del suo precoce interesse per l'alchimia e la teosofia grazie a un parente in giovinezza molto vicino all'ambiente futurista. Ha infatti ricordato Ceccobelli: «A diciassette anni, era il 1967, conobbi casualmente a Perugia a casa di Luigino Urrù, un lontano parente fotografo e pittore futurista dilettante (ex fascista, convinto), dei libretti verdi della LUT (Logge Unite Teosofiche) sede di Roma. Nonostante le sue idee passate Luigino era un teosofo e mi interessava molto il suo pensiero esoterico, anche per i suoi ricordi artistici, perché frequentò fin dagli anni della seconda Guerra Mondiale il grande aeropittore futurista Gerardo Dottori. Ora io da poco mi ero trasferito da Todi a Roma, presi in prestito quei preziosi libretti e cominciai avidamente a leggerne il contenuto e non me ne staccai più, lì, ritrovai il mio mondo fantastico di simboli e di umanità alternativa, magica, imbevutomi, volli incontrare il gruppo romano delle Logge Unite Teosofiche di Via Merulana tenuto dalla grande Maestra Emma Cusani, e nel circolo fui ben accettato, perché anch'essa era stata una pittrice. Ampliai poi le mie conoscenze filosofiche esoteriche orientali anche grazie alla frequentazione di un altro circolo questa volta massonico, tenuto dal gran Maestro della Loggia Alchemica Francesco Albanese conoscendo poi le dottrine Zen e Tao, ancor oggi, principi fondamentali del mio sentire esistenziale e sociale». Ceccobelli in conversazione inedita con Livia de Pinto, novembre 2016.
- 18 La messa in discussione e la continua verifica del sistema politico e sociale attraverso la sperimentazione della pratica artistica è un fenomeno che ha interessato l'Italia sin dalla fine degli anni Sessanta. Per tutto il corso degli anni Settanta la ricerca di una sempre maggiore integrazione tra arte e vita ha condotto a una affermazione della pratica di Body e Performance Art, viste come mezzi privilegiati di espressione e comunicazione. Tra le gallerie e le associazioni che a Roma, nel corso del decennio, supportarono maggiormente questa pratica si ricordano L'Attico di Fabio Sargentini, La Tartaruga di Plinio De Martiis, gli Incontri Internazionali d'Arte, gli spazi alternativi Gap, Sant'Agata de' Goti, Jartrakor e, appunto, La Stanza. C. Iaquina, *L'anomalia italiana: azioni, interventi e performatività nelle pratiche e nelle attività artistiche degli anni Settanta*, in *Anni Settanta. La rivoluzione dei linguaggi dell'arte*, a cura di C. Casero, E. Di Raddo, Milano, 2015, pp. 89-102; sull'argomento, si indica anche: *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali dell'arte italiana*, a cura di Casero, Di Raddo, Milano, 2009.
- 19 G. Dessì in conversazione inedita con Livia de Pinto, gennaio 2018.
- 20 G. Celant, *Giulio Paolini*, in *Giulio Paolini*, New York, 1972, ora in G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Milano, 2011, p. 60.
- 21 È doveroso ricordare che nel medesimo periodo in cui Ceccobelli realizzava questi disegni, Maurizio Calvesi dava alle stampe il suo *Avanguardia di massa*, una raccolta di saggi contenente una parte dei suoi studi sulle tangenze tra arte contemporanea e alchimia, svolti a partire dai primissimi anni Settanta. È invece precedente di pochi anni il suo approfondimento sui rapporti tra arte e alchimia nella produzione di Duchamp, una figura che nel corso degli anni Ottanta si sarebbe dimostrato oggetto di nuova attenzione per molti artisti. M. Calvesi, *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo*, Roma, 1975; M. Calvesi, *Fine dell'Alchimia*, ora in M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano, 1978.

- 22 «Molto spesso io non firmo [...] faccio dei monogrammi [...] e ogni anno sono diversi, per cui ho circa trenta monogrammi diversi di firme. Questo perché non è interessante la firma dell'artista, è molto più interessante l'opera». Ceccobelli in *Le Alchimie di Bruno Ceccobelli*, video-intervista a cura di E. Pozzetti, 2012, scaricabile da: <<http://www.brunoceccobelli.com/video-su-bc/>>.
- 23 Per un riferimento contemporaneo all'ordine dei Rosa Croce si rimanda a: F. A. Yates, *L'illuminismo dei Rosa-Croce*, Torino, 1976 [trad. Metella Rovero]; per un riferimento ai pittori rosacroci si veda: M. Calvesi, *Letà moderna*, in M. Calvesi, M. Gabriele, *Arte e Alchimia*, collana Dossier d'art, Firenze, 1986, p. 43.
- 24 Sembra opportuno segnalare una particolare vicinanza di queste opere grafiche con alcuni lavori di Francesco Clemente appartenenti al medesimo periodo, come *Crocifissione* o *A chi conosce il noto a chi non conosce l'ignoto*, entrambi del 1977, per la cui analisi si rimanda a: Belloni, *“La mano decapitata”*, cit., pp. 149-157.
- 25 Le quattro fasi dell'alchimia oltre a poter essere poste in parallelo alle quattro stagioni, alle quattro fasi del giorno, ai quattro elementi della natura, devono i loro nomi ai quattro colori fondamentali della pittura greca: il nero, il bianco, il giallo e il rosso. Carl Gustav Jung considerava l'alchimia come una metafora della crescita psicologica, attuabile mediante quattro operazioni: la combustione, la dissoluzione, il disseccamento e l'evaporazione e ogni operazione è governata dai quattro elementi fuoco, acqua, terra e aria. Sempre secondo Jung, ogni procedimento, al quale è associabile un colore differente, costituisce una proiezione psicologica della crescita interiore, denominata individuazione. Si veda: C. G. Jung, *Psicologia e Alchimia*, Torino, 1981 [trad. Roberto Bazlen]; si veda inoltre: M. Calvesi, *La forma del fuoco e la dinamica degli elementi*, in M. Calvesi, M. Gabriele, *Arte e Alchimia*, cit., pp. 29-37.
- 26 C. Biasini Selvaggi, *Dal lessico concettuale al “ritorno alla pittura”, il percorso di ricerca dal 1975 al 2010*, in Pizzi Cannella. *Chinatown. Invito al viaggio*, catalogo della mostra, Firenze 2010 – Milano 2011 – Saint-Étienne 2011, a cura di G. Ranzi, Milano, 2011, p. 167.
- 27 L'intero svolgimento della performance è documentato da una serie di scatti volti a immortalare i momenti salienti, oggi conservati nell'archivio romano dell'artista. Sull'importanza di questa performance giovanile di Pizzi Cannella ha scritto Cesare Biasini Selvaggi nel 2011: «Il territorio dove avviene l'arte è così segnato perché la magia dell'arte non può compiersi ovunque. Il bosco è 'conclusus' dal filo rosso della memoria, primo embrionale leitmotiv del percorso di ricerca dell'artista, la prima mossa sulla scacchiera della sua 'inventio' creativa». C. Biasini Selvaggi, *Dal lessico concettuale al “ritorno alla pittura”, il percorso di ricerca dal 1975 al 2010*, in Pizzi Cannella. *Chinatown*, cit., p. 168.
- 28 Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo*, cit., p. 27.
- 29 L.M. Barbero, *Doppia coppia. Rinominare tutte le cose del mondo attraverso la Meraviglia della Pittura. Un incontro con Piero Pizzi Cannella*, in Piero Pizzi Cannella; *doppia coppia*, catalogo della mostra, Verona 2003-2004, a cura di K. Wolbert, L.M. Barbero, Verona, 2003, ora in C. Biasini Selvaggi, *Dal lessico concettuale al “ritorno alla pittura”, il percorso di ricerca dal 1975 al 2010*, in Pizzi Cannella. *Chinatown*, cit., pp. 169-172.
- 30 Pizzi Cannella in conversazione inedita con Livia de Pinto, novembre 2017.
- 31 La generale apertura a un ripensamento del produrre opere d'arte verificatasi in Italia a partire dalla seconda metà degli anni Settanta si rivelò una sorta di trampolino di lancio per tutti quegli artisti che sentivano forte l'esigenza di riaffidarsi alla manualità, a una esecuzione prolungata dell'opera. In particolare, era stata evidenziata la possibilità per la pittura di considerare il passato come un luogo da cui poter effettuare un prelievo più o

- meno libero per la produzione di nuove opere, sull'esempio di alcuni artisti che tra anni Sessanta e Settanta avevano mostrato la possibilità di un recupero del passato tra prelievo del *ready-made* e citazione museale, come Giulio Paolini, Jannis Kounellis o Vettor Pisani. La progressiva riconsiderazione di un riutilizzo del passato museale di stampo dechirichiano condusse poi alcuni pittori attivi in territorio romano ad adottare il metodo della citazione come principio di lavoro, come nel caso specifico degli anacronisti, promossi da Maurizio Calvesi. R. Barilli, *Una mappa per gli anni Ottanta*, in *Anniottanta*, catalogo della mostra, Bologna – Imola – Ravenna – Rimini 1985, a cura di C. Gentili, Milano, 1985, ora in R. Barilli, *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica negli anni '80*, Milano, ottobre 1987, pp. 125-126; G. Gigliotti, *Gradi di visibilità: Roma anni Ottanta*, in *Il confine evanescente*, cit., pp. 28-29; per una rilettura di de Chirico nel periodo preso in esame si indica: D. Viva, *De Chirico malgré lui. Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno*, in «Studi di Memofonte», 9, 2012, pp. 166-192. <<http://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-9-2012/>>.
- 32 Si veda: *Una mostra di sei pittori*, catalogo della mostra, Roma, Galleria La Tartaruga, marzo 1980, con un testo di F. Piruca, Roma, 1980.
- 33 Come precisa già Paolo Balmas in un articolo dedicato alla pittura anacronista pubblicato su «Flash Art» nell'aprile 1983. Balmas in *Gli anacron "ismi" dell'arte*, in «Flash Art», 113, aprile 1983, pp. 33-34.
- 34 Una narrazione che ben si adatta al mutato clima contemporaneo sviluppatosi con l'esaurirsi delle ideologie positiviste e comunitarie appartenute alle correnti neoavanguardistiche e che ha accomunato molti artisti operanti sul finire degli anni Settanta. A tale mutamento di sensibilità si associarono dunque contemporaneamente nuove strategie artistiche basate su una marcata individualità e uno smaccato soggettivismo e, come identificato anche da Fabio Belloni, l'esibita riscoperta del disegno ha costituito in questo frangente l'emblema del ritrovato valore della ricerca intima, individuale, manuale, verso l'abbandono del valore sociale e collettivo dell'opera e della commistione tra arte e vita. Belloni, *La mano decapitata*, cit., pp. 58-61; si vedano anche due articoli del periodo di Achille Bonito Oliva sull'argomento: Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, cit., pp. 17-18; A. Bonito Oliva, *L'ideologia minoritaria*, in «Domus», 609, settembre 1980, p. 52.
- 35 L'importanza di quel piccolo disegno per la successiva produzione dell'artista è stata ribadita anche da Cesare Biasini Selvaggi che lo ha definito come «un messaggio subliminale per avvertire lo spettatore che la pittura è il luogo delle smaterializzazioni, dove le epifanie ectoplasmatiche evocate dal suo inconscio e dal mondo che gli appartiene si sottraggono, nella loro assenza-presenza, a ogni possibile definizione o definibilità dell'immagine». C. Biasini Selvaggi, *Dal lessico concettuale al "ritorno alla pittura", il percorso di ricerca dal 1975 al 2010*, in Pizzi Cannella. *Chinatown*, cit., p. 186.
- 36 *Cronologia delle mostre 1977-1992*, in *Una generazione a Roma. Bianchi – Ceccobelli – Dessi – Gallo – Nunzio - Pizzi Cannella – Tirelli*, catalogo della mostra, Perugia – Umbertide 1992, a cura di G. Bonomi, R. Lambarelli, E. Mascelloni, Perugia, 1992, p. 71.
- 37 Il pittore veneto è stato ricordato da Gallo in colloquio con Valentina Gramiccia come uno dei suoi principali maestri e come fondamentale fonte di ispirazione. Gramiccia, *A colloquio con gli artisti*, intervista a Giuseppe Gallo in R. Gramiccia, *La Nuova Scuola Romana*, cit., pp. 146-147.
- 38 Si vedano: A. Bonito Oliva, *La citazione deviata: l'ideologia*, in *Critica in atto. 6-30 marzo 1972*, Roma, 1973, pp. 157, 159; *La ripetizione differente*, catalogo della mostra, Milano 1974, a cura di R. Barilli, Milano, 1974, ripubblicato in R. Barilli, *Informale, oggetto, comportamento*.

La ricerca artistica negli anni 70, Vol. II, Milano, 1979, pp. 106-126; L. Meloni, *Gli anni Settanta. Il Postmoderno: citazioni contemporanee*, in Meloni, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Milano, 2013, pp. 27-49.

- 39 Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo*, cit., p. 26.
- 40 «In quel periodo [...] ero molto affascinato dal lavoro di Paolini, penso a opere come *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. Questa idea di rivolgere lo sguardo al passato mi interessava molto». Gallo in dialogo con de Pilati, in *Dialoghi con gli artisti*, in *Italia Contemporanea. Officina*, cit., p. 61;
- 41 Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo*, cit., p. 31.
- 42 Gallo in conversazione inedita con Livia de Pinto, febbraio 2018.
- 43 Per un riferimento all'opera citata: J.C. Ammann, *Dare tempo al tempo*, in *Alighiero Boetti 1965-1994*, catalogo della mostra, Torino 1996, a cura di J.C. Ammann, M.T. Roberto, A. M. Sauzeau, Milano, 1996, pp. 20, 100-102; S. Chiodi, *La discordanza inclusa. Arte e politica dell'arte*, in *Il confine evanescente*, cit., pp. 162-163.
- 44 *Giuseppe Gallo*, Galleria Ugo Ferranti, Roma, 12 gennaio – 20 febbraio 1980. Della mostra rimane oggi solamente il volantino creato per l'occasione, realizzato con la riproduzione del disegno *Miraggi* appartenente alla serie *Disegni malati* del 1979, riprodotto su: «Flash Art», 94-95, gennaio-febbraio 1980, p. 43.
- 45 Gallo in conversazione inedita con Livia de Pinto, febbraio 2018.
- 46 *Ibid.*
- 47 La pratica di utilizzare frequentemente fogli della stessa misura non è casuale per Gallo. Tale scelta deriva infatti dalla necessità di affidarsi a qualcosa di già conosciuto, in modo da poter instaurare una sorta di rapporto intimo con il materiale utilizzato. Come spiega l'artista stesso: «Lavorare sempre con la stessa misura mi faceva sentire a casa, mi ha permesso di instaurare un rapporto di intimità che con il foglio brutalmente bianco non avrei avuto. Non amo le vergini». D. Eccher, *Conversazione tra Danilo Eccher e Giuseppe Gallo*, in *Giuseppe Gallo. All In*, catalogo della mostra, Roma 2007-2008, a cura di D. Eccher, Milano, 2007, p. 12.
- 48 Archivio Giuseppe Gallo (AGG), 1979_dis_005solo.
- 49 Archivio Giuseppe Gallo (AGG), 1979_dis_001Miraggi.
- 50 Gallo in D. Eccher, *Conversazione tra Danilo Eccher e Giuseppe Gallo*, cit., p. 12.
- 51 *Ibid.*
- 52 *Ibid.*
- 53 I primi lavori di Gianni Dessi risalgono in verità al periodo della condivisione dello studio nel vicolo della Renella con Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli e Roberto Pace e non sono mai stati esposti. Sono opere che si legano a una particolare concezione dell'artista che considera in maniera differente il proprio rapporto con il disegno e il quadro. In un'intervista con Claudio Verna condotta nel 1986 ha infatti specificato Dessi: «La differenza è che di solito i quadri li espongo e i disegni no. Faccio molti disegni, ma appunto li tengo per me perché fanno parte per così dire della mia intimità, del mio occupare uno spazio non pubblico». Di quegli anni rimangono nello specifico alcuni disegni composti da lievissimi tratti a matita realizzati secondo uno schema in bilico tra la progettualità e la casualità. Dessi in conversazione con Claudio Verna in C. Verna, *Gianni Dessi*, in «Flash Art», 131, marzo 1986, p. 23; si veda anche: Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo: Ceccobelli, Dessi, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli*, in *Italia Contemporanea. Officina*, cit., p. 25.

- 54 Un termine già utilizzato da Laura Cherubini in riferimento alla generale realizzazione del disegno attraverso mezzi e materiali non deputati, in situazioni installative o performative, non inusuale nel corso degli anni Settanta. Cherubini, *Disegno interno*, in *Idea. Disegno italiano degli anni Novanta*, catalogo della mostra, Roma 2006-2007 –Torino 2007, a cura di L. Cherubini, G. Verzotti, Cinisello Balsamo, 2006, p. 18.
- 55 Come anche nel caso dei primi, già citati, lavori di Giuseppe Gallo, la pratica era in linea con quanto veniva proposto in quegli anni in ambiente romano da artisti come Giulio Paolini, Gino De Dominicis, Stefano Di Stasio, Alberto Abate, Carlo Maria Mariani, ma anche Sandro Chia e Francesco Clemente. Si veda: *Roma in mostra 1970 – 1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, a cura di Lancioni, C. Salvi, Roma, 1995.
- 56 Dessi in conversazione con Claudio Verna in Verna, *Gianni Dessi*, cit., p. 22.
- 57 Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo*, cit., p. 31.
- 58 Ceccobelli, *Dei Segni D'essi*, in *De Umbris Idearum. Bianchi, Ceccobelli, Dessi, Gallo*, catalogo della mostra, New York 1984-1985, con testi di Bianchi, Ceccobelli, Dessi, Gallo, New York, 1984, p. 14.
- 59 *Ibid.*
- 60 Dessi in conversazione con Claudio Verna in Verna, *Gianni Dessi*, cit., p. 23.
- 61 Dessi in conversazione inedita con Livia de Pinto, gennaio 2018.
- 62 G. Dessi, *G. D. par lui même*, in *Dessein, Dessin, Dessi*, catalogo della mostra, Parigi 1999, con testi di G. Dessi e G. Careri, Parigi-Roma, 1999, pp. 7-8.
- 63 *Ibid.*
- 64 Dessi in conversazione inedita con Livia de Pinto, gennaio 2018.
- 65 Dessi, *G. D. par lui même*, cit., pp. 7-8.
- 66 Dessi in conversazione inedita con Livia de Pinto, gennaio 2018.
- 67 Dessi, *G. D. par lui même*, cit., pp. 7-9.
- 68 *Ibid.*
- 69 Un procedimento mai abbandonato dall'artista, come ha dimostrato anche Ludovico Pratesi in una mostra del 2007, dove Bianchi ha esposto quattro arabeschi tracciati con il palladio su fogli di carta giapponese di piccolo formato. Per il riferimento alla mostra del 1977 si veda: *Apparati*, in *Domenico Bianchi*, catalogo della mostra, Roma 2003-2004, a cura di D. Eccher, Milano, 2003, p. 200. Sull'esposizione del 2007: L. Pratesi, *Il disegno è la dimora dell'immagine*, in *Il disegno*, cit., p. 10.
- 70 *Biografia*, in *Domenico Bianchi*, cit., p. 190.
- 71 I. Mussa, *Domenico Bianchi, continuo, inafferrabile, speculare*, in «Segno», 7, marzo-aprile 1978, s.p.
- 72 Lancioni, *Roma in mostra*, cit., p. 119.
- 73 Bianchi in *Dialogo tra Domenico Bianchi e Rossella Siligato*, in *Domenico Bianchi*, cit., p. 148.
- 74 R. Fuchs, *Domenico Bianchi ovvero la sovversiva bellezza moderna*, scritto del 2003 ora in *Domenico Bianchi*, cit., p. 63.
- 75 Le quattro versioni sopra descritte sono la matrice bidimensionale creata dall'artista che a partire dagli anni Novanta verrà trasposta e rielaborata da un tecnico in tre dimensioni per mezzo di un computer. Come precisa Rudi Fuchs nel 2003: «Il computer è stato introdotto

- per estendere il campo di ricerca: la macchina riesce a individuare più variazioni infinitesimali di quante ne riconosca l'occhio umano. Ma è sempre l'artista a operare una selezione all'interno della produzione caotica e random del computer». Fuchs, *Domenico Bianchi ovvero la sovversiva bellezza moderna*, scritto del 2003 antologizzato in *Domenico Bianchi*, cit., pp. 63-64.
- 76 Bianchi in *Dialogo tra Domenico Bianchi e Rossella Siligato*, in *Domenico Bianchi*, cit., p. 148.
- 77 *Nunzio Di Stefano*, catalogo della mostra, Bolzano, marzo 1981.
- 78 Nunzio Di Stefano in F. Fanelli, *Nunzio*, in «Il Giornale dell'Arte», 315, dicembre 2011. <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2011/12/111147.html>>.
- 79 Nunzio in conversazione con Luciano Marucci, in *Incontro con il Nunzio dell'antiscultura*, 1992. Testo scaricabile da: <<http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf2/RottelnediteNunzioIntervistaIntegrale.pdf>>.
- 80 Drudi, *scultura*, in *Nunzio Di Stefano*, cit., s.p.
- 81 Si vedano: *Nino Franchina. Disegni, sculture 1935-1987*, catalogo della mostra, Todi 1989, Todi, 1989; *Franchina. Ferro e fuoco*, catalogo della mostra, Milano 1993-1994, Milano, 1993. Per un riferimento al disegno di Nino Franchina negli anni Cinquanta: L. Tomagé, *Art Club, M.A.C. e "astratto-concreto": l'esperienza del disegno*, in *Disegno italiano del Novecento*, cit., pp. 262, 264; sull'importanza della figura di Brâncuși per Nunzio Di Stefano ha brevemente affermato l'artista stesso: «ho avuto tanti amori e tanti abbandoni. È banale dire Brâncuși, perché è logico e talmente evidente che per me conti tanto». Nunzio in conversazione con L. Marucci, in *Incontro con il Nunzio dell'antiscultura*, 1992. <<http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf2/RottelnediteNunzioIntervistaIntegrale.pdf>>.
- 82 Per Marco Tirelli l'approdo alla pittura nei primi anni Ottanta si configura come legante tra cognizione sensibile del mondo e linguaggio. L'esperienza conoscitiva si realizza per l'artista primariamente nel momento sintattico, che gli permette di «ritrovare nella forma percepita l'operazione costruttiva e nell'operazione l'essenza conoscitiva del linguaggio», unica modalità praticabile di «penetrazione pittorica del mistero delle cose». Balmas, *Le nuove generazioni e il clima artistico romano alla fine degli anni Settanta*, in *Roma Arte Oggi*, cit., p. 27.
- 83 Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo*, cit., p. 47.
- 84 La data riportata da Quintavalle all'interno dell'articolo è il 1978, ma la mostra di Marco Tirelli alla galleria De Ambrogi si è tenuta tra il 20 febbraio e il 20 marzo del 1979. Si veda: A.C. Quintavalle, *Il mito delle Avanguardie e il club di via degli Ausoni. Terminato il conflitto ideologico si guarda al futuro*, in «Il Corriere della Sera», 31 marzo 2007, p. 15. Per una corretta datazione della mostra si veda: P. Bonani, *Mostre e bibliografia selezionata*, in *Italia Contemporanea. Officina*, cit., p. 187.
- 85 Come già rilevava Elena Pontiggia alla metà degli anni Novanta in: E. Pontiggia, *Appunti milanesi*, in *XII Quadriennale. Italia*, cit., p. 244.
- 86 Per la vicinanza temporale alla mostra di Marco Tirelli e per la preponderante presenza di disegni in mostra, si fa in particolare riferimento alle mostre *Montesicuro Cucchi Enzo giù*, tenutasi proprio da De Ambrogi, nel 1977, e alla personale di Mimmo Paladino realizzata l'anno seguente da Toselli. Pontiggia, *Appunti milanesi*, cit., p. 244.
- 87 A. Borgogelli, *Marco Tirelli. De Ambrogi/Milano*, in «Flash Art», 90-91, giugno-luglio 1979, p. 60.

- 88 Marco Tirelli in conversazione inedita con Livia de Pinto, novembre 2016.
89 *Ibid.*
90 Borgogelli, *Marco Tirelli. De Ambrogi/Milano*, cit.
91 *Ibid.*
92 Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo*, cit., p. 47.
93 *Ibid.*
94 Borgogelli, *Marco Tirelli. De Ambrogi/Milano*, cit.
95 L. Cherubini, *Marco Tirelli. A.A.M.*, in «Flash Art», 125, marzo 1985, p. 47.
96 *Ibidem.*

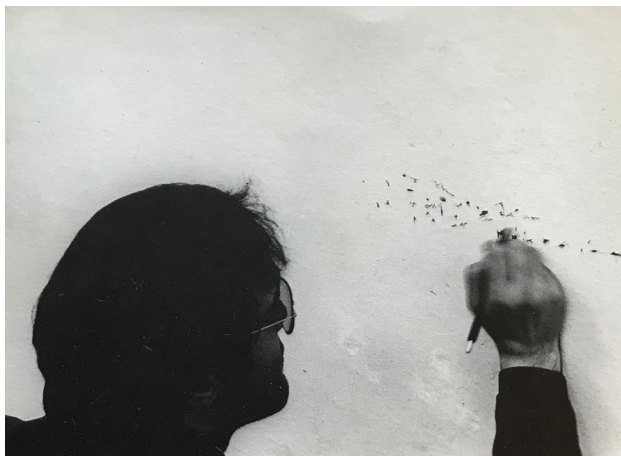


Fig. 1: Bruno Ceccobelli, *Palazzo d'Inverno*, performance, La Stanza, 1977.

Fig. 2: Bruno Ceccobelli, *Senza titolo*, disegno proveniente dalla collezione dell'artista, 1977.

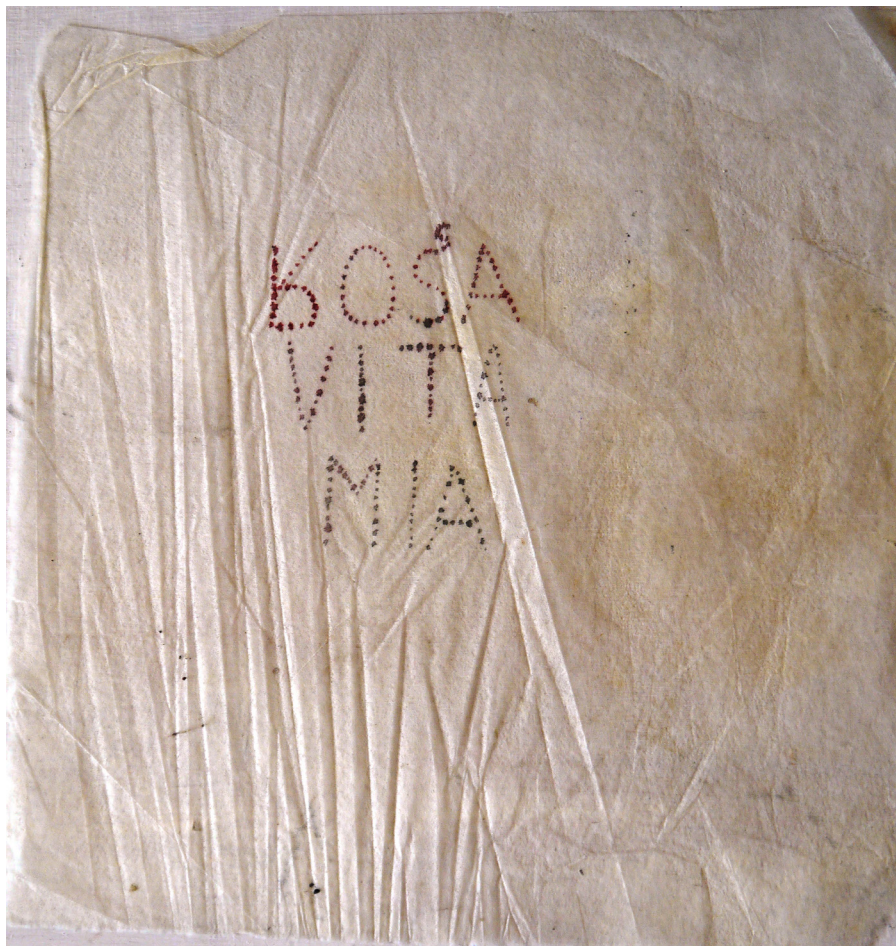


Fig. 3: Bruno Ceccobelli, *Senza titolo*, disegno proveniente dalla collezione dell'artista, 1977.

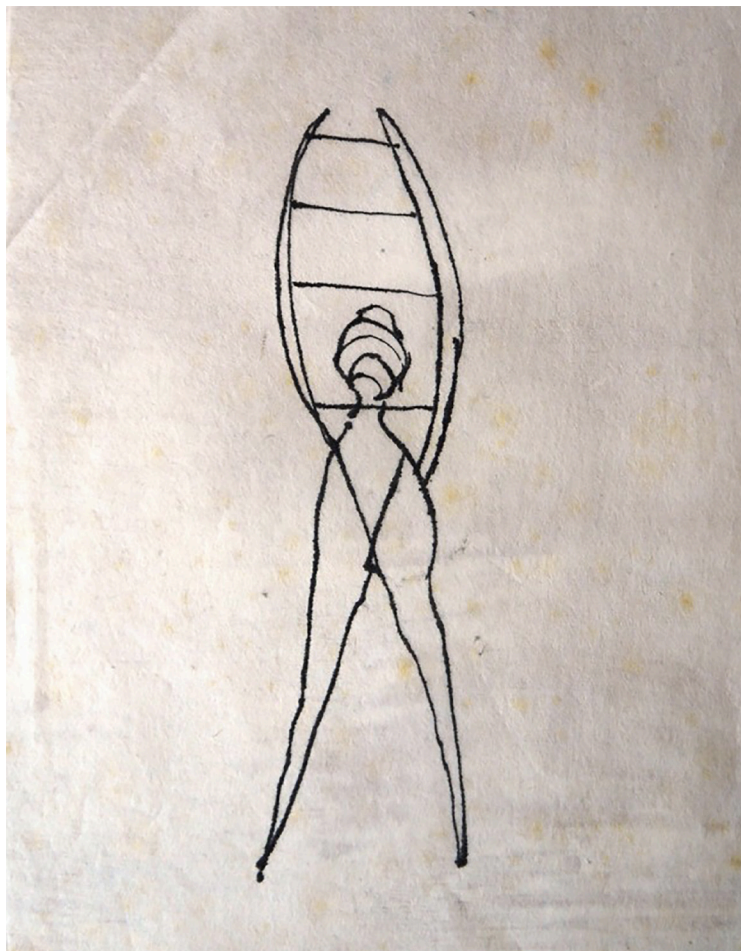


Fig. 4: Bruno Ceccobelli, *Senza titolo*, disegno proveniente dalla collezione dell'artista, 1978.



Fig. 5: Piero Pizzi Cannella, *Né di profilo né di faccia*, disegno, 1981.

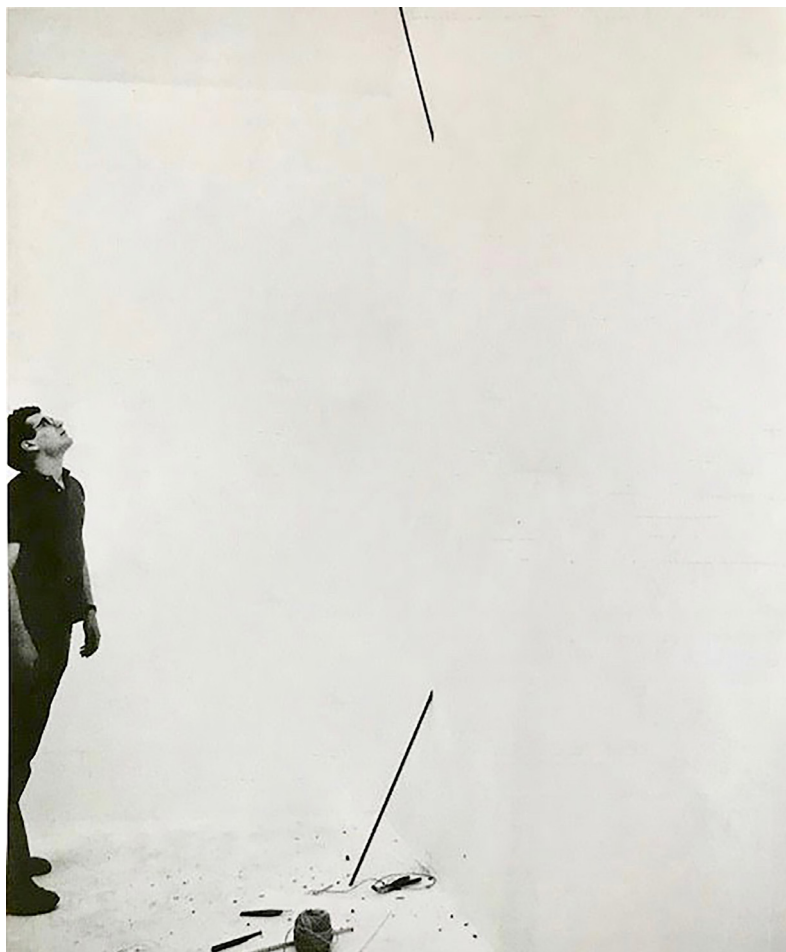


Fig. 6: Giuseppe Gallo, *Il vento e la carne*, installazione, Galleria Ugo Ferranti, 1978.



Fig. 7: Giuseppe Gallo, *Senza titolo (Disegni disperati)*, acquarello su carta giapponese, 1979. Fotografia conservata nello schedario dell'archivio dell'artista.

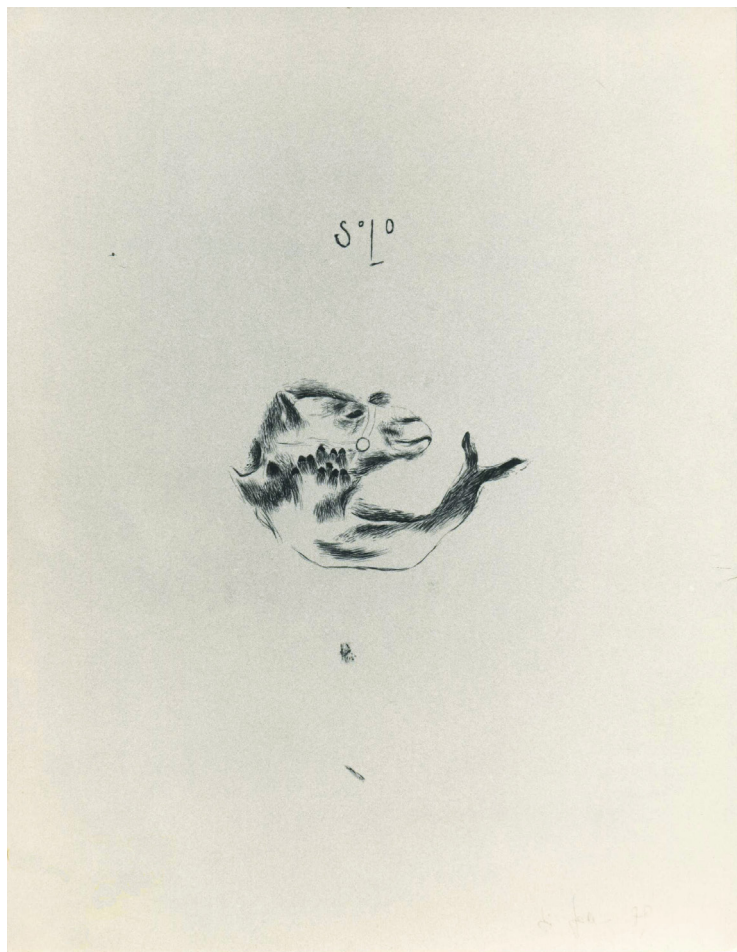


Fig. 8: Giuseppe Gallo, *Solo (Disegni malati)*, acquarello su pergamena, 1979, 33 x 25 cm.
Fotografia conservata nello schedario dell'archivio dell'artista.

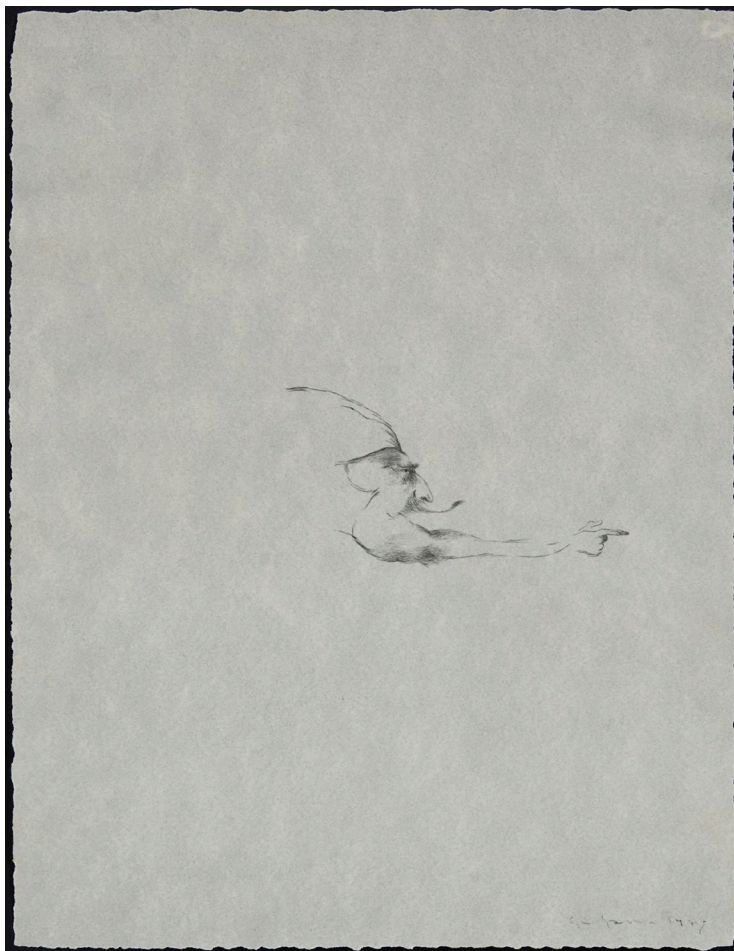


Fig. 9: Giuseppe Gallo, *Miraggi (Disegni malati)*, acquarello su pergamena, 1979, 33 x 25 cm.
Fotografia conservata nello schedario dell'archivio dell'artista.

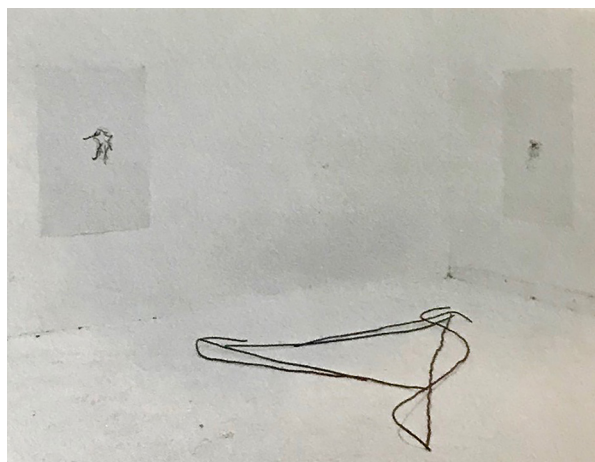
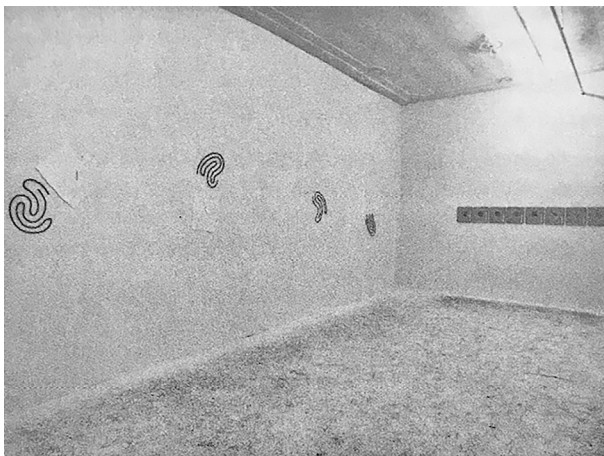


Fig. 10: Gianni Dessi, *Penetrazioni (i quattro sensi)*, installazione, Galleria Ugo Ferranti, 1978.

Fig. 11: Gianni Dessi, *Quadrante*, ferro e disegno su carta, Galleria Yvon Lambert, Parigi, 1979.

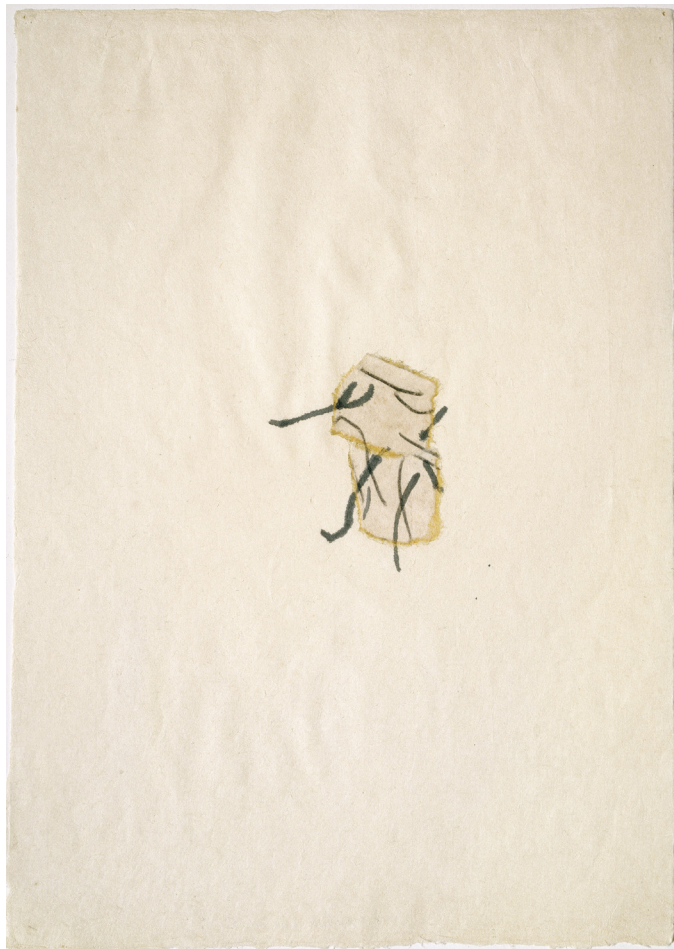


Fig. 12: Gianni Dessì, *Riflessi (questo sono io)*, particolare dell'installazione *Quadrante*.
Disegno su carta proveniente dall'archivio dell'artista, 1978.



Fig. 13: Gianni Dessì, particolare della mostra collettiva *Bianchi, Ceccobelli, Dessì, Gallo*, Galerie Swart, Amsterdam, 1980.



Fig. 14: Domenico Bianchi, *Senza titolo*, acquarello su carta, Galleria Ugo Ferranti. Fotografia di Mimmo Capone, 1978.

Fig. 15: Nunzio Di Stefano, *Senza titolo*, disegno, 1979, 13 x 18 cm.

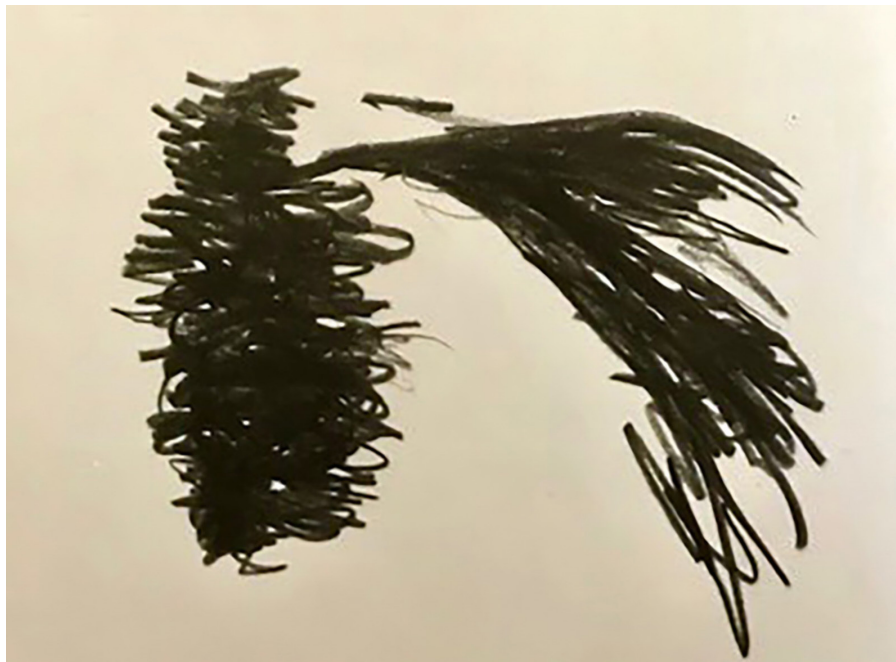


Fig. 16: Nunzio Di Stefano, *Senza titolo*, disegno, 1979, 12 x 17 cm.



Fig. 17: Marco Tirelli, *Senza titolo*, disegno su carta, 1979.



Fig. 18: Marco Tirelli, *Senza titolo*, disegno su carta, 1984.