

Predella journal of visual arts, n°55, 2024 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 / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Teresa Callaioli, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The Galleria Multipli was founded in 1970 in Turin by Giorgio Persano. During its period of activity, from 1970 to 1975, the Multipli contributed to the growth of contemporary art in the city by specializing in the production of multiples. The gallery's work represented a concrete opportunity for the democratization of art pursued in the late 1960s and early 1970s. In addition to the gallery's history, the major testimonies regarding multiples have been herein considered by examining the main sector magazines of the time. Finally, the catalog of the Edizioni Multipli, attached as an appendix, has been reconstructed.

Torino, via della Rocca 18b

Fondata a Torino nel 1970 da Giorgio Persano e subito specializzatasi nella produzione di edizioni in serie, la Galleria Multipli ha rappresentato un episodio di sicuro rilievo nelle vicende artistiche del tempo. All'interno del pur molto studiato panorama cittadino, la sua storia è spesso stata trascurata¹: questo contributo si pone come un sistematico tentativo di indagine, fondandosi su materiali d'archivio, sullo spoglio di cataloghi² e riviste³, ma anche sui preziosi ricordi del direttore della galleria. Il tutto viene letto alla luce del coevo dibattito sul multiplo, mentre l'appendice offre il più completo catalogo oggi ricostruibile delle Edizioni Multipli nei suoi sei anni di attività (1970-1975).

Era il 1968 quando il ventiquattrenne Giorgio Persano esordì nel mondo dell'arte, lavorando per i successivi due anni con Gian Enzo Sperone, all'epoca punto di riferimento in Italia e all'estero. Il periodo trascorso negli spazi della Galleria Sperone permise a Persano di confrontarsi con molti artisti, spesso instaurando con loro rapporti di amicizia⁴. Questa condizione lo spinse a cercare un proprio ruolo in autonomia⁵, con una proposta che non si ponesse in conflitto con altre gallerie affermate.

Nell'ottobre del 1970 aprì dunque la Galleria Multipli, un piccolo spazio al piano terra in via della Rocca 18b, poco distante da piazza Vittorio Veneto⁶. Le prime mostre furono dedicate alla Pop Art, beneficiando anche del contributo di Sperone, il quale collaborò con il prestito di opere⁷. Il definitivo affrancamento iniziò nel 1971, quando Persano ebbe l'intuizione di associare la produzione di multipli di tipo non artigianale ma meccanico all'Arte Povera⁸. La definizione di questa tipologia di produzione, già proposta dal filosofo Walter Benjamin⁹, è legata a processi industriali di matrice meccanica, sviluppatasi nel corso del secolo¹⁰.

Gli artisti furono subito persuasi dal valore del progetto: la serialità avrebbe consentito di raggiungere un ampio pubblico con un'unica operazione, poi riprodotta e serializzata anche senza l'intervento dell'autore. La moltiplicazione permetteva inoltre di concretizzare l'idea della democratizzazione dell'arte, tematica dalle ricadute quanto mai attuali nella Torino dei primi anni Settanta: la produzione ripetuta meccanicamente coincise in questo senso con la possibilità di una vasta realizzazione di opere con costi ridotti. Tali fondamenti costituirono la fortuna della Galleria Multipli, che per tutta la prima metà del decennio riuscì ad affermarsi in maniera originale e inedita.

Il multiplo nel dibattito critico

Le premesse della diffusione del multiplo d'arte ottenuto attraverso procedimenti industriali e a matrice meccanica precedono di molto le sperimentazioni della Galleria Multipli¹¹, ma le caratteristiche, anche se adeguate al progresso artistico e tecnologico, furono le medesime a livello tanto concettuale quanto tecnico. Per la comprensione del fenomeno è necessario soffermarsi sulle dinamiche che hanno permesso la nascita e lo sviluppo dell'opera moltiplicata.

Come accennato, Benjamin ebbe un ruolo seminale nel dibattito e il suo pensiero riscontrò un notevole successo in Italia nel periodo a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta¹². Il filosofo teorizzò il multiplo affrontando l'argomento in termini critici in una delle sue opere di maggior rilievo a livello internazionale: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹³. Il lavoro si concentra su alcuni aspetti fondamentali dell'opera d'arte messi in crisi della moltiplicazione industriale, come *l'aura*¹⁴ e *l'hic et nunc*¹⁵.

Tali concetti, fondativi per il genere, divennero una costante della poetica del multiplo, che si delineò grazie all'azione di artisti e, soprattutto, di alcune gallerie: su tutte, la parigina Denise René¹⁶ e le milanesi Danese¹⁷ e Schwarz¹⁸. La prima definì sin dagli anni Cinquanta le premesse tecniche del multiplo, arrivando a redigerne il manifesto firmato da Victor Vasarely, Pontus Hulten e Roger Bordier: *Notes pour un Manifeste* (più noto come *Manifeste Jaune* per il colore del volantino su cui era riportato il testo)¹⁹, in cui vennero tracciati per la prima volta i caratteri dell'opera d'arte moltiplicata. Con l'aiuto di Victor Vasarely, Denise René concretizzò un progetto artistico in grado di svincolarsi almeno in maniera parziale dalle dinamiche economiche a cui le gallerie dovevano sottostare. L'ambizione di René risultò inflessibile, applicando il concetto di moltiplicazione esclusivamente all'arte cinetica. Il lavoro della Galleria Danese e della Schwarz, invece, fu essenziale per lo sviluppo italiano del mercato del multiplo. La prima

avviò una produzione di multipli più vicina al sistema del design che a quello delle opere d'arte. Bruno Munari, punto fermo nella progettualità della galleria, aveva già contribuito alla poetica del multiplo: mentre nel 1971 pubblicò con Einaudi *Codice Ovvio*²⁰, testo con diversi passaggi dedicati al multiplo, nel 1968, insieme al Centro Operativo Sincron di Brescia, Munari aveva redatto il *Manifesto dei Multipli*²¹. La Danese impostò la propria – vincente – produzione sugli stessi principi, ma applicati al design. La collaborazione tra la galleria e artisti come lo stesso Munari ed Enzo Mari definì uno dei picchi della diffusione democratica di manufatti di matrice non solo artistica, ma anche estetica e ludica. Analogamente, nel 1964 la Schwarz impose, con la mostra *Marcel Duchamp: Ready-Mades, etc. (1913-1964)*²², le premesse concettuali e di commercializzazione del genere del multiplo d'arte. Durante l'evento, Schwarz e Duchamp promossero la vendita dei multipli di tredici ready-made²³. L'azione pionieristica delle tre gallerie segnò in maniera profonda il mercato, incuriosendo un pubblico nuovo e ridefinendo i progetti editoriali delle riviste di settore – dove i multipli divennero protagonisti di pubblicità e approfondimenti – e commerciali dei galleristi²⁴.

Queste premesse consentirono un sostanziale sviluppo dell'opera d'arte moltiplicata, che nella prima metà degli anni Settanta raggiunse la maturità. I riferimenti principali circa lo sviluppo di quest'esperienza sono stati ricercati nei testi di alcuni attenti osservatori delle dinamiche dell'arte contemporanea dell'epoca, le cui riflessioni furono ospitate sulle più autorevoli riviste di settore²⁵.

Dorfles, in un articolo che esordiva con la sentenza «l'arte specchio della società»²⁶, propose nel 1967 una lettura significativa del ruolo dell'opera d'arte moltiplicata all'interno della società di massa, sostenendo la possibilità di coinvolgimento del «pubblico minuto»²⁷ nell'operazione artistica come probabile nuovo acquirente di opere (moltiplicate). L'argomento interessò quanti si stavano ponendo domande sulla reale natura del multiplo e sui suoi possibili sviluppi, dando origine a un acceso dibattito. Su «Nac» Ando Gilardi²⁸ e Antonio Pinelli²⁹ rifletterono sulla poetica e sul ruolo sociale del genere, mentre su «DATA» il multiplo incombeva perentoriamente grazie a numerose grafiche pubblicitarie. Anche «Flash Art» risultò sensibile al tema, alternando le medesime grafiche a brani sulla diffusione del design e delle opere moltiplicate³⁰.

Su «Bolaffiarte» comparvero sin dal 1970 diverse rubriche, come *Multipli per i doni di Natale* e *Mercato Multipli*, nelle quali vennero accostate opere riprodotte con varie tecniche, dalla serigrafia al multiplo tridimensionale, accomunate da una tiratura più o meno limitata, ma sempre necessaria. Proprio la limitatezza sembrava essere l'elemento imprescindibile per la definizione del multiplo adottata dalla rivista, per la quale anche la firma risultava accessoria. Questa puntualizzazione

aiuta a inquadrare la difficoltà nel recepimento delle prime sperimentazioni nel tema del multiplo: intervento dell'autore, intervento del pubblico, firma, arte cinetica. L'arte moltiplicata divenne quindi un fenomeno contraddistinto da un appiattimento teorico, almeno apparente. Nell'inserito «Bolafficasa» dell'aprile 1971, vennero presentati da Donatella Belloni alcuni multipli in porcellana, introdotti con una citazione di Gomringer: «Noi non desideriamo, in realtà, che vi siano più opere d'arte o che le opere d'arte siano più diffuse, noi desideriamo soprattutto più arte nella nostra vita»³¹. Dello stesso tenore fu un articolo del numero 15 del dicembre 1971, *Crescete e moltiplicate*, di Lucio Cabutti³². Lo scritto analizza la storia del multiplo, menzionando le personalità e i lavori di Denise René, Victor Vasarely, Daniel Spoerri; non mancano riferimenti a Benjamin, ormai imprescindibile per un'introduzione puntuale al tema³³. L'autore continua con una lucida riflessione riguardo le principali problematiche del multiplo, sostenendo il potenziale di «rottura»³⁴ e «rinnovamento»³⁵ della moltiplicazione industriale, che «pone in crisi il feticismo merceologico del pezzo unico, ridimensionandolo come una possibilità relativa, accanto a quella della moltiplicazione»³⁶. Cabutti affronta diverse criticità del multiplo, interrogandosi sul prezzo corretto da attribuire a tali opere e sulla perfezione del processo industriale rispetto a quello artigianale, affermando che: «la variante di esecuzione non è più indice di qualità»³⁷. Sono poi presenti tre pagine dedicate ad altrettanti approfondimenti privi di qualsiasi intervento critico, intitolati *Già classici, ... quanto costano i multipli*, e, immancabile, *Ecco una selezione per i vostri acquisti di Natale*³⁸, tutti caratterizzati da numerose immagini di multipli, ognuno con una propria didascalia recante le informazioni essenziali dell'opera con il prezzo in lire.

Un ulteriore punto di vista venne proposto su «Bolaffiarte» da Guido Ballo³⁹. L'autore, il cui scritto *La mano e la macchina*⁴⁰ è stato riferimento fondamentale per questo studio, spende alcune parole riguardo al genere. A differenza del testo appena menzionato, lo scritto comparso sulla rivista non offre un'analisi critica della storia del multiplo, ma si concentra sulla situazione dell'opera moltiplicata in un contesto inquadrabile come quello di massimo sviluppo del genere. Il critico approfitta dello spazio concessogli per la presentazione di alcuni multipli editi da Jabik Multipli soffermandosi sulla necessità di «diffondere la qualità attraverso la quantità»⁴¹. L'accento viene posto sulla possibilità di raggiungere qualsiasi individuo senza distinzione di classe, grazie a un prezzo accessibile. Questo crea un ribaltamento rispetto al concetto di arte elitaria, attraverso un'unica opzione: «farla conoscere. E per farla conoscere meglio, farla vivere nelle case di tutti»⁴². La riflessione si estende alla possibile reazione del pubblico, vero protagonista e fine ultimo della poetica del multiplo: «dapprima il pubblico resterà diffidente,

ma sarà attratto dalla suggestione dei colori, dei segni, del ritmo, dei vari elementi compositivi; poi, a poco a poco, il suo occhio non si sentirà più offeso, troverà anzi il modo di percepirla in modo “familiare”»⁴³. E ancora: «con la diffusione di queste opere in serie l’incontro fra artisti e pubblico diventa più immediato e vero: facilitata alla fine anche il colloquio con le opere uniche dei musei»⁴⁴. Attraverso l’opera moltiplicata si potrebbe dunque educare il pubblico all’arte permettendo, con un processo di divulgazione delle opere simile a quello del libro stampato, la diffusione di un interesse consapevole.

Un esauriente articolo di Jole De Sanna del 1973, pubblicato su «Domus», si interroga sull’effettiva esistenza del multiplo⁴⁵. Riportando le parole di Victor Vasarely⁴⁶, l’autrice ne ricorda l’importanza nella teorizzazione della democratizzazione dell’arte e del multiplo stesso, riassumibile in due citazioni: «Così, insieme alla pratica artigianale, dovrà sparire il mito dell’opera unica e l’opera d’arte moltiplicata trionferà finalmente grazie all’intervento della macchina»⁴⁷; «Il prototipo iniziale è l’opera completa concepita non in quanto uno, ma in quanto cento all’atto della sua realizzazione. Il valore non verrà più riconosciuto nella rarità dell’oggetto, ma nella rara qualità che lo contraddistinguerà»⁴⁸. Analizzando teorizzazione, produzione e mercato del multiplo, De Sanna risponde retoricamente al titolo dell’articolo, *I multipli esistono veramente?*, permettendo comunque di riflettere su una dinamica che, allora come oggi, risulta non del tutto compresa e accettata dalla critica, spesso troppo superficiale sull’argomento.

In parallelo allo sviluppo di nuove ricerche industriali, gli anni Sessanta e Settanta videro la presenza di artisti che fecero della moltiplicazione una delle loro cifre stilistiche, riscontrando un notevole successo sul mercato⁴⁹. Ciò fu dovuto tanto alle svolte sociopolitiche del periodo, con i movimenti operai e le rivolte studentesche, quanto allo sviluppo tecnologico, che permise riproduzioni sempre più economiche e uno studio della tecnica accessibile a chiunque se ne interessasse.

Giorgio Persano e l’arte moltiplicata

Giorgio Pellion di Persano, più noto come Giorgio Persano, nacque a Torino il 4 dicembre 1944⁵⁰. Diplomatosi come geometra, continuò la propria formazione presso la facoltà di Economia dell’Università degli Studi di Torino, senza però laurearsi⁵¹. Come oggi ricorda lui stesso, negli anni trascorsi tra gli spazi della Galleria Sperone⁵² i rapporti con gli artisti erano piuttosto informali, in un sistema fondato su necessità economiche ma che poteva vantare una propria armonia⁵³. Allo stesso modo, e tendenzialmente con le solite persone, tali dinamiche rimasero

una costante sin dall'apertura della Galleria Multipli. Se dunque la Pop Art costituì un passaggio necessario per presentarsi a un pubblico che aveva quella corrente come riferimento, il momento per la sperimentazione arrivò presto. In stretta collaborazione con gli artisti, si definì l'idea di multipli identificabili come Multipli dell'Arte Povera. *Pappagallo*, di Michelangelo Pistoletto, fu l'opera che, nel 1971, sancì l'inizio di quest'esperienza, anche se i primi esperimenti di moltiplicazione risalivano all'anno precedente⁵⁴. Persano e Pistoletto collaborarono all'edizione di un quadro specchiante (fig. 1), in 99 esemplari dalle dimensioni di 100 x 70 cm⁵⁵. Se l'opera nasceva da un'idea ormai consolidata dell'artista, che ne aveva segnato la fortuna critica e commerciale, la moltiplicazione risultò essere la naturale prosecuzione di un prodotto nato da processi industriali (come la lucidatura della lastra). La perfetta riproducibilità era inoltre compatibile con una domanda di gran lunga maggiore rispetto all'offerta. La produzione dell'artista, limitata dall'unicità dell'idea creativa, si scontrava tuttavia con dinamiche di massa, viziate dall'idea della Pop Art come modello di mercato. L'intuizione di Persano consistette nel produrre multipli che avessero le stesse peculiarità dell'opera unica, ripetendo l'atto singolo della creazione senza perderne la qualità espressiva e abbattendo i costi di realizzazione. Per fare ciò, la Galleria Multipli, come molte altre che scelsero il multiplo come prodotto principe dei propri cataloghi, si dovette in un secondo momento affidare a un'azienda che fornisse la materia prima necessaria alla produzione delle opere⁵⁶.

Se l'esperienza del primo *Pappagallo* si era rivelata fortunata, la possibilità di ripetere l'operazione senza delegare una parte del lavoro a un artigiano – che si occupasse della produzione meccanica delle opere – era impossibile. Risultò dunque necessario appoggiarsi al Multicenter di Milano, con sede in Via Verri 1. Fondato nel gennaio 1972, il Multicenter si occupava della produzione industriale, dell'edizione, della commercializzazione e della vendita di multipli d'arte. Il suo direttore, Peppino Agrati⁵⁷, ricoprì un ruolo fondamentale per il mercato delle opere moltiplicate in Italia, in quanto fu editore e importatore di alcune importanti edizioni: in particolare, fu agente per l'Italia della Gemini G.E.L. di Los Angeles e distributore della Universal Ltd. Art Editions⁵⁸.

L'operazione di Persano riscontrò un ampio apprezzamento commerciale, anche se non attirò particolari attenzioni da parte della critica e rimase legata, almeno in un primo momento, a un contesto locale. La produzione commercializzata, se si esclude il prototipo del *Pappagallo*, ebbe inizio con *Pappagallo giallo* (fig. 2): una riproposizione della prima opera (anche per quanto riguarda le dimensioni) con una variazione del colore dell'animale. La tiratura, in 50 esemplari, era stata calcolata per l'arredamento di ognuna delle stanze presenti nell'Hotel Residence

Duparc di Torino. La richiesta venne avanzata da Corrado Levi, che si occupò anche della progettazione dell'albergo⁵⁹. Il prezzo di vendita del *Pappagallo giallo* si attestò sulle 150.000 lire, cifra che rimase relativamente costante anche per i successivi multipli, venduti tra le 150.000 e le 350.000 mila lire⁶⁰.

I Multipli dell'Arte Povera

Il catalogo delle edizioni Galleria Multipli risulta di difficile ricostruzione. Per quanto ogni multiplo abbia avuto una mostra dedicata, non vi sono menzioni su riviste o cataloghi che attestino tali eventi⁶¹. Una probabile percezione di queste opere come appartenenti a un genere qualitativamente ed economicamente inferiore condizionò in negativo la ricezione del loro valore artistico, a favore, però, di un sempre maggiore interesse collezionistico. Tali premesse rappresentarono la condizione ideale per nuovi acquirenti, attirati dalla possibilità di associare una firma autorevole a un prezzo contenuto.

La pubblicizzazione dei lavori della galleria avvenne attraverso le pagine delle principali riviste dell'epoca⁶². Va specificato che l'interesse delle testate era relativo: non erano presenti interviste o articoli specifici sull'esperienza⁶³. La modalità d'azione della Galleria Persano fu pionieristica e non ebbe concorrenza diretta, se non in termini di quantità. Le altre gallerie legate al multiplo dedicarono alcune pagine esclusivamente alla presentazione del nome del proprio spazio, accompagnato dal riferimento geografico e dai contatti essenziali⁶⁴. Persano si distinse pubblicando delle schede apposite per le produzioni commercializzate dalla galleria. La scelta venne probabilmente motivata anche dall'estrema riconoscibilità dei lavori editi da Persano, che non necessitava di esporre il proprio nome sulle pagine delle riviste perché ne fosse sottolineata la proprietà: i multipli rappresentavano un unicum nella produzione dei poveristi, che crearono opere moltiplicate sulla base di una notorietà e di cifre identificative ormai consolidate, «non solo come oggetto di pregio, ma anche come complemento per un arredamento insolito, più colto o solo più divertente»⁶⁵, per usare una calzante definizione comparsa su «Casa Vogue», dove il riferimento alle Edizioni Multipli fu però esclusivamente grafico. La scritta «Multipli» sulle schede delle opere era un riferimento alla galleria, ma anche un potente slogan pubblicitario, subito identificabile dal lettore collezionista, interessato a lavori di artisti ormai noti come quelli proposti.

Sulle pagine di «DATA» sono condensate alcune tra le più utili testimonianze coeve. Nel numero del febbraio 1972 compare una prima inserzione della Galleria Multipli di Torino, riportante la scheda dell'opera *Pappagallo* (1971). Sul numero

3 dello stesso anno, è presente un'altra pubblicità della galleria: non si tratta però di una promozione individuale dello spazio, dal momento che segnala anche la presenza di altri centri di grafica nazionali e internazionali⁶⁶. Nell'elenco sono indicati Editions Alecto e Petersburg Press per Londra, Edition Bischofberger per Zurigo, Edition René Block, per Berlino, Castelli Graphics e Multiples Inc. per New York e, infine, Colophon e Multicenter per Milano. La pubblicità, per quanto si limiti a segnalare solo produttori di grafiche, è utile per comprendere le dinamiche che legavano le varie gallerie e i produttori di edizioni moltiplicate, fra i quali era possibile immaginare un sodalizio. Non necessariamente, infatti, le produzioni grafiche escludevano la creazione e la commercializzazione di opere moltiplicate attraverso altre tecniche industriali⁶⁷. Le pubblicità comparse sulla rivista rappresentano un'ottima fonte – l'unica oltre allo scarno materiale d'archivio – per tracciare la produzione della galleria⁶⁸. Nel numero 4 del 1972, una grafica creata come collaborazione tra la Multipli di Torino e il Multicenter di Milano imprime, su sfondo nero, la scritta bianca: «*Michelangelo Pistoletto sta oziando per noi*»⁶⁹. I lavori prodotti dai due spazi comparvero sul numero 7/8 dell'estate 1973 di «DATA» e su quello successivo. *Scimmia in gabbia* (1973) è il primo multiplo visibile sulle pagine della rivista⁷⁰: l'opera venne prodotta secondo una meccanica già largamente sperimentata, che aveva reso celebre Pistoletto sulla scena internazionale. La tiratura è di 200 esemplari, 100 x 70 cm, numerati e firmati dall'autore, e la serialità rappresenta l'unica differenza con i quadri specchianti nati come opere uniche. Per Multipli, Il Multicenter realizzò nello stesso anno anche *Filo con Mollette* (1973)⁷¹, *Coniglio appeso* (1973)⁷² e *Autoritratto con occhi gialli* (1973)⁷³: tutti presenti nelle pubblicità della stessa rivista, riprendono le medesime caratteristiche tecniche e di serializzazione. Sul numero 9 di «DATA» i multipli di Persano divennero assoluti protagonisti anche grazie a *La Venere* (1973) di Pistoletto, fotografata da Paolo Mussat e riportata sulla copertina (fig. 3). Nelle pagine delle inserzioni pubblicitarie sono presenti le schede di *Specchio* (1973)⁷⁴, *Girasoli* (1973) (fig. 4) e *Gabbietta* (1973) (fig. 5), multipli accomunati da una tiratura di 450 esemplari. *La Venere*, proposta anche tra le schede⁷⁵, rappresenta un caso singolare con soli 65 esemplari di dimensioni 150 x 125 cm. I multipli dei quadri specchianti sono, oggi come allora, l'esperimento più riuscito tra i Multipli dell'Arte Povera: Pistoletto era l'artista ideale per tale poetica, in quanto insistentemente legato all'immagine e perfetto per le raffinate case dei collezionisti torinesi. Sul numero 10 del 1973 sono proposte opere di altri artisti che collaborarono con la galleria⁷⁶. Vengono presentati titolo del multiplo, un'immagine dello stesso, datazione, materiale, dimensioni, tiratura e, per ciascuno, un elenco di lavori prodotti dal medesimo artista per le Edizioni

Multipli. I lavori documentati fotograficamente sulle grafiche pubblicitarie sono *Entrare nell'opera* (1972) di Giovanni Anselmo, *Linee oblique monocrome su tela* (1970) di Giorgio Griffa, *Guanto* (1972) di Giuseppe Penone, *L'uomo che spacca la statua di Dio* (1972) di Salvo, *Odio* (1973) di Gilberto Zorio. Nel numero successivo, le Edizioni Multipli continuano a pubblicizzare il proprio lavoro con una grafica riportante i nomi di Giovanni Anselmo, Giorgio Griffa, Giuseppe Penone, Salvo, Gilberto Zorio⁷⁷.

Un altro strumento utile per analizzare l'attività della galleria è l'approfondimento *Grafica e Multipli* comparso su «DATA» nel numero 11 del 1974⁷⁸. Nell'intervista a Persano presente nell'articolo, la prima domanda verte sulla tiratura «piuttosto limitata»⁷⁹ delle Edizioni grafiche della Multipli. Persano risponde:

La tiratura di ogni nostra edizione viene studiata con l'artista e tiene conto delle sue esigenze tecniche ed artistiche: essa è specifica per ogni multiplo, che è un vero e proprio lavoro e quindi ha caratteristiche materiali che spesso non permettono altre tirature⁸⁰.

Il gallerista sottolinea l'esigenza di riconoscere dietro questi multipli un lavoro di produzione che necessita di una tiratura controllata, che non ne dissacri il valore di opera e che, ovviamente, tenga conto dei costi di produzione. L'ultima domanda è invece significativa e riguarda la destinazione delle opere prodotte dalla galleria. La risposta viene qui riportata integralmente, poiché riassume il pensiero e la scelta artistica e di mercato di Persano:

Anche il pubblico al quale ci rivolgiamo è quello dei collezionisti, ma più esteso di quello dei collezionisti di opere uniche; difatti il nostro lavoro è tutto sommato più un lavoro di ricerca che di vasta diffusione. Per noi, il multiplo non deve essere il sottoprodotto del lavoro unico, una sua moltiplicazione e volgarizzazione acritica; spesso esso è contemporaneo al lavoro che rispecchia ed in esso l'artista ha il diritto di difendere il proprio linguaggio, i propri materiali e, perché no, l'aspetto mitico, raro, della propria opera. La nostra presenza nei mercati internazionali di arte moltiplicata allarga questo pubblico di collezionisti che non cambierebbe con una diffusione o una tiratura diversa⁸¹.

Nell'intervista – presente nello stesso approfondimento – a Floriano De Angeli, del Centro d'arte moltiplicata Jabik, vi sono poi altri spunti per una riflessione sulla Galleria Multipli. La discussione verte sulla larga produzione di multipli contraddistinti da tirature importanti, vanto della galleria. De Angeli afferma di scegliere gli artisti in base alla loro predisposizione alla moltiplicazione: «Per quanto riguarda la scelta degli artisti da pubblicare, cerchiamo di orientarci verso quegli autori che pensiamo, o che si dichiarano, in grado di creare un'opera in funzione di questo tipo di diffusione»⁸². Tiratura e autori, assicura il gallerista, non vengono influenzati «dalle richieste commerciali dei singoli canali di

distribuzione»⁸³. Inoltre, i prezzi delle opere risultano democratici, in quanto le edizioni «subiscono durante tutto il processo di distribuzione, fino all'esaurimento, solo lievi maggiorazioni di prezzo»⁸⁴. All'interno della stessa pagina è presente inoltre un piccolo riquadro recante i nomi degli artisti delle Edizioni del Centro d'arte moltiplicata Jabik⁸⁵.

La realtà della Multipli è considerabile un *unicum* in quanto non fu determinata dall'edizione di prodotti accomunati da tecniche di produzione industriale specifiche, ma seguì la volontà di espressione dell'artista, assecondandolo e partecipando alla realizzazione di un manufatto – multiplo – artistico estremamente peculiare. Prendendo in considerazione alcuni esempi specifici, si può analizzare il caso dei quadri specchianti di Pistoletto, composti da una lastra d'acciaio inox lucidato in modo da rendere la superficie riflettente, sulla quale è applicata un'immagine prodotta attraverso una tecnica di riporto fotografico. La creazione delle opere dipendeva dalla volontà dell'artista, che ne decideva materiale e tecnica riproduttiva. In tal modo, ogni autore poteva godere di piena libertà espressiva. I multipli presentavano tutti caratteristiche diverse a seconda di artista e specifico lavoro. Il medium scelto spaziava dalla fotografia all'oggetto tridimensionale e firma, tiratura e presenza o meno di intervento artigianale dipendevano dal singolo caso. Il gallerista non pose alcun vincolo ma, anzi, collaborò attivamente all'ideazione e alla realizzazione delle opere. Ne è un esempio *Lato destro* di Anselmo, del 1970: Persano afferma che l'opera, una fotografia dell'artista con la scritta «lato destro» sul collo, fosse stata sì un'idea di Anselmo, ma che la volontà di una moltiplicazione fosse di Persano: l'opera unica era vista come un limite, tanto ideale quanto di mercato. Gli acquirenti furono però, in definitiva, gli stessi di sempre, in quanto il progetto della Galleria Multipli non riuscì a raggiungere il grande pubblico di coloro che, già precedentemente, non fossero stati intenditori o collezionisti⁸⁶.

La fine di un progetto

L'esperienza della Galleria Multipli terminò con la chiusura nel 1975, in modo analogo alle altre gallerie di opere d'arte moltiplicate. Poiché la sorte che toccò lo spazio espositivo fu comune a tutti i centri che si occupavano di multipli, è necessario approfondire la tematica in maniera più ampia rispetto all'analisi della singola esperienza della galleria torinese. Affrontare l'evoluzione del multiplo dopo il 1975 risulta oggi difficoltoso, in quanto essa viene sostanzialmente ignorata dalla critica. Questa appare però come la datazione più corretta nell'individuazione del definitivo annullamento di un progetto artistico mai

veramente scomparso, ma che subì un importante rallentamento dal quale non riuscì mai a riprendersi. Definire un momento preciso è inoltre difficile poiché, essendo il fenomeno diffuso sul panorama internazionale, il suo declino dipese da variabili che influenzarono solo determinate regioni.

Nel settembre 1973, in un articolo su «Studio International»⁸⁷, il critico inglese Charles Spencer sosteneva che «Multiple object publishing has virtually ceased in Britain»⁸⁸, imputando al mercato della grafica a stampa il declino del multiplo. La riflessione sottolineava la preponderanza della grafica nelle produzioni moltiplicate e le problematiche che questo comportava. Ciò avvenne anche in Italia, non annullando tuttavia le altre esperienze di moltiplicazione industriale. Le criticità riguardanti il multiplo erano state precedentemente lamentate in un supplemento pubblicato sempre su «Studio International»⁸⁹, nel quale un'analisi del mercato aveva evidenziato come la mercificazione ostinata del prodotto lo avesse snaturato⁹⁰. Nel già citato scritto di Jole De Sanna, *I multipli esistono veramente?*, l'autrice aveva trattato il problema della commercializzazione del multiplo rapportato al contesto italiano, dove era arrivata a livelli estremi, stravolgendo il valore dell'opera d'arte. In questo caso, a prevalere era la critica al monopolio delle edizioni d'arte moltiplicata da parte degli editori più potenti⁹¹.

La passiva tolleranza e il disinteresse per la questione si riflesse, nel periodo successivo, nell'assenza di un dibattito critico e in una graduale sparizione delle grafiche pubblicitarie, protagoniste della stagione precedente. Anche se quella del multiplo fu una tendenza espressiva alla quale artisti e galleristi guardarono con attenzione, risultano oggi evidenti diverse problematiche: l'assenza di un gruppo di artisti di riferimento per il genere, un pubblico ineducato alla giusta percezione dell'opera moltiplicata e un mercato viziato da gallerie che imponevano una distinzione gerarchica tra le opere (definita dal prezzo di vendita).

Occorre inoltre riflettere su quello che è stato qui individuato come elemento scatenante della fine del multiplo: la crisi energetica ed economica che ha colpito l'Occidente a seguito della guerra dello Yom Kippur (1973), con ricadute devastanti sull'industria. La crescita economica registrata sino ad allora subì un importante arresto, e tra i suoi effetti collaterali vi fu la fine di diverse esperienze artistiche. Le gallerie furono colpite duramente, e alcune dovettero chiudere. Quelle che basavano il proprio mercato sulla produzione – e riproduzione – legata al sistema industriale dovettero fare fronte a una rilevante impennata dei costi, alla quale non riuscirono a rispondere.

Nel 1975, molte delle gallerie analizzate/menzionate in questo studio subirono un brusco contraccolpo causato dalla crisi. La Galleria Denise René iniziò il proprio declino nel 1974, e nel 1975, dopo aver visto un'interruzione del rapporto con

Victor Vasarely e a causa dell'aumento dei prezzi delle Edizioni della galleria, fu costretta a lasciare la propria sede storica. La Galleria Schwarz, che si era uniformata per molti aspetti al mercato, producendo le proprie Edizioni, chiuse i battenti nello stesso anno. Il medesimo destino toccò alla Galleria Multipli: Persano, a causa della crisi, riconobbe l'impossibilità di proseguire il proprio lavoro con le opere moltiplicate, la cui produzione era ormai troppo costosa se rapportata ai prezzi di vendita. Sia la Galleria Denise René che la Multipli dovettero scontrarsi con la percezione confusa degli acquirenti. L'aumento del prezzo del multiplo fu osteggiato da un pubblico abituato vedere applicati tali costi esclusivamente alle opere singole.

Dal 1976 nelle maggiori riviste di settore si assistette a una diminuzione delle pagine dedicate ai multipli, come alle pubblicità delle gallerie che li trattavano⁹². La grafica sopravvisse, in maniera autonoma e molto ridimensionata, grazie alla fortuna creata da un'attenzione di mercato e collezionisti che ne determinarono il successo. Testimonianza della fine di un'era è la pubblicità comparsa sul numero del novembre 1975 di «Bolaffiarte»⁹³. In tre pagine dedicate a un *Invito al collezionismo*, la rivista presentava per i propri lettori e abbonati un'opportunità per l'acquisto a buon mercato di diversi multipli (figg. 6-7). Questi erano alcuni dei quadri specchianti di Pistoletto, della cui edizione e distribuzione si era occupata la Galleria Multipli⁹⁴, ormai in fase di chiusura, in collaborazione con il Multicenter. Il centro milanese, in quello che è un canto del cigno dell'esperienza del multiplo sulle pagine delle riviste di settore, offre, insieme a «Bolaffiarte», otto multipli di Pistoletto⁹⁵, di cui è presentato un listino prezzi, molto vantaggiosi⁹⁶. Due pagine sono dedicate alle fotografie delle opere, seguite da una breve didascalia. Tale episodio si concluse con l'acquisto di tutti i multipli da parte di Persano, che intervenne richiedendo il ritiro dalla vendita delle opere alla cui produzione e commercializzazione aveva collaborato personalmente. La Galleria Multipli completò la propria parabola in un arco di tempo di sei anni, lasciando però un segno profondo nella storia del multiplo.

Il gallerista continuò l'attività aprendo, nel 1975, la Galleria Persano, la cui attività continua ancora oggi con un nuovo progetto, sulle solide fondamenta create grazie alla notorietà dei suoi multipli⁹⁷. Persano ha potuto creare una realtà rilevante⁹⁸, che si è unita ad altre, come quella di Tucci Russo, con l'intento di colmare il vuoto che a Torino si era creato dopo la chiusura delle grandi gallerie degli anni Sessanta. L'uscita di scena di personaggi importanti come Gian Enzo Sperone e Luciano Pisto⁹⁹ ha segnato la perdita di riferimenti per l'arte contemporanea, determinando la necessità di un passaggio di testimone. La produzione delle Edizioni – ora Persano – è però proseguita nel tempo, con

cadenza e tiratura ridotte, rappresentando comunque un elemento di continuità con la Multipli.

Sono grato al Professore Fabio Belloni per avermi seguito e spronato in ogni fase della ricerca, iniziata con la mia Tesi di Laurea Magistrale.

Ringrazio Giorgio Persano, che mi ha concesso diverse interviste e confronti, imprescindibili per la ricostruzione della storia della Galleria Multipli, e Giulia Carlin, assistente di Persano, per avermi aiutato nella ricerca d'archivio, fornendomi materiale inedito.

- 1 I lavori della Galleria Multipli sono comunque stati esposti in diverse mostre internazionali: *Arte Povera. Les multiples 1966-1980*, catalogo della mostra (Nizza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 23 marzo – 16 giugno 1996), a cura di E. Pedrini, G. Perlein, Nizza, 1996; *Che fare? Arte Povera – The Historic Years*, catalogo della mostra (Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 7 maggio – 5 settembre 2010), a cura di F. Malsch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, Heidelberg, 2010; *Light Years. Conceptual Art and the Photograph, 1964-1977*, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute of Chicago, 13 dicembre 2011 – 11 marzo 2012), a cura di M.S. Witkovsky, New Haven, 2011. Negli ultimi anni sono state organizzate tre mostre che hanno avuto come soggetto la galleria e le sue opere: *Arte Povera and "Multipli"*, *Torino 1970-1975*, mostra a cura di E. Re, Berlino, Sprüth Magers, 18 settembre 2014 – 2 aprile 2015 e Milano, Fondazione ICA, 13 dicembre 2019 – 2 febbraio 2020 (senza catalogo); *Tracce/Huellas. Arte italiana. Opere dalla galleria Giorgio Persano 1970 – 2021*, catalogo della mostra (Madrid, Istituto Italiano di Cultura di Madrid, 23 febbraio – 4 giugno 2022), Madrid, 2022.
- 2 Il catalogo che più di tutti è stato utile per la ricostruzione delle Edizioni della galleria è *Arte Povera*, cit.: sono qui riportate informazioni rivelatesi, anche se spesso imprecise o addirittura errate, preziose per tutti i successivi confronti con il resto del materiale analizzato.
- 3 Per approfondire il ruolo delle principali riviste di settore degli anni Settanta, si veda *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, a cura di G.C. Sciolla, Milano, 2003; R. Mottadelli, *"Data" (1971-1978). Teoria e critica in una rivista milanese d'arte contemporanea*, in «L'Uomo Nero», 7-8, 2011, pp. 109-125.
- 4 Nella Galleria Sperone si concentrarono, tra gli anni Sessanta e Settanta, alcune tra le maggiori personalità dell'arte contemporanea internazionale. Sperone avviò la propria attività nel 1964 in uno spazio in Piazza Carlo Alberto, dopo aver lavorato presso la Galleria il Punto, di cui fu direttore dal 1962. Per la storia della galleria, si veda A. Minola, *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, Torino, 2000.
- 5 Per il contesto torinese, si veda *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli, 5 febbraio – 25 aprile 1993), a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli, Milano, 1993; *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di L.M. Barbero, Torino, 2010.
- 6 Dal 1973, la galleria si spostò in via della Rocca 23, in uno spazio situato al primo piano.
- 7 In Italia, sin dalla metà degli anni Sessanta, la Pop Art rappresentava il riferimento culturale del boom economico americano. Per una galleria nuova come la Multipli, proporre questi lavori al pubblico italiano poteva risultare una scelta vincente, seguendo la tendenza inaugurata da Sperone.

- 8 Gli artisti di riferimento della Galleria Multipli furono Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Giorgio Griffa, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio. Per approfondire il ruolo degli artisti dell'Arte Povera nel contesto torinese e nazionale, si veda G. Celant, *Arte Povera*, Milano, 1969; *Verso l'Arte Povera. Momenti e aspetti degli anni Sessanta in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 20 gennaio – 27 marzo 1989), a cura di M. Meneguzzo, Milano, 1989; M. Bandini, *1972 Arte Povera a Torino*, Torino, 2002; G. Celant, *Arte Povera: storia e storie*, Milano, 2011.
- 9 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1966.
- 10 Le principali dinamiche della produzione di opere d'arte moltiplicate sino agli anni Settanta sono state analizzate in G. Ballo, *La mano e la macchina, dalla serialità artigianale ai multipli*, Milano, 1976.
- 11 L'argomento è stato ampiamente trattato nel catalogo *The small utopia: ars moltiplicata*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Cà Corner della Regina, 6 luglio – 25 novembre 2012), a cura di G. Celant, Milano, 2012, pp. 15-30.
- 12 In Italia, il testo più celebre del filosofo fu pubblicato per la prima volta nel 1966 da Einaudi, insieme ad altri saggi dell'autore: Benjamin, *L'opera d'arte*, cit. Lo scritto venne riproposto da molte case editrici, tra le altre si ricordano Donzelli, BUR e Bompiani. L'impatto del saggio nel paese durante il periodo trattato fu notevole, con un ruolo rilevante all'interno dei dibattiti del Sessantotto, si veda *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, a cura di M. Montanelli, M. Palma, Macerata, 2016, pp. 227-240.
- 13 Del saggio esistono quattro versioni tedesche, scritte tra il 1935 e il 1939, e una francese. Quest'ultima fu l'unica a essere pubblicata durante la vita dell'autore, con la traduzione di Pierre Klossowski e la collaborazione dello stesso Benjamin. Il testo apparve sulla rivista «Zeitschrift für Sozialforschung», diretta da Max Horkheimer, nel maggio 1936, seppur con diversi interventi e censure non approvati dall'autore: W. Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", trad. P. Klossowski, in «Zeitschrift für Sozialforschung», V, 1936, pp. 40-68.
- 14 *L'aura* è tutto ciò che viene meno dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, si veda Benjamin, *L'opera d'arte*, cit., p. 23.
- 15 *L'hic et nunc* è l'esistenza irripetibile dell'opera d'arte nel luogo in cui si trova: *ivi*, p. 22.
- 16 Per approfondire l'esperienza della galleria, si veda *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, 4 aprile – 4 giugno 2001), a cura di J.-P. Ameline, Parigi, 2001.
- 17 La Galleria Danese venne fondata nel 1957 da Bruno Danese e da sua moglie Jacqueline Vodoz, grazie anche al fondamentale aiuto di Franco Meneguzzo, con l'intento di imporsi nel panorama artistico come riferimento nell'ambito del design. Per approfondire le prime esperienze di opere d'arte moltiplicate connesse alla Galleria Danese, si veda *Danese. Éditeur de design italien, Milan 1957-1991, objets choisis*, catalogo della mostra (Losanna, Musée de design et d'arts appliqués contemporains, 23 febbraio – 15 maggio 2005), MUDAC, Milano, 2005.
- 18 La galleria milanese, fondata da Arturo Schwarz nel 1954, rappresentò uno spazio prezioso per lo sviluppo dell'esperienza del multiplo in Italia. Il legame con Marcel Duchamp permise al gallerista di applicare il concetto di multiplo ai ready-made, in un'operazione che fu precorritrice di modalità che vennero ripetute negli anni successivi. Per le informazioni

- sulla galleria, si veda *Arturo Schwarz. La galleria 1954-1975*, a cura di A. Giulivi, R. Trani, Milano, 1995.
- 19 Il *Manifeste Jaune* venne redatto da Victor Vasarely nel 1955 in occasione della mostra *Le Mouvement*, e ne accompagnava il catalogo: *Le Mouvement*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Denise René, 6 aprile – 30 aprile), a cura di D. René, Parigi, 1955.
 - 20 B. Munari, *Codice Ovvio*, Torino, 1971.
 - 21 L'operazione, dal chiaro intento democratico, rappresentava l'espressione di un momento artistico fortemente condizionato dal clima sessantottino: 18 «oggetti a funzione estetica» di 18 artisti, riprodotti in 250 esemplari, con l'ambizione di «una maggiore produzione illimitata, senza che diminuisca il valore dell'opera», B. Munari, *Manifesto dei multipli*, Brescia, 1968, p.1.
 - 22 *Marcel Duchamp: Ready-mades etc. (1913-1964)*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 5 giugno – 30 settembre 1964), a cura di W. Hopps, U. Linde, A. Schwarz, Milano, 1964.
 - 23 I tredici ready-made furono esposti prima presso la Galleria Schwarz e in un secondo momento presso gli spazi della Dino Gavina S.p.a. Per approfondire l'episodio, si veda *Duchamp, Re-Made in Italy*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 8 settembre 2013 – 9 febbraio 2014), a cura di G. Coltelli, M. Cossu, Milano, 2013.
 - 24 Per una piena comprensione del ruolo delle riviste, specializzate e non, nella diffusione dell'arte, si veda M. Milan, *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-1964*, Macerata, 2015; *BOOM 60! Era Arte Moderna*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 18 ottobre 2016 – 12 marzo 2017), a cura di M. Milan, D. Ventroni, M.G. Messina, Milano, 2016.
 - 25 Un'attenzione specifica viene riservata alla diffusione dei multipli sulle riviste in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G. Messina, A. Negri, Milano, 2013, pp. 268-272; e con particolare focus su «L'Espresso» in V. Russo, *Arte grafica e moltiplicata attraverso le pagine de «L'Espresso» 1970-1979*, in «Studi di Memofonte», 11, 2013, pp. 145-164.
 - 26 G. Dorfler, *L'arte moltiplicata*, in «Quindici», 9, 1968, p. 6.
 - 27 *Ibidem*.
 - 28 A. Gilardi, *La riproduzione come opera d'arte*, in «Nac», 3, 1974, p. 23.
 - 29 A. Pinelli, *Rivoluzione industriale e critica marxista all'arte*, in «Nac», 5, 1974, pp. 17-18.
 - 30 Si veda, ad esempio, G.M. Accame, *La produzione danese*, in «Flash Art», 17, 1970, p.12.
 - 31 D. Belloni, *Multipli in porcellana*, in «Bolaffiarte», 9, 1971, p. 84.
 - 32 L. Cabutti, *Crescete e moltiplicate*, in «Bolaffiarte», 15, 1971, pp. 60-65.
 - 33 *Ivi*, p. 60.
 - 34 *Ivi*, p. 61.
 - 35 *Ibidem*.
 - 36 *Ibidem*.
 - 37 *Ibidem*.
 - 38 *Ivi*, pp. 62-64.
 - 39 G. Ballo, *Jabik Multipli*, in «Bolaffiarte», 21, 1972, pp. 106-107.
 - 40 G. Ballo, *La mano e la macchina. Dalla serialità artigianale ai multipli*, Milano, 1976.

- 41 Ballo, *Jabik*, cit., p. 107.
- 42 *Ibidem*.
- 43 *Ibidem*.
- 44 *Ibidem*.
- 45 J. De Sanna, *I multipli esistono veramente?*, in «Domus», 528, 1973, pp. 1-4.
- 46 Per le informazioni riguardo al lavoro di Victor Vasarely, si veda I. Mussa, *Victor Vasarely*, Firenze, 1980 («I Maestri del Novecento», 26) e V. Vasarely, *Notes Brutes*, Parigi, 2016.
- 47 De Sanna, *I multipli*, cit., p. 1.
- 48 *Ibidem*.
- 49 Dagli artisti neo-dada, ai pop, agli optical, furono in molti a lavorare con opere serializzate. Le gallerie e gli editori più potenti, accorgendosi delle potenzialità di questa nuova tendenza, provarono e riuscirono a ripartirsi gli autori dei multipli, creando un vero e proprio monopolio. Il numero delle gallerie che si occuparono di multipli crebbe esponenzialmente dal 1970, in un fenomeno tanto vasto quanto confuso.
- 50 Il padre di Persano fu dirigente di Uniroyal per l'Italia, mentre la madre era casalinga.
- 51 L'interesse per l'arte era stato una costante nella vita di Persano, che frequentò privatamente, sin dalle scuole medie, le lezioni del pittore Riccardo Chicco. Anche il fratello del gallerista, Paolo Pellion, manifestò una precoce propensione per l'arte contemporanea collaborando come fotografo con artisti concettuali e poveristi.
- 52 Il legame tra Persano e Sperone continuò anche dopo l'avvio della Galleria Multipli, con un costante scambio di opinioni.
- 53 Persano ricorda come la creazione dei progetti artistici avvenisse non tanto in un contesto di committenza quanto di assoluta informalità. Erano i momenti conviviali tra gallerista e artisti a definire i futuri progetti. Testimonianza di Giorgio Persano all'Autore, Torino, 17 maggio 2020.
- 54 *Se Pappagallo* è l'opera che può essere identificata come la capostipite dei Multipli dell'Arte Povera, non è però la prima cronologicamente. Gli esperimenti di moltiplicazione erano cominciati negli anni Sessanta, anche se commercializzati solo più tardi.
- 55 Dal 1971 la velina su cui veniva impressa la fotografia, ingrandita a dimensioni reali e ricalcata a punta di pennello, venne sostituita da un processo serigrafico per la riproduzione dell'immagine fotografica. Queste opere prevedevano a questo punto una tecnica processabile industrialmente e riproducibile. La quantità di quadri specchianti editi tra il 1971 e il 1975 dalla Galleria Multipli fu importante e rappresentò uno dei successi commerciali di Persano e dello stesso Pistoletto. Le opere prodotte avevano poche tipologie di formato, poiché la possibilità di produrre più lastre metalliche uguali abbatteva di molto i costi di produzione. Le numerose pubblicità apparse sulle riviste specializzate possono dare un'idea della portata della collaborazione tra l'artista e il gallerista. Quest'ultimo, durante l'intervista con l'autore, ha confermato l'importanza di tale lavoro e l'interesse diffuso che suscitò al tempo.
- 56 Le gallerie dipendevano necessariamente da centri di matrice industriale per la produzione dei multipli, che fornivano la materia prima per il lavoro degli artisti. Discorso diverso deve essere fatto per gli spazi che si occupavano di opere grafiche: la conversione di molti centri a «stampatori» venne denunciata nel 1971 in «Bolaffiarte» da Alberto Macchiavello, il quale sottolineava come stesse spopolando un interesse generalizzato per la grafica come investimento. Si veda A. Macchiavello, *La Grafimania*, in «Bolaffiarte», 4, 1971, pp. 80-83.

- 57 Peppino Agrati fu un importante industriale e noto collezionista. Per informazioni riguardo le principali vicende artistiche che lo coinvolsero, si veda G. Celant, *Un folle amore. La collezione Luigi e Peppino Agrati*, Milano, 2002.
- 58 *Grafica e Multipli*, in «DATA», 11, 1974, pp. 63-71, rif. p. 68.
- 59 La direzione dell'Hotel Duparc mi ha gentilmente concesso di visitare i propri spazi e di scattare alcune fotografie per questo articolo, fondamentali per documentare un'opera di cui si era persa traccia. Durante le ricerche, ho avuto la possibilità di verificare come diversi multipli di *Pappagallo giallo* siano ancora perfettamente conservati: esposti in alcune stanze (con l'originaria funzione di arredo) o conservati nell'archivio dell'albergo.
- 60 Il prezzo è ricordato da Persano e risulta in linea con le cifre di vendita dei multipli delle altre gallerie dell'epoca.
- 61 L'unica brochure pubblicitaria pervenuta, presso l'archivio della Galleria Persano, è quella per *Pappagallo*, dove viene evidenziato l'anno di produzione del multiplo (1971) e una sede (Torino, via della Rocca 18b) per l'esposizione dell'opera. Persano ha confermato che la stessa modalità di presentazione venne ripetuta per tutti gli altri lavori.
- 62 «DATA» fu centrale nella pubblicizzazione dei multipli delle principali gallerie nazionali e internazionali, che occuparono in maniera consistente le pagine di questa e altre riviste di settore con le proprie grafiche pubblicitarie. Per approfondire la portata dell'operazione, si veda D. Viva, *Logiche della visibilità: arte e pubblicità nelle riviste italiane di critica militante (1967-1979)*, in «Ricerche di storia dell'arte», 132, 2020, pp. 50-59.
- 63 L'unica eccezione è rappresentata da *Grafica e Multipli*, cit.
- 64 Tra tutte, è importante ricordare la pubblicità dei Centri d'arte moltiplicata itf, una costante sulle pagine delle riviste di settore dell'epoca: gallerie, centri d'arredamento e librerie, sparsi su tutto il territorio nazionale e organizzati in una rete omogenea per spirito e principi creativi.
- 65 L.M. Venturi, *Molti, troppi multipli*, in «Casa Vogue», 25, 1973, p. 175.
- 66 Insetto pubblicitario, in «DATA», 3, 1972, p. 6.
- 67 Nelle pagine della stessa rivista è visibile un altro inserto pubblicitario del Multicenter, dove vengono citate alcune opere grafiche prodotte dallo stesso centro: tra le altre, *Finestra* (1971) di Ceroli, *Enciclopedia Britannica* (1971) di Paolini, *Yellow body* (1971) di Rauschenberg e *Sedia elettrica* (1971) di Warhol. Tutte opere accomunate dal medium della grafica, individuato come una delle possibili – e forse tra le migliori – espressioni del multiplo d'arte. Insetto pubblicitario, *ivi*, p. 7.
- 68 Durante le ricerche presso l'archivio della Galleria Multipli sono state trovate alcune grafiche pubblicitarie inedite, tutte con la stessa impostazione di quelle comparse su «DATA».
- 69 Insetto pubblicitario, in «DATA», 4, 1972, p. 8.
- 70 Insetto pubblicitario, in «DATA», 7/8, 1973, p. 2.
- 71 Insetto pubblicitario, *ivi*, p. 3.
- 72 Insetto pubblicitario, *ivi*, p. 4.
- 73 Insetto pubblicitario, *ivi*, p. 5.
- 74 Insetto pubblicitario, *ivi*, p. 3.
- 75 Insetto pubblicitario, *ivi*, p. 2.
- 76 Insetti pubblicitari, in «DATA», 10, 1973, pp. 9-13.

- 77 Insetto pubblicitario, in «DATA», 11, 1974, p. 18.
- 78 *Grafica e Multipli*, 1974, cit.
- 79 *Ivi*, p. 64.
- 80 *Ibidem*.
- 81 *Ivi*, p. 66.
- 82 *Ivi*, p. 67.
- 83 *Ibidem*.
- 84 *Ibidem*.
- 85 *Ibidem*.
- 86 I lavori di Persano, a differenza di quelli delle altre gallerie che si occupavano di multipli, mantenevano, più a livello artistico che economico, l'*appeal* dell'opera unica, affascinando sempre il medesimo pubblico di collezionisti.
- 87 C. Spencer, *The life and death of the multiple*, in «Studio International», 958, 1973, pp. 93-94.
- 88 *Ivi*, p. 93.
- 89 *Multiples supplement*, a cura di C. Spencer, supplemento di «Studio International», 947, 1972, pp. 94-108.
- 90 All'interno del supplemento è presente un approfondimento, dal titolo *Multiples in Italy*, scritto da Tommaso Trini. Viene qui sottolineata la rilevanza della Galleria Multipli nel panorama torinese, evidenziata anche dalla presenza grafica di tre opere editte da Persano, unici riferimenti visivi dello scritto (T. Trini, *Multiples in Italy*, p. 105). I Multipli dell'Arte Povera sono presenti sulle pagine della rivista anche nel numero precedente, occupando, con una grafica pubblicitaria dedicata a quattro quadri specchianti di Pistoletto, la quarta di copertina.
- 91 De Sanna, *I multipli*, cit., p. 4.
- 92 Anche se in maniera molto limitata, sono comunque presenti alcune grafiche pubblicitarie di multipli sino al 1979.
- 93 *Invito al collezionismo n. 48*, in «Bolaffiarte», 54, 1975, pp. XLIII-XLV.
- 94 Queste pagine sono le uniche nelle quali la Galleria Multipli non venga citata come co-editrice e co-distributrice dei multipli di Pistoletto.
- 95 I quadri specchianti, di cui vengono indicati tiratura e dimensioni, sono rimanenze del Multicenter.
- 96 I prezzi sono circa gli stessi ai quali venivano venduti nell'anno della loro produzione.
- 97 La Galleria Multipli è oggi situata a Torino in via Stampatori 4, con un nuovo nome: Galleria Persano.
- 98 La Galleria Persano ebbe un ruolo rilevante sin dalla sua nascita, attirando l'interesse della critica, si veda *Un leone al giorno*, in «Domus», 637, 1983, p. 68.
- 99 Per la Galleria Notizie, si veda M. Bandini, M.C. Mundici, M.T. Roberto, *Luciano Pistoletto. "Inseguo un mio disegno"*, Torino, 2008.

Appendice

L'elenco che segue raccoglie, in ordine alfabetico, la produzione delle Edizioni Multipli dal 1970 al 1975. Per la sua compilazione ci si è basati sull'archivio della Galleria, sugli inserti pubblicitari presenti sulle maggiori riviste di settore coeve e sui cataloghi.

In alcuni casi, la datazione delle opere è stata assegnata dagli artisti secondo criterio di ideazione – e non di realizzazione –, rendendo possibili riferimenti cronologici precedenti al 1970, o comunque non coerenti con l'anno di commercializzazione.

Giovanni Anselmo

Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale, 1970

20 fotografie in bianco e nero

3 x 3 cm ciascuna

Edizione di 20 esemplari

Lato destro, 1970

Fotografia a colori

32 x 22,5 cm

Edizione di 50 esemplari

1965 da Stromboli, 1970

Collage eseguito dall'artista

51 x 22,5 cm

Edizione di 20 esemplari

2093anni, 1970

Incisione su carta eseguita dall'artista

27 x 35 cm

Edizione di 20 esemplari

Entrare nell'opera, 1972

Fotografia su tela virata in colore seppia

46 x 61 cm

Edizione di 25 esemplari

Linea terra, 1972

Terra incollata su cartone, cornice in plexiglass

20 x 73 cm

Edizione di 50 esemplari

Senza titolo, 1972

Litografia e vegetale

100 x 70 cm

Edizione di 45 esemplari

Struttura che mangia, 1972

Fotografia in bianco e nero con linea rossa

87 x 50 cm

Edizione di 20 esemplari

Livella orizzontale, 1973

Fotografia a colori con livella

56,5 x 83 cm

Edizione di 17 esemplari

Livella verticale, 1973

Fotografia a colori con livella

83 x 56,5 cm

Edizione di 17 esemplari

Tutto, 1973

Cartone inciso

40 x 50 cm

Edizione di 35 esemplari

Alighiero Boetti

Bianco su bianco, 1970

Eseguito a mano dall'artista

70 x 70 cm

Edizione di 11 esemplari

Verde su verde, 1970
Eseguito a mano dall'artista
70 x 70 cm
Edizione di 11 esemplari

Rosso Guzzi – Rosso Gilera, 1971
2 solidi in ferro smaltato
25 x 25 cm ciascuno
Edizione di 10 esemplari

Pier Paolo Calzolari

Senza titolo, 1975
Feltro, filo in oro, proiettore, rosa
250 x 295 cm
Edizione di 15 esemplari

Senza titolo, 1975
Letto, lavagna, lampada, rosa
190 x 180 x 190 cm
Edizione di 15 esemplari

Senza titolo, 1975
Panno, bastone, libro, effetto sonoro, gas
282 x 268 x 50 cm
Edizione di 15 esemplari

Senza titolo, 1975
Piombo, fotografia, pila, registratore, proiettore
250 x 200 x 100 cm
Edizione di 15 esemplari

Giorgio Griffa

Linee oblique monocrome su tela, 1970
Tela dipinta
70 x 100 cm
Edizione di 10 esemplari

Linee orizzontali, 1970

Tela dipinta

70 x 100 cm

Edizione di 10 esemplari

Puntini, 1970

Tela dipinta

70 x 100 cm

Edizione di 10 esemplari

Spugna con quattro colori, 1970

Tela dipinta

70 x 100 cm

Edizione di 10 esemplari

Strisce orizzontali policrome, 1970

Tela dipinta

70 x 100 cm

Edizione di 10 esemplari

Strisce verticali monocrome, 1970

Garza dipinta

70 x 100 cm

Edizione di 10 esemplari

Cartella di 5 serigrafie, 1973

Cartella contenente 5 serigrafie

70 x 70 cm

Edizione di 100 esemplari

Strisce orizzontali, 1973

Tela dipinta

70 x 180 cm

Edizione di 15 esemplari

Strisce orizzontali, 1973

Tela dipinta

120 x 150 cm
Edizione di 15 esemplari

Giulio Paolini

Locus Solus, 1975
Serigrafia su legno d'acero
36 x 36 x 2 cm
Edizione di 64 esemplari

Mimesi, 1975
2 calchi in gesso
36 x 10 cm circa
Edizione di 20 esemplari

Giuseppe Penone

Svolgere la propria pelle, 1971
104 pagine stampate tipograficamente su carta pelle d'uovo
20 x 20 cm
Edizione di 25 esemplari

Albero – Il suo essere fino al 49^{mo} anno d'età in un'ora fantastica, 1972
Frottage su carta melata eseguito dall'artista
800 x 21 cm
Edizione di 30 esemplari

Alfabeto, 1972
Scritta in acciaio inox con fotografia a colori
155 cm e 18,5 x 39 cm
Edizione di 25 esemplari

Guanto, 1972
Fotografia a colori
41 x 34 cm
Edizione di 50 esemplari

Scrive – legge – ricorda, 1972

Cuneo di ferro con 3 fotografie a colori

43 cm e 20 x 20 cm

Edizione di 50 esemplari

Mano ed albero, 1973

Mano di ferro e 2 fotografie

50 x 41 cm

Edizione di 50 esemplari

Senza titolo, 1974

Quattro fotografie in bianco e nero, cornice in alluminio

50 x 50 cm

Edizione di 12 esemplari

Senza titolo, 1974

Quattro fotografie a colori, cornici in legno

36 x 52,5 cm

Edizione di 12 esemplari

Senza titolo, 1974

Fotografia a colori, cornice in alluminio

21,5 x 59 cm

Edizione di 12 esemplari

Senza titolo, 1974

Carta, fotografia in bianco e nero, stampa su plexiglass

68 x 50,5 cm

Edizione di 12 esemplari

Senza titolo, 1974

Fotografia a colori, incisione in zinco, vetro sabbiato, cornice in alluminio

51,5 x 51,5 cm

Edizione di 12 esemplari

Senza titolo, 1974

Cornice in alluminio, impronta

59 x 50 cm

Edizione di 12 esemplari

Michelangelo Pistoletto

In sostituzione di opera distrutta – Alternativa ad un lavoro non riuscito – Azione critica su miei quadri di mica – Il titolo si tramanda soltanto a voce, 1971

4 cubi di marmo

20 x 20 x 20 cm ciascuno

Edizione di 25 esemplari

Pappagallo, 1971

Serigrafia a colori su acciaio inox, aisi 304 lucidato a specchio

100 x 70 cm

Edizione di 99 esemplari

Pappagallo Giallo, 1971

Serigrafia a colori su acciaio inox, aisi 304 lucidato a specchio

100 x 70 cm

Edizione di 50 esemplari

Pericolo di morte, 1971

Serigrafia a colori su acciaio inox, aisi 304 lucidato a specchio

35 x 26,5 cm

Edizione di 45 esemplari

Autoritratto con occhiali gialli, 1973

Serigrafia a colori su acciaio inox, aisi 304 lucidato a specchio

100 x 70 cm

Edizione di 200 esemplari

Coniglio appeso, 1973

Serigrafia a colori su acciaio inox, aisi 304 lucidato a specchio

100 x 70 cm

Edizione di 200 esemplari

Filo con Mollette, 1973

Serigrafia a colori su acciaio inox, aisi 304 lucidato a specchio

100 x 70 cm

Edizione di 200 esemplari

Gabbietta, 1973

Serigrafia a colori su acciaio inox, aisi 304 lucidato a specchio

100 x 70 cm

Edizione di 450 esemplari

Girasoli, 1973

Serigrafia a colori su acciaio inox, aisi 304 lucidato a specchio

100 x 70 cm

Edizione di 450 esemplari

La Venere, 1973

Serigrafia a colori su acciaio inox, aisi 304 lucidato a specchio

125 x 150 cm

Edizione di 65 esemplari

Scimmia in gabbia, 1973

Serigrafia a colori su acciaio inox, aisi 304 lucidato a specchio

100 x 70 cm

Edizione di 200 esemplari

Specchio, 1973

Serigrafia a colori su acciaio inox, aisi 304 lucidato a specchio

100 x 70 cm

Edizione di 450 esemplari

Salvo

Amare me, 1971

Incisione su marmo rosa Portogallo

30 x 42 cm

Edizione di 20 esemplari

Gettare via, 1971

Incisione su marmo bianco Carrara

25 x 40 cm
Edizione di 20 esemplari

La donnola e la lima, 1971
Incisione su marmo bardiglio
45 x 65 cm
Edizione di 20 esemplari

Idiota, 1972
Incisione su marmo Repel
25 x 30 cm
Edizione di 20 esemplari

L'uomo che spaccò la statua di Dio, 1972
Incisione su marmo nero Piemonte
45 x 65 cm
Edizione di 50 esemplari

La tartaruga e l'aquila, 1972
Incisione su marmo bianco arabescato
45 x 65 cm
Edizione di 50 esemplari

Mangiarsi, 1972
Incisione su marmo Trani
30 x 40 cm
Edizione di 20 esemplari

Più tempo in meno spazio, 1972
Incisione su marmo bianco arabescato
25 x 38 cm
Edizione di 20 esemplari

Respirare il padre, 1972
Incisione su marmo nero Piemonte
25 x 38 cm
Edizione di 20 esemplari

Rispettare le leggi, 1972

Incisione su marmo Botticino

25 x 38 cm

Edizione di 20 esemplari

Gilberto Zorio

Confine, 1971

2 fotografie in bianco e nero e colori, cornice di alluminio su piani sfalsati

46 x 39 cm

Edizione di 20 esemplari

Fluidità radicale, 1971

Fotografie a colori plastificate, cornice di alluminio con 3 lati taglienti

17 x 110 cm

Edizione di 20 esemplari

Spiaggia che cambia colore, 1972

Tempera e collage su carta telata eseguita a mano dall'artista

70 x 200 cm

Edizione di 50 esemplari

Odio, 1973

Pelle di vacca marchiata da ambo i lati

180 x 120 cm circa

Edizione di 33 esemplari

MICHELANGELO
PISTOLETTO



Michelangelo Pistoletto: Pappagallo, 1971. Serigrafia in sei colori su acciaio inossidabile, cm. 70x100, edizione di 99 esemplari numerati e firmati.
Silkscreen on stainless steel in six color process, 27 7/8x39 1/2". Edition: 99 signed and numbered.

Edito da / Published by and available thru

GALLERIA MULTIPLI

Via della Rocca 18b, Torino 10123
Dealers inquires invited

Fig. 1: Insetto pubblicitario, in «DATA», 2, 1972, p. 14.



Fig. 2: Michelangelo Pistoletto, *Pappagallo Giallo*, 1971, serigrafia a colori su acciaio inox, aisi 304 lucidato a specchio, 100 x 70 cm, edizione di 50 esemplari. Torino, Hotel Duparc. Foto dell'Autore.



Fig. 3: Copertina, in «DATA», 9, 1973.



Girasoli, 1973. Tecnica: serigrafia su acciaio inox, alisi 304 lucidato a specchio.
Dimensioni: cm. 70 x 100. Tiratura: 450 esemplari numerati e firmati.
Sunflowers, 1973. Technique: colour screen printing and lithography on inox, alisi 304 reflecting steel.
Dimensions: 27 1/2" x 39 1/2". Signed and numbered edition of 450.

Edito e distribuito da / Published by and available through

MULTIPLI

Via della Rocca 18b
10123 Torino
Telefono 835.527



MULTICENTER

Via Verri 1
20121 Milano
Telefono 799.767

Fig. 4: Inserto pubblicitario, in «DATA», 9, 1973, p. 4.

Michelangelo Pistoletto



Gabbietta, 1973. Tecnica: serigrafia su acciaio inox, alisi 304 lucidato a specchio.
Dimensioni: cm. 79 x 100. Tiratura 40 esemplari numerati e firmati.
Small cage, 1973. Technique: colour screen printing and lithography on inox, alisi 304 reflecting steel.
Dimensions: 27 1/2" x 39 1/2". Signed and numbered edition of 40.

Edito e distribuito da / Published by and available through

MULTIPLI

Via della Rocca 18b
10123 Torino
Telefono 635.527

MULTICENTER

Via Verri 1
20121 Milano
Telefono 799.767

Fig. 5: Inserto pubblicitario, in «DATA», 9, 1973, p. 5.

1 "La Venere", 1974, serigrafia su acciaio inox assi lucidato a specchio, 125 x 150 cm, 60 esemplari numerati e firmati.

2 "Gabbietta", 1974, serigrafia su acciaio inox assi lucidato a specchio, 100 x 70 cm, 450 esemplari numerati e firmati.

3 "Girasoli", 1974, serigrafia su acciaio inox assi lucidato a specchio, 100 x 70 cm, 450 esemplari numerati e firmati.

4 "Specchio", 1974, serigrafia su acciaio inox assi lucidato a specchio, 100 x 70 cm, 450 esemplari numerati e firmati.

5 "Autoritratto con occhiali gialli", 1973, serigrafia e litografia a colori su acciaio inox assi 304 lucidato a specchio, 100 x 70 cm, 200 esemplari numerati e firmati.

6 "Coniglio appeso", 1973, serigrafia e litografia a colori su acciaio inox assi 304 lucidato a specchio, 100 x 70 cm, 200 esemplari numerati e firmati.

7 "Scimmia in gabbia", 1973, serigrafia e litografia a colori su acciaio inox assi 304 lucidato a specchio, 100 x 70 cm, 200 esemplari numerati e firmati.

8 "Filo per stendere", 1973, serigrafia e litografia a colori su acciaio inox assi 304 lucidato a specchio, 100 x 70 cm, 200 esemplari numerati e firmati.



Fig. 6: *Invito al collezionismo n. 48*, in «Bolaffiarte», 54, 1975, p. XLIV.

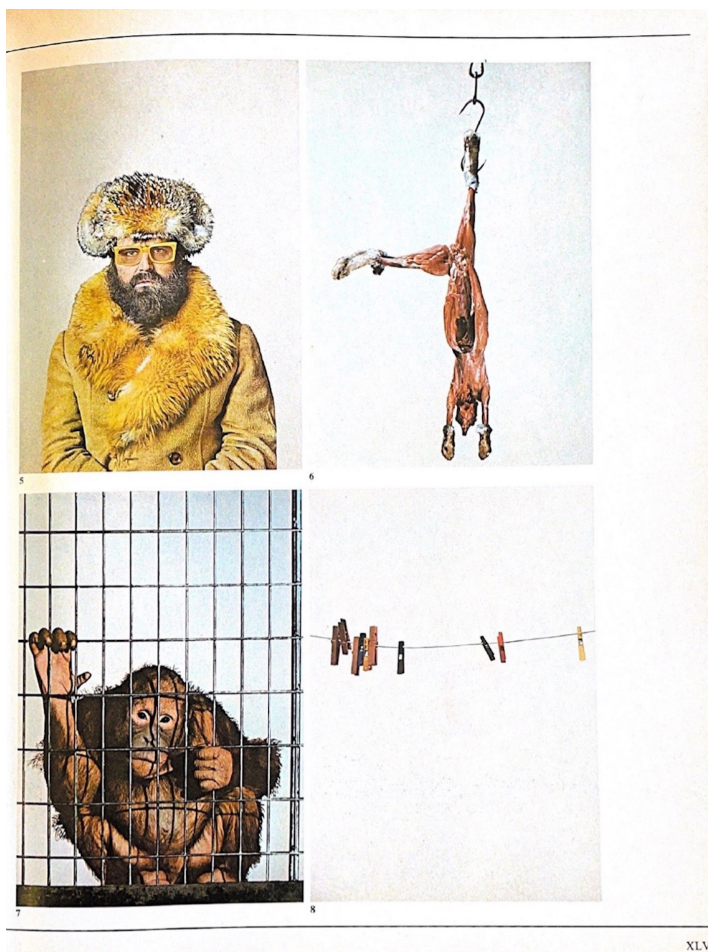


Fig. 7: *Invito al collezionismo n. 48*, in «Bolaffiarte», 54, 1975, p. XLV.