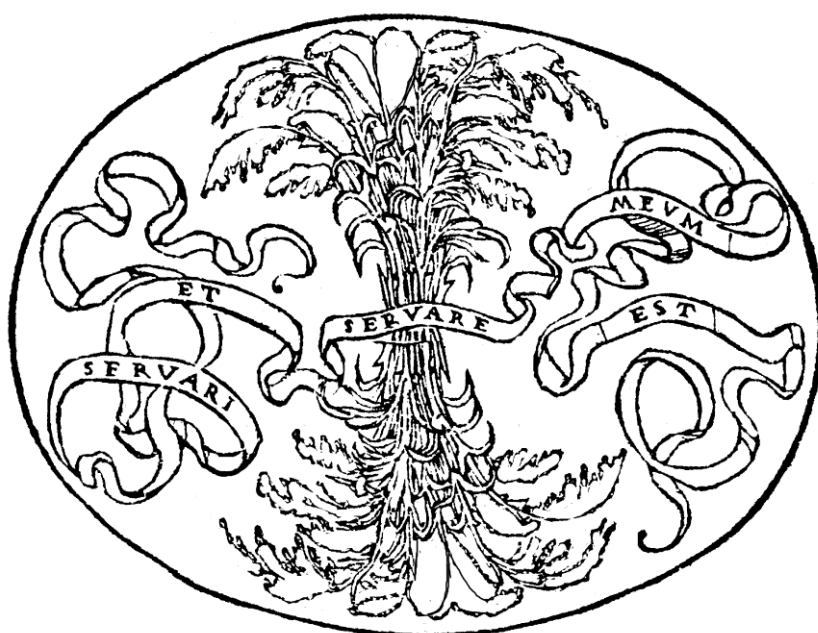


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 28/2022



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mara Portoghese

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

|   |        |
|---|--------|
| FLAVIO FERGONZI<br>Gallerie private d'arte moderna in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali.<br>Un punto critico e bibliografico della situazione | p. 1   |
| CHIARA PERIN<br>Mario Tazzoli e la Galleria Galatea   | p. 39  |
| PAOLO CAMPIGLIO<br>Il Salone Annunciata di Carlo Grossetti: gli esordi (1958-1969)  | p. 75  |
| LAURA CALVI<br>«Il libro è formidabile!». Alcuni progetti editoriali della Galleria Apollinaire<br>1960-1970  | p. 104 |
| ELISA FRANCESCONI<br>I documenti a stampa di galleria: La Tartaruga e il sistema romano   | p. 120 |
| ANDREA LANZAFAME<br>Non solo Arte povera: riflessioni intorno alla Galleria L'Attico, tra Bruno e<br>Fabio Sargentini                                       | p. 155 |
| SONIA CHIANCHIANO<br>La sede di «QUI arte contemporanea» da Centro d'Arte a Galleria Editalia   | p. 181 |
| DAVIDE COLOMBO<br>Prospezioni sullo Studio Santandrea attorno al 1969 attraverso gli archivi dei<br>fotografi Enrico Cattaneo e Johnny Ricci                | p. 212 |
| FRANCESCO GUZZETTI<br>«He was really into artists' books»: i libri d'artista della Galleria Sperone,<br>1970-1975   | p. 243 |



## PROSPEZIONI SULLO STUDIO SANTANDREA ATTORNO AL 1969 ATTRAVERSO GLI ARCHIVI DEI FOTOGRAFI ENRICO CATTANEO E JOHNNY RICCI

Nell'autunno del 1968 Giancarlo Bellora apre lo Studio Santandrea in via Sant'Andrea n. 21 a Milano (poco distante dalla Galleria dell'Ariete e dalla Galleria Toninelli) con l'intento di dare continuità alla propria passione per l'arte e di intervenire nel dibattito artistico. Conclusa l'esperienza dello Studio Santandrea nel 1981, dopo un intermezzo di cinque anni in cui Bellora è coinvolto nella direzione della Galleria dell'Annunciata (1982-1986), nel 1986 apre il Centro Culturale d'Arte Bellora, attivo fino al 1991.

Come è stato ben evidenziato dagli studi di Giorgio Zanchetti, Silvia Colombo e Daniela Ferrari – *Poesia visiva. What to do with Poetry. La collezione Bellora al Mart* (2010) e *La donazione Spagna Bellora. Le opere e l'archivio al Museo del Novecento di Milano* (2013)<sup>1</sup> –, in vent'anni di attività espositiva Bellora ha indirizzato le proprie scelte verso le ricerche e le sperimentazioni verbovisuali. In effetti, passando in rassegna l'attività espositiva ricostruibile attraverso la serie di inviti e piccoli cataloghi (1969-1981) in gran parte conservati nell'Archivio Bellora presso il Museo del Novecento (Fig. 1), si constata che la presenza della parola scritta nelle arti visive è sempre stata un filo conduttore delle scelte collezionistiche e galleristiche di Bellora, fin dalla presentazione delle mostre personali di Rotella, Bertini, Hains, Venet, Ben Vautier, pur all'interno di una programmazione ampia e articolata che comprendeva pittura, nuova figurazione, Nouveau Réalisme, Mec-art, Arte povera e ricerche concettuali. Tra le mostre dei primi anni di attività dello Studio Santandrea, infatti, si ricordano la collettiva *Dieci pittori italiani* – che includeva Baj, Bertini, Crippa, Dorazio, Dova, Novelli, Perilli, Rotella, Scanavino, Tancredi – tenutasi dal 10 giugno al 4 luglio 1970 (Fig. 2), la personale *Michelangelo Pistoletto. Specchi 1963-1968*, inaugurata il 23 marzo 1971, a cui segue, dal 25 maggio 1971, la mostra *I hate myself. Ben*. Il 20 gennaio 1972 Bellora inaugura la prima mostra italiana di Christian Boltanski; un anno dopo presenta in galleria un intervento di Mauro Staccioli e, nell'aprile 1973, una singolare mostra di *Arazzi* che vede la partecipazione di Dine, Kelly, Lichtenstein, Stella e Warhol.

Certamente l'anno della svolta, riconosciuta da Giorgio Zanchetti e Silvia Colombo, è il 1971: con la mostra n. 23, *Proletariato e dittatura della poesia* – inaugurata il 22 novembre con opere di Isgrò, Miccini, Sarenco e Vaccari –, la presenza delle ricerche verbovisuali nell'attività della galleria viene «finalmente tematizzata e affrontata nella prospettiva storica di una rivendicazione e di un inatteso rovesciamento di campo tra il territorio marginalizzato della poesia visiva italiana e il fronte più celebrato dell'arte concettuale»<sup>2</sup>. Bellora procede nella prospettiva di un allargamento dell'indagine – oltre la dinamica dei particolarismi locali e al di là dei raggruppamenti generazionali – e secondo un'impostazione di indipendente eterodossia rispetto agli schieramenti ideologici e geografici che avevano caratterizzato il panorama della poesia visiva negli anni precedenti. Questo intento emerge lucidamente nella programmazione delle mostre e nelle dichiarazioni dello stesso Bellora:

Avevamo riunito artisti che lavoravano separatamente, senza un manifesto, ma che operavano nello stesso ambito del segno-scrittura. Il mio desiderio era, ed è ancora, quello di inglobare le opere di scrittori veri e propri e di pittori-scrittori. Una visione globale e non settoriale<sup>3</sup>.

In particolare, Bellora cerca di presentare le ricerche verbovisuali italiane e internazionali come un panorama articolato e molto vario mediante una serie di mostre collettive, tra cui

<sup>1</sup> *POESIA VISIVA* 2010; *LA DONAZIONE SPAGNA BELLORA* 2013.

<sup>2</sup> ZANCHETTI 2010, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

*Poesia visiva internazionale*, inaugurata l'8 febbraio 1972, e *La scrittura*, a cura di Filiberto Menna (dal 28 settembre 1976), che si propone di radunare sotto un'unica etichetta artisti che utilizzano generalmente il segno scrittoriale, anche se operano con modalità differenti secondo un'ottica essenzialmente linguistica che colloca sullo stesso piano l'arbitrarietà e la convenzionalità dei segni verbali e iconici (Fig. 3). Tra gennaio e maggio 1977 lo Studio Santandrea presenta una serie di cinque mostre – *Poesia Visiva 1 / 2 / 3 / 4 / 5* – che snocciolano, una dopo l'altra, le varie classificazioni con cui le ricerche verbovisive vengono etichettate in quegli anni: 'poesia tecnologica', 'poesia simbiotica', 'poesia concreta', 'gesto poetico', 'verso un concetto globale'. A partire dal 4 ottobre 1979, infine, la collettiva *Dieci operatrici per una scrittura poetica* propone una prospettiva di genere, raggruppando lavori di Mirella Bentivoglio, Irma Blank, Betty Danon, Chiara Diamantini, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Giulia Niccolai, Anna Oberto, Giovanna Sandri e Patrizia Vicinelli.

Se gran parte della ricostruzione dell'attività espositiva dello Studio Santandrea è stata finora condotta dagli studiosi attraverso gli inviti e i piccoli cataloghi delle mostre che rivelano una particolare attenzione per le scelte grafiche – cartoncini di 22x8,6 cm con un foro in alto, da usare anche come segnalibri, dal layout semplice, rigoroso, ma vivace grazie alla variazione cromatica delle cornici –, la consultazione degli archivi fotografici permette di completare quanto noto attraverso i materiali cartacei, e di poter iniziare una ricostruzione più dettagliata dell'attività espositiva degli esordi dello Studio (1968-1969), prima della serie numerata delle mostre – dalla n. 1, *Mimmo Rotella. Opere dal 1954 al 1969* (6-25 novembre 1969) alla n. 97, *Luciano Caruso. Libro di musica. Litogrammi* (28 aprile 1981).

Giancarlo Bellora, infatti, fin dall'inizio si avvale del lavoro di fotografi quali Enrico Cattaneo, Gianni Pandini e Johnny Ricci (Studio 15<sup>4</sup>). In particolare, in questo caso, si è lavorato sui materiali di Johnny Ricci conservati presso l'Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci e di Enrico Cattaneo provenienti dall'Archivio Enrico Cattaneo, nonché su alcune stampe d'epoca delle loro fotografie, conservate presso l'Archivio Bellora<sup>5</sup>.

L'uso di materiali fotografici nella storia dell'arte ha una lunga tradizione; più recente, invece, è una riflessione metodologica sugli archivi fotografici non come somma di materiali fotografici diversi, ma come un insieme di relazioni, un sistema complesso e dinamico che permette una più approfondita conoscenza delle opere all'interno di una riflessione storica più ampia<sup>6</sup>. Si va dalla più basilare acquisizione di fonti documentarie relative alle opere e alle mostre (che cosa sono, come sono, come si relazionano con lo spazio espositivo e con le altre opere) al riconoscimento della funzione 'critica' e 'interpretativa' della fotografia, che contribuisce a 'creare l'opera', a renderla concettualmente e visualmente comprensibile, per cui l'opera esiste perché può essere vista in un certo modo. La serie fotografica, spesso ricostruibile attraverso i negativi e quindi sui provini a contatto, fornisce informazioni aggiuntive sull'opera e sull'operazione fotografica stessa, sia perché rivela il grado di autonomia del fotografo che elabora criteri stilistici personali e mette a punto narrazioni, sia perché la comprensione delle ragioni della selezione della ripresa fotografica – ciò che rimane, ciò che circola attraverso la diffusione a stampa, ciò che diviene icona oppure scarto – consente una riflessione sulle conseguenze conoscitive e culturali ad ampio raggio.

---

<sup>4</sup> Questo è il copyright con cui vengono fornite le fotografie a Bellora da Johnny Ricci. Si tratta di uno spazio in via Palermo 15 condiviso alla fine degli anni Sessanta da Johnny Ricci con Gaetano Cera, Giuseppe Bellone e Iuliano Lucas.

<sup>5</sup> Per la consultazione dei materiali e per i proficui confronti ringrazio Marco Donghi dell'Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano, Giuliano Manselli e Alessia Locatelli dell'Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio. Stampe d'epoca delle fotografie di Cattaneo e Ricci per lo Studio Santandrea (in parte usate per il volume BELLORA 1971) sono conservate presso l'Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano.

<sup>6</sup> Sul tema degli archivi fotografici si vedano SCHWARTZ 1995; EDWARDS 1999; ROSE 2000; *PHOTO ARCHIVES* 2011; *THE ARCHIVE AS PROJECT* 2011; SCHWARTZ 2012; *ARCHIVI FOTOGRAFICI* 2012; *PHOTO ARCHIVES* 2015; *ARCHIVI FOTOGRAFICI E ARTE CONTEMPORANEA IN ITALIA* 2019 (in particolare SERENA 2019).

In più, il confronto tra due archivi fotografici e tra due fotografi come Enrico Cattaneo e Johnny Ricci attorno agli stessi eventi o alle stesse opere, cioè le prime mostre tenutesi allo Studio Bellora nel 1969, consente di verificare alcune considerazioni metodologiche e di contenuto e di comprendere quanto siano dipendenti dalla specificità di ogni fotografo e quanto possano contribuire a sguardi più allargati e complessivi. Il confronto tra due fotografi sui medesimi soggetti, inoltre, permette di riflettere sulle loro scelte individuali sui formati utilizzati: se in Cattaneo il 35 mm è impiegato (come in moltissimi fotografi di reportage) per documentare opere, allestimenti, performance e per registrare la società che gravita attorno all'arte e alle gallerie<sup>7</sup>, in Johnny Ricci gli stessi obiettivi sono perseguiti con il 6x6, in base a sensibilità e propensioni personali e stilistiche.

La collaborazione di Johnny Ricci con lo Studio Santandrea è limitata al 1969 e precedente alle mostre numerate, mentre quella di Enrico Cattaneo è lunga e corposa.

Dopo aver lavorato per l'agenzia fotografica di Vittorio Cera nella seconda metà degli anni Cinquanta e poi per la grafica pubblicitaria, negli anni Sessanta Ricci inizia a fotografare l'arte senza abbandonare la moda e la pubblicità. La capacità di sperimentare, di trovare nuove soluzioni, di 'risolvere problemi', ma anche di cogliere l'atmosfera delle mostre e il punto di vista insito nelle opere stesse, gli conferiscono un ruolo professionale riconosciuto. Cattaneo – che dal 1966 collabora con numerose gallerie milanesi, tra cui Pater, Arte Borgogna, Nieubourg, Marconi, Blu, Lambert, Schwarz – tra il 1969 e il 1980 documenta circa novanta mostre organizzate presso lo Studio Santandrea. Sebbene al momento non siano stati rintracciati documenti quali note di pagamento o lettere d'incarico né nell'Archivio Cattaneo né nell'Archivio Bellora, si presuppone che fosse Bellora a commissionare a Cattaneo la documentazione di eventi, mostre e opere; tuttavia, in diverse occasioni, è possibile che fossero anche gli artisti stessi a preferirlo o richiederlo, come nel caso di Staccioli, con cui ebbe un rapporto di collaborazione molto stretto. Già a partire dalle fotografie delle prime mostre numerate che inaugurano la stagione 1969-1970 – *Mimmo Rotella. Opere dal 1954 al 1969* (6-25 novembre 1969)<sup>8</sup>, *Giulio Turcato* (26 novembre-17 dicembre 1969)<sup>9</sup>, *Eugenio Degani. Natura e tecnica* (18 dicembre 1969-12 gennaio 1970)<sup>10</sup> – emergono le caratteristiche dell'approccio e del lavoro di Cattaneo. Per Rotella e Turcato viene privilegiata la documentazione dei vernissage con la registrazione delle dinamiche di convivialità tra i presenti, oltre che, nel caso di Rotella, l'individuazione e il riconoscimento di alcune opere esposte. I provini dell'inaugurazione della mostra di Turcato, invece, presentano un'inquadratura più ravvicinata, completamente occupata dalle persone accorse allo Studio Santandrea (tra cui Ballo, Cardazzo, Dorazio, Mariani, Stefanoni), senza lasciare spazio al contesto e alle opere esposte, se non per piccoli frammenti. L'occhio del fotografo è interno alle dinamiche relazionali, attento a registrare in modo reportagistico e quasi cinematografico gesti e sguardi incrociati, ignari o consapevoli, come se si potessero leggere le labbra e ascoltare dialoghi muti. Cattaneo è solito tornare nelle sedi delle mostre a più riprese per fotografare con attenzione le opere esposte. Nella serie di Degani, infatti, a tre provini dell'inaugurazione, ne seguono altrettanti, di poco successivi, che si concentrano sull'installazione allestita allo Studio Santandrea, un campo di granoturco con piante vere e canne di plastica contenenti acqua colorata. In particolare, i provini n. 1697 e 1698 ci offrono una duplice visione dell'opera: fotografie dell'installazione nell'ambiente della galleria da differenti punti di vista – pur privilegiando quello frontale con la passerella di legno

<sup>7</sup> Su Cattaneo si vedano BRUGO 2016-2017; DEL GRANDE 2013-2014; DEL GRANDE 2012; DEL GRANDE 2019.

<sup>8</sup> Enrico Cattaneo, *Rotella c/o Santandrea*, novembre 1969, stampa alla gelatina d'argento, 6 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1639-1644.

<sup>9</sup> Enrico Cattaneo, *Turcato*, novembre 1969, stampa alla gelatina d'argento, 5 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1652-1656.

<sup>10</sup> Enrico Cattaneo, *Degani c/o Santandrea*, dicembre 1969, stampa alla gelatina d'argento, 6 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1681-1683, 1688, 1697-1698.

al centro – che permettono di vedere e comprendere l'installazione nel suo complesso e nel suo rapporto dimensionale e spaziale con l'ambiente espositivo; fotografie di dettagli colti dall'interno dell'installazione e, spesso, dal basso verso l'alto, in cui Cattaneo sfrutta i contrasti luminosi generati dall'installazione stessa e la messa a punto della luce e dell'esposizione per riproporre fotograficamente l'esperienza fisica, visiva ed emotiva del camminare all'interno della selva di canne<sup>11</sup> (Fig. 4).

Il 1969 è l'anno d'inizio dell'attività espositiva 'ufficiale' dello Studio Santandrea, ovvero quella organizzata nella serie di mostre numerate e documentate dagli inviti e dai cataloghini; ma il 1968 è l'anno di fondazione della galleria con le prime mostre.

Nel volume *Il Santandrea* (1971), Bellora racconta gli esordi dello Studio:

Vedevo sovente anche lo scultore Ramous che mi spronò a vincere timori e paure che mi erano ancora familiari. Dedicai l'intero mese di agosto alla ricerca di una sede che mi consentisse di realizzare il mio sogno e di lì a poco nacque lo Studio Santandrea. [...] Le prime mostre che feci alla fine del '68 furono di amici pittori che conoscevo molto da vicino e di cui avevo potuto chiarire maggiormente il lavoro. [...] Nei primi giorni di settembre trovai i locali che mi parvero adatti per una galleria. Telefonai eccitato a Ramous, pregandolo di confermarmi se la scelta fosse idonea, ma in realtà cercavo un complice, qualcuno che mi aiutasse a vincere paure e dubbi che mi avrebbero fatto vigliaccamente rimandare l'attuazione del progetto. Ramous mi spronò ed entrai nel vivo del problema. Aver scelto dei locali situati al primo piano di un palazzo esprimeva il desiderio di realizzare un particolare tipo di galleria dove le opere d'arte potessero venire ambientate, collocandosi fra i mobili posti nella grande sala dello studio. Si profilò un ambiente caldo, accogliente, dove il dipinto entrava in un contesto abitato imponendo la sua magia<sup>12</sup>.

Un'idea di galleria come luogo di relazioni, scambi, discussioni e ricerche. Un'idea di galleria come luogo abitabile, come luogo in cui riflettere e allestire opere pensabili e collocabili nel luogo abitabile per eccellenza, la casa. Un'atmosfera che le fotografie di Johnny Ricci ed Enrico Cattaneo rendono bene, sia nei servizi dedicati alle inaugurazioni, sia in quelli di documentazione delle opere.

Una galleria-negoziotto «chic», per riprendere le parole di Brunetta sul «Corriere d'Informazione» del 26-27 novembre 1968 che – accompagnate da un disegno caricaturale in cui, sullo sfondo di opere di Enrico Baj, si riconoscono Gianni Bertini e Giancarlo Bellora – presentano, con un tono canzonatorio, la partecipazione alle inaugurazioni della galleria come una delle attività mondane e di svago serale delle signore milanesi (Fig. 5):

Un'ora insolita per andare a una mostra di pittura, un po' alla maniera romana di andare a tarda sera nelle gallerie d'arte, in un mondo assai diverso da quello che a rotazione si incontra alle sfilate di moda, agli inviti delle *public relations*, invece un mondo che vive da vicino l'arte, ma dove una donna estremamente *chic* occorre sempre.

Sere fa, allo 'Studio d'Arte' di Gianfranco Bellora, in via S. Andrea 21, si respirava aria 'materica'. Lo 'Studio d'Arte' si dedica alle mostre antologiche che hanno avuto inizio con quella di Dova (periodo spaziale fino al '66): la sera del 21 era dedicata, invece, ad Enrico Baj per le opere che hanno segnato l'inizio delle ricerche materiche dell'artista. Donna Teresa Rusconi è intervenuta allo 'Studio' con una nota di impaginazione perfetta sullo sfondo murale dei quadri di Baj: mini-abito di chantilly bianco, fascia nei capelli dello stesso chantilly, mantello di visone bianco e stivali-cuissard bianchi. Anche il pittore Bertini, che esporrà da Bellora dopo Baj, si è fatto notare con la sua palandrana stendhaliana<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Va ricordato anche che alcune riprese del negativo 1683 registrano delle persone che si muovono all'interno dell'installazione o indugiano sulla passerella di legno.

<sup>12</sup> BELLORA 1971, p.n.n.

<sup>13</sup> BRUNETTA 1968.



L'attività espositiva dello Studio Santandrea – una serie di mostre 'antologiche' di artisti italiani – prende avvio nell'autunno del 1968 con una rassegna di opere di Gianni Dova (ottobre-novembre), a cui seguono la personale di Enrico Baj, inaugurata il 21 novembre di quell'anno<sup>14</sup>, e quella di Sergio Dangelo, il 2 dicembre<sup>15</sup>.

Il carattere antologico di queste mostre è ben evidenziato da Luciano Caramel nella sua recensione della mostra di Baj su «NAC. Notiziario Arte Contemporanea»: l'intento è quello di ripercorrere, attraverso esposizioni ricche di quadri fondamentali, i momenti importanti della ricerca di questi artisti e, nel caso di Baj, di quella fase, a metà anni Cinquanta, in cui – dopo la collettiva *Prefigurazione* tenutasi allo Studio B24 nel maggio 1953 – «l'esigenza figurativa più precisamente determinata da implicazioni significanti ed anche simboliche divenne definitivamente esplicita»<sup>16</sup>. Il centro della mostra è costituito da una serie di lavori eseguiti attorno al 1955-1956 in cui Baj inaugura, attraverso collage dissacratori, curiosi personaggi goffamente abbozzati, in cui riconoscere i progenitori dei caratteristici 'ultracorpi', 'generalì' e 'dame' degli anni seguenti (Fig. 6).

L'8 gennaio 1969 viene organizzata la prima delle numerose mostre di Gianni Bertini presso lo Studio Santandrea – in questo caso, un approfondimento su un periodo meno conosciuto, la fase di transizione tra l'esperienza astratto-gestuale e la ricerca posteriore che si concretizzerà nella Mec-art<sup>17</sup> – e, a seguire, le personali di Emilio Scanavino (6 febbraio-5 marzo)<sup>18</sup> e di giovani promesse quali Angelo Cagnone (dal 6 marzo)<sup>19</sup>, Fernando De Filippi (27 marzo-21 aprile)<sup>20</sup>, Elio Mariani (fino al 20 maggio)<sup>21</sup> e Giuliano Sangregorio (9-31 ottobre)<sup>22</sup>, oltre a possibili mostre collettive, non facilmente individuabili o collocabili cronologicamente. Da un lato, infatti, la bibliografia di Crippa segnala nel 1969 una mostra antologica di Crippa, Dova, Perilli, Dorazio, Bertini e Rotella allo Studio Santandrea, dall'altro, sette rulli 6x6 di Ricci documentano il vernissage di una collettiva che comprendeva un'ampia compagine di artisti, i quali, in molti casi, avevano o avrebbero esposto da Bellora, e che potrebbe essere identificata con la collettiva con cui Bellora stesso dichiara in *Il Santandrea* di aver chiuso la stagione espositiva nel giugno del 1969<sup>23</sup>: Valerio Adami, Gianni Bertini, Hsiao Chin, Roberto Crippa, Sergio Dangelo, Eugenio Degani, Piero Dorazio, Gianni Dova, Elio Mariani, Mimmo Rotella, Giancarlo Sangregorio, Emilio Scanavino, Tancredi<sup>24</sup>.

La documentazione fotografica da parte di Johnny Ricci inizia con la mostra di Scanavino e quella di Enrico Cattaneo con la personale di De Filippi.

Della personale di Scanavino<sup>25</sup>, l'Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci conserva cinque negativi 35 mm, un rullo 6x6 in bianco e nero, e uno a colori dello stesso formato<sup>26</sup>. In

<sup>14</sup> *Ibidem*. In questo articolo viene annunciata la mostra di Bertini.

<sup>15</sup> NOTIZIARIO 1968, p. 28.

<sup>16</sup> CAMEL 1968, p. 8.

<sup>17</sup> NOTIZIARIO 1969a, p. 29; NATALI 1969a.

<sup>18</sup> NOTIZIARIO 1969c, p. 32; NOTIZIARIO 1969d, p. 31. Si segnala che su «NAC» di febbraio 1969 viene indicata una mostra di Tancredi in corso allo Studio Santandrea fino al 25 febbraio, quindi in sovrapposizione a quella di Scanavino (cfr. NOTIZIARIO 1969b, p. 28); tuttavia al momento non sono stati trovati ulteriori riscontri di un'eventuale personale di Tancredi in altra data, sebbene è certo che alcune opere dell'artista siano passate in galleria come documentato da alcune fotografie di Ricci (cfr. *Vernissage*, 1969, 7 rulli 6x6 b/n, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano).

<sup>19</sup> NOTIZIARIO 1969e, p. 30.

<sup>20</sup> NOTIZIARIO 1969f, p. 31; NOTIZIARIO 1969g, p. 30.

<sup>21</sup> NOTIZIARIO 1969h, p. 31.

<sup>22</sup> Si vedano NOTIZIARIO 1969i; 1969l, p. 30; PE. 1969c; V. 1969b.

<sup>23</sup> «Dopo l'esposizione di De Filippi conclusi con una collettiva, che rappresentò la somma dei valori proposti durante la mia prima stagione artistica, inserendo anche altri nomi che ritenevo validi e che non potevo rappresentare in mostre personali. Vennero in molti in quel mese di giugno del '69 e ogni mio sforzo fu appagato dalla certezza che lo Studio Santandrea aveva messo le radici» (BELLORA 1971, p.n.n.).

<sup>24</sup> Johnny Ricci, *Vernissage*, 1969, 7 rulli 6x6 b/n, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano.

<sup>25</sup> PE. 1969a.

questo caso, Ricci impiega il 35 mm per l'inaugurazione e il 6x6 per fotografare le opere allestite in galleria. Le numerose riprese dell'inaugurazione della mostra colgono con fare reportagistico le dinamiche relazionali tra le persone: Ricci svolge un racconto visivo di tipo cinematografico in una successione serrata di fotogrammi ma dalla resa più morbida (anche nel 35 mm) rispetto al maggior contrasto ottenuto da Cattaneo. Tuttavia il fotografo non disdegna di cogliere le relazioni visive tra persone intervenute all'inaugurazione e opere esposte: in un negativo 35 mm, per esempio, si evince abbastanza chiaramente dai fotogrammi 11-15 come il fotografo abbia prestato attenzione alle opere in secondo piano, spostando il punto di vista per fare in modo che una, *Nomenclatura* (1968) [1968 74]<sup>27</sup>, rimanesse inscritta e pienamente leggibile tra Migneco e Scanavino in conversazione, all'altezza dei loro occhi (Fig. 7).

Ricci sfrutta appieno la morbidezza dei toni e il dettaglio della resa nelle fotografie 6x6 con cui ricostruisce l'allestimento della mostra, l'accostamento tra le opere e la loro relazione con l'ambientazione abitativa fatta di tavoli, poltrone, divani, lampade di design e vasi con piante e fiori. La lampada Arco di Achille e Pier Giacomo Castiglioni, il tavolino Tulip di Eero Saarinen, la poltrona con poggiatesta Town, il divano e la credenza Florence di Knoll compaiono nelle fotografie proprio per la loro riconoscibilità iconica e accattivante per il collezionismo della borghesia colta. La fotografia assolve alle esigenze commerciali di una galleria così concepita e consente al collezionista di immaginare le opere sulle pareti della propria casa o all'interno del proprio salotto<sup>28</sup> (Fig. 8).

Ricci ha sempre vissuto il ruolo del fotografo come quello di un professionista, volendo negare quasi la propria autorialità, sebbene sia ben noto come fosse particolarmente profonda la sua capacità di entrare in relazione con la persona o l'oggetto fotografato, e come con alcuni artisti – Luciano Fabro fra tutti – abbia instaurato un rapporto di profonda empatia psicologica e di idee.

Le serie fotografiche di Ricci aiutano a chiarire cosa (e quando) sia stato esposto<sup>29</sup>: si capisce che cosa si intende quando su «NAC» del 15 marzo 1969 si parla di una mostra articolata in due tempi (prendendo in prestito il titolo della tela *Due tempi* del 1962)<sup>30</sup>. Tale mostra documenta l'attività di Scanavino lungo tutti gli anni Sessanta per chiarire i passaggi e i collegamenti attraverso cui si articola la sua ricerca, e lo fa esponendo le tele in successione temporale a ritroso. Prima – come registrato dalle fotografie dell'inaugurazione – le opere della seconda metà del decennio, in cui «l'apparizione successiva del nucleo e di spazi precisi, progettati con puntigliosa esattezza, rivela la necessità di ristrutturare più razionalmente il suo mondo intimo»<sup>31</sup> e in cui, talvolta, l'artista ha inserito alcuni elementi oggettuali quali legno o corde: *Il frutto* (1965) [1965 22], *Gomitolo* (1966) [1966 15], *Ho costruito sopra un triangolo bianco* (1966) [1966 22], *Nel mezzo* (1967) [1967 28], *L'ombra legata* (1967) [1967 45], *Appeso* (1967) [1967 46], *Modificazione di un gesto* (1968) [1968 3], *Modificazione* (1968) [1968 7], *Il gomitolo ingabbiato* (1968) [1968 19]<sup>32</sup>, *Necrologio per Fontana* (1968) [1968 27], *La scala* (1968) [1968 30],

---

<sup>26</sup> Johnny Ricci, *Emilio Scanavino*, febbraio-marzo 1969, 5 negativi 35 mm, 1 rullo 6x6 b/n, 1 rullo 6x6 a colori, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano. Tre stampe d'epoca della mostra allestita sono conservate presso l'Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano (in fase di stampa, Ricci, decideva il taglio all'ingranditore per adattare il negativo 6x6 al formato rettangolare della carta fotografica). Ricci era solito consegnare le stampe originali ai committenti, infatti nei materiali d'archivio sono conservati solo i negativi.

<sup>27</sup> Cfr. *SCANAVINO* 2000, I, p. 331.

<sup>28</sup> Sul tema delle fotografie di opere d'arte nelle abitazioni dei collezionisti si veda FERGONZI 2013.

<sup>29</sup> Le fotografie di Ricci consentono di completare il riconoscimento delle opere esposte allo Studio Santandrea, rispetto alle informazioni riportate nel *Catalogo generale*, includendo nella mostra anche le opere 1963 55, 1965 22, 1967 46, 1968 27, 1968 30 (secondo la numerazione del catalogo). Cfr. *SCANAVINO* 2000, I, pp. 232, 260, 304, 320, 321.

<sup>30</sup> NATALI 1969d.

<sup>31</sup> Ivi, p. 19.

<sup>32</sup> Opera citata in PE. 1969a.

*Tre strisce legate* (1968) [1968 42], *Nomenclatura* (1968) [1968 74]<sup>33</sup>. Poi le opere dei primi anni Sessanta, ancora caratterizzate da matasse gestuali, documentate in una sessione fotografica seguente senza pubblico – *Senza fine* (1960) [1960 22], *Realtà liquida* (1960-1961) [1960-1961 1], *Da fuori a dentro* (1961) [1961 29] –, e quelle del 1962-1964 in cui iniziano a comparire le prime idee di organizzazione spaziale attraverso suddivisioni reticolari della tela – *Due tempi* (1962) [1962 4], *Dall'alto in basso* (1963) [1963 55], *Pluralità* (1964) [1964 8], *Il sì e il no* (1964) [1964 9]<sup>34</sup>. Entrambe le serie fotografiche – ma con più facile evidenza la seconda – consentono di comprendere le scelte allestitivo: le tele vengono accostate per vicinanza stilistica, di motivo o cronologica, esplicitando così i nodi della ricerca di Scanavino.

Anche della personale di Angelo Cagnone, Johnny Ricci registra la gioviale vivacità dell'inaugurazione – battute, risate, conversazioni, strette di mano –, questa volta con quattro rulli 6x6<sup>35</sup>. Alle spalle dei partecipanti (compresi artisti come De Filippi e Mariani che di lì a poco esporranno da Bellora) si scorgono opere recenti, tra cui *La lacrima* (1968) pubblicata ad accompagnamento della recensione della mostra da parte di Aurelio Natali su «NAC»<sup>36</sup> (Figg. 9-10). Nonostante il riconoscimento dell'efficacia, della semplicità e della bellezza coloristica delle immagini di Cagnone, Natali lamenta un eccesso di sintetizzazione affidato all'equilibrio di colore e segno, a scapito di tensioni più esplicite quando sollecitate dal dato reale direttamente presente all'interno dell'immagine.

Nell'aprile del 1969 i percorsi di Ricci e Cattaneo si sovrappongono: i due fotografi, infatti, documentano allo Studio Santandrea sia la personale di Fernando De Filippi (marzo-aprile)<sup>37</sup> sia quella di Elio Mariani (maggio)<sup>38</sup>.

Da Bellora, De Filippi presenta opere della serie dei *Paesaggi urbani* del 1967-1968 e delle *Città in scatola*, soggetto anche di alcune serigrafie su sfondi colorati, nonché immagine del poster della mostra, che, in un paio di fotografie di Ricci, si vede venir firmato dall'artista durante l'inaugurazione. Nei *Paesaggi urbani* De Filippi si sposta da una dimensione della memoria di tipo diaristico e privato a una di carattere collettivo grazie alla crescente attenzione per elementi oggettuali, brani di scrittura e frammenti di immagini meccanicamente ottenuti attraverso il riporto fotografico e l'uso di mascherine o motivi a righe e punteggiati che imitano i procedimenti della fototipia. A partire da una struttura linguistica e compositiva piuttosto unitaria di carattere piramidale dalla veste cromaticamente accesa e apparentemente allegra, sulla sua cima, spesso, De Filippi colloca una scatola aperta che – simile ma opposta a una cornucopia – scarica non doni, ma immagini di flagelli e guerre, simboli di oppressione o di brutalità a partire dal bersaglio di tiro che campeggia in molte opere<sup>39</sup>. Della mostra, Ricci e Cattaneo documentano vari momenti dell'inaugurazione secondo la propria specificità stilistica e il proprio sguardo. Se il primo accorcia la distanza e le fotografie si riempiono di persone (con scorci aperti sulle opere appese alle pareti), il secondo l'allunga, con riprese da lontano grazie all'utilizzo di obiettivi con lunghezze focali diverse, immagini più corali e un'atmosfera più rilassata, come da fine inaugurazione: De Filippi, Bertini, Bellora e pochi altri,

<sup>33</sup> SCANAVINO 2000, I, pp. 260, 276, 278, 297, 304, 312, 314, 316, 320, 321, 324, 331.

<sup>34</sup> Ivi, I, pp. 163, 176, 188, 203, 232, 240.

<sup>35</sup> Johnny Ricci, *Angelo Cagnone*, marzo 1969, 4 rulli 6x6 b/n, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano.

<sup>36</sup> NATALI 1969c.

<sup>37</sup> Johnny Ricci, *Fernando De Filippi*, marzo 1969, 8 rulli 6x6 b/n, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano; Enrico Cattaneo, *Vernice De Filippi*, aprile [marzo] 1969, stampa alla gelatina d'argento, 3 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1528-1530.

<sup>38</sup> Johnny Ricci, *Elio Mariani*, maggio 1969, 5 rulli 6x6 b/n, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano; Enrico Cattaneo, *Vernice E. Mariani c/o Santandrea*, maggio 1969, stampa alla gelatina d'argento, 2 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1542-1543.

<sup>39</sup> PE. 1969b; V. 1969a; CESANA 1969. Si veda anche il testo di Cesare Vivaldi per il catalogo della mostra alla Studio d'Arte Condotti n. 85 di Roma a partire dal 30 aprile seguente, con opere già esposte da Bellora. Cfr. VIVALDI 1969.

comodamente seduti sul divano e con davanti il tavolino Tulip pieno di bicchieri ormai vuoti (Figg. 11-12). I due approcci arricchiscono così la conoscenza del contesto sociale e culturale che si riscontra in galleria e chiariscono le sfumature dello sguardo del fotografo.

Altrettanto piacevole è l'atmosfera dell'inaugurazione della successiva mostra di Elio Mariani, come si può ben vedere nei 6x6 di Johnny Ricci (Fig. 13) e nei 35 mm di Enrico Cattaneo<sup>40</sup>. Sebbene l'approccio non sembri diverso dalle riprese della mostra di De Filippi e l'interesse sia rivolto soprattutto alle persone, qui le opere a parete – riporti fotografici su tele emulsionate del 1968-1969 – sono più chiaramente individuabili e leggibili: *Alternativa violenta per una repressione ideologica* (1968), *Sulla cresta dell'onda negra* (1968), *Urlo elettronico* (1968), *Processo meccanico* (1968), *Meccanica di un urlo* (1968), *Les amants* (1968), *Sogno di primavera* (1968), *Sul divano* (1969), *Allucinazione* (1969), *Simbolo di potenza* (1969), *Oggi è già domani* (1969). In questo caso, sono soprattutto le fotografie di Cattaneo a offrire una veduta complessiva della mostra attraverso una seduta fotografica successiva all'inaugurazione; una sorta di servizio fotografico dell'artista in mostra: Mariani, infatti, viene fotografato in posa in differenti punti della galleria davanti alle sue opere<sup>41</sup> (Fig. 14). Attraverso l'uso di obiettivi grandangolari con un elevato angolo di campo e perfino obiettivi *fish-eye full frame*, Cattaneo accetta o ricerca consapevolmente effetti distorsivi che esasperano la spazialità della galleria pur di ottenere un più ampio angolo di ripresa, fino, in qualche caso, a effetti di vignettatura. Il *topos* dell'artista davanti alle proprie opere, meglio ancora nel proprio studio, è piuttosto comune – secondo solo a quello dell'artista al lavoro – nella costruzione dell'immagine dell'artista stesso. Proprio di Elio Mariani, l'Archivio Enrico Cattaneo e l'Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci conservano alcune serie fotografiche di ritratti in posa in studio, solo o in compagnia di amici<sup>42</sup>.

I provini a contatto dei 35 mm 1699, 1700 e 1701 del gennaio 1970 di Cattaneo, in particolare, documentano la visita in studio di Giancarlo Bellora, dove centro focale di moltissime riprese è la tela *Transfer* (1969). Le situazioni registrate e le soluzioni scelte da Cattaneo sono molteplici, ma particolarmente interessanti sono quelle del provino 1700 (Fig. 15): dal negativo 3 al negativo 22 Cattaneo usa oggetti ed elementi architettonici (un'apertura ad arco tra una stanza e l'altra) per inquadrare, dal basso verso l'alto, la figura di Mariani – seduto su uno sgabello, in piedi appoggiato a uno stipite o con accanto Bellora – e, dietro di lui, *Transfer*; dal fotogramma 23 al 28 la protagonista dell'immagine diventa l'opera stessa – una figura acefala nuda accovacciata, chiusa in un angolo tra due muri – grazie a un forte scorcio dal basso e a una distanza più ravvicinata che ne rafforzano l'impatto visivo, con le ginocchia che sembrano fuoriuscire contro chi guarda, e accanto Mariani, appoggiato a un'altra tela e che, appositamente, non guarda in camera ma in un'altra direzione. Uno scorcio ancora più esasperato viene scelto da Cattaneo in quattro fotogrammi della sequenza n. 1713, seduta di poco successiva dedicata a ritratti fotografici di Mariani con l'opera *2000 eterna conquista* (1969), forse con l'intenzione di stabilire un nesso visivo tra elementi geometrici dell'ambiente (il soffitto quadrangolare, la lampada sferica) ed elementi formali dell'opera. La scelta del negativo 20 (con indicazione a inchiostro blu) potrebbe, infatti, rispondere a questa intenzione (Fig. 16). Di tutt'altro genere sono invece alcune riprese fotografiche di opere di Mariani fatte da Cattaneo nel corso del 1971, con l'intento di documentare le tele in modo oggettivo e

---

<sup>40</sup> Nel negativo inv. 1542 quattro scatti registrano un fotografo 'd'eccezione' all'opera, Giancarlo Politi, che in più occasioni interverrà, fotografato, alle inaugurazioni dello Studio Santandrea.

<sup>41</sup> Si veda Enrico Cattaneo, *E. Mariani c/o Santandrea*, maggio 1969, inv. 1543; gli ultimi cinque scatti sono ritratti in primo piano dello stesso Mariani.

<sup>42</sup> Enrico Cattaneo, *Io – foto Mariani Elio*, marzo 1969; *Elio Mariani. Studio*, marzo 1969; *Quadro Mariani*, settembre 1969; *Elio Mariani* [3 negativi], gennaio 1970; *Elio Mariani*, gennaio 1970, stampa alla gelatina d'argento, 7 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm (Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1497, 1505, 1603, 1699, 1700, 1701, 1713). Johnny Ricci, *Elio Mariani. Opere Ritratti*, 1963, 2 rulli 6x6 b/n; *Elio Mariani. Opere Ritratti*, 1964, 2 rulli 6x6 b/n (Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano).



funzionale a un portfolio dell'artista o alle esigenze di divulgazione e vendita delle opere da parte del gallerista<sup>43</sup>.

I quattro rulli 6x6 di Ricci, invece, risalgono ad anni precedenti, 1963 e 1964, e registrano gli esordi dell'artista, che rivela una volontà di superamento del clima informale grazie al collage di immagini fotografiche all'interno di composizioni pittoriche dal carattere narrativo, volontà non lontana dalla coeva ricerca di Bepi Romagnoni. I due rulli del 1963 ci presentano una sequenza di ritratti in posa dell'artista e di sei opere pittoriche, di cui Ricci realizza due versioni con illuminazioni differenti; i due rulli del 1964 comprendono 14 immagini di Mariani a figura intera o a mezzo busto in studio accanto a due opere e 10 immagini di documentazione di cinque tele. In particolare, nei rulli del 1964, abbiamo una serie di cinque riprese fotografiche di Mariani in posa accanto a un'opera, montata su un cavalletto, in cui, al volto di una donna che si schermisce con un braccio, è sovrapposta la scritta *Quanto costa una donna?* Qui Ricci crea un dialogo visivo tra la tela, l'artista e lo studio e, soprattutto nel caso di due fotografie dalla prospettiva più ravvicinata, il rigore geometrico-compositivo dell'inquadratura crea un dialogo serrato fra la tela (riquadrate dal taglio fotografico) in basso a destra e le sue ripartizioni geometriche interne, da un lato, e il finestrone suddiviso in nove vetri in alto a sinistra, dall'altro, che viene bilanciato sulla diagonale opposta dai rimandi tra l'asta verticale del cavalletto in alto a destra e l'artista in piedi, in basso a sinistra. A Ricci, del resto, piacciono le 'sfide' di luce e di inquadratura (Fig. 17).

È a partire dalla metà degli anni Sessanta che Mariani inizia a lavorare con il fotomontaggio e con il trasferimento dell'immagine fotografica su tela emulsionata, tecnica estremamente in voga in quel periodo e utilizzata non solo dagli artisti della Mec-art, di cui Mariani è uno dei principali protagonisti<sup>44</sup>. Operando inizialmente una selezione di temi vicini all'iconografia pop e della 'nuova figurazione', Mariani concentra la sua riflessione visiva sulla cronaca del proprio tempo: il montaggio fitto e sincopato delle immagini – secondo modelli propri del fotocollage e del fotomontaggio di una Hannah Höch e del dadaismo berlinese – esplicita l'immagine di una civiltà urbana in cui le energie contrapposte dell'uomo e della macchina si affiancano e si scontrano. Aggressività, protesta, rivoluzione, guerra, potere, diritti, razzismo, disumanizzazione meccanica, erotismo, sessualità, perdita di razionalità sono i temi alla base dei riporti fotografici presentati allo Studio Santandrea: «icone del nostro tempo, ricomposte in un discorso scarno, diretto, icastico»<sup>45</sup>. La combinazione immediata e diretta di immagini provenienti dai mass media, dai giornali e dai rotocalchi – riutilizzate secondo un valore iconografico e iconico in molteplici combinazioni (dai 'gridi' alle coppie di amanti acefale) che ne favorisce la lettura critica (accogliendo così la funzione di critica sociale e politica del fotomontaggio di John Heartfield) – viene condotta da Mariani attraverso una citazione, ripresa e reinterpretazione di modelli operativi e formali precedenti: da László Moholy-Nagy e Aleksandr Rodčenko per certe modalità di costruzione dell'immagine che sfociano in citazioni dirette come nel caso di *Help* del 1968, con una ripresa del famoso manifesto di Rodčenko del 1924, a Hans Bellmer, Man Ray, Karel Teige o André Kertész per un vocabolario surrealista rintracciabile nelle figure acefale maschili e femminili strette in abbracci erotici su fondi sospesi e dalle atmosfere magrittiane o metafisiche, o che attingono all'arte passata carica di una vena fantastica, come per le uova sospese derivate da Piero della

<sup>43</sup> Presso l'Archivio Cattaneo sono conservati otto negativi di medio formato di fotografie di documentazione di opere: P 8064 Mariani Elio e Gallina per Bellora, febbraio 1971; P 8072 grafica Mariani Elio, febbraio 1971; P 8430 Mariani Elio quadri per Bellora, novembre 1971, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio. In particolare, si ricordano quattro riprese fotografiche di opere di Mariani appoggiate alle pareti dello Studio Santandrea durante la mostra *Gianni Bertini. Antologica 1948-1971*, inaugurata il 12 ottobre 1971.

<sup>44</sup> TEDESCHI 2010.

<sup>45</sup> VINCITORIO 1969, p. 17. Si veda anche NATALI 1969b.

Francesca, fino ad esempi verbovisuali coevi – Stelio Maria Martini, per citarne uno – per un certo modo di selezionare, tagliare e montare le immagini massmediatiche.

All'analisi di questi temi e di queste procedure fa riferimento anche Umbro Apollonio nel testo in catalogo della seconda personale di Mariani allo Studio Santandrea dal 15 aprile al 4 maggio 1971, sebbene la mostra veda poi la presenza di una sola opera monumentale, *1917-2000 Atomic Explosion*:

va reso il dovuto merito alla perizia tecnica, che prova una perspicacia di linguaggio non indifferente – e, sia chiaro, con ciò si intende il perfezionamento di un organismo strutturale conforme all'idea iniziale. [...] Premesso che la virtù di questi lavori risiede nella carica energetica in proprio posseduta, giova prestare la dovuta attenzione all'intelligenza con cui Mariani ha saputo servirsi del riporto fotografico<sup>46</sup>.

Come in occasione di alcune delle mostre organizzate da Bellora tra il 1969 e il 1981, per la n. 19, *Elio Mariani. Atomic Explosion*, viene pubblicato un piccolo catalogo dello stesso formato del classico invito dello Studio Santandrea con un ritratto fotografico dell'artista, la bibliografia e l'elenco delle mostre (Figg. 18-19). Si tratta, in questo caso, di un leporello a dieci facciate (chiuso, 22x8,6 cm; aperto, 22x8,6 cm) che presenta sull'esterno la copertina e il testo di Apollonio e sull'interno un'immagine che si dipana per tutta la lunghezza, costituita dal montaggio dell'immagine dell'opera con il ritratto fotografico di profilo di Mariani, una sorta di solarizzazione dell'immagine utilizzata nell'invito, a sua volta tratta da una fotografia scattata da Johnny Ricci in occasione della personale di Mariani allo Studio Santandrea nel 1969 che lo ritraeva in compagnia di Bertini e di Ugo Ruberti<sup>47</sup>. Così costruita, l'immagine del leporello diventa quasi essa stessa un'opera per come risponde alle logiche strutturali e compositive dei lavori di Mariani (Figg. 20-21).

*1971-2000 Atomic Explosion* (1971) è la monumentale materializzazione di uno degli incubi della contemporaneità, la catastrofe nucleare, tema a cui Mariani, in quegli anni, dedica alcuni lavori come *Oggi è già domani* (1969) e *Tornano i ricordi di paure comandate* (1971), e che anima i pensieri coevi di altri artisti, fra cui Vettor Pisani che con Claudio Abate realizza *Stampo virile* (1970)<sup>48</sup> – tutte immagini di persone con maschere a gas. Si ricordi, infatti, che il 1971 è l'anno del test Cannikin, la più grande esplosione sotterranea di una bomba all'idrogeno in territorio statunitense, sull'isola di Amchitka nelle Aleutine (Alaska), ma anche del trattato sulla proibizione della dislocazione di armi nucleari e di armi di distruzione di massa nei fondali marini e oceanici e nel loro sottosuolo (11 febbraio 1971).

L'immagine utilizzata da Mariani per il riporto fotografico fa parte della serie di fotografie del celebre test nucleare Baker all'atollo di Bikini il 25 luglio 1946, ripreso con un apparecchio programmato per operare automaticamente. L'opera è costituita da otto tele disposte a semicerchio a occupare tutto il lato corto della sala principale della galleria, lasciando il resto dello spazio vuoto. Le dimensioni e l'espansione spaziale dell'opera che si dispone, sviluppa e propaga dal centro ai lati e dal fondo in avanti – con una sensazione avvolgente nei confronti dello spettatore – accrescono l'effetto di dirompente espansione dell'esplosione nucleare e sembrano creare quella dimensione di sospensione temporale silenziosa dell'attesa, prima che la tragedia si abbatta su di noi. Di tutto ciò la documentazione fotografica di Cattaneo si fa tramite essenziale, o, meglio, si fa elemento generatore (Fig. 22). È la fotografia dell'installazione a generare tali sensazioni e riflessioni: realizzata tramite l'utilizzo di un obiettivo fortemente grandangolare, esaspera la percezione dello spazio e, quindi, della

---

<sup>46</sup> APOLLONIO 1971, p.n.n.

<sup>47</sup> Fotogramma da Johnny Ricci, *Elio Mariani*, maggio 1969, rullo 6x6 b/n, Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano. Di questo fotogramma, una stampa d'epoca è conservata presso l'Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano; la stessa immagine è pubblicata in BELLORA 1971, p.n.n.

<sup>48</sup> BELLONI 2018.

distanza, con l'inquadratura centrata in altezza e larghezza (grazie anche all'eliminazione delle parti più esterne visibili nei negativi, il muro bianco a sinistra e la libreria a destra), in modo che l'immagine sia perfettamente simmetrica ed equilibrata. La fotografia di Cattaneo è il modo più preciso e completo per comprendere appieno l'opera di Mariani. Si realizzano qui tre fattori fondamentali del lavoro fotografico di Cattaneo: la resa della tridimensionalità dell'opera e dello spazio, che normalmente si esplica nella fotografia di scultura, la centralità dello sguardo, di questo unico sguardo (che è tanto del fotografo quanto di ogni osservatore o visitatore, che è tanto legato alla sfera visiva quanto a quella intellettuale e interpretativa), e l'attenzione per la luce. Di *1971-2000 Atomic Explosion*, Cattaneo realizza diciassette riprese fotografiche<sup>49</sup>, tutte uguali per punto di vista e inquadratura, tutte diverse per tempi di esposizione, secondo un'ampia gamma di possibilità (Fig. 23). Il negativo d'archivio testimonia l'attenzione tecnica di Cattaneo nel variare le esposizioni in modo da restituire correttamente le tonalità dell'opera di Mariani. I fotogrammi che mostrano più correttamente l'ambientazione della sala rendono troppo chiara l'opera, quindi, per rendere leggibili le parti più chiare, il fotografo ha provato a sottoesporre, ottenendo in questo modo un'immagine dai toni più scuri ed espressionistici; ad ogni modo la resa dei dettagli equilibra anche le riprese più scure, restituendo l'effetto meno perturbante di una profonda scena semplicemente teatrale con proscenio scuro e fondale illuminato. Evidentemente Cattaneo era ben consapevole dell'effetto di scurezza, ma non è da escludere che la scelta della ripresa più scura per la stampa finale conservata presso il Mufoco di Cinisello Balsamo<sup>50</sup> sia stata concordata con l'artista, che le fotografie testimoniano presente al momento delle riprese. La natura stessa dell'opera e le scelte di allestimento guidano l'occhio del fotografo: l'installazione richiede o concede un unico punto di vista e non avrebbe avuto senso lavorare in modo diverso, con scorci o dettagli che avrebbero frammentato l'opera.

Data questa sottile attenzione nelle scelte tecniche operate da Cattaneo nel fotografare l'installazione, si comprende quanto significativa e determinante sia la consapevolezza del modo con cui l'opera di Mariani viene fotograficamente divulgata e pubblicata in riviste o libri: attraverso la semplice immagine dell'esplosione atomica, come nella monografia dedicata all'artista nel 1973<sup>51</sup>, oppure attraverso la fotografia dell'installazione a opera di Cattaneo, come nella doppia pagina del n. 41 di «Flash Art» del giugno 1973<sup>52</sup>.

In altri sette fotogrammi del negativo 2130, Cattaneo fotografa Mariani seduto di tre quarti, a destra o a sinistra, davanti all'installazione, e con le luci che gettano un'ombra netta e gigante sull'esplosione retrostante (Fig. 24), come nel montaggio fotografico del leporello stampato in occasione della mostra. Del resto, ricordando anche i numerosi ritratti fotografici dell'artista in posa con le sue opere, bisogna considerare la propensione di Mariani ad apparire in prima persona nelle pubblicazioni sulla propria opera, come nel pieghevole della personale alla Galleria Rizzato-Whitworth di Milano dal 31 ottobre al 14 novembre 1966<sup>53</sup>.

La consapevolezza dello sguardo del fotografo che sa come fotografare una scultura e una mostra di sculture trova un caso esemplare nella documentazione fotografica della personale di *Sangregorio. Retrospectiva dal 1960 al 1970* (9-31 ottobre 1969) – l'ultima esposizione prima dell'inizio delle mostre numerate dello Studio Santandrea – condotta da Enrico Cattaneo in cinque rullini 35 mm<sup>54</sup>. Quattro sono dedicati all'inaugurazione e l'ultimo è riferito

<sup>49</sup> Enrico Cattaneo, *Elio Mariani*, aprile 1971, negativo 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 2130.

<sup>50</sup> Elio Mariani, *1971-2000 Atomic Explosion*, 1971, installazione pittorica. Foto: Enrico Cattaneo, Fondo Lanfranco Colombo, Mufoco, Cinisello Balsamo.

<sup>51</sup> *ELIO MARLANI* 1973, tav. ripiegata a fisarmonica.

<sup>52</sup> Fotografia dell'opera di Elio Mariani in *1971-2000 ATOMIC EXPLOSION* 1973.

<sup>53</sup> *ELIO MARLANI* 1966.

<sup>54</sup> Enrico Cattaneo, *Sangregorio c/o Santandrea*, ottobre 1969, stampa alla gelatina d'argento, 4 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1616-1619; *Sangregorio. Mostra*,

a una seduta fotografica successiva che documenta le opere in mostra attraverso vedute molto profonde – una scelta stilistica abbastanza costante in Cattaneo, basata sull'utilizzo dell'obiettivo quadrangolare e che sfrutta tutta la diagonale dell'inquadratura per includere il maggior spazio espositivo possibile<sup>55</sup> – che consentono di apprezzare la distribuzione dinamica delle sculture (su basi bianche) all'interno della galleria: le opere centrali sono disposte secondo diagonali che tagliano le dimensioni perpendicolari della sala, invitando il visitatore a muoversi attorno a esse per indugiare sugli incastri volumetrici, materici e cromatici delle sculture in marmo e legno, in un equilibrio ogni volta cercato tra articolazioni formali desunte dal cubismo e dall'astrattismo, da un lato, e le suggestioni fenomeniche e materiche, dall'altro. Della quindicina di riprese fotografiche realizzate, più della metà prevedono la presenza di una scultura in primissimo piano, che rimane fortemente contrastata o in ombra e che funge da punto di riferimento per inquadrare il resto dell'esposizione e per collocare l'osservatore già *in medias res*, già all'interno della mostra stessa (Fig. 25). La serie fotografica, quindi, nella sua sequenza di riprese, permette a chi guarda le fotografie di percorrere la mostra come dal vivo, garantendo all'immagine un'abitabilità simile alla visione esperienziale reale. Del resto, questa possibilità di lettura offerta dai provini a contatto che presentano l'intera sequenza dei fotogrammi di una ripresa fotografica – ben chiara ad artisti e fotografi – è colta anche da galleristi come Bellora, che infatti pubblica nel volume *Il Santandrea* del 1971 alcune porzioni del negativo di Cattaneo con immagini della mostra di Sangregorio<sup>56</sup>.

In effetti, da come è costruito il libro *Il Santandrea* – uno scorrere parallelo di testo, fotografie panoramiche delle mostre e delle inaugurazioni, immagini delle opere –, c'è piena contezza del ruolo giocato dalle fotografie nel racconto di quegli anni e di quegli eventi, capaci di restituire sapore, dinamiche e aneddoti.

---

ottobre 1969, stampa alla gelatina d'argento, 1 provino a contatto da negativo 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1625. Dello stesso periodo – poco prima e poco dopo la mostra – sono altri due negativi che documentano alcune sculture dell'artista (all'interno dello studio e all'aperto) da molteplici punti di vista e distanze (cfr. Enrico Cattaneo, *Sangregorio*, luglio e novembre 1969, stampa alla gelatina d'argento, 2 provini a contatto da negativi 35 mm, 24x30 cm, Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio, inv. 1590, 1634).

<sup>55</sup> Si osserva, inoltre, che in alcuni fotogrammi dei negativi 1618 e 1619, Cattaneo associa la profondità di campo a una vista dall'alto in modo da amplificare ancora di più la spazialità della galleria e il senso di caotica vitalità della vernice.

<sup>56</sup> BELLORA 1971, p.n.n.





Fig. 1: Inviti delle mostre presso lo Studio Santandrea (1969-1981). Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano



Fig. 2: Invito della mostra *Dieci pittori italiani* (1970). Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano



Fig. 3: Invito della mostra *La scrittura* (1976). Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano



Fig. 4: Enrico Cattaneo, *Degani c/o Santandrea*, dicembre 1969, stampa alla gelatina d'argento, provino a contatto da negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 1698. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio

**IL TACCUINO DI BRUNETTA**

**Per la donna, dall'A alla Z**

E' un negozietto che offre anche un magnifico relax  
 - La misteriosa statua di ceramica - Una galleria «chic»

Tutti i quadri sono d'epoca...  
 sindaco Aniasi e molti assessori del Comune e tante belle signore.  
 Un'ora insolita per andare a una mostra di pittura, un po' alla maniera romana di andare a tarda sera nelle gallerie d'arte, in un mondo assai diverso da quello che a noi si incontra alle sfilate di moda, agli inviti delle public relations, invece un mondo che vive da vicino l'arte, ma dove una donna estremamente che occorre sempre.  
 Se ne fa, allo «Studio d'arte» di Gianfranco Bolero, in via S. Andrea 21, si respira aria e matrice, lo «Studio d'arte» si dedica alle mostre antologiche che hanno avuto inizio con quella di Dada (periodo spaziale fino al '66; la sera del 21 era dedicata, invece, ad Enrico Bai per le opere che hanno segnato l'intero stile ricerca materiche dell'artista. Donna Teresa Rusconi è intervenuta allo «Studio» con una nota di impazienza, perfetta sulla parete murale dei quadri di Bai: minabito di chiosetti bianco, faccia nei capelli dello stesso chantilly, minabito di vacuo bianco e strava-  
 Il-cul-suardo bianchi. Anche il pittore Bertini, che esporta da Bologna dopo Bai, si è fatto notare con la sua palandrana stendihalliana.  
 In via Imbotani 26, un via vai di mamme e bambini nella piccola merceria dove si vende dall'A alla Z tutto quel che occorre alle donne, dalla blusa di maglia ai vestiti, dalla biancheria da casa e intima, dai bottoni alle calze, che si vendono oggi come tanti a pettinapina e ce ne sono di bellissime e simili arde e sarmadelle come le vestiti oggi, scure o chiare. Qui vive ancora la signora di ascensione degli Amidei, famiglia citata in *Tante volte*, «Divina Commedia». E qui vengono le signore a rivedersi da non contare con istinto di bellezza o ammirazione della individualità, perché al corso ripetuto di stile parigino, offre un particolare relax per via che la padrona, Anni le dice simpatiche padrone madie e figlia sono di una gentilezza e accoglienza uniche.  
 Testo e disegni di Brunetta

Fig. 5: Brunetta, *Il taccuino di Brunetta. Per la donna, dall'A alla Z*, «Corriere d'Informazione», 26-27 novembre 1968, p. 9



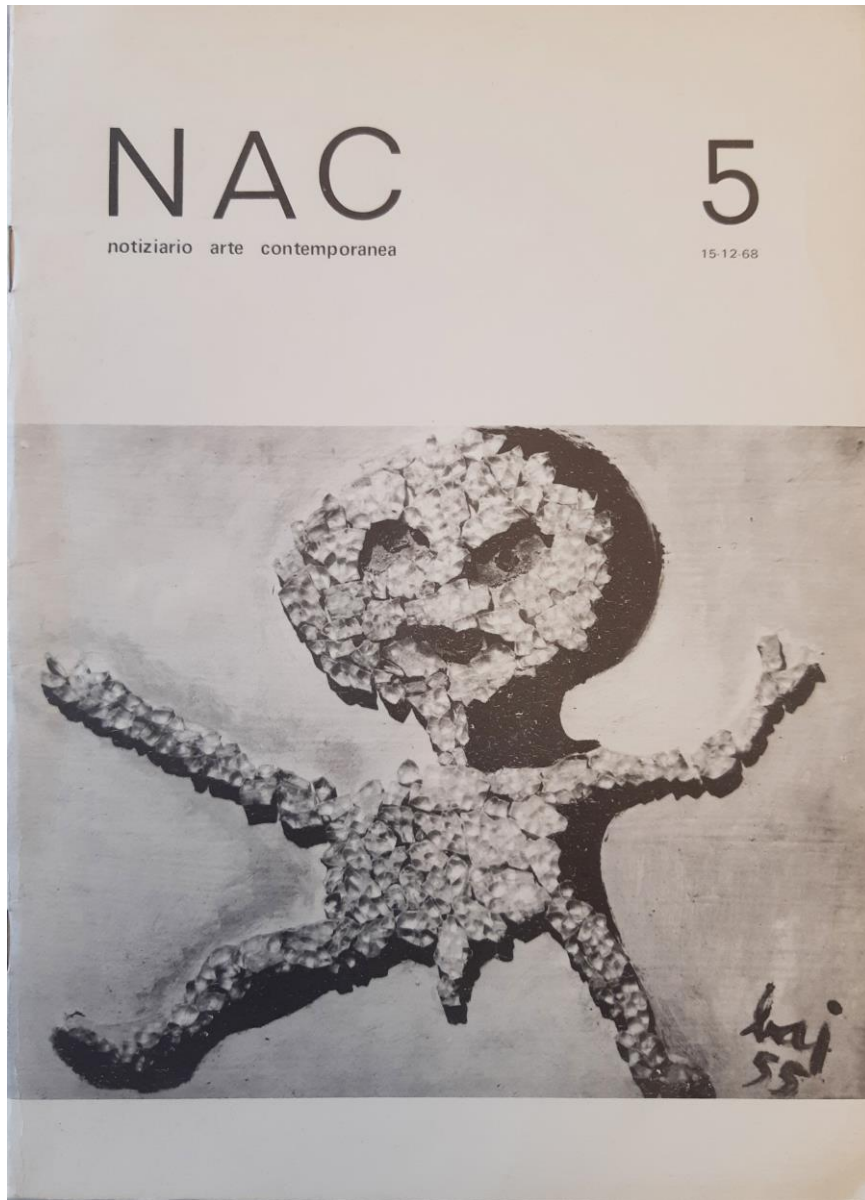


Fig. 6: Copertina di «NAC», 5, 1968, con un *Bambino* di Enrico Baj del 1955



Fig. 7: Johnny Ricci, *Emilio Scanavino*, febbraio-marzo 1969, fotogrammi da negativo 35 mm. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano



Fig. 8: Johnny Ricci, *Emilio Scanavino*, febbraio-marzo 1969, rullo 6x6 a colori. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano



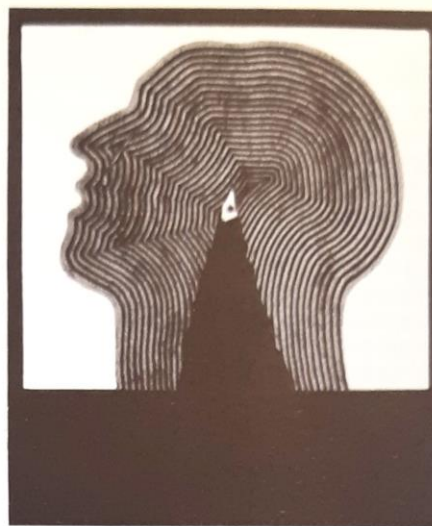
Fig. 9: Johnny Ricci, *Angelo Cagnone*, marzo 1969, rullo 6x6 b/n. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano



passaggio da una dimensione profondamente interiorizzata a una sempre più esplicita presa di possesso della realtà. Un traguardo, questo, raggiunto non solo a livello di linguaggio ma anche di ideologia poichè sicuramente la Mec-art non può prescindere da una scelta non neutrale nei confronti del mondo esterno. Le immagini della Bonelli sono esplicite e sottolineano, con accenti ossessivi, la condizione alienata dell'uomo contemporaneo all'interno di una realtà estranea ormai alla sua esatta configurazione. Un risultato ottenuto con semplicità estrema collocando un volto entro un meandro di valori semantici o estraendo con energia l'immagine dell'uomo da cascami di cronaca. Il confronto con esperienze parallele rivela come l'artista abbia trovato uno spazio in grado di distinguerla anche a livello iconografico.

#### Galleria Mozart:Giansisto Gasparini

Giansisto Gasparini è una figura emblematica di una certa generazione di artisti cresciuta in un tempo in cui erano ancora solide "alcune" verità e costretta a fare i conti subito, affiorata alla maturità, con una situazione in continuo, sorprendente mutamento. La sua è la storia dell'attuale seconda generazione, uscita dalla guerra con molte verità in pugno e incalzata da lacerazioni espressive dalle quali, per ragioni di formazione e di tempo, è stata emarginata. Si è chiusa, allora, nel silenzio, collocandosi un poco in ombra, ma continuando, testardamente, a portare innanzi il proprio discorso. Quanto in tal senso abbia operato Gasparini lo dimostra la sua personale alla Mozart. Una mostra dura, traboccante di amarezza e di tensione, piena di allarmi. Elementi non insoliti nell'artista ma che qui raggiungono un'ossessione e uno stridore inatteso con quell'alto spazio naturalistico disgregato dall'incalzare di strutture che tendono a imprigionarlo e a solidificarlo. Da questo scontro, che ha già un vincitore, nasce una dimensione cosmica, tesa e ammonitrice, vieppiù esasperata dal colore buio, rotto a tratti da lampi o da trame graffianti di luce. Un istante di riposo lo si avverte solo negli acquarelli dove una sorta di smarrimento e di abbandono sembra brevemente spezzare la lunga tensione.



A. Cagnone: La lacrima - 1968

#### Galleria S. Andrea: Angelo Cagnone

Angelo Cagnone è alla seconda personale milanese. Questa sua presenza allo Studio S. Andrea riconferma l'acutezza di una tematica e il livello di un discorso certo tra i più eccezionali dell'attuale giovane generazione italiana. Grazie anche all'efficacia, alla semplicità e alla bellezza coloristica delle sue immagini. Immagini che sono sempre valori emblematici dilatati in una dimensione surreale secondo suggestioni in parte riferibili alle proposte di Pozzati. Ma Cagnone ha una dimensione sua e una capacità di incisione così immediata che non si ritrova nella più complessa fantasia creativa del bolognese. Al di là delle qualità che gli riconfermiamo, ci sembra però che nei quadri ultimi, che già avevano rivelato uno sbandamento in senso letterario nelle teste "lacrimanti", il processo di sintetizzazione sia stato spinto forse eccessivamente avanti. Le figurazioni sono diventate immagini con scarsi riferimenti ormai alle forme visibili. Un passo ancora e saremo alla cifra, al gioco affidato solo a un equilibrio di colore e di segno. Fatalmente andrebbe perduta quella che è stata fino a ieri la ricchezza delle proposte di Cagnone, sempre affidate alle tensioni più esplicite che suggeriscono la presenza concreta di un dato reale.

Aurelio Natali

Fig. 10: Aurelio Natali, *Galleria S. Andrea: Angelo Cagnone*, «NAC», 12, 1969, p. 14



Fig. 11: Johnny Ricci, *Fernando De Filippi*, marzo 1969, rullo 6x6 b/n. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano



Fig. 12: Enrico Cattaneo, *Vernice De Filippi*, aprile [marzo] 1969, stampa alla gelatina d'argento, provino a contatto (particolare) da negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 1530. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio





Fig. 13: Johnny Ricci, *Elio Mariani*, maggio 1969, rullo 6x6 b/n. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano



Fig. 14: Enrico Cattaneo, *Vernice E. Mariani c/o Santandrea*, maggio 1969, stampa alla gelatina d'argento, provino a contatto (particolare) da negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 1543. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio



Fig. 15: Enrico Cattaneo, *Elio Mariani*, gennaio 1970, stampa alla gelatina d'argento, provino a contatto da negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 1700. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio





Fig. 16: Enrico Cattaneo, *Ritratto di Elio Mariani*, da *E. Mariani*, gennaio 1970, stampa alla gelatina d'argento, provino a contatto (particolare) da negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 1713. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio



Fig. 17: Johnny Ricci, *Ritratto di Elio Mariani*, da *Elio Mariani. Opere Ritratti*, 1964, fotogramma da rullo 6x6 b/n. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano

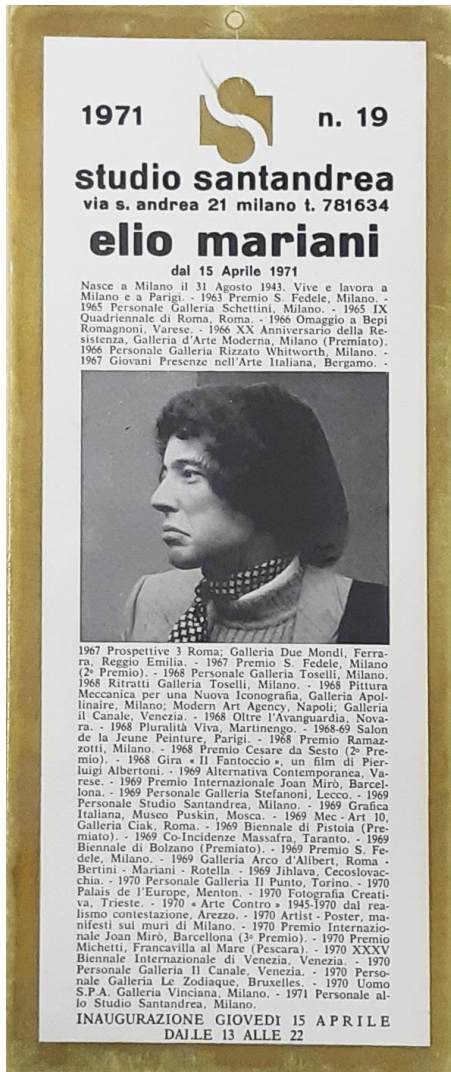


Fig. 18: Invito della mostra *Elio Mariani. Atomic Explosion* (Milano, Studio Santandrea, 15 aprile - 4 maggio 1971). Archivio Bellora, Museo del Novecento, Milano

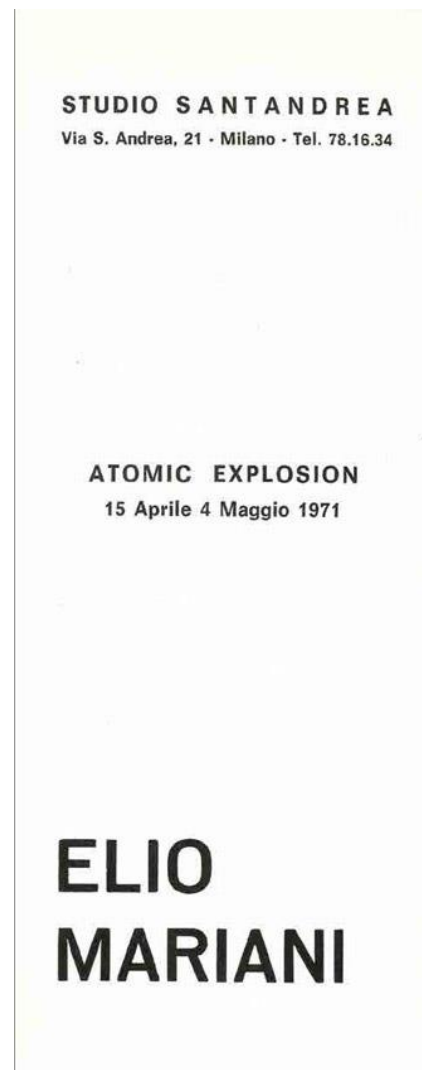


Fig. 19: Copertina del leporello della mostra *Elio Mariani. Atomic Explosion* (Milano, Studio Santandrea, 15 aprile - 4 maggio 1971)

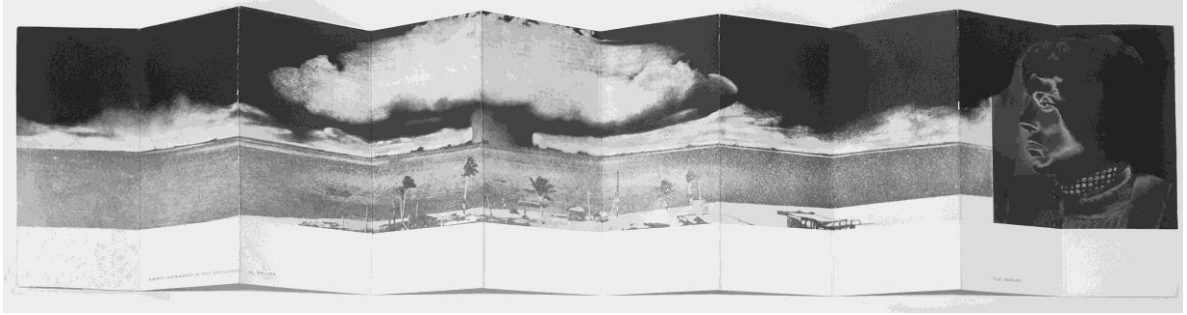


Fig. 20: Interno del leporello con il montaggio di 1971-2000 *Atomic Explosion* (1971) e di un ritratto fotografico di Elio Mariani



Fig. 21: Johnny Ricci, fotografia di Elio Mariani con Gianni Bertini e Ugo Ruberti all'inaugurazione della personale dell'artista allo Studio Santandrea nel 1969, da *Elio Mariani*, maggio 1969, fotogramma da rullo 6x6 b/n. Foto: Giovanni Ricci © Archivio Fotografico A. Guidetti e G. Ricci, Milano



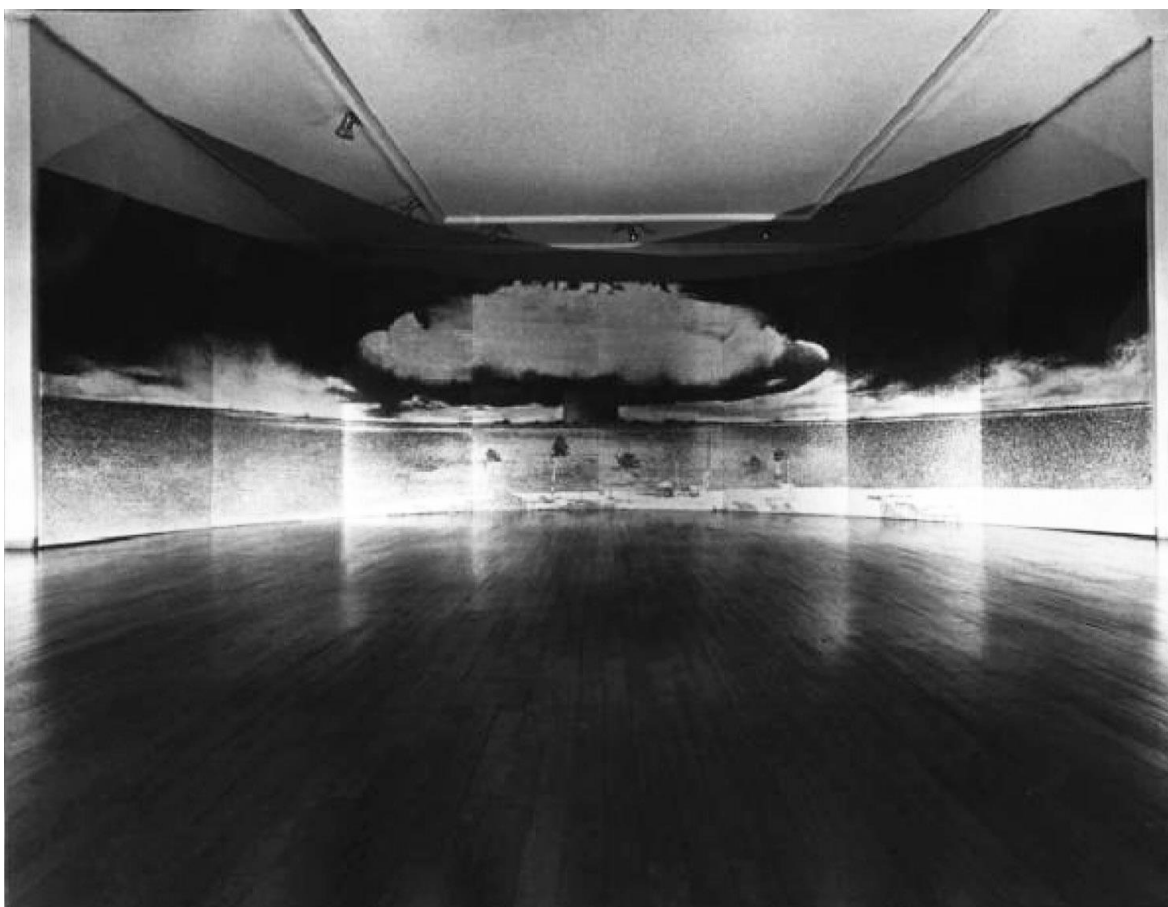


Fig. 22: Elio Mariani, *1971-2000 Atomic Explosion*, 1971, installazione pittorica. Foto: Enrico Cattaneo, Fondo Lanfranco Colombo, Mufoco, Cinisello Balsamo

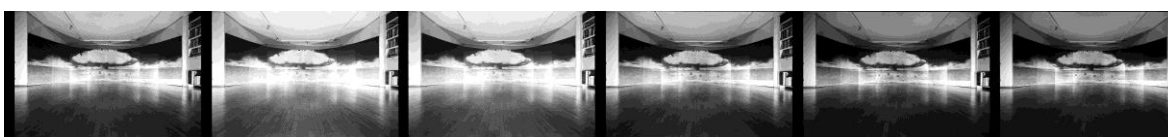


Fig. 23: Enrico Cattaneo, *1971-2000 Atomic Explosion*, installazione pittorica allo Studio Santandrea, da *Elio Mariani*, aprile 1971, negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 2130. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio

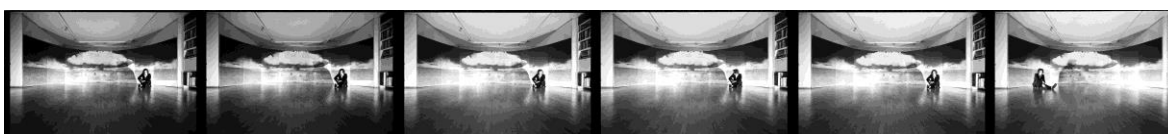


Fig. 24: Enrico Cattaneo, ritratti di Elio Mariani davanti a *1971-2000 Atomic Explosion*, installazione pittorica allo Studio Santandrea, da *Elio Mariani*, aprile 1971, negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 2130. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio

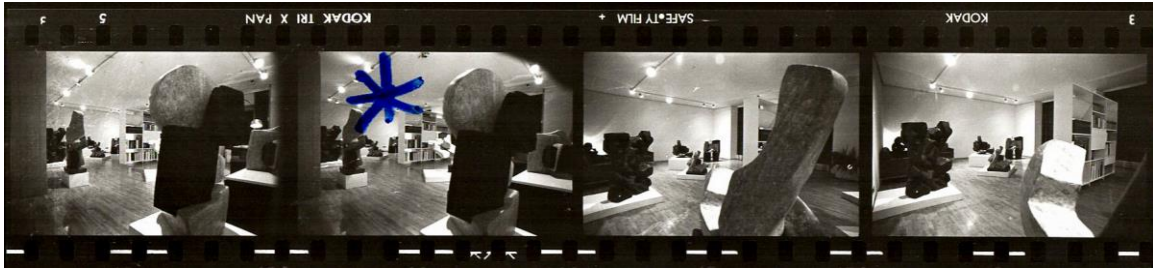


Fig. 25: Enrico Cattaneo, *Sangregorio. Mostra*, ottobre 1969, stampa alla gelatina d'argento, provino a contatto (particolare) da negativo 35 mm, 24x30 cm, inv. 1625. Courtesy Archivio Enrico Cattaneo, Trezzano sul Naviglio

## BIBLIOGRAFIA

1971-2000 *ATOMIC EXPLOSION* 1973

1971-2000 *Atomic Explosion*, 1971, «Flash Art», 41, 1973, pp. 25-26.

APOLLONIO 1971

U. APOLLONIO, [Presentazione], in *Elio Mariani. Atomic Explosion*, catalogo della mostra, s.l. 1971, pp.n.nn.

ARCHIVI FOTOGRAFICI 2012

*Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, a cura di C. Caraffa, T. Serena, numero monografico di «Ricerche di storia dell'arte», 106, 2012.

ARCHIVI FOTOGRAFICI E ARTE CONTEMPORANEA IN ITALIA 2019

*Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare*, atti delle giornate di studio (Roma 13-14 aprile 2016), a cura di B. Cinelli, A. Frongia, Milano 2019.

BELLONI 2018

F. BELLONI, *Stampo virile. Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970*, «Studi di Memofonte», 21, 2018, pp. 3-41.

BELLORA 1971

G. BELLORA, *Il Santandrea*, Milano 1971.

BRUGO 2016-2017

S. BRUGO, *Documentazione delle mostre dal 1969 al 1975 dall'archivio fotografico di Enrico Cattaneo*, tesi di Laurea magistrale in Storia e Critica dell'Arte, Università degli Studi di Milano, A.A. 2016-2017.

BRUNETTA 1968

BRUNETTA, *Il taccuino di Brunetta. Per la donna, dall'A alla Z*, «Corriere d'Informazione», 26-27 novembre 1968, p. 9.

CARAMEL 1968

L. CARAMEL, *Baj allo Studio S. Andrea. Metamorfosi della realtà*, «NAC», 5, 1968, pp. 8-9 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

CESANA 1969

E. CESANA, *Studio S. Andrea: F. De Filippi*, «NAC», 13, 1969, pp. 13-14 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

DEL GRANDE 2012

R. DEL GRANDE, *Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970*, «Studi di Memofonte», 9, 2012, pp. 3-37.

DEL GRANDE 2013-2014

R. DEL GRANDE, *L'immagine dell'arte a Milano negli anni Sessanta. L'archivio del fotografo d'arte Enrico Cattaneo tra il 1960 e il 1970*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, A.A. 2013-2014.

DEL GRANDE 2019

R. DEL GRANDE, *Forme di amnesia nell'archivio fotografico. Il caso del fotografo milanese Enrico Cattaneo*, in *ARCHIVI FOTOGRAFICI E ARTE CONTEMPORANEA IN ITALIA* 2019, pp. 41-63.

EDWARDS 1999

E. EDWARDS, *Photographs as Objects of Memory*, in *Material Memories. Design and Evocation*, a cura di M. Kwint, C. Breward, J. Aynsley, Oxford 1999, pp. 221-236 (ripubblicato in *The Object Reader*, a cura di F. Candlin, R. Guins, Londra 2009, pp. 331-342).

ELIO MARLANI 1966

*Elio Mariani*, catalogo della mostra, Milano 1966.

ELIO MARLANI 1973

*Elio Mariani. Documentazione dal 1965 al 1972*, testi di P. Restany, T. Trini, D. Palazzoli, Milano 1973.

FERGONZI 2013

F. FERGONZI, *I quadri in casa d'altri. Sull'ambientazione delle opere moderne nelle riviste italiane di interni e di moda dagli anni cinquanta ai settanta*, in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi et alii, Milano 2013, pp. 301-320.

LA DONAZIONE SPAGNA BELLORA 2013

*La donazione Spagna Bellora. Le opere e l'archivio al Museo del Novecento di Milano*, catalogo della mostra, a cura di G. Zanchetti, con la collaborazione di S. Colombo, Cinisello Balsamo 2013.

NATALI 1969a

A. NATALI, *Studio S. Andrea: Gianni Bertini*, «NAC», 7, 1969, pp. 15-16 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NATALI 1969b

A. NATALI, *Elio Mariani*, «D'Ars», 45, 1969, pp. 194-195.

NATALI 1969c

A. NATALI, *Galleria S. Andrea: Angelo Cagnone*, «NAC», 12, 1969, p. 14 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NATALI 1969d

A. NATALI, *Studio S. Andrea: Emilio Scanavino*, «NAC», 11, 1969, pp. 19-20 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NOTIZIARIO 1968

*Notiziario. Mostre in Italia*, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 5, 1968, pp. 28-29 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NOTIZIARIO 1969a

*Notiziario. Mostre in Italia*, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 6, 1969, pp. 29-30 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NOTIZIARIO 1969b

*Notiziario. Mostre in Italia*, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 8, 1969, pp. 28-29 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NOTIZIARIO 1969c

*Notiziario. Mostre in Italia*, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 9, 1969, pp. 31-32 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NOTIZIARIO 1969d

*Notiziario. Mostre in Italia*, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 10, 1969, pp. 30-31 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NOTIZIARIO 1969e

*Notiziario. Mostre in Italia*, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 11, 1969, pp. 30-31 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NOTIZIARIO 1969f

*Notiziario. Mostre in Italia*, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 12, 1969, pp. 30-31 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NOTIZIARIO 1969g

*Notiziario. Mostre in Italia*, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 13, 1969, pp. 29-30 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NOTIZIARIO 1969h

*Notiziario. Mostre in Italia*, a cura di A. Gnan, S. Pozzati, «NAC», 14, 1969, pp. 30-31 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NOTIZIARIO 1969i

*Notiziario. Mostre in Italia*, a cura di A.M. Beltrame, S. Pozzati, «NAC», 22, 1969, p. 30 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NOTIZIARIO 1969l

*Notiziario. Mostre in Italia*, a cura di A.M. Beltrame, S. Pozzati, «NAC», 23, 1969, pp. 30-31 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

PE. 1969a

M. PE., *Il filo nero di Scanavino*, «Corriere d'Informazione», 26-27 febbraio 1969, p. 3.

PE. 1969b

M. PE., *De Filippi riduce le città a un bersaglio*, «Corriere d'Informazione», 23-24 aprile 1969, p. 3.

PE. 1969c

M. PE., *I fatti e i volti dell'arte. Incastri marmo-legno*, «Corriere d'Informazione», 22-23 ottobre 1969, p. 3.

PHOTO ARCHIVES 2015

*Photo Archives and the Idea of Nation*, a cura di C. Caraffa, T. Serena, Berlino-Monaco 2015.



PHOTO ARCHIVES 2011

*Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, a cura di C. Caraffa, Berlino-Monaco 2011.

POESIA VISIVA 2010

*Poesia visiva. What to do with Poetry. La collezione Bellora al Mart*, catalogo della mostra, a cura di G. Zanchetti, D. Ferrari, Cinisello Balsamo 2010.

ROSE 2000

G. ROSE, *Practing Photography: an Archive, a Study, some Photographs and a Researcher*, «Journal of Historical Geography», 4, 2000, pp. 555-571.

SCANAVINO 2000

*Scanavino. Catalogo generale*, a cura di G. Graglia Scanavino, C. Pirovano, I-II, Milano 2000.

SCHWARTZ 1995

J.M. SCHWARTZ, *“We make our tools and our tools make us”*: *Lessons from Photographs from the Practice, Politics and Poetics of Diplomats*, «Archivaria», 40, 1995, pp. 40-74.

SCHWARTZ 2012

J.M. SCHWARTZ, *«To speak again with a full distinct voice»*. *Diplomatics, Archives, and Photographs*, in *ARCHIVI FOTOGRAFICI* 2012, pp. 7-24.

SERENA 2019

T. SERENA, *L'istituzionalizzazione dell'archivio fotografico nel discorso sull'arte contemporanea*, in *ARCHIVI FOTOGRAFICI E ARTE CONTEMPORANEA IN ITALIA* 2019, pp. 13-31.

TEDESCHI 2010

F. TEDESCHI, *La Mec-art e i suoi protagonisti*, in *Mec-art. Arte oltre la fine della pittura / Kunst nach dem Ende der Malerei*, a cura di V.W. Feierabend, Cinisello Balsamo 2010, pp. 54-99.

THE ARCHIVE AS PROJECT 2011

*The Archive as Project. The Poetics and Politics of the (Photo)Archive / Archiwum jako projekt. Poetyka i polityka (foto)archiwum*, a cura di K. Pijarski, Varsavia 2011.

V. 1969a

V., *Mostre d'arte. Fernando De Filippi*, «Corriere della Sera», 4 maggio 1969, p. 3.

V. 1969b

V., *Mostre d'arte. Giancarlo Sangregorio*, «Corriere della Sera», 22 ottobre 1969, p. 3.

VINCITORIO 1969

F. VINCITORIO, *Galleria S. Andrea: Elio Mariani*, «NAC», 15, 1969, pp. 17-18 (disponibile online <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

VIVALDI 1969

C. VIVALDI, [Presentazione], in *Fernando De Filippi*, catalogo della mostra, Roma 1969, pp.n.nn.

ZANCHETTI 2010

G. ZANCHETTI, *La conclusione incerta. Gianfranco Bellora testimone e promotore delle ricerche verbovisuali in Italia*, in *POESIA VISIVA* 2010, pp. 14-19 (ripubblicato in *LA DONAZIONE SPAGNA BELLORA* 2013, pp. 12-21).

## ABSTRACT

Nell'autunno del 1968 Giancarlo Bellora apre lo Studio Santandrea in via Sant'Andrea n. 21 a Milano, dando avvio a un'intensa attività espositiva fino al 1981. La ricostruzione delle vicende espositive della galleria è stata generalmente condotta attraverso gli inviti e i piccoli cataloghi delle mostre numerate (nn. 1-97) organizzate tra il 1969 e il 1981; tuttavia, col supporto fotografico derivante dal lavoro di diversi fotografi della cui collaborazione Bellora si avvale fin dagli esordi, è possibile gettare nuova luce sull'attività espositiva del primo anno di attività (1968-1969).

Il testo si propone di ricostruire la sequenza delle mostre organizzate in questo primo periodo attraverso l'uso di fonti a stampa (quotidiani e riviste d'arte) e soprattutto tramite i materiali fotografici conservati presso gli archivi Guidetti-Ricci ed Enrico Cattaneo. Il confronto tra il lavoro di due fotografi come Johnny Ricci ed Enrico Cattaneo consente così non solo di acquisire informazioni essenziali, ma anche, e soprattutto, di mettere in luce come l'immagine fotografica assuma una funzione 'critica' e 'interpretativa' nella lettura e nella comprensione delle opere d'arte.

Giancarlo Bellora founded Studio Santandrea in Milan during Fall 1968, starting a strong exhibition activity until 1981. Rebuilding the sequence of events in the gallery was usually done by studying small invitations and catalogs of enumerated exhibitions (nos. 1-97) arranged from 1969 to 1981; however, by consulting photographic documentation produced by several photographers involved by Bellora from the beginning, we can cast new light on the first exhibition season (1968-1969).

This text aims to rebuild the sequence of exhibitions planned in 1968-1969 by printed sources (newspaper and art journals) and, above all, by photos kept at Guidetti-Ricci and Enrico Cattaneo archives. Therefore the comparison between the photographers Johnny Ricci and Enrico Cattaneo allows not only to acquire essential information, but also, and especially, to point out how photographic image takes on a 'critical' and 'creative' role in understanding artworks.