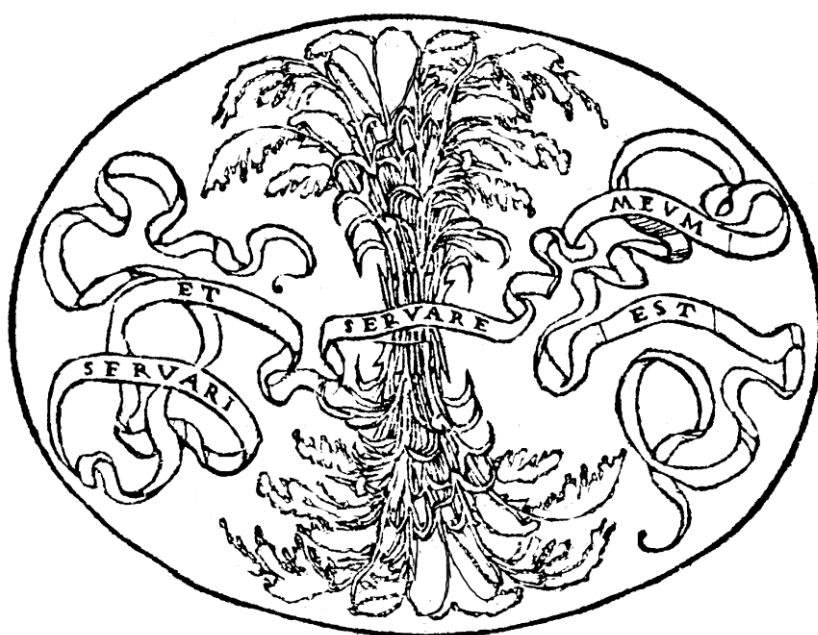


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 28/2022



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

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

ISSN 2038-0488

INDICE

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

LA SEDE DI «QUI ARTE CONTEMPORANEA» DA CENTRO D'ARTE A GALLERIA EDITALIA

1. Lidio Bozzini e il progetto degli artisti fondatori

La storia della Galleria Editalia si distingue da quelle delle altre gallerie romane degli anni Sessanta per essere strettamente legata alla fondazione di una rivista, «QUI arte contemporanea», e intrecciata al percorso professionale estremamente eclettico di un editore, Lidio Bozzini.

Nato a Montepulciano nel 1922, Bozzini frequentò l'Università di Giurisprudenza a Siena e partecipò alla resistenza nelle file del Movimento Cristiano Sociale che, diventato partito, sarebbe poi confluito nella Democrazia Cristiana. Trasferitosi a Roma dopo la guerra, venne nominato sottosegretario della Presidenza del Consiglio dei Ministri sotto il primo governo De Gasperi, per poi ricoprire per un periodo la carica di presidente dell'Ente Provinciale del Turismo di Siena¹.

Importanti sono le sue radici politiche, tanto che nel 1963 fu candidato al Parlamento per la Democrazia Cristiana, ma ancor più determinanti sono le sue origini senesi, necessarie per comprendere la rete di relazioni sulla quale consolida le collaborazioni nella capitale, che nascevano spesso da rapporti di amicizia tra coloro che da Siena si spostarono a Roma nel dopoguerra distinguendosi nel mondo dell'arte e della cultura.

Nel 1952 Bozzini fonda a Roma, con sede in via di Pallacorda n. 7, la casa editrice Editalia specializzata in libri d'arte, di storia e di costume, la quale ricoprirà un ruolo di primo piano soprattutto a partire dal 1956, vincendo un bando per l'assegnazione della pubblicazione dei cataloghi delle mostre presentate alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma sotto la direzione di Palma Bucarelli. Si tratta di alcune delle mostre più significative del dopoguerra per l'aggiornamento di livello internazionale che fornivano al pubblico italiano: tra queste la mostra di Piet Mondrian del 1956, la prima grande retrospettiva europea dedicata a Jackson Pollock e la mostra di Kandinsky del 1958².

Se nel 1961 si conclude l'accordo con l'istituzione Galleria Nazionale, l'Editalia continua comunque una collaborazione di tipo privato con Palma Bucarelli che firma nel 1962 la monografia di Alberto Giacometti per la nuova collana *Maestri del XX secolo*, raccolta che vide negli anni il contributo di alcune delle figure chiave gravitanti attorno alla GNAM: l'anno seguente la monografia dedicata ad Alberto Burri viene affidata a Cesare Brandi (senese di nascita ma romano d'adozione come Bozzini), che cura un volume particolarmente importante sia per la casa editrice sia per lo stesso artista, attorno al quale si sarebbe consolidata una significativa collaborazione che avrebbe portato un decennio più tardi alla mostra dell'Editalia *Opere di Burri* al Convento di Assisi³.

All'attività di editore d'arte Bozzini affianca, sin dalla seconda metà degli anni Cinquanta, anche un chiaro interesse nei confronti del cinema, avendo come interlocutore

La presente ricerca è stata possibile grazie alla documentazione resa a me accessibile in questi anni da Raffaella Bozzini. Con lei ringrazio anche Luciana Bozzini, Marianna Imperatori e Silvia Ferdinandi e il loro fondamentale contributo per ricostruire la storia della sede di «QUI arte contemporanea».

¹ Per un approfondimento sulla biografia di Lidio Bozzini rimando al Fondo Lidio Bozzini conservato presso l'Archivio Storico Piero Calamandrei di Montepulciano, Siena.

² *PIET MONDRIAN* 1956; *JACKSON POLLOCK* 1958; *KANDINSKIJ* 1958. Per un resoconto sui cataloghi della GNAM pubblicati dall'Editalia e un quadro esaustivo sulle molteplici convergenze tra museo e casa editrice rimando a MARGOZZI 2012, pp. 16-18.

³ Si veda BUCARELLI 1962 e BRANDI 1963. Nel 1975 è sempre Cesare Brandi a presentare in catalogo la mostra a cura dell'Editalia *Opere di Burri*. Cfr. *OPERE DI BURRI* 1975.

privilegiato il critico cinematografico Mario Verdone, anch'egli senese e con il quale condivideva non soltanto un'amicizia ma anche l'esperienza della resistenza e la partecipazione alla battaglia di Monticchiello del 1943.

A partire dal 1957 Bozzini ricopre il ruolo di consigliere delegato e poi presidente dell'Unitalia Film, l'Unione Nazionale che promuoveva la diffusione del cinema italiano all'estero, oltre a essere cofondatore, insieme a Italo Gemini e Gino Sotis, del celebre David di Donatello che premiava la migliore produzione cinematografica italiana e straniera. Un'intensa attività testimoniata da una serie di fotografie che lo ritraggono in occasione di importanti celebrazioni, come la consegna del David come miglior attrice straniera a Audrey Hepburn nel 1962 per il film *Colazione da Tiffany* (Fig. 1), così come all'aeroporto in partenza con la delegazione dell'Unitalia Film per uno dei molti viaggi di lavoro per presentare il cinema italiano nel mondo. Fotografie, queste, supportate dai cinegiornali e dai documentari INCOM, conservati dall'Archivio dell'Istituto Luce, che segnalavano spesso tali avvenimenti dimostrandone la valenza storica per la cultura italiana.

Negli anni Sessanta Bozzini è quindi una figura estromane influente nel panorama romano, capace di abbracciare diversi ambiti della cultura italiana e chiaramente interessato a proiettare le ricerche nazionali in una dimensione internazionale, contribuendo a condurre l'Italia fuori da quel provincialismo al quale era ancora costretta.

All'indomani della Biennale del 1964, con lo spostamento dell'attenzione dall'Europa agli Stati Uniti, un gruppo di artisti composto da Ettore Colla, Leoncillo Leonardi, Giuseppe Capogrossi, Lucio Fontana, Seymour Lipton e Victor Pasmore, capeggiati da Piero Sadun, anch'egli senese e amico di Bozzini, trova nel fondatore dell'Editalia la personalità adatta alla quale rivolgersi per sviluppare un progetto editoriale coerente con quel sentire comune degli artisti che, tra gli anni Sessanta e Settanta, ricercavano sempre più spazi autonomi di riflessione, consci dell'inadeguatezza degli strumenti interpretativi della critica d'arte. Un sodalizio, questo, che avrebbe portato Bozzini a inaugurare il 26 luglio del 1966, in veste di direttore, la rivista «QUI arte contemporanea» e la relativa sede al n. 525 di via del Corso, con un evento mondano che vide la partecipazione di personalità non soltanto del mondo dell'arte ma anche della politica, oltre che di celebrità del cinema come Gina Lollobrigida, immortalata in uno scatto dell'epoca al fianco dell'editore con in mano il primo numero della rivista (Figg. 2-3)⁴.

Seppur, come ha ricordato lo stesso Bozzini, l'intenzione degli artisti fondatori fosse quella di creare una rivista «rigorosamente» senza la presenza dei critici, Marisa Volpi e Giovanni Carandente, entrambi legati all'istituzione della Galleria Nazionale, entrarono presto a far parte del coordinamento redazionale, insieme al regista Aldo D'Angelo, al fine di concretizzare un'idea progettuale attorno alla quale gli artisti faticavano a trovare un accordo⁵.

Marisa Volpi, formatasi come critica militante al fianco di Giulio Carlo Argan, aveva collaborato con la Galleria Nazionale di Palma Bucarelli sin dai primi anni Sessanta, sia come relatrice all'interno dell'attività didattica promossa dal museo sia per la mostra dedicata all'Espressionismo, curata da Bucarelli, Argan e Brandi nel 1964 per la rassegna del maggio musicale fiorentino⁶; nel momento di formazione della rivista, il suo coinvolgimento è, però, particolarmente significativo perché rappresenta uno sguardo inedito sull'arte americana grazie

⁴ Per un approfondimento specifico sulla rivista «QUI arte contemporanea» in relazione anche alle altre proposte editoriali di quegli anni rimando a GALLO 2012. Sul ruolo di primo piano ricoperto da Piero Sadun si veda il ricordo di Lorenza Trucchi che, in occasione dei vent'anni dalla fondazione della rivista, precisava: «noi tutti sappiamo che l'idea, la volontà, lo spirito dell'iniziativa erano soprattutto nel nostro caro, indimenticabile Piero Sadun» (TRUCCHI 1986). È importante ricordare come nel 1966 la casa editrice Editalia stesse, con ogni probabilità, già lavorando alla stesura della monografia di Giuseppe Capogrossi curata da Giulio Carlo Argan e pubblicata l'anno seguente per la collana *Maestri del XX secolo*. Cfr. ARGAN 1967.

⁵ Si veda MATTARELLA 2006.

⁶ *L'ESPRESSIONISMO* 1964.

al soggiorno negli Stati Uniti con una borsa di ricerca Fulbright che, proprio durante il 1966, le permette di confrontarsi direttamente con i protagonisti dell'arte oltreoceano raccogliendo la documentazione necessaria per la stesura del volume *Arte dopo il 1945. U.S.A.*, edito da Ceppelli nel 1969⁷.

Carandente, dal canto suo, era stato funzionario della Galleria Nazionale sin dal 1954, curando molte di quelle mostre, già ricordate, presentate sotto la direzione di Bucarelli, ma soprattutto ricoprendo un ruolo determinante proprio nell'intrattenere i rapporti tra l'istituzione museo e la casa editrice Editalia, tanto che la chiusura della collaborazione per la pubblicazione dei cataloghi delle mostre coincise con l'allontanamento di Carandente dalla GNAM nel 1961 e il suo trasferimento alla Soprintendenza alle opere d'arte medioevali e moderne del Lazio di Palazzo Venezia⁸.

Sarà proprio lui a ricordare dieci anni dopo, in questi termini, il fermento che aveva portata alla formazione del progetto di «QUI arte contemporanea»:

Erano gli anni del boom, quelli a metà del Sessanta, quando la Rivista e la Galleria dell'Editalia presero l'avvio. L'Editore ne aveva discusso a lungo con amici artisti e critici e l'accanimento nel definire i programmi era stato dei più tenaci. Una sera a cena, Capogrossi, Colla (cui si deve il disegno della testata), Leoncillo, Sadun e chi scrive sembravano tanti congiurati. Parlavano ciascuno per sé e per gli assenti (che erano poi Fontana e Pasmore), tutti già allora appartenenti a una generazione di mezzo.

Avrebbero voluto che il centro culturale denominato «QUI arte contemporanea» muovesse anzitutto da una mostra esemplare polemica allestita in ambiente ufficiale, a sostegno del nascente centro privato, con grandi sale per ognuno, i promotori e, inoltre, Burri, Afro, Corpora, Turcato, Scialoja, Dorazio, ecc.

I più giovani, specie gli artisti di «Piazza del Popolo» urgevano troppo con la loro invadenza e gli anziani non volevano vedersi accantonati prima che ne fosse il tempo.

Colla dardeggiava, gli occhi di fuoco, Leoncillo insisteva con la sua penetrante cadenza spoletina, Sadun polemizzava con la sua nota sottigliezza, Capogrossi interveniva con lucida bonomia.

La mostra-fiume non si fece e fu un peccato. Ne avrebbero desiderato, i promotori, il confronto con i contemporanei d'oltre Oceano, ad armi pari dopo quella sfuriata veneziana del '64 e la parata americana dilatata dai Giardini a Dorsoduro, nel Consolato degli Stati Uniti, primo esempio di decentramento ora in auge⁹.

L'anagrafica del gruppo, qui ricordata da Carandente, permette di comprendere come il loro comune interesse fosse quello di confrontarsi «ad armi pari» sia con le generazioni di artisti più giovani ma anche con il mondo americano che stava spostando completamente il baricentro dell'attenzione artistico-culturale: l'intento era, da una parte, assorbire quello «scambio internazionale tra Italia e Stati Uniti», che vedeva in Roma un luogo privilegiato, dall'altra mostrare il contributo europeo, e nello specifico italiano, all'interno di una storia dell'arte contemporanea del Novecento¹⁰.

I principi sui quali gli artisti fondatori avevano impostato l'intero progetto erano chiaramente espressi nell'«invito-presentazione» fornito al pubblico romano il giorno dell'inaugurazione, dove si leggeva: «In una stagione di trapasso e di rapidi mutamenti come l'attuale solo la verifica puntuale del lavoro dei singoli artisti rappresenta una garanzia di effettivo chiarimento e di fedeltà a quella linea di creazione moderna felicemente definita come “tradizione del nuovo”»¹¹ (Fig. 4).

⁷ VOLPI 1969a.

⁸ In merito ai rapporti intrattenuti da Carandente tra Galleria Nazionale e casa editrice Editalia si veda MARGOZZI 2012, pp. 21-23.

⁹ CARANDENTE 1976.

¹⁰ MARTORE 2012, p. 55.

¹¹ Invito-presentazione (Associazione Lidio Bozzini-Archivio QUI arte contemporanea).

Nel fare appello al concetto di «tradizione del nuovo», si richiamava l'omonimo volume del critico americano Harold Rosenberg, pubblicato in Italia nel 1964, che rintracciava un percorso di continuità dalle avanguardie storiche fino alle proposte artistiche attuali, secondo quell'idea che «la famosa “rottura con la tradizione”» fosse «durata tanto a lungo da aver dato origine a una tradizione sua propria»¹². Come ha ricordato Paolo Martore, l'esplicito riferimento a Rosenberg e alla «tradizione del nuovo», concetto ribadito negli anni dagli editoriali della stessa rivista, era «un modo abbastanza chiaro per alludere ad una critica d'ispirazione americana, polemica e militante, apertamente schierata a favore dell'astrazione»¹³. Non a caso, non molti anni più tardi, sarà proprio Harold Rosenberg a varcare la soglia di «QUI arte contemporanea», protagonista di un dibattito dal titolo *Critica e libertà*.

Il compito ricoperto dalla rivista, con il sostegno del relativo spazio espositivo, era quello di aprire una «zona “ossigenata” ai fatti salienti nuovi o non sufficientemente conosciuti dell'arte di oggi» con il chiaro intento di segnalare le ricerche più «originali» e «autentiche» seguendo un approccio dichiaratamente volto a eludere ogni tipo di etichetta imperante¹⁴. L'idea era quella di contrapporre alla comunicazione di massa una riflessione sulle ricerche attuali a partire da fonti dirette e attendibili, calando ogni proposta in una prospettiva di carattere internazionale, come dimostrato dalle rubriche presentate in forma di reportage e dalla scelta di pubblicare i testi dei contributi in italiano e in inglese¹⁵.

Ma l'aspetto che «QUI arte contemporanea» voleva maggiormente rappresentare era quello di essere uno spazio di incontro e di confronto, capace di ristabilire un dialogo proficuo tra artista, critico e pubblico. Un dialogo che – come si legge nell'editoriale del primo numero della rivista –, mancando di «chiarezza» aveva conseguentemente perso anche di «autenticità»¹⁶.

L'importanza di ristabilire tale colloquio aveva un ruolo non secondario poiché rendere il pubblico informato e consapevole voleva dire anche mantenere salda l'attenzione nei confronti dell'arte contemporanea e di conseguenza coltivare un legame di fiducia con gli amatori e i collezionisti che frequentavano la sede della rivista. Non a caso, in quest'ottica protesa a sviluppare un rapporto duraturo con i propri interlocutori «QUI arte contemporanea» proponeva due «speciali condizioni di abbonamento» che davano diritto a ricevere, al prezzo di 150.000 lire, i primi quattro numeri della rivista con un disegno originale tra quelli di Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Lucio Fontana e Victor Pasmore; al prezzo invece di 25.000 lire, oltre ai quattro numeri della rivista si poteva ricevere «un'opera litografica appositamente ideata in una tiratura limitata in 70 esemplari» firmata da Enrico Castellani, Gastone Novelli, Toti Scialoja e Antonio Scordia¹⁷. Una proposta estremamente interessante perché, oltre a dimostrare la posizione ancora tendenzialmente libera di questi artisti rispetto a un vero e proprio mercato dell'arte, svela come attraverso l'acquisto della rivista il pubblico potesse iniziare a raccogliere un primo nucleo di opere sulle quali costruire la propria collezione personale da poter arricchire di anno in anno.

Secondo quest'idea di formazione, tutt'altro che marginale, è significativo ricordare come nel progetto degli artisti fondatori la sede della rivista dovesse ricoprire un ruolo determinante, proponendosi come un luogo dove poter accedere a documentazioni di

¹² ROSENBERG 1964, p. 1.

¹³ MARTORE 2012, p. 57.

¹⁴ Nell'editoriale della rivista a tal riguardo si precisava: «La critica oggi è stata praticamente coinvolta consapevolmente o meno dal carattere obiettivamente pubblicitario che acquisisce ogni affermazione, obbligata alle amplificazioni e alle deformazioni di un percorso non prevedibile. Le locuzioni altre, informel, action-painting, art-brut, pop-art, gestaltismo, op-art, hanno fatto rapidamente il giro dell'emisfero e, tornando al punto di partenza, hanno trovato spesso il posto occupato» (EDITORIALE 1966).

¹⁵ Sulle rubriche ispirate all'idea del 'reportage' si veda GALLO 2012, p. 60.

¹⁶ EDITORIALE 1966.

¹⁷ Invito-presentazione (Associazione Lidio Bozzini-Archivio QUI arte contemporanea).

approfondimento rispetto alle ricerche artistiche più attuali. Come si legge nel comunicato stampa:

La sede di «QUI Arte Contemporanea» funziona come un centro d'arte. Disposto su un insieme di locali funzionalmente attrezzati, il centro è fornito di un apposito servizio per informazioni artistiche. Inoltre una biblioteca specializzata e una sala di lettura mettono a disposizione dei lettori un amplissimo ed aggiornato assortimento di libri e periodici d'arte¹⁸.

Da una parte, quindi, la possibilità di fornire ai fruitori un «apposito servizio per informazioni artistiche», dall'altra l'idea di uno spazio che fungesse da «biblioteca specializzata» per poter consultare un vasto assortimento di libri e periodici estremamente aggiornati (Fig. 5).

Se l'attenzione nei confronti dei prodotti editoriali appare naturale conseguenza del fatto che «QUI arte contemporanea» nasceva come costola della casa editrice, e perciò ottima vetrina per l'editore che poteva rivolgersi così direttamente al suo pubblico, il fatto che la biblioteca custodisse non soltanto volumi dell'Editalia ma anche una serie di documenti di estremo valore, perché difficilmente accessibili in Italia, è testimoniato da una lettera inviata da Marisa Volpi a Lidio Bozzini dagli Stati Uniti in occasione dell'inaugurazione della rivista. La studiosa, oltre a congratularsi con l'editore per le fattezze di «QUI arte contemporanea», «presentata in una veste interessante, vivace, ricca di mordente», precisava:

Quanto a libri, riviste, cataloghi posso dire di avere setacciato l'America in lungo e largo, ho da spedire letteralmente un baule di roba, appena arrivata a Roma vedremo con D'Angelo di scegliere le segnalazioni di maggior mordente. Vedendo la bellissima veste della rivista, sono stata ripresa dall'entusiasmo un po' perduto durante le interminabili discussioni preliminari¹⁹.

Emerge quindi come il potenziale di «QUI arte contemporanea» fosse quello di strutturarsi sulle fondamenta solide ma anche diversificate di personalità attive su più fronti dell'arte contemporanea che potevano contribuire a rendere il progetto editoriale, così come lo spazio della sede della rivista, luoghi estremamente vitali e al passo con i repentini cambiamenti che stavano stravolgendo il panorama artistico e culturale europeo.

È chiaro come lo spazio di «QUI arte contemporanea» si poneva in una posizione molto diversa rispetto alle altre gallerie romane, tanto da acquisire l'appellativo di galleria soltanto a partire dal 1971; ma quel che è certo è che il confronto con le altre gallerie private della capitale voleva essere privilegiato per poter dare un tangibile riscontro sull'attualità dei temi affrontati e discussi in sede. La scelta di non far coincidere la sede della rivista con gli spazi della casa editrice, in via di Pallacorda, ma di collocarsi alla fine di via del Corso a pochi passi da Piazza del Popolo, le permetteva di ricoprire a pieno diritto un ruolo all'interno di quella scacchiera di gallerie private che animavano la Roma degli anni Sessanta, incentivando un dialogo aperto e costruttivo mosso più dalla necessità di approfondimento che dalle regole del mercato.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Lettera manoscritta di Marisa Volpi Orlandini a Lidio Bozzini, Santa Fe 21 agosto [1966] (Associazione Lidio Bozzini-Archivio QUI arte contemporanea).

2. «Mostre, dibattiti, incontri»²⁰

Al n. 525 di via del Corso era prevista una sala adibita a «esposizioni permanenti», inizialmente dedicata alle opere degli artisti fondatori e all'approfondimento di tematiche affrontate sulle pagine della rivista²¹. Ma è a partire dal 1967 che la sede di «QUI arte contemporanea» diventa ufficialmente spazio espositivo: la mostra *Immagine del colore*, con la partecipazione di Carla Accardi, Marcia Hafif e Giulio Turcato, inaugurata il 12 aprile del 1967, sancisce di fatto l'inizio di una vera e propria programmazione, affiancata per la prima volta da un catalogo di presentazione, un pieghevole dal formato quadrato, che portava la numerazione «1», come a collocare precisamente da quel momento un punto di partenza (Figg. 6-7)²².

L'esposizione presentata da Marisa Volpi, che negli anni sarà la più attiva nell'animare la sede, rispondeva agli intenti chiaramente espressi dagli artisti fondatori eludendo etichette e distinzioni anagrafiche, per favorire un confronto capace di mostrare come le ricerche nazionali fossero al passo con un dibattito di carattere internazionale e di alto profilo: in particolare è questa prima mostra ad affrontare due tematiche pregnanti ma soprattutto rappresentative delle ricerche in corso in Italia, approfondendo da una parte l'interesse verso la sperimentazione sui materiali e dall'altra il rapporto che stava ridefinendo la posizione dell'opera d'arte nello spazio²³.

Se il lavoro dei tre artisti permetteva di mostrare come attraverso autonome ricerche ci fosse un'uguale attenzione verso l'elemento materiale, è la scelta di esporre la «capanna» di Carla Accardi, così chiamata da Volpi in catalogo, a introdurre il pubblico di «QUI arte contemporanea» all'interno del dibattito sulle ricerche spaziali²⁴. Una fotografia d'archivio, che ritrae alcuni visitatori all'interno della «capanna» il giorno dell'inaugurazione, permette di identificare l'opera di Accardi come la celebre *Tenda* esposta per la prima volta alla Galleria Notizie nel maggio 1966, in occasione della personale dell'artista, e presentata in catalogo da Carla Lonzi (Figg. 8-9)²⁵. Si tratta di una testimonianza significativa che porta a considerare la sede di «QUI arte contemporanea» in aperto confronto con le gallerie private non soltanto romane; un dialogo, questo, che, nel caso della galleria torinese di Luciano Pistoì, si impostava sul rapporto personale di amicizia e collaborazione tra Marisa Volpi e Carla Lonzi, determinante anche per la scelta degli artisti presentati nelle mostre successive.

²⁰ *Mostre, dibattiti, incontri* è il titolo di un regesto che a partire dal 1976 è stato stilato dalla Galleria Editalia per ricordare le numerose attività proposte negli spazi di «QUI arte contemporanea». Cfr. *MOSTRE-DIBATTITI-INCONTRI* 1976; 1986; 1991; 2006. Per una ricognizione specifica rispetto alla programmazione espositiva rimando alle seguenti raccolte: *GALLERIA EDITALIA* 1976; 1986; 1991.

²¹ Nel comunicato stampa relativo all'inaugurazione si legge: «L'attuale esposizione riunisce opere di Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi e Piero Sadun, una "vetrina" dedicata ai futuristi su cui è imperniato il primo numero di "QUI Arte Contemporanea", ed infine opere di Pol Bury, di Enrico Castellani, Carlo Lorenzetti, segnalati sempre nel corso dello stesso numero» (Associazione Lidio Bozzini-Archivio QUI arte contemporanea).

²² *IMMAGINI DEL COLORE* 1967. Nel 1967 diventa collaboratrice dell'Editalia anche Isabella del Frate che lavorerà presso la sede di «QUI arte contemporanea» fino al 1973. Si veda a tal riguardo *ROMA NEW YORK* 2019.

²³ Volpi scriveva in catalogo: «Il colore, come la struttura, è essenzialmente per l'artista un modo di appropriarsi dello spazio, e quindi della realtà essi hanno il potere di scoprirci attraverso le infinite combinazioni di tali elementi, uniti qualche volta alla forza di materiali nuovi, le infinite possibilità fantastiche che il nostro occhio, la nostra percezione, possono captare quando sono liberati da attese abitudinarie e conformistiche» (*IMMAGINI DEL COLORE* 1967).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *CARLA ACCARDI* 1966, p. 450. Come ha ricordato Laura Iamurri, il «laconico testo» firmato da Lonzi sarebbe stato, in seguito, oggetto di approfondimento nel giugno dello stesso anno nella conversazione tra Lonzi e Accardi pubblicata su «Marcatè» per la serie *Discorsi*, proprio a partire da una dettagliata descrizione dell'«opera più straordinaria tra quelle esposte da Notizie, la Tenda» (IAMURRI 2016a, p. 160). Cfr. anche IAMURRI 2016b.

Se si osserva la programmazione dello spazio emerge come, negli anni a venire, il percorso di Accardi, così come quello degli altri artisti esposti già in questa prima mostra, verrà seguito fedelmente da «QUI arte contemporanea» con il chiaro intento di mostrare l'evoluzione delle ricerche individuali, tanto che nel 1971 la sede di via del Corso ospiterà la personale dell'artista siciliana intitolata *Le tre tende*, naturale sviluppo e approfondimento di quanto presentato nel 1967²⁶.

È significativo ricordare come, a partire da questa prima esposizione ufficiale, diventerà consuetudine per la sede di «QUI arte contemporanea» ospitare, a una settimana di distanza dall'inaugurazione, un dibattito incentrato sul tema della mostra esposta, con lo scopo di dar voce agli artisti chiamati a intervenire in un confronto tra critici d'arte e pubblico. Tale impostazione, tesa a collocare l'artista al centro di uno scambio diretto con i suoi interlocutori, viene ricordata da Lorenza Trucchi come una delle «maggiori novità» che lo spazio espositivo proponeva, in linea con quanto espresso nell'editoriale della rivista riguardo al voler ristabilire quel colloquio, ormai «snaturato», tra artista, critico e pubblico²⁷.

Il dibattito, tenutosi il 19 aprile 1967, vedeva Marisa Volpi, Giuseppe Gatt e Maurizio Calvesi intenti a intervistare i protagonisti della mostra davanti al pubblico romano che affollava la sede della rivista; non a caso proprio dal 1967, sulle pagine di «QUI arte contemporanea», compariva la rubrica *QUI incontri*, per raccontare le attività e la vitalità che lo spazio stava dimostrando (Figg. 10-11)²⁸.

Gli eventi presentati avevano la capacità di catalizzare alcune delle personalità più significative del panorama artistico del momento, come testimonia la seconda mostra inaugurata nella sede della rivista, presentata in catalogo da Cesare Vivaldi e intitolata *Cinque pittori di Roma*. La mostra poneva chiaramente le basi per un'attenzione verso la linea prevalentemente italiana, e soprattutto romana, del linguaggio astrattista, tema sul quale negli anni si sarebbe consolidata con coerenza l'intera attività espositiva della Galleria Editalia, presentando un «gruppo» di artisti «rigorosamente non figurativi» composto da «personalità indipendenti decise a elaborare insieme una linea di condotta e a operare unite nel campo, abbastanza confuso, delle ultime tendenze contemporanee»²⁹. Una scelta ancora una volta in linea con i principi espressi nel progetto della rivista che permetteva a Vivaldi di mostrare insieme le opere di Vincenzo Cecchini, Carlo Cego, Carmen Gloria Morales, Emilio Tolve e Claudio Verna, come artisti ugualmente capaci a rielaborare criticamente l'astrattismo storico e a distinguersi dalla «ventata di neo-astrattismo» dilagante tra i giovani artisti italiani, adottando diversamente un approccio nettamente europeo³⁰.

L'evento, seppur rivolto al contesto artistico romano, vide l'eccezionale partecipazione di Alexander Calder, che a pochi metri di distanza esponeva la sua personale alla Galleria Arco d'Alibert di Mara Coccia³¹. La sua presenza a «QUI arte contemporanea», fotografato in conversazione con Marisa Volpi e Piero Sadun, svela le potenzialità della posizione strategica della sede della rivista, la quale condivideva con le altre gallerie romane quell'interesse nel costruire una rete di relazioni di carattere internazionale (Fig. 12).

In particolare la possibilità di dibattere attorno alle ricerche italiane, in questo caso romane, ricercando un confronto con lo sguardo americano è ancor più evidenziata dal fatto che nell'incontro successivo alla mostra venne coinvolto, insieme a Cesare Vivaldi, l'artista Piero Dorazio, che in quel momento rappresentava una delle voci più autorevoli per indagare

²⁶ CARLA ACCARDI 1971.

²⁷ TRUCCHI 1986.

²⁸ QUI INCONTRI 1967a.

²⁹ CINQUE PITTORI DI ROMA 1967, p.n.n.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ CALDER 1967.

il panorama artistico americano, grazie agli intensi rapporti coltivati in quegli anni con gli artisti oltreoceano e all'esperienza di docente maturata presso la University of Pennsylvania³².

«QUI arte contemporanea» si presenta quindi come un luogo capace di dare spazio al dibattito in corso come confermato anche dalla successiva mostra *La terza dimensione*, approfondimento di quanto già introdotto al pubblico con la *Tenda* di Carla Accardi e inaugurata il 21 giugno 1967. Tale esposizione appare come stretta conseguenza della mostra *L'impatto percettivo*, a cura di Alberto Boatto e Filiberto Menna, inaugurata ad Amalfi nel mese di maggio in occasione del secondo appuntamento della Rassegna Internazionale di Arti Figurative, promossa da Marcello Rumma e apertasi l'anno precedente, nel 1966, con la mostra di Renato Barilli *Aspetti del «ritorno alle stesse cose»*³³.

Con l'evento di Amalfi del 1967 era coinciso anche il *Convegno della critica d'arte della nuova generazione*, incentrato, nello specifico, sul tema dello «spazio nella ricerca artistica odierna»; un incontro che, secondo Renato Barilli, aveva rappresentato anche «una specie di censimento della giovane critica, una anagrafe delle “presenze operanti”, con relativo cartellino clinico, con l'indicazione del gruppo e della “linea” di appartenenza». Barilli constatava, in particolare, la presenza predominante della «scuola romana» che si dimostrava nella partecipazione, come relatori, dei critici Maurizio Calvesi e Filiberto Menna insieme a Maurizio Fagiolo, Alberto Boatto, Giorgio de Marchis, Giuseppe Gatt e Marisa Volpi. Essi si distinguevano inoltre, secondo Barilli, per appartenere a una «linea critica, nascente soprattutto dall'insegnamento di Argan, di estrema chiarezza e rigore»³⁴. Un aspetto, questo, particolarmente significativo se si osserva la mostra all'Editalia che si poneva in dialogo con i tanti eventi presentati in tutta Italia nel corso dei mesi estivi dedicati al tema delle indagini spaziali, radunando un gruppo evidentemente diversificato di artisti accumulati dall'esigenza di operare oltre lo spazio della tela, invadendo letteralmente il perimetro espositivo³⁵.

Lorenza Trucchi sulle pagine di «Momento-sera» segnalava l'interesse della mostra a «QUI arte contemporanea» poiché capace di riunire un gruppo completamente eterogeneo di artisti formatosi attorno al tema della «terza dimensione», dimostrando nuovamente l'importanza di superare le mere divisioni di «tendenza» legate a un'analisi di tipo formale, a favore, invece, di una riflessione sui possibili risultati comuni³⁶.

Jannis Kounellis e Pino Pascali, i cui nomi stavano infiammando la scena romana con le mostre alla Galleria L'Attico di Fabio Sargentini, erano qui presentati a confronto con le opere di Sergio Lombardo, Renato Livi, Carlo Lorenzetti e Giuseppe Uncini, svelando come il preciso intento fosse quello di analizzare differenti aspetti delle indagini spaziali, caratteristici di un approccio tipicamente italiano³⁷.

Una posizione, quella dell'Editalia, assolutamente autonoma se si considera che, presso la galleria di Sargentini, la mostra in corso era *Fuoco Immagine Acqua Terra*, «svolta “antropologica” del modo di fare arte»³⁸: se all'Attico Kounellis esponeva la *Margherita di fuoco* e Pascali *9 mq. di pozzanghere, 1 mc. di terra e 2 mc. di terra*, all'Editalia la loro partecipazione si rivelava funzionale a rendere evidentemente comprensibile il tema oggetto di indagine³⁹.

³² Si veda l'invito al dibattito, datato 17 maggio 1967, che vide la partecipazione di Cesare Vivaldi e Piero Dorazio chiamati a intervistare gli artisti esposti nella mostra *Cinque pittori di Roma*, presso la sede di «QUI arte contemporanea» (Associazione Lidio Bozzini-Archivio QUI arte contemporanea).

³³ Riguardo alla *Rassegna Internazionale di Arti Figurative* ideata da Marcello Rumma rimando a CUOMO 2018 e TRONCONE 2016. Si veda a riguardo anche la mostra *Ottobre 1968. “arte povera più azioni povere” agli Arsenali di Amalfi*, Torino 2019.

³⁴ BARILLI 1979, p. 22.

³⁵ BARILLI 1979.

³⁶ TRUCCHI 1967.

³⁷ LA TERZA DIMENSIONE 1967.

³⁸ CALVESI 1990, p. 28.

³⁹ Si veda *FUOCO IMMAGINE ACQUA TERRA* 1967.

In assenza di un elenco delle opere esposte nella sede di «QUI arte contemporanea», una veduta della sala permette di riconoscere tra i lavori in mostra le strutture marine di Pascali volutamente affiancate da un esemplare della serie dei *Supercomponibili* di Sergio Lombardo (Fig. 13). L'incontro tra due opere così diverse aveva il merito di far risaltare i tratti distintivi delle singole ricerche, per un discorso ad ampio raggio che mostrava le caratteristiche dei diversi approcci al concetto spaziale.

Come ricorda Maurizio Calvesi, un aspetto rappresentativo degli *environments* romani, che li distingueva dalle parallele ricerche oltreoceano, era quello di non limitarsi semplicemente a occupare uno spazio ma, al contrario, di «articolarlo plasticamente» o, come nel caso di Pascali, «proiettarlo fuori dai suoi stessi limiti»⁴⁰.

Le opere di Pascali esposte a «QUI arte contemporanea», creatrici di un enigmatico paesaggio marino, visibili soltanto per metà e piantate sulla parete e sul pavimento, avevano la capacità di generare quell'impressione di 'sfondamento' evocativa di un mondo altro, e richiamavano la serie *Nuove sculture* che di fatto aveva inaugurato la programmazione espositiva curata da Fabio Sargentini negli spazi della galleria del padre, nell'autunno del 1966 (Fig. 14)⁴¹.

Il mondo costruito da Pascali è, secondo Luca Massimo Barbero, un «mondo italiano, mediterraneo, profano e magico»⁴², pertanto rappresentativo di un linguaggio assolutamente autonomo, ancor più evidenziato se posto in dialogo con le serie dei *Supercomponibili* di Lombardo che, al contrario, si proponevano di essere volutamente distanti da quell'arte protesa a porgere «una mano alle nostre private fantasie»⁴³; i lavori di Lombardo erano, infatti, elemento di congiunzione e di riflessione rispetto alle ricerche oltreoceano richiamando possibili confronti, ma con le dovute distinzioni, con l'avvento della *Miniaml Art*⁴⁴.

L'esemplare dei *Supercomponibili*, la cui serie avrebbe occupato l'anno successivo lo spazio espositivo della Galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani nella personale dedicata all'artista romano, venne usato come sfondo per il dibattito che seguì alla mostra, dove al tavolo dei relatori questa volta erano chiamati a dialogare con gli artisti Marisa Volpi, Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi e Filiberto Menna, in un confronto incrociato tra critici e artisti, funzionale a evidenziare le diversità e i punti d'incontro tra le opere esposte (Figg. 15-16)⁴⁵.

I nomi dei critici presenti permettono di mostrare da una parte lo stretto legame di «QUI arte contemporanea» con gli esponenti di quella «scuola romana» ricordata da Barilli e gravitante attorno alla figura di Argan, dall'altra l'attualità e il peso dei dibattiti ospitati nelle sale dell'Editalia poiché se Maurizio Calvesi aveva contribuito alla presentazione in catalogo delle sopraccitate mostre *Pino Pascali. Nuove sculture* e *Fuoco Immagine Acqua Terra*, esposte a L'Attico tra 1966 e il 1967, Filiberto Menna era stato curatore, insieme ad Alberto Boatto, della mostra *L'impatto percettivo*, origine del convegno di Amalfi dedicato al tema delle ricerche spaziali.

La programmazione dell'Editalia comincia così a essere sempre più strutturata e nel 1968, quando la pubblicazione della rivista inizia a vacillare, lo spazio espositivo acquisisce un ruolo centrale. Quell'anno, con l'irrompere delle contestazioni alla Biennale di Venezia e alla Triennale di Milano, l'assetto redazionale subì un forte contraccolpo dovuto allo scollamento del nucleo di artisti fondatori, conseguenza anche delle morti di Ettore Colla, Leoncillo

⁴⁰ CALVESI 1990, p. 28.

⁴¹ PASCALI 1966.

⁴² BARBERO 2010, p. 33.

⁴³ SERGIO LOMBARDO 1968, p.n.n.

⁴⁴ Sulle pagine di «QUI arte contemporanea» sarebbe comparso nel mese di novembre il contributo di Marisa Volpi dedicato alla mostra *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* tenutasi nel 1966 al Jewish Museum di New York: VOLPI 1967.

⁴⁵ Ogni critico era chiamato a dialogare con alcuni artisti scelti; Maurizio Calvesi era ricordato per aver «animato un brillante confronto fra le opere opposte di Lombardo e Pascali» (*QUI INCONTRI* 1967b, p. 8).

Leonardi e Lucio Fontana⁴⁶. La volontà dell'editore Bozzini era però quella di non stravolgere il comitato originario sostituendo i componenti con un nuovo gruppo di artisti, pertanto la necessità di un riassetto interno implicò l'interruzione delle pubblicazioni.

È in questa fase che l'attività espositiva in sede tiene alta l'attenzione del pubblico, tanto da ospitare una collettiva che vedeva protagonisti Luciano Fabro, Giulio Paolini e Jannis Kounellis, presentata in catalogo da Marisa Volpi nell'aprile del 1968, a neanche un anno di distanza dalla celebre mostra *Arte Povera - Im Spazio* organizzata da Germano Celant alla Galleria La Bertesca di Genova, nella quale, per la prima volta, gli stessi artisti erano coinvolti come esponenti della corrente poverista⁴⁷ (Figg. 17-18).

La mostra romana appare naturale conseguenza della collaborazione di Volpi con la Galleria Notizie di Torino poiché due delle tre opere di Fabro esposte negli spazi di «QUI arte contemporanea», *Foro da Q mm. 6 (cm. 100x915)*, *tautologia* e *Avanti, dietro, destra, sinistra (cielo)*, rientravano proprio nel catalogo della mostra alla Galleria Notizie, conclusasi appena un mese prima.

Inoltre, in questa sede, Giulio Paolini, la cui presenza all'Editalia è anch'essa da ricondurre all'amicizia tra Volpi e Carla Lonzi, esponeva l'opera *To L.F.*, una fotografia-autoritratto nella quale l'artista era colto nel momento di guardare il catalogo della mostra *Opere di Luciano Fabro*, tenutasi l'anno precedente sempre a Notizie, con testo di presentazione di Lonzi⁴⁸. Tra le altre opere di Paolini citate nel pieghevole dell'Editalia compare anche *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, esposta per la prima volta soltanto alcune settimane prima alla Galleria Notizie, segnale quindi di un'esplicita continuità che si stava definendo tra lo spazio espositivo torinese e quello romano⁴⁹.

È importante, inoltre, sottolineare come, a pochi giorni di distanza dall'inaugurazione della mostra a «QUI arte contemporanea», Paolini venga coinvolto da Plinio De Martiis nel progetto espositivo del *Teatro delle mostre* che prevedeva dal 6 al 31 maggio 1968 la presentazione di opere ed eventi della durata di un giorno ciascuno presso la galleria romana La Tartaruga al n. 3 di Piazza del Popolo, a pochi passi dalla sede della rivista⁵⁰. Secondo quanto riferito dai giornali dell'epoca, in concomitanza con la sua partecipazione al *Teatro delle mostre*, Paolini è chiamato a dibattere insieme a Fabro e Kounellis con i critici Marisa Volpi, Giulio Carlo Argan, Nanni Balestrini e Maurizio Calvesi, nella «consuetta» intervista agli artisti esposti negli spazi di via del Corso n. 525⁵¹.

Si tratta di un aspetto significativo che dimostra come in questi primissimi anni «QUI arte contemporanea» riesca a essere un punto di raccordo tra le gallerie private, una «zona ossigenata» per la comprensione del contemporaneo, in grado di valorizzare quell'asse Torino-Roma sempre più rafforzato, con il preciso intento di svelare un quadro il più possibile esaustivo delle ricerche in corso in Italia, affrontando l'attualità sempre attraverso la lente di una prospettiva storica. In tal senso il catalogo della mostra *Fabro, Paolini, Kounellis* rivelava chiaramente l'interesse nel tracciare le possibili connessioni tra l'approccio dei singoli artisti e gli esponenti dell'avanguardia del primo Novecento, ricordando in particolare l'importanza del

⁴⁶ EDITORIALE 1969.

⁴⁷ FABRO, PAOLINI, KOUNELLIS 1968; ARTE POVERA - IM SPAZIO 1967. A Genova Fabro, Kounellis e Paolini avevano esposto insieme ad Alighiero Boetti, Pino Pascali ed Emilio Prini nella sezione 'Arte povera'; cfr. ARTE POVERA 2007. Per un approfondimento sulla mostra nella sede di «QUI arte contemporanea» si veda TRUCCHI 1968.

⁴⁸ OPERE DI LUCIANO FABRO 1967. L'opera in questione venne esposta per la prima volta proprio in occasione della collettiva *Fabro, Paolini, Kounellis* nella sede di «QUI arte contemporanea». Cfr. GIULIO PAOLINI 2008, p. 907.

⁴⁹ GIULIO PAOLINI 1968.

⁵⁰ BERNARDI 2014.

⁵¹ A riguardo si veda un breve annuncio segnalato in «Il Giornale d'Italia», Roma 9 maggio 1968. Si veda inoltre QUI INCONTRI 1969a, p. 6, dove il dibattito è collocato temporalmente «durante il periodo della mostra»; si veda infine MOSTRE-DIBATTITI-INCONTRI 2006.

lavoro di René Magritte come figura emblematica attraverso la quale osservare e comprendere le opere presentate in mostra⁵².

Nel marzo del 1969, la rivista torna a essere pubblicata rendendo omaggio alla scomparsa sia degli artisti fondatori che di Pino Pascali, in un momento in cui Palma Bucarelli stava organizzando la retrospettiva che avrebbe portato la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a ricevere in donazione dalla famiglia dell'artista pugliese alcune delle sue più celebri opere come parte della collezione permanente del museo; l'anno seguente la GNAM avrebbe dedicato ugualmente una retrospettiva anche a Ettore Colla, ricevendo in donazione alcune sue importanti sculture, dimostrazione, ancora una volta, di come tra l'istituzione pubblica e privata ci fossero continui rimandi, anche legati ai rapporti interpersonali dei singoli artisti gravitanti attorno alla sede della rivista, che permetto oggi di riconoscere nell'Editalia un ruolo coadiuvante in quell'ottica di storicizzazione dell'arte contemporanea⁵³.

Il ricordo di Pino Pascali su «QUI arte contemporanea» era affidato alle parole di Claudio Cintoli, Eliso Mattiacci e Jannis Kounellis, quest'ultimo protagonista sullo stesso numero della rivista con un contributo dedicato alla sua esperienza di scenografo per l'opera teatrale *I Testimoni* di Tadeusz Rózewicz, andata in scena presso il Teatro Gobetti di Torino nel novembre del 1968, con regia di Carlo Quartucci. Approfondimento doveroso dal momento che il 1969, nel fermento delle gallerie romane, si era aperto con l'inaugurazione della nuova sede dell'Attico del garage di via Cesare Beccaria, con la mostra evento dei *Dodici cavalli vivi*, che avrebbe portato Sargentini a sfruttare le potenzialità offerte dalle dimensioni dello spazio, ospitando nel corso di quell'anno la personale di Mario Merz *Che fare?* e il rullo compressore di Mattiacci⁵⁴. Un parallelo estremante interessante se si pensa che nella primavera del 1969 Kounellis, Merz e Mattiacci espongono nella sede di «QUI arte contemporanea» insieme a Claudio Cintoli, Laura Grisi, Sergio Lombardo e Maurizio Mochetti nella mostra *"I materiali"*⁵⁵, la quale, come ricordato da Vittorio Rubiu, si caratterizzava per essere strutturata a «doppio binario», facendo dialogare «minimalisti» e «poveristi» rintracciando ancora una volta quell'impostazione volta a favorire una visione d'insieme in grado di porre linee interpretative che spaziassero in maniera orizzontale, ponendo sempre come fulcro dell'attenzione i temi oggetto del dibattito contemporaneo⁵⁶ (Figg. 19-20). L'attualità di quanto proposto a «QUI arte contemporanea» è, in tal caso, testimoniata anche dal fatto che l'inaugurazione della mostra *"I materiali"* aveva coinciso in particolare con la celebre esposizione *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna, cruciale bilancio internazionale per le esperienze poveriste, postminimaliste e concettuali, nella quale Kounellis e Mario Merz erano parallelamente coinvolti; un aspetto che dimostra le potenzialità espresse dalla sede della rivista, capace di far convergere quelle personalità chiave per mostrare un dialogo dal carattere internazionale⁵⁷.

L'anno 1970 si apre a «QUI arte contemporanea» con la personale di Giulio Paolini *Vedo*, specchio di un confronto sempre più vivo che si era andato a instaurare tra l'artista e

⁵² Un aspetto approfondito grazie al supporto della rivista nel marzo del 1969 con un intervento di Marisa Volpi intitolato *Perché Magritte* nel quale, in un inciso, si ricordava il «perché» dell'«attualità» di Magritte, la cui «non manualità» e «concettualità» aveva il merito di rappresentare le ricerche di un «importante settore dell'arte contemporanea», al quale appartenevano, oltre ai tre artisti che avevano esposto alla collettiva a «QUI arte contemporanea», anche figure come Pistoletto, Pascali e Festa, ugualmente vicini nei loro lavori alle suggestioni «sottili e concettuali» magrittiane. Cfr. VOLPI 1969b.

⁵³ MARGOZZI 2012, pp. 18-19.

⁵⁴ Jannis Kounellis, *Dodici cavalli vivi*, Galleria L'Attico (garage di via Beccaria), Roma 14 gennaio 1969; Mario Merz, *Che fare?*, Galleria L'Attico (garage di via Beccaria), Roma 5 febbraio 1969; Eliseo Mattiacci, *Azione con rullo compressore*, Galleria L'Attico (garage di via Beccaria), marzo 1969.

⁵⁵ *"I MATERIALI"* 1969.

⁵⁶ RUBIU 1969. Si veda anche *QUI INCONTRI* 1969b.

⁵⁷ *LIVE IN YOUR HEAD* 1969; si veda a riguardo anche CELANT 1969.

Marisa Volpi, anche questa volta presentatrice in catalogo e interessata a sottolineare i rimandi storici possibili nella lettura dei suoi lavori⁵⁸.

La mostra, che a distanza di un mese sarebbe passata quasi nella sua interezza alla galleria torinese di Luciano Pistoï, dimostra oggi il suo valore per aver esposto al pubblico romano opere come *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, presentata qualche mese prima alla Sixième Biennale de Paris su fogli di carta, ma per la prima volta realizzata su parete proprio negli spazi di «QUI arte contemporanea», così come *Elegia*, un calco in gesso frammento «dell'occhio con il sopracciglio del *David* di Michelangelo, con superficie specchiante al posto dell'iride», per la prima volta esposta nella sede di via del Corso n. 525, alla quale sarebbe stata riservata un'intera stanza alla XXXV Biennale veneziana di quello stesso anno⁵⁹ (Fig. 22).

Un'esposizione ancor più significativa per essere stata preceduta soltanto di pochi giorni dal dibattito che vide la partecipazione di Harold Rosenberg nelle sale della rivista, in un confronto aperto che coinvolse al tavolo dei relatori due artisti, Achille Perilli e Toti Scialoja, due «poeti e critici», Alfredo Giuliani e Angelo Maria Ripellino, una critica d'arte, Marisa Volpi e, con il compito di moderatore, lo studioso di letteratura anglosassone Paolo Milano (Fig. 21)⁶⁰. Un incontro emblematico per il progetto della rivista che, a distanza di quattro anni dalla sua fondazione, invitando Rosenberg a parlare, fu capace di catalizzare nelle sale di «QUI arte contemporanea» la generazione dei più giovani a partire proprio da Paolini insieme a Lombardo, Mochetti e Carmen Gloria Morales, presenti nel pubblico al fianco di Cy Twombly, Beverly Pepper e Giosetta Fioroni, così come la giovane critica d'arte romana posta al fianco di Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan⁶¹.

A partire dall'anno seguente, come ricordato, la sede di «QUI arte contemporanea» avrebbe acquisito l'appellativo di galleria dimostrando nella programmazione una linea di fedeltà soprattutto verso l'astrattismo italiano, prevalentemente romano, seguito con coerenza e attenzione nei molti anni di attività.

Come avrebbe scritto Carandente:

Tenendo presente questa situazione, non ancora confusa come oggi, ma già ingarbugliata, il compito della Rivista prima, della Galleria poi, sembrava bell'e sottinteso nel continuare a fare storia in modo attivo, nello sceverare il presente come aveva detto Harold Rosenberg, nell'individuare e segnalare, dunque, consapevolmente, «le ideazioni originali e autentiche», nel pieno rispetto dei valori acquisiti e senza alcun timore del nuovo⁶².

⁵⁸ GIULIO PAOLINI 1970.

⁵⁹ ROMA IN MOSTRA 1995, p. 30.

⁶⁰ Dibattito *Critica e libertà*, con la partecipazione di Marisa Volpi, Angelo Maria Ripellino, Paolo Milano, Harold Rosenberg, Alfredo Giuliani e Achille Perilli, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 17 gennaio 1970.

⁶¹ Una ricostruzione di coloro che parteciparono al dibattito come pubblico è stata possibile grazie alle fotografie conservate dall'Archivio QUI arte contemporanea.

⁶² CARANDENTE 1976.



Fig. 1: Lidio Bozzini consegna il David di Donatello a Audrey Hepburn nel 1962 come miglior attrice straniera per il film *Colazione da Tiffany*. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea



Fig. 2: Gina Lollobrigida e Lidio Bozzini all'inaugurazione di «QUI arte contemporanea», Roma 26 luglio 1966. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea



Fig. 3: Inaugurazione di «QUI arte contemporanea», Roma 26 luglio 1966. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea



Fig. 4: Invito-presentazione «QUI arte contemporanea». Courtesy Archivio QUI arte contemporanea



Fig. 5: La biblioteca della sede di «QUI arte contemporanea». Courtesy Archivio QUI arte contemporanea



Fig. 6: *Immagini del colore*, invito-catalogo della mostra, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 12 aprile 1967



Fig. 7: Piero Sadun, Lidio Bozzini, Lorenza Trucchi e Giulio Turcato all'inaugurazione della mostra *Immagini del colore*, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 12 aprile 1967. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea



Fig. 8: Carla Accardi, *Tenda*, invito-catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino maggio 1966



Fig. 9: Carla Accardi, *Tenda*, inaugurazione della mostra *Immagini del colore*, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 12 aprile 1967. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea



Figg. 10-11: Dibattito in occasione della mostra *Immagini del colore*, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 19 aprile 1967. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea



Fig. 12: Alexander Calder in conversazione con Marisa Volpi e Piero Sadun all'inaugurazione della mostra *Cinque pittori di Roma*, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 10 maggio 1967. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

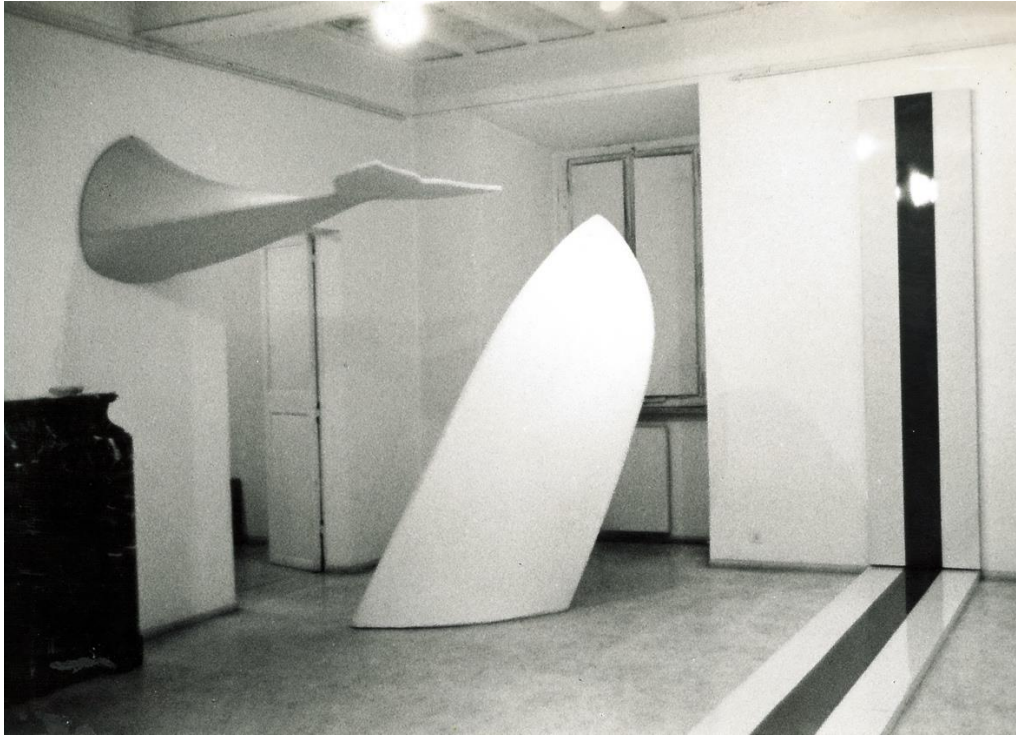


Fig. 13: Veduta della sala con le opere di Pino Pascali e Sergio Lombardo esposte alla mostra *La terza dimensione*, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 21 giugno 1967. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea



Fig. 14: Pino Pascali, *Il mare*, mostra *Nuove sculture*, Galleria L'Attico (Piazza di Spagna), Roma ottobre 1966



Figg. 15-16: Due vedute del dibattito tenutosi in occasione della mostra *La terza dimensione*, con la partecipazione di Filiberto Menna, Marisa Volpi, Giulio Carlo Argan e Maurizio Calvesi, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 3 luglio 1967. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

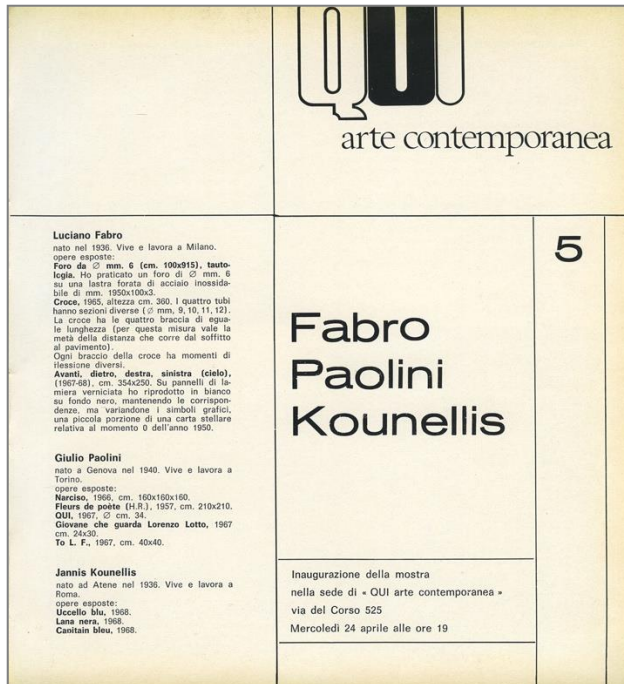


Fig. 17: *Fabro, Paolini, Kounellis*, catalogo della mostra, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 24 aprile 1968



Fig. 18: Inaugurazione della mostra *Fabro, Paolini, Kounellis*, sede di «QUI arte contemporanea», Roma 24 aprile 1968. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea



Fig. 19: "*I materiali*", catalogo della mostra, sede di QUI arte contemporanea-Centro d'Arte Editalia, Roma 19 aprile 1969



Fig. 20: Inaugurazione della mostra "*I materiali*", sede di QUI arte contemporanea-Centro d'Arte Editalia, Roma 19 aprile 1969. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea



Fig. 21: Dibattito *Critica e libertà*, con la partecipazione di Toti Scialoja, Marisa Volpi, Angelo Maria Ripellino, Paolo Milano, Harold Rosenberg, Alfredo Giuliani e Achille Perilli, QUI arte contemporanea-Centro d'Arte Editalia, Roma 17 gennaio 1970. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea



Fig. 22: Orietta Bianchi, Giorgio de Marchis e Giulio Paolini davanti all'opera dell'artista, *Elegia*, all'inaugurazione della mostra *Giulio Paolini. Vedo*, QUI arte contemporanea-Centro d'Arte Editalia, Roma 20 gennaio 1970. Courtesy Archivio QUI arte contemporanea

BIBLIOGRAFIA

ARGAN 1967

G.C. ARGAN, *Capogrossi*, [antologia dei testi, cronistoria, catalogo generale a cura di M. Fagiolo dell'Arco], Roma 1967.

ARTE POVERA 2007

Arte povera 1966-1980. Libri e documenti / Books and Documents, a cura di G. Maffei, Mantova 2007.

ARTE POVERA - IM SPAZIO 1967

Arte Povera - Im Spazio, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Genova 1967.

BARBERO 2010

L.M. BARBERO, *Roma: territori di confine. L'Attico di Fabio Sargentini*, in *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978 / Macroroots of the contemporary. Fabio Sargentini's "L'Attico" 1966-1978*, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, F. Pola, Milano 2010, pp. 13-49.

BARILLI 1979

R. BARILLI, *L'estate delle mostre (1967)*, in Id., *Informale Oggetto Comportamento*, II. *La ricerca artistica negli anni '70*, Milano 1979, pp. 22-30.

BERNARDI 2014

I. BERNARDI, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Milano 2014.

BRANDI 1963

C. BRANDI, *Burri*, Roma 1963.

BUCARELLI 1962

P. BUCARELLI, *Giacometti*, Roma 1962.

CALDER 1967

Calder, catalogo della mostra, Galleria Arco d'Alibert, Roma 21 aprile 1967.

CALVESI 1990

M. CALVESI, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, Roma 1990, pp. 11-36.

CARANDENTE 1976

G. CARANDENTE, *Una rivista, una galleria 1966-1976*, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA 1976*, pp.n.nn.

CARLA ACCARDI 1966

Carla Accardi, catalogo della mostra, testo di C. Lonzi, Galleria Notizie, Torino 1966.

CARLA ACCARDI 1971

Carla Accardi. Le tre tende, catalogo della mostra, testi di M. Volpi, T. Maraini, Galleria Editalia, Roma 1971.

CELANT 1969

G. CELANT, *L'adottarci del nostro territorio*, «QUI arte contemporanea», 6, 1969, pp. 18-21.

CINQUE PITTORI DI ROMA 1967

Cinque pittori di Roma: Vincenzo Cecchini, Carlo Cego, Carmen Gloria Morales, Emiliano Tolve, Claudio Verna, catalogo della mostra, [testo di C. Vivaldi], sede di «QUI arte contemporanea», Roma 1967.

CUOMO 2018

R. CUOMO, *Dall'Arte programmata all'Arte povera. Gli esordi di Germano Celant (1965-1967)*, «piano b», 1, 2018, pp. 86-105.

EDITORIALE 1966

Editoriale, «QUI arte contemporanea», 1, 1966, p. 11.

EDITORIALE 1969

Editoriale, «QUI arte contemporanea», 5, 1969, p. 11.

FABRO, PAOLINI, KOUNELLIS 1968

Fabro, Paolini, Kounellis, catalogo della mostra, [testo di M. Volpi], sede di QUI arte contemporanea, Roma 1968.

FUOCO IMMAGINE ACQUA TERRA 1967

Fuoco Immagine Acqua Terra, catalogo della mostra, testi di A. Boatto, M. Calvesi, Galleria L'Attico, Roma 1967.

GALLERIA EDITALIA 1976

Galleria Editalia. QUI arte contemporanea 1966-76, Editalia, Roma 1976.

GALLERIA EDITALIA 1986

Galleria Editalia. QUI arte contemporanea 1976-86, Editalia, Roma 1986.

GALLERIA EDITALIA 1991

Galleria Editalia. QUI arte contemporanea 1987-91, Editalia, Roma 1991.

GALLO 2012

F. GALLO, «*Qui arte contemporanea*»: *il presente nel solco della modernità*, «teCLa», 5, 2012, pp. 58-73.

GIULIO PAOLINI 1968

Giulio Paolini, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 1968.

GIULIO PAOLINI 1970

Giulio Paolini. Vedo, catalogo della mostra, [testo di M. Volpi], Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 1970.

GIULIO PAOLINI 2008

Giulio Paolini. Catalogo ragionato, II. 1983-1999, a cura di M. Disch, Milano 2008.

IAMURRI 2016a

L. IAMURRI, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Macerata 2016.

IAMURRI 2016b

L. IAMURRI, *Una cosa ovvia. Carla Accardi, Tenda, 1965-66*, «L'uomo nero», n.s., 13, 2016, pp. 150-165.

"I MATERIALI" 1969

"I materiali". Claudio Cintoli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Eliso Mattiacci, Mario Merz, Maurizio Mochetti, catalogo della mostra, [testo di M. Volpi], sede di QUI arte contemporanea-Centro d'Arte Editalia, Roma 1969.

IMMAGINI DEL COLORE 1967

Immagini del colore. Carla Accardi, Marcia Hafif, Giulio Turcato, catalogo della mostra, [testo di M. Volpi], sede di QUI arte contemporanea, Roma 1967.

JACKSON POLLOCK 1958

Jackson Pollock, catalogo della mostra, di N. Ponente, presentazione di P. Bucarelli, introduzione di S. Hunter, Editalia, Roma 1958.

KANDINSKIJ 1958

Kandinskij. 45 dipinti dal Museo della Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York, catalogo della mostra, di G. Carandente, presentazione di P. Bucarelli, Editalia, Roma 1958.

LA TERZA DIMENSIONE 1967

La terza dimensione. Jannis Kounellis, Renato Livi, Sergio Lombardo, Carlo Lorenzetti, Pino Pascali, Giuseppe Uncini, catalogo della mostra, [testo di M. Volpi], sede di QUI arte contemporanea, Roma 1967.

L'ESPRESSIONISMO 1964

L'Espressionismo. Pittura scultura architettura, catalogo della mostra, a cura di M. Volpi, G.K. König, Firenze 1964.

LIVE IN YOUR HEAD 1969

Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information / Wenn Attitüden Form werden. Werke - Konzepte - Prozesse - Situationen - Information / Quand les attitudes deviennent forme. Oeuvres - Concepts - Processus - Situations - Information / Quando attitudini diventano forma. Opere - Concetti - Processi - Situazioni - Informazione, catalogo della mostra, a cura di H. Szeemann, Berna 1969.

MARGOZZI 2012

M. MARGOZZI, *La Galleria nazionale d'arte moderna e l'Editalia. Circostanze, tangenze, personaggi*, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 2012, pp. 16-31.

MARTORE 2012

P. MARTORE, *La tradizione del nuovo in 'QUI arte contemporanea'*, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 2012, pp. 55-62.

MATTARELLA 2006

L. MATTARELLA, *Conversando con Lidio Bozzini*, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 2006, pp.n.nn.

MATTARELLA 2012

L. MATTARELLA, *QUI arte contemporanea tra opere e parole*, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 2012, pp. 63-73.

MOSTRE-DIBATTITI-INCONTRI 1976

Mostre-dibattiti-incontri, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 1976, pp.n.nn.

MOSTRE-DIBATTITI-INCONTRI 1986

Mostre-dibattiti-incontri, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 1986, pp.n.nn.

MOSTRE-DIBATTITI-INCONTRI 1991

Mostre-dibattiti-incontri, in *Qui arte contemporanea. Venticinque anni*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 1991, pp.n.nn.

MOSTRE-DIBATTITI-INCONTRI 2006

Mostre-dibattiti-incontri, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA* 2006, pp.n.nn.

OPERE DI BURRI 1975

Opere di Burri, catalogo della mostra, [testo di C. Brandi], Assisi 1975.

OPERE DI LUCLANO FABRO 1967

Opere di Luciano Fabro, invito alla mostra, testo di C. Lonzi, Galleria Notizie, Torino 1967.

PASCALI 1966

Pascali. Nuove sculture, catalogo della mostra, testi di M. Calvesi, A. Boatto, Galleria l'Attico, Roma 1966.

PIET MONDRIAN 1956

Piet Mondrian, catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, presentazione di Palma Bucarelli, introduzione di J.J.P. Oud, Editalia, Roma 1956.

QUI ARTE CONTEMPORANEA 1976

Qui arte contemporanea. Dieci anni: Accardi, Afro, Battaglia, Boille, Burri, Capogrossi, Carrino, Colla, Consagra, Conte, Dorazio, Fontana, Hafif, Kounellis, Leoncillo, Lorenzetti, Manessier, Mastroianni, Melotti, Mochetti, Morales, Paolini, Pascali, Pasmore, Pepper, Poliakov, Pomodoro, Sadun, Santomaso, Santoro, Scanavino, Scialoja, Scordia, Spagnoli, Turcato, Uncini, Verna, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 1976.

QUI ARTE CONTEMPORANEA 1986

Qui arte contemporanea. Venti anni, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 1986.

QUI ARTE CONTEMPORANEA 2006

Qui arte contemporanea. Quarant'anni, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 2006.

QUI ARTE CONTEMPORANEA 2012

QUI arte contemporanea 1966-1977, a cura di M. Margozzi, R. Bozzini, P. Martore, numero speciale di «QUI arte contemporanea» pubblicato in occasione della omonima mostra, 18, 2012.

QUI INCONTRI 1967a

QUI incontri, «QUI arte contemporanea», 3, 1967, pp. 7-8.

QUI INCONTRI 1967b

QUI incontri, «QUI arte contemporanea», 4, 1967, pp. 7-8.

QUI INCONTRI 1969a

QUI incontri, «QUI arte contemporanea», 5, 1969, pp. 5-6.

QUI INCONTRI 1969b

QUI incontri, «QUI arte contemporanea», 6, 1969, pp. 5-8.

ROMA IN MOSTRA 1995

Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 1995.

ROMA NEW YORK 2019

Roma New York 1948-1964. The Murray and Isabella Rayburn Foundation. Before | After, a cura di G. Celant, Cinisello Balsamo 2019.

ROSENBERG 1964

H. ROSENBERG, *La tradizione del nuovo*, prefazione di G.P. Brega, Milano 1964 (edizione originale *The Tradition of the New*, New York 1961).

RUBIU 1969

V. RUBIU, "Minimalisti" a Roma: Tubi e colonne di luce, «Corriere della sera», 15 giugno 1969, p. 12.

SERGIO LOMBARDO 1968

Sergio Lombardo, catalogo della mostra, Galleria Il Sagittario, Bari 1968.

TRONCONE 2016

A. TRONCONE, *L'impatto percettivo. II Rassegna Internazionale di Pittura di Amalfi*, in *Atlante dell'arte contemporanea a Napoli e in Campania. 1966-2016*, a cura di V. Trione, Napoli 2016, pp. 310-311.

TRUCCHI 1967

L. TRUCCHI, *Terza dimensione a Qui arte contemporanea*, «Momento-sera», 14-15 luglio 1967, p. 9.

TRUCCHI 1968

L. TRUCCHI, *Fabro, Paolini, Kounellis a Qui arte contemporanea*, «Momento-sera», 10-11 maggio 1968, p. 11.

TRUCCHI 1986

L. TRUCCHI, *Galleria Editalia 1966-1986*, in *QUI ARTE CONTEMPORANEA 1986*, pp.n.nn.

VOLPI 1967

M. VOLPI, *Strutture primarie e minimal art*, «QUI arte contemporanea», 4, 1967, pp. 29-35.

VOLPI 1969a

M. VOLPI, *Arte dopo il 1945. U.S.A.*, Bologna 1969.

VOLPI 1969b

M. VOLPI, *Perché Magritte*, «QUI arte contemporanea», 5, 1969, pp. 13-15.

ABSTRACT

Il contributo vuole indagare le origini della Galleria Editalia, prendendo in esame gli anni che vanno dalla sua fondazione a Roma nel 1966, come sede della rivista «QUI arte contemporanea», fino ai primi anni Settanta, quando acquisisce ufficialmente l'appellativo di galleria. Una ricostruzione possibile grazie alla ricca documentazione fotografica e ai prodotti editoriali conservati negli anni dalla galleria stessa.

L'approfondimento di questo periodo ha lo scopo di mettere in luce le figure chiave gravitanti attorno allo spazio e i principi fondanti che furono alla base del progetto, ma soprattutto di mostrare l'importante ruolo ricoperto dall'Editalia all'interno del sistema di gallerie italiane a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta.

The essay aims to investigate the beginnings of Galleria Editalia, examining the years from its founding in Rome in 1966, as the headquarters of the magazine «QUI arte contemporanea», up to the early 1970s, when it officially acquired the designation of gallery. The reconstruction of the early years of Galleria Editalia has been possible thanks to the rich photographic documentation and to the editorial products conserved over the years by the gallery itself.

The purpose of deeply analyze this period is to highlight the key actors gravitating around the space and the founding principles at the basis of the project, along with to show the important role played by Editalia within the Italian gallery system at the turn of the 1960s and 1970s.