

viaggiatore notturno



Schiffen



ISTITUTO NAZIONALE PER LA GRAFICA - CALCOGRAFIA

mario schifano

viaggiatore notturno

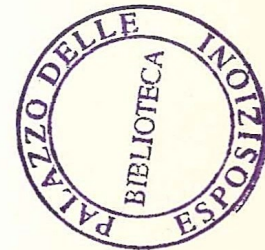
(collages, disegni, serigrafie, fotografie, film)

a cura di Federica Di Castro

Roma - Via Della Stamperia, 6
28 ottobre - 5 dicembre 1980



DE LUCA EDITORE



Design catalogo e allestimento mostra: Bonizza Giordani Aragno

Ufficio Stampa: A. M. Positano

Segreteria: A. Renzitti, R. Ventura

Fotografie: R. Manni, G. Bronchi

Coordinamento: G. Falcioni, R. Sgammmini, S. Trimarchi

Ricerca e documentazione: L. Aragno, A. Renzitti, G. Renzitti

Assistenza tecnica: R. Mongino, P. Terra, S. Serra

Si ringraziano i Sigg. V. D'Antoni, P. Fantauzzo, E. Manera, M. Mininni, N. Ruspoli e la Galleria « Il Torcoliere » per il prestito delle opere.

PRESENTAZIONE

« Viaggiatore notturno » è il titolo della mostra che l'Istituto Nazionale per la Grafica dedica a Mario Schifano nella sede della Calcografia a Fontana di Trevi.

« Viaggiatore notturno »: nel buio della notte la ricerca di quegli effetti luminescenti che vivificano tutte le interpretazioni dell'artista, realizzate su supporti i più svariati e nei modi più singolari.

Un susseguirsi di immagini fermate nella loro realtà, riproposte, trasfigurate in una loro irrealtà, racchiuse entro schizzi, tratteggi resi vibranti dalla luminescenza del colore di Mario Schifano: vibrante il guizzo argenteo del pesce nell'azzurro del mare, vibrante il volo dell'aereo nell'azzurro del cielo.

Maria Catelli Isola



E' una mia vecchia idea che l'evoluzione dell'arte contemporanea non sia niente affatto così mutevole e precipitosa come si vuol far credere: bensì lenta e organica. Mutevoli e precipitose sono le mode, ossia quegli epifenomeni mercantili (ed ideologici) cui è demandato il consumo dell'arte: essi enfatizzano e truccano le « differenze » occultando la frastagliata continuità, ovvero la logica, della ricerca.

Ciò spiega come mai un pittore (Mario Schifano) possa restare linguisticamente attuale per venti anni, attraverso le più svariate e fitte trafilie modistiche, anche se al tempo stesso emarginato dal mercato di cui disprezza i dettati e le regole: attuale negli anni della Pop Art, attuale sul versante dell'immagine meccanica, fotografica e filmica, attuale a cospetto della « nuova pittura » (quando si videro riedizioni, sia pure in tutt'altro spirito, dei suoi monocromi orlati), attuale a suo modo nell'ora del « comportamento » (per un artista la cui pittura non è che la scia disseminata della follia e della poesia di un comportamento), attuale quando va in onda la « storia dell'arte » e la citazione (aveva fatto « Leonardo », il « futurismo rivisitato », « Malevic », gli omaggi a De Chirico: per il quale, non meno che per i futuristi, c'era a Roma nei primi anni Sessanta un interesse acutissimo; poi gli assenti hanno scritto che De Chirico fu scoperto dopo morto); attuale al momento del « ritorno alla pittura » e dello spontaneismo infantile.

Ma pittura e non-pittura non sono affatto scelte reciprocamente esclusive: la non-pittura, o l'anti-pittura, o la morte della pittura, o la polemica contro la pittura, sono espressioni improprie o invenzioni balorde o bersagli di comodo. Che la pittura non si faccia soltanto con il pennello, cominciò ad insegnarcelo Burri,

usando però, quando ha voluto, anche il pennello. Ci sono poi mezzi espressivi che sono semplicemente un'altra cosa dalla pittura, senza negarla. L'arte contemporanea, assumendo come primo e fondante valore (ma non fine a se stesso) la libertà e la trasgressione delle convenzioni, non poteva non rifiutare la pittura come norma; ma non l'ha mai negata come risorsa. Grande, principale risorsa, o quasi sempre punto di riferimento, metro della sua stessa assenza.

Questo spiega anche l'assoluto parallelismo (e legittima le sovrapposizioni) tra la pittura di Schifano, il suo cinema e la sua fotografia, e vorrei dire la sua vita; tra il suo panico del mondo e il suo amore del mondo; tra la sua « consunzione » (parola che detta un suo film) e la sua intatta, sorgiva adolescenza. Sto scivolando troppo rapidamente, da un problema generale, nella psicologia creativa o profonda, comunque personale, di Mario Schifano. Ma resta sottinteso un complicato passaggio: la pittura, forma archetipica della creatività, nutre con il proprio cordone ombelicale ogni altra distillazione del pensiero del pittore. Ovvero, (quasi un surrogato materno), è schermo protettivo e tramite di ogni suo contatto con il mondo e di ogni sua familiarità con ciò che è altro dalla pittura.

L'idea della pittura come schermo regola tutto il lavoro di Schifano, dai « monocromi », che sono come il prologo programmatico, in poi. Schermo che filtra e disinfecta il mondo, lo rende inoffensivo e accettabile: appropriabile, manipolabile, restituibile senza trauma all'immaginazione. La pittura è, allora, questo « comportamento »; e questo « comportamento » creativo (o « pittorico ») è il luogo del continuo travaso del mondo amato e virulento nella sua parvenza

sognata e dominabile, ridotto alla più totale disponibilità. Tra la fotografia, atto di appropriazione e insieme di allontanamento, e la sua possibile elaborazione pittorica, che approfondisce l'appropriazione e l'addentramento allontanante verso la condizione desiderata, non c'è soluzione di continuità. La polaroid realizza istantaneamente l'operazione, esorcizzando l'intervallo della memoria, sempre moralistica e filosofica.

Sono pittura anche i televisori accumulati nella stanza (un'invenzione di Schifano), purché la stanza sia ben chiusa, lasciando entrare il mondo. La pittura è una stanza chiusa che lascia entrare il mondo.

Ma anche la pittura e la fotografia, una volta prodotte, ridiventano mondo, svanendo la flagrante funzione dell'allontanamento e intervenendo l'indesiderata memoria: possono essere quindi a loro volta rifotografate o ridipinte, nell'impulso di una nuova disposizione, in un continuo rilancio verso la sospensione dell'attimo, sapendo che al di là c'è la morte o soltanto il ragionamento. Lo spontaneismo di Schifano è trionfo del desiderio e perpetua deroga alla riflessione.

Una simile coerenza di gesti e assunzioni di mezzi diversi, di forme diverse, vale ovviamente all'interno della personalità di Schifano. Resterebbe allora inspiegabile perché ricoincida con la coerente diversità di tanti momenti della ricerca contemporanea, nei quali si è calata puntualmente la molteplice attualità di Schifano.

La coincidenza (tra psicologia individuale e psicologia collettiva, intanto) dipende, probabilmente, da questo suo relativizzare la pittura alla fluidità dello evento, da questo suo instaurare uno scambio continuo tra evento, pittura e « citazione », fotografica e/o della memoria, da questa rimozione di gerarchie e di memoria.

La pittura cessa d'essere un assoluto che s'innalza sul reale, ma è il fragile desiderio che lo filtra; non è più il « valore » che garantisce, ma un infantile esorcismo che rende cronica l'insicurezza; è una corsa verso tutti i mezzi di comunicazione da cui siamo assediati, per mettere ad ognuno di essi il silenziatore dell'immaginazione per azzittirli tutti, come tutti vorremmo.

L'arte come pura rivendicazione di uno spazio di libertà, libertà, che tutti sogniamo, dai condizionamenti e dalle prescrizioni. Al bombardamento delle immagini, sistema oppressivo e condizionante della civiltà dei consumi, Schifano risponde assumendo la iniziativa, impadronendosi degli strumenti, sommergendoli con un contro-bombardamento di colori.

Il dolce acuto di una felicità che non si arrende trilla intermittente e improvviso dai neglienti scarti del segno, dagli scarabocchi frenetici e puntuali, dai coaguli d'impasti e d'inchiestri. L'inerzia dell'oggettivazione fotografica è rivitalizzata da un avido istinto d'amore.

Questa libertà è sempre stata per Schifano, a durissimo prezzo, anche libertà dalle leggi odiose del mercato, da quando piantò in asso la supplicante (ci sono diverse lettere, tra il '62 e il '63) ministressa della Pop Art americana e via via attraverso i rifiuti che gli hanno dovuto frapporre critici servitori ed istituzioni asservite. Contro tutto questo, il suo grande talento ha rafforzato la strategia anestetica dello schermo e del sogno.

MAURIZIO CALVESI



'la vérité emphatique du geste dans les grands circonstances de la vie'

BAUDELAIRE

In una foto del 1976 Schifano è in piedi con la polaroid nella mano sinistra e la mano destra aperta frontalmente a me che osservo; il breve profilo teso di chi si volta all'improvviso sfugge allo sguardo. Dunque il volto non c'è. C'è la macchina e la mano. La mano è molto più grande della macchina oppure sono io a ingigantirla perché nel gioco tra i punti di lettura dell'immagine essa ha per me quel significato che Barthes definisce "punctum"?

Tuttavia la relazione intima, questa polarità tra strumento e mano, è presente, è la forma dell'immagine. La macchina rispetto alla mano avanza di un piano. Schifano la usa come mezzo di avvicinamento e allontanamento tra sé e le cose, filtro che raffreddi l'intensità delle emozioni e le renda libere da riferimenti simbolici. L'immaginazione si accende in essa e in essa si brucia.

La mano è forse lo specchio dell'intelletto, dell'invenzione creativa; perciò il suo potere sopravanza quello della macchina.

Il lavoro degli ultimi anni — disegni, collages, fotografie, serigrafie — non abbastanza noto, ha qui la sua radice e il suo percorso. E' dunque eleggendo la foto del '76 a immagine guida, che l'osservazione di un'opera tanto composita ci sarà facilitata, resa accessibile la sua lettura; è soprattutto evitando, di Schifano, ogni altra immagine che disturbi la chiara verità di cui questa è indicatrice.

*'musica dell'indifferenza
cuore tempo aria fuoco
del silenzio frane d'amori
copri le loro voci ch'io
non mi senta più tacere'*

Beckett

Un televisore disegna nel suo spazio luminoso, iscrive immagine, parole, segni. Cancella, riscrive, ripete, modifica. In quanto oggetto non è selettivo. Il suo repertorio vastissimo prevede un accumulo e una incessante restituzione. Dal punto di vista della memoria è assai più ricco del cervello perché l'occhio che alimenta il cervello compie una selezione immediata.

All'uso del televisore, pertanto, si può non riconoscere alcun significato sociale, ma quello molto privato di rigeneratore dell'occhio. Se l'occhio scarta, sempre, in base a pregiudizi culturali o esistenziali, istintivamente, la sua scelta è certamente restrittiva. Ritornare sul già visto — e scartato — implica un grande sforzo dell'inconscio: solo dai sogni si possono ripescare immagini perdute. Allora il televisore può apparire oggetto mitico. Per il fatto che in esso è contenuto tutto il visibile contemporaneo si può configurare all'immaginazione come un dizionario enciclopedico dell'immagine, con quelle qualità che dell'immagine sono proprie: la lucidità e l'eloquenza.

Un artista tenta di dotare la propria memoria di qualità analoghe a quelle di un perfetto congegno elettronico, Mario Schifano adotta la polaroid in questo senso, adattando l'occhio a essa, scartando ogni principio di selezione che non subisca un doppio filtro linguistico.

L'uso della polaroid si innesta allora sul continuum televisivo, operando delle cesure stilistiche nel momento in cui ne spezza il flusso.

L'artista adopera la polaroid per edificare l'archivio della propria memoria visiva senza prefiggersi al-

cuna successione temporale e duplica le immagini televisive e quelle della vita, senza distinzione alcuna, vuoi perché le une derivano dalle altre, vuoi perché agiscono le une sulle altre. Un continuum, costituito dalla nuova composita costellazione di segni, si realizza allora nella sua mente. E tuttavia le immagini sono anche oggetti, non solo punti dell'immaginario, non solo tracce del vissuto personale e pubblico. Oggetti, personaggi, paesaggi si assemblano con comuni e intercambiabili qualità, occupando uno spazio fisico che vale quello mentale.

L'imparzialità dello schermo è diventata quella dell'occhio; attraverso la macchina l'universo è oggettivo.

L'artista è al di qua, alieno ad ogni appartenenza. Questa condizione gli permette di amalgamare gli oggetti, di fondere i colori, di ampliare gli spazi, di restare al di fuori o di entrare dentro. La sua morale consiste nel vietarsi una mitologia privata, nel negare l'individualità dell'inconscio quanto gli archetipi culturali.

Con la polaroid in mano si muove "viaggiatore notturno" sull'autostrada verso una città del nord. Riprende il casello dell'autostrada, le luci guizzanti dei fari. Compone le polaroid insieme per fare la serigrafia. Le immagini colte al volo come farfalle subiscono così il passaggio in un linguaggio diverso, che le modifica. Perdonano l'unicità del segno grafico, l'irrepetibilità del già trascorso. Si moltiplicano, entrano nella sfera più propria dell'arte, quella dove c'è l'intervento mentale, il progetto e l'uso della mano per comporre e stampare. Si socializzano, escono allo scoperto. Sono l'opera grafica di Mario Schifano. Lo rappresentano, lo confrontano. Essenzialmente con la sua globale storia d'artista, con la critica che gliel'ha costruita. Cos'è accaduto? Qualcosa, un universo, è forse stato dilaniato innocentemente, e altrettanto innocentemente, ricostruito.

Aveva cominciato, prima che con la polaroid, con la nikon. La usa ancora, ritorna sulle immagini riprese in polaroid, le rifotografa, a volte compie interventi manuali di colore sulla fotografia che ha avu-

to una elaborazione di stampa, e le restituisce la freschezza della polaroid. La foto sofisticata ha soluzioni spaziali più complesse, successioni temporali a volte rigorose. Può, in sequenza, raccontare una storia. Se prendiamo ad esempio una storia erotica vedremo che la sequenza temporale il più delle volte ne complica la struttura elementare. L'ingenuità assoluta dell'immagine pornografica subisce un'alterazione. Interventi estranei all'unico oggetto del pornografico, il sesso, alterano semplicità e immediatezza di comunicazione.

Barthes descrive la foto pornografica come una vetrina dove sia costantemente illuminato un solo oggetto; laddove la foto erotica è quella in cui la fruizione dell'oggetto viene disturbata da elementi intenzionali che interrompono il rapporto primario.

Il pornografico di Schifano è nella polaroid, vive in essa la sua esistenza totale, che lo associa alle grandi immagini di paesaggi, ai piatti con la frutta, ai volti dei bambini sul tavolo apparecchiato. E, per altri versi, lo associa al lunare, all'extra terrestre nella sua costante osservazione del segno e della luce; allo sport con la sua assoluta insistenza sull'oggetto, la bicicletta, il pallone, la macchina da corsa. Diventano questi i reperti di un presente reso immediatamente arcaico perché estrapolato al suo convenzionale codice di lettura e restituito all'innocenza dell'occhio, che, indirizzato verso campi aperti, è costretto a vedere per la prima volta, ad associare per la prima volta, a costruire sogni.

L'immagine esemplare della polaroid è allora quella della finestra: il riquadro geometrico, gli alberi, la luce fredda, l'idea che c'è il fiume, che è la luce dell'alba quella in cui i sogni sono più incisivi. Dico: Magritte, penso: quelle cose di Magritte che ignoro.

I referenti delle immagini alterano la loro priorità. Non c'è differenza alcuna tra un oggetto amato e un volto amato. In quanto lo si può assumere come una estensione di noi stessi. L'oggetto è allora tanto lucido quanto solo la verità può esserlo. Quella verità nitida che assomiglia alla follia, e che pertanto diventa "verità folle" (Kristeva).

Le polaroid come tessere di un mosaico. Una



S. S. L.

indicazione di lettura ci viene offerta dallo stesso Schifano quando compone venti pagine di sei polaroid sul progetto di un libro in una successione libera, o nella ironica razionale sequenza del "disastro domestico" destinato alla serigrafia.

La sequenza può in taluni casi, specie se rifotografata, ricostituire il ritmo di una successione temporale equivalente a quella del film. Si tratta però, nello specifico, di un ritmo quasi spontaneo generato dallo sviluppo delle forme nello spazio e in relazione alla luce. Come successione temporale non differisce quindi da quella della pittura stessa.

L'universo si ricompone. Le immagini strappate alla somma delle esperienze — vita-sogno-video — rientrano in un contesto tradizionale. Nello spazio smisurato di grandi fogli bianchi collocano, isolate, le loro qualità sensibili, di materia di segno di luce di composizione. Collage e disegno sono legati insieme. Si strappa, si lacera e poi si incolla, si costruisce. Il supporto è più che materia suggestione legata a parole, fatti, discorsi, pagine di giornali, parti di fotografie. La mano, il colore, cancellano la notizia, le si sovrappongono accendendo bagliori.

Una volta Schifano mi disse: "c'è un'intensità dentro di me che non sempre trova uno sbocco", come se la pittura non fosse sufficiente ad assorbirla. Mi disse anche: "sono stato un bambino molto serio molto adulto molto consapevole dotato di una grande intelligenza e di una grande memoria. Poi ho perduto l'intelligenza — ricordo esattamente il momento in cui l'ho perduta — (che volesse intendere l'intelligenza razionale?) ma mi è rimasta una grande memoria".

Fu forse in quell'occasione che parlammo delle cose che nell'arte — dove dovrebbe esserci tutto per un artista che postuli l'identità arte-vita — non ci sono, delle cose che restano inesprese. Io dissi allora, e il tempo me ne dà conferma, che l'identità non esiste e che la vita è sovente una copertura per l'arte.

Dicemmo l'importanza dei segreti non rivelati, dei veri segreti.

Più tardi Schifano ha lavorato sul tema de « Il capolavoro sconosciuto » quel singolare racconto di Balzac, caro a Lukács, costruito come un dialogo in

cui l'artista tenta di descrivere un capolavoro a qualcuno che lo interroga. Tra il capolavoro sconosciuto e il capolavoro inesistente si stabilisce una stretta relazione. Alla necessità dell'artista di portare alla luce il suo capolavoro corrisponde una resistenza della materia espressiva. Schifano dipinse questo.

Più volte sono rimasta sospesa guardando i lavori di Schifano, e in particolare questi fogli dove, come in quelli miniati, la sostanza luminosa è pensiero; guardando questi fogli che amo, mi sono interrogata ancora una volta, io, in questo secolo che sta per finire, sull'essenza dell'arte, sulla sua magica apparizione, sull'artista che le sta di fronte. Più volte ho sentito di non avere risposte psicologiche, né ideologiche, né progettuali. Allora talvolta mi sono girate in capo parole a me ignote come "destino", "vocazione".

E mi è venuta alla mente quella risposta che Thomas Mann mette tanto impetuosamente in bocca a Tonio Kröger: "...Ma non m'interrompa, Lisaveta! Glielo dico io che spesso sono stanco morto di rappresentare l'umano senza far parte dell'umano..." (1).

Ecco perché ogni altro interrogativo ha poco senso. Le luci fredde della polaroid e i toni caldi dei colori di certi oggetti sono sui fogli dipinti. C'è la velocità del segno della bicicletta nella piccola natura morta e la staticità della natura morta nel "veliero". I pesci sono un arabesco dipinto, un'irridescente fonte di luce.

Il fotografo che aveva appena fotografato i pesci, qui da noi, per il catalogo, mi ha chiamato per constatare con lui che i pesci al buio emettevano luce. Era sorpreso come di fronte a una magia.

Credo di provare lo stesso stupore del primo uomo a cui fu dato guardare le pitture nella grotta di Lascaux. Credo anche che sia questo l'unico dato certo, proveniente dal mio occhio, in relazione all'opera di Schifano, che mi è indispensabile comunicare. Insieme a tutte le perplessità e a una profonda, ma stranamente esaltante, incertezza critica.

FEDERICA DI CASTRO

(1) Del 1968 è il film di Schifano 'Umano - non umano'. Il disegno per la copertina della sceneggiatura e il frontespizio sono esposti in mostra.



LA POLAROID COME STANDARD

La polaroid, messa a punto intorno al 1930, porta alle estreme conseguenze l'esigenza storica più significativa dell'invenzione della fotografia, quella di liberare l'uomo dalla manualità artigianale implicita in tutte le tecniche tradizionali di rappresentazione.

Tipica espressione dello sviluppo tecnologico del nostro tempo, la polaroid, insieme agli altri media, assume quasi la connotazione di simbolo culturale di una civiltà che trova i propri veicoli di espressione e di comunicazione nel ciclo omogeneo e solidale dei mass-media: dalle immagini della televisione, dei giornali e delle riviste, alla pubblicità stradale dei cartelloni, ai miti del cinema.

La polaroid (sia che si parli della S X-70 che dei vari formati del Polacolor) è un *unicum*, manca cioè di una matrice che ne permetta la riproduzione seriale delle immagini.

Questa sua caratteristica, carica di implicazioni varie, quanto mai stimolanti per un'analisi su questa specifica tecnica fotografica, sembra quasi indicare la conclusione di un ciclo. La prima tecnica storica infatti, la dagherrotipia (1839), pur soddisfacendo l'esigenza base di una meccanizzazione dell'immagine, non aveva portato a maturazione l'altra istanza fondamentale della fotografia, quella appunto di una riproducibilità seriale e ripetitiva.

Questo piegarsi della fotografia su se stessa è, tuttavia, solo apparente.

Nata come processo destinato ad un pubblico amatoriale (con una direzione opposta a quella storica che vede ogni tecnica nascere in funzione del professionismo e solo in un secondo tempo passare al consumo amatoriale), la polaroid esalta al massimo il proprio standard.

Non chiede all'operatore nessuna preparazione specifica di chimica o di ottica, l'esito finale non è affidato infatti all'abilità tecnica del fotografo, ma ai meccanismi e agli automatismi del sistema i cui risultati sono preordinati secondo parametri prestabiliti. La polaroid è l'esaltazione più sfrenata della moderna tecnologia, l'estremo punto d'arrivo dello slogan « You press the botton, we do the rest », ossia della formula pubblicitaria con cui George Eastman, rivolgendosi per la prima volta al pubblico degli amatori, lanciava la Kodak nel 1887.

L'*unicum* della dagherrotipia, come l'*unicum* del fotogramma nel Novecento, portava a sottolineare, come valori positivi, la qualità tecnica e quella estetica, che vengono invece contraddette, e in maniera eclatante, dall'uso amatoriale della polaroid le cui declinazioni sono caratterizzate da uno svilimento dei valori tonali proprie della fotografia « classica » che, come si sa, si basa sul processo negativo-positivo. Alla possibilità di una produzione seriale, ma altamente selettiva, per le possibilità illimitate di intervento della fotografia, si sostituisce il processo standard e ripetitivo della polaroid che implicitamente ne nega il valore di *unicum*. La polaroid, sotto questo aspetto, non è che un bene di consumo e « come quasi tutte le forme di arte di massa, non è esercitata dai più come un'arte » (Sontag).

La polaroid, in questa accezione di mass-media, ha giocato nei confronti della fotografia lo stesso ruolo storico che hanno avuto i media, altri dalla pittura, rispetto alla pittura stessa. Come le immagini della fotografia sono state in un certo senso riconosciute dalla pittura omologabili a quelle pittoriche, così la polaroid — come fenomeno di massa che permette

a tutti di essere produttori di immagini — va determinando una nuova estetica della fotografia in cui, grazie anche alla spinta concettuale, ciò che più conta, in ultima analisi, non sono più la qualità e le implicazioni estetiche, quanto i contenuti e le idee che vengono veicolate.

L'incidenza di questa nuova estetica fotografica si avverte nell'atteggiamento tutto nuovo di alcuni fotografi contemporanei che, una volta individuato il proprio territorio operativo e la propria poetica, tendono poi a standardizzare i processi della propria produzione.

Il fotografo di oggi non si riconosce più nella figura quasi di alchimista del fotografo di un tempo che, per la messa a punto di ogni sua immagine, studiava e dosava particolari accorgimenti tecnici, chimici ed ottici, quelli che considerava i più idonei alla resa finale di ogni singola fotografia. Tende piuttosto, una volta definiti i risultati da raggiungere, a prestabilire — quasi come per una catena di montaggio — i parametri cui attenersi: un tipo particolare di pellicola, un certo sviluppo, determinate ottiche (la Ionesco « tira » fino all'inverosimile le sue pellicole; Jeanloup Sieff usa prevalentemente il grandangolo; Bresson predilige il normale).

In ultima analisi — come ho già accennato — il fotografo più che far leva sull'aspetto tecnico, per analogia a quanto avviene anche nel campo dell'arte, con gli interessi concettuali, punta sul fattore mentale.

Ne consegue inoltre, come influenza tipica della polaroid, che la quantità viene a sostituire la qualità.

A differenza della fotografia ottocentesca, la produzione fotografica attuale è caratterizzata da immagini che si danno come serie. Alle « composizioni » rappresentative, fortemente emblematiche e severe, riassuntive di dati culturali diversi — e quindi cariche di valenze — dell'Ottocento, si sostituisce, in maniera definitiva, l'istantaneità di una moltitudine di « situazioni » diverse. Il tempo lungo della posa viene bandito ed eluso; l'idea di un dato vissuto si esprime attraverso la serialità di una molteplicità di istanti.

Come rovescio della medaglia assistiamo contemporaneamente ad un percorso inverso, quello attraverso cui i fotografi che usano la polaroid come

mezzo espressivo tendono a personalizzarne lo standard.

La Cosindas, ad esempio, articola la propria poetica sfruttando le valenze cromatiche della polaroid (Polacolor) che personalizza al massimo sottoesponendo in fase di ripresa e prolungando i tempi di sviluppo con il risultato finale di un cromatismo falsato e non naturalistico; Lucas Samaras, per realizzare le proprie deformazioni-trasformazioni, interviene manualmente sul supporto, modificando sostanzialmente insieme il processo standard dello sviluppo polaroid e la verosimiglianza fisionomica dei propri autoritratti; Serge Gainsbourg, con l'uso del flash, isola i propri soggetti dal flusso esterno della vita, presentando così i propri nudi quasi come oggetti o meglio come archetipi di nudi.

In questi fotografi, come in genere in tutti quelli che usano la polaroid con fini creativi, c'è un grande interesse, di tipo pittorico, che li porta a sottolineare uno degli specifici della polaroid stessa, l'alta e raffinata tecnologia del suo supporto.

Il ritorno alla superficie, che è poi un'istanza propria anche a certe frange della pittura contemporanea, è il tema centrale della produzione di Gioli che, con l'uso del foro stenopeico e la sostituzione della camera con scatole varie, privilegia decisamente la superficie del supporto, vale a dire la parte chimica della fotografia, rispetto all'aspetto ottico.

Le declinazioni creative della polaroid e la personalizzazione del suo standard tendono, a differenza dell'uso amatoriale del mezzo (1), a sottolinearne il valore di *unicum* e a collegarne la ricerca estetica all'uso del fotogramma.

Al di là infatti della volontà polemica di Man Ray, Schad e Moholy Nagy di sottolineare la mediazione dei codici formalizzati della rappresentazione, i fotogrammi rappresentano il primo tentativo di un uso creativo ed estetico della fotografia che raggiunge la sua esplosione massima con lo scollamento fra immagine e realtà, momento che corrisponde, come osserva Calvesi, alla « prima deroga al primato della pittura » e all'uso conseguente dei mass-media come veicolo di creatività.



E' proprio sotto questo aspetto che vanno guardate le polaroid di Schifano.

Se un pittore fa delle fotografie non vuol dire con questo che abbia optato per un altro mestiere, quello appunto del fotografo; è solo un modo di vivere realisticamente l'essere pittore oggi, in un quotidiano, quello di oggi, in cui ogni aspetto del reale entra dentro di noi, non attraverso i nostri occhi, ma attraverso quello della macchina fotografica o della macchina da ripresa, attraverso il filtro della televisione e del cinema. Il tratto saliente delle fotografie e delle polaroid di Schifano sta proprio nel rapporto spregiudicato che egli stabilisce con le tecniche moderne della comunicazione — con i suoi films e i suoi « televisori » — senza una precisa gerarchia d'importanza rispetto alla pittura.

Mentre la pratica amatoriale e dei professionisti con la polaroid, prima analizzata, serve solo a precisare l'incidenza e la portata di questa nuova tecnica nel campo della storia della fotografia e della cultura, *tout court*, del nostro secolo, più stimolante è quindi il confronto fra Schifano e altri artisti contemporanei che hanno usato, pur se con accezioni diverse, i moderni media, da Warhol a Rauschenberg, ai nostri Rotella, Patella, Paolini, Di Bello, Agnetti e Tagliaferro.

Al di là di queste connessioni che investono la critica dell'arte a noi contemporanea ed esulano quindi dall'ambito di questo intervento, mi interessa analizzare, da un'angolazione strettamente fotografica, il rapporto dell'uomo Schifano con la polaroid.

Attraverso le polaroid visionate, diverse centinaia, Schifano appare soprattutto attratto dall'istantaneità del processo e dalla sua possibilità di offrire risultati rapidi che inoltre non richiedono interventi o cognizioni tecniche. La polaroid è per Schifano una sorta di prolungamento dell'occhio attraverso cui capta ed introita, già in forma di immagine, subito, tutto ciò che può interessarlo: incontri, situazioni, suggestioni di mosso, balenio di colori che si sovrappongono e si confondono con effetto futurista, volti di persone care, silhouettes femminili, giochi grafici di incastri, televisori, copertine di riviste, ritagli di giornali.

Fra tutti questi soggetti affiorano con insistenza,

com'è naturale, quelli che sono stati o sono i temi emergenti nei suoi dipinti e nei suoi disegni. Fra questi, il tema della televisione e il movimento.

Il movimento è in genere movimento di colori che si sovrappongono per trasparenza, molto spesso è il movimento di veicoli, soprattutto della bicicletta. La bicicletta è ripresa ferma, nella perfezione dei suoi ingranaggi intesi come potenzialità di moto, oppure è fissata nel suo andare, spesso ripresa dallo schermo televisivo. In questi casi Schifano usa il flash; la bicicletta da oggetto si trasforma così in una scia colorata e in baluginio di luce vivida e insieme opalescente.

Anche il movimento meccanico diventa quindi movimento di colori, con un interesse quanto mai acceso per l'espressività cromatica che sembra divenire la matrice primaria di ogni interesse.

Il televisore è fotografato ora come oggetto, ora come luogo di accadimenti, quasi fosse una rivista che Schifano sfoglia per fissare appunti, per compiere dei prelievi; ora ancora, nella ripetizione monotona ed ossessiva dei riquadri televisivi, assurge a simbolo della società di consumo, quasi che Schifano faccia proprio lo slogan di McLuhan che il *medium* è il messaggio.

Viste nel loro complesso le polaroid di Schifano denotano l'atteggiamento amatoriale di una persona colta, assetata di immagini, che privilegia la polaroid, per la sua istantaneità, come veicolo perfettamente in sintonia non solo con i ritmi incalzanti del vivere moderno, ma soprattutto con la celerità e la capillarità con cui il quotidiano e la cronaca sono recepiti e diffusi dal sistema solidale ed omogeneo dei mass-media.

MARINA MIRAGLIA

(1) La possibilità di sfruttare il sistema polaroid ad uso dei professionisti, applicandolo, grazie ai dorsi intercambiabili, alle camere professionali, ancor più dell'uso amatoriale, svuota di significato economico ed estetico l'*unicum* polaroid. Basta ricordare come molti professionisti, specie nel campo dello Still Life e del ritratto, prima della ripresa fotografica, per controllarne le varie valenze, « tirano » una polaroid di prova che in genere viene poi gettata. A questa pratica del professionismo rimanda la porta di Elisabetta Catalano, completamente ricoperta di polaroid-prova, esposta alla sezione culturale del Sicof 1977.



L'OSSERVATORE SVELATO ANALISI DI UN ALBUM DI FOTO

Il destino dell'interpretazione risulta così legato ai tragitti dell'oggetto da risulterne condizionato, a volte in maniera illuminante. La luce che ne deriva, per scelta e similitudine a squarci, per dar ragione di quei vuoti e di quei pieni, dei neri pesti e dei chiari sovraesposti, voleva seguire nell'intenzione la linea prima del suo posarsi. Su queste tavole, una volta destinate ad un libro e poi rimaste in una scatola di cartone, ci siamo a lungo esercitati: più e più volte c'è tornata alla mente la frase chiave d'ogni interpretazione estetica « se c'è solidarietà contestuale deve esserci regola sistematica »; ma anche i nuovi, semiotici sillogismi, messi alla prova si son dimostrati veri ma inutili come quelli d'una volta. La nostra Regola si scontrava ogni volta col *continuum* estetico di queste polaroid sfuggenti alla pura intellesione eppure totalmente vivibili nell'assimilazione sensoriale del loro essere cose.

Gli scritti che seguono non sono un'interpretazione ma solo la storia d'un accanito confronto, d'una mobilitazione fisica e psichica intorno ad un oggetto aiutata da alcune letture, da proprie parole in libertà e da tentate, logiche proposizioni.

Il testo, scrittura di ricalco su una scrittura data, risulterà così duplice: da una parte un itinerario di materiali letterari forniti in nota, la cui solidarietà contestuale risiede solo nel vissuto dello scrivente, dall'altra l'abbozzo d'una arrabbiata interpretazione protrattasi troppo a lungo nella negazione e troppo a lungo, quotidianamente, messa in discussione.

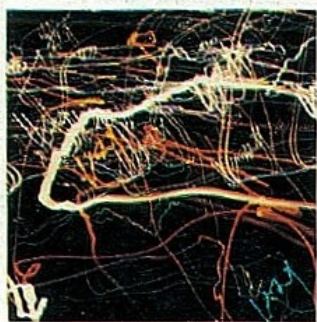
Se sintesi a questo punto sia possibile essa sarà solo nel confronto fra due produzioni: il Suo testo di centoventi parole, colorate od oscurate ad arte, ed il

mio testo, forse più di mille parole, per spiegarmi senza i colori, lo stesso, particolare, piacere del guardare.

*La serie delle tavole **

Lo spazio del contenuto intimo viene perimetrato dai segmenti dello spazio geometrico: la stanza (microstruttura) è il nucleo della casa (megastruttura). La stanza del contenuto intimo (1) si configura come camera di moltiplicazione. Le tavole poste a perimetrare lo spazio della stanza sono alfa, beta, gamma e delta. L'enucleazione di queste quattro tavole è determinata dal loro presentarsi come testualmente forti, dotate cioè di maggiore uniformità narrativa, almeno sul piano del contenuto, rispetto alle altre. La stanza costruita da questi quattro segmenti rappresenta l'ambito dell'*in sé*, riquadro minimo e formato della visione (2). In questa stanza, osservatorio immobile, l'espressione perviene in linea inversa dall'esterno nella forma di luci, oggetti o persone che entrino incidentalmente nel campo visivo. L'operazione quindi si svolge tramite la rifrazione delle fasce del contenuto (precedenti) su quelle dell'espressione (incidenti); la forma è quella dello specchio/finestra/televisione/foto, ricalco del riquadro della stanza sul reale osservato, sguardo e mirino.

Nella scrittura delle tavole, ricomposizione testuale dei vari « incidenti » della visione, il senso è dato tramite letture sovrapposte: il più delle volte è possibile leggere una tavola sia nella sua forma generale sia nei rimandi minimi delle fotografie accostate, ora



per uno sguardo coincidente, ora per una vicinanza cromatica, là per un'analogia, o per semplici metonimie d'una stessa immagine.

Le rime dunque sono composte secondo regole diverse tutte finalizzate ad una tonatura iconica, distribuita per venti frasi, con scansioni di sei tempi ciascuna per un totale di centoventi accordi articolati fra loro in linea armonica (assonante/dissonante).

Passiamo ora all'analisi puntuale delle quattro tavole alfa, beta, gamma e delta. La funzione narrativa sia in alfa che in delta è fornita nella posizione *f* (donna con macchina fotografica (3)), mentre in *a*, *b*, *c*, *d*, *e* si esplica il processo di raffigurazione ed autoraffigurazione dei legami che la costante *f* intesse con sé stessa come proiezione (donna con bambino) in alfa *a*, alfa *b*, alfa *d* ed in beta *d* e con lo spazio della Casa di cui fa parte come garante della raffigurabilità moltiplicata (in gamma *a*, gamma *b*, gamma *e*, gamma *f*) con la successione specchio/doppia foto/foto rifotografata/raffigurazione tramite rivista/specchio.

In beta, parete inferiore della stanza (4), aperta all'incidenza del reale, si dà conto dello schiacciamento nella bidimensionalità di tutto l'osservabile nella prospettiva di un egotico osservatorio: schiacciata e assimilata alla pagina è la donna in beta *a*, schiacciata ancora, fra due manifesti in beta *e*, posizione che connota la pressione bidimensionale nella foto rifotografata e appiattita in beta *f*.

La presenza dell'io si dà anch'essa schiacciata: in beta *b* il suo rapporto con la donna è fotografico e su quella superficie fotograficamente interviene con un taglio; in beta *c* si dà in assenza intervenendo con lo stesso metodo per poi autoraffigurarsi in triplice appiattimento in beta *f* (dalla figura reale alla fotografia, al manifesto, al manifesto rifotografato) (5).

La rifrazione dell'esterno incidente osservabile sulla parete smerigliata beta produce la serie antologica delle rifrazioni: tavole da uno a cinque.

Le tavole 1, 2 e 3 configurano lo svelamento del mezzo formale e reiterano la norma della riduzione del reale a bidimensionalità con le sequenze: tavola 1, pagina scritta/video/foto rifotografata/pagina specchiata ed infine in 1*f* la funzione narrativa « soggetto

che guarda le figure ». Nella tavola 2 antologia delle superfici rifratte con: video/foto di giornale/foto/libro con foto/macchina fotografica/pagina musicale; la funzione narrativa probabile è in 2*e* « mezzo di riproduzione ».

Il secondo livello di rifrazione fornisce uno sviluppo nella coppia guardare/riprodurre: dalla tavola 3 in poi, con lo svelamento in 3*d* del mezzo riproduttore adottato, si segnano tutte le serie successive nella sua ipostatizzazione poiché risulterà chiaro che attraverso la lente totalizzante della Polaroid oggetti, persone, foto, le opere stesse dell'artista precedentemente prodotte finiscono macinate e ridate sulla superficie smaltata.

La coppia guardare/riprodurre produce un primo movimento in riprodurre=consumare. A questa coppia d'uguaglianza fanno riferimento il primo apparire d'un'opera pittorica *in progress* in 4*a*, il cui compimento è il suo essere stata fotografata; di conseguenza avremo pittura+fotografia in 4*c* e 4*f* con possibilità di letture analogiche orizzontali per 4*c* e 4*d* ed anche per 4*e* e 4*f*.

La voce « consumare » non tiene conto del dato preesistente ma si eleva a comun denominatore per ogni ulteriore analisi: condizione della rifrazione, del solo apparire sulla superficie beta è quella di essere oggetti-figure omologabili al formato della parete stessa, apparire cioè come sola superficie. Si veda a questo proposito l'assimilazione alla superficie bidimensionale di opere tridimensionali, precedentemente realizzate, in 5*a* e 5*b* ma specialmente nelle tavole 6 e 7 la cui funzione narrativa è posta in 7*f*, assimilazione del significato « bicicletta » alla sua videoriproducibilità su superficie elettronica.

Il percorso si precisa dalla tavola 8 in poi: la funzione narrativa in 8*f* (frutta esotica e mediterranea) rafforzata da 8*e* (persone a tavola), determina il tono di tutta la frase « consumare l'altro da sé per renderlo simile (assimilabile) al sé » (6). Figure di ospiti e presenze casuali ritratte come per caso, passanti nel salotto della Casa: l'appiattimento produce il genere, sclerotizzando nella luce del flash comportamenti colti nel baluginio d'un attimo. La parete sme-

rigliata continua la sua costante registrazione come vocazione all'iconofagia.

Determinate dall'analogia col cibo come consumo di oggetti sono anche le tavole 9 e 10: da un esterno, supposto lontanissimo pervengono alla bocca-obiettivo le due funzioni 9a e 9b (ananas ed uva), quindi la grande carta geografica in 9c, come un grande totale dell'esterno, come anche da fuori viene 9d, notizie ed immagini da un mondo lontano e indistinto, e per finire ancora foto (9e) e video-finestra (9f) sugli avvenimenti esterni.

La tavola 10 risulta talmente eloquente in 10f (ananas mangiato) da essere interamente leggibile come conferma dell'operazione compiuta: gli avvenimenti e le cose sono state mangiate ed immaginificate.

Con la tavola 11 assistiamo ad un singolare passaggio; dopo la sequenza guardare/riprodurre/consumare di cui abbiamo osservato il compimento in 10f, lo schiacciamento consumistico punta contro la vita stessa in quanto naturalmente irriducibile ad essere bidimensionalmente appiattita. Il passaggio avviene con una sorta di malizioso inganno, mischiando singoli comportamenti umani, colti nel continuum reale (da 11a sino ad 11d compreso) con alcuni comportamenti video colti nel continuum elettronico. A livello formale, se si eccettuano le poche righe azzurrine in 11e ed 11f — ambedue ritratti video — la somiglianza è assolutamente perfetta e potremmo scambiare i primi con i secondi come appartenenti ad una stessa materia iconica.

Con l'apparire della funzione narrativa in 12b (finestra) (7), a sottolineatura dell'equazione finestra=video come matrice dell'omologazione al formato standard abbiamo che la serie di tavole 12, 13 e 14 esistono nella tessitura testuale solo in quanto *segnali*, e la loro composizione testuale è determinata soltanto dalla pura solidarietà cromatica e di formato dei segnali fra loro.

Naturalmente privilegiato a questo punto del percorso risulterà il segnale video, totalmente artificiale, materialmente superficiale, ready-made per il consumo.

L'ipotesi risulterebbe confermata nel drastico ta-

glio in 13e dove al posto di una testa umana si sostituisce una videotesta disegnata e fotografata come una reliquia dell'iter percorso. Queste tavole sono il segno d'un ultimo definitivo passaggio. Terminato il processo d'appiattimento e nullificazione del reale in immagine mangiabile, ridotto l'esistere a puro segnale, a solo cioè *essere in luce* la rifrazione-riflessione passa a diversificare queste ormai esili esistenze (segnali luminosi) per la loro posizione specifica nello spettro della luce. La tavola 13 risulterebbe quindi la sola analisi dello spettro, mentre nella 14 vengono privilegiate le fasce dei rossi, dei viola, dei blu e dei verdi; nella tavola 15 infine si analizza unicamente la fascia verdeazzurra in tutte le sue componenti (8).

Ultima tavola. Il gioco vorrebbe che, come in ogni *plot* che si rispetti, arrivi finalmente lo svelamento e la soluzione. In 16d difatti insieme a un video, una luce, dei danari, e un riassunto d'una vita d'artista appare il volto dell'osservatore. Ebbene, invece dello svelamento abbiamo un velamento ulteriore: questa immagine, quasi un errore imprevisto forse di ritorno da uno specchio, è oscura e sinistra come l'occultamento che propone. Sembrerebbe che il solitario osservatore, l'anonimo abitatore della Casa sia rimasto prigioniero d'una parete smerigliata. La parete beta sembra essersi voltata verso chi attraverso di lei spiava le cose trasformate in segnali. Così l'osservatore ha iniziato a lavorare su se stesso. Come segnale.

ROBERTO PACE

* La numerazione delle tavole adottata nel testo è distinta da quella presente in catalogo: alle tavole che ho designato con alfa, beta, gamma e delta corrispondono i numeri di catalogo 101, 102, 103 e 104; ai numeri da 1 a 16 i numeri di catalogo da 105 a 119.

(1) La gran valle verdeggianti si estendeva per pazze convalli, e i fianchi delle montagne erano terrazzati, gialli banani aggraziavano le cime dei monti e tutto mi pareva buffo, come nei sogni di quando sei bambino, tanto ero in alto; mi pareva che quelle montagne si trovassero tutte dentro una *grande stanza* — glielo dissi questo, ma loro non mi capirono — ma anche Times Square è un salotto del tempo. (Da Jack Kerouac, *Visioni di Cody*)

(2) Mi levai in piedi, mi mossi per la camera con infinita pazienza, mettendomi in modo da non vedere la sedia di Al-

bertine, i pedali della pianola dove poggiava le sue pianelle dorate, neanche uno solo degli oggetti che lei aveva usato e che ciascuno, nella sua lingua speciale che i miei ricordi avevano loro insegnata, parevano volermi dare una diversa traduzione, una differente versione, annunciarmi una seconda volta la notizia della sua partenza.

(Da Marcel Proust, *Alla ricerca del Tempo Perduto*) alfa e beta.

(3) Le prime quattro tavole sono indicate come alfa, beta gamma e delta, segue poi la serie da uno a sedici. Il metodo seguito per indicare la singola foto della serie è dato dal numero o lettera della tavola accompagnato dalla lettera della singola foto. L'ordine delle lettere per ogni tavola è sempre da in alto a sinistra *a* ad alto a destra *b* e così via di seguito con *c d e f*.

(4) Fra le camere di cui spesso rievocavo l'immagine nessuna era più dissimile dalle camere di Combray, cosparsa d'un atmosfera granulosa, pollinizzata, commestibile e devota, di quelle del Gran Hotel della Spiaggia, i cui muri riverniciati contenevano, come le pareti levigate d'una piscina dove l'acqua s'inazzurra, un'aria pura, azzurrina, salina. Il tappeziere bavarese che era stato incaricato dell'arredamento di quell'albergo aveva variato la decorazione delle stanze. Sicché tutta la stanza aveva l'aria di quei dormitori modello che si suol presentare nelle esposizioni di mobili modern style, dove sono adorni di opere d'arte che si è supposto possano rallegrare gli occhi a chi dormirà e alle quali si son dati dei soggetti in rapporto col genere di luogo dove l'abitazione verrà a trovarsi.

(Da Marcel Proust, *Alla ricerca del Tempo Perduto*)

(5) La porta blindata scoppia. Inquadrate le fotografie di Famiglia dei Flagenheimer. Una serie di riprese immobili. Dutch a due anni col Papà e la Mamma. Dutch a sei anni col Papà e la Mamma. Dutch con la Mamma. Il giovane Dutch da solo. Dei clic abbastanza forti da essere sentiti come una vecchia macchina fotografica.

(Da William Burroughs, *Ultime parole di Dutch Shultz*)

(6) Zucchero filato all'ananas, gianduia al limone, caramelle. Una ragazza zuccheroviscosa spala spatolate di fondenti. Per una festa scolastica. Fa male al pancino. Forniture di confetterie per S.M. assiso in trono a succhiare giuggiole rosse finché non diventino bianche.

(Da James Joyce, *Ulisse*)

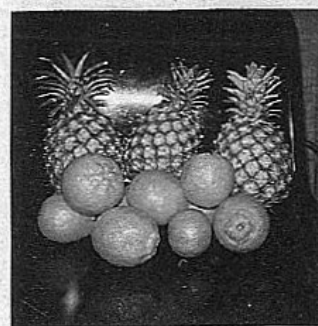
(7) Era di sera, era il crepuscolo, e la finestra era spalancata e le tende si gonfiavano sbattendo e una candela ardeva su un tavolo contro lo specchio e non so perché, lo sbattimento delle tende, l'agitazione disperata di quella fiammella, che lo specchio pallido rifletteva, presero nel mio spirito un significato sinistro, aumentarono il mio terrore.

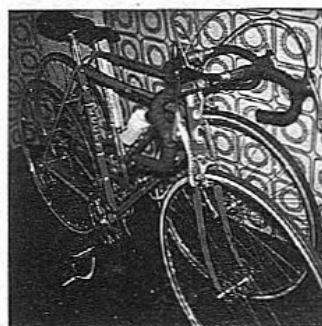
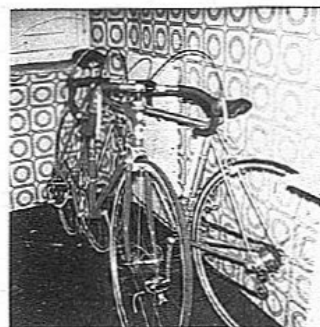
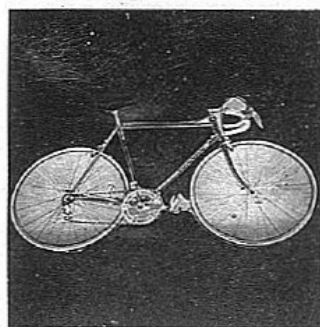
(Da Gabriele D'Annunzio, *L'Innocente*)

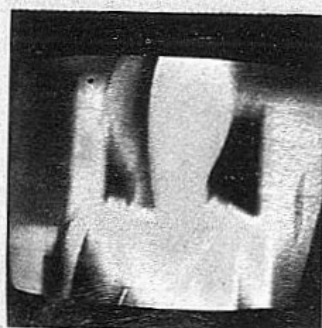
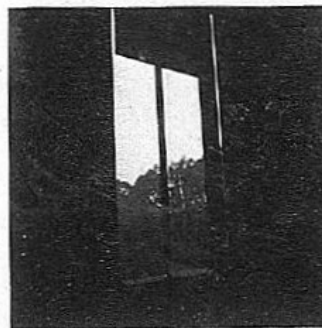
(8) Dev'essere fatto col fosforo. Se si lascia un pezzetto di baccalà per esempio. Si vedeva benissimo quel colore azzurro argento. La notte che scesi in cucina per andare in dispensa. Sgradevoli tutti quegli odori che ti aspettano lì per

saltarti addosso. Che cosa voleva? Uvetta di Malaga. Pensava alla Spagna. Prima che nascesse Rudy. La fosforescenza, quell'azzurro verdastro. Ottimo per il cervello.

(Da James Joyce, *Ulisse*)







71



72





73



77



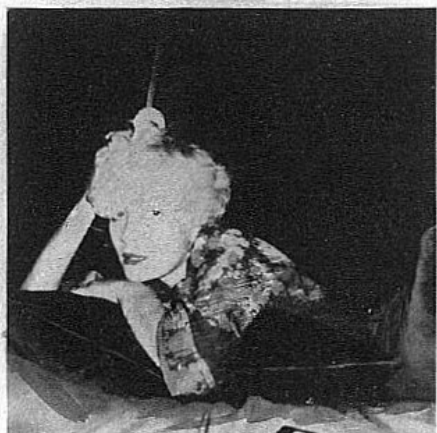
74



75



76



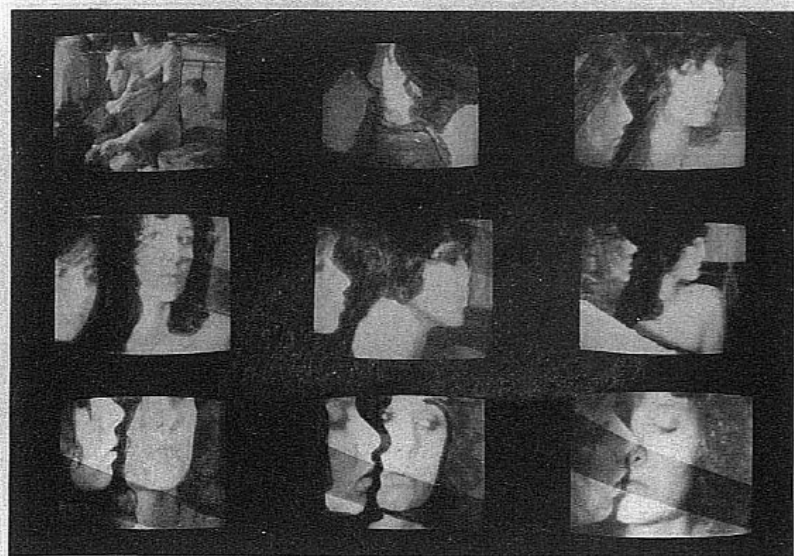
78



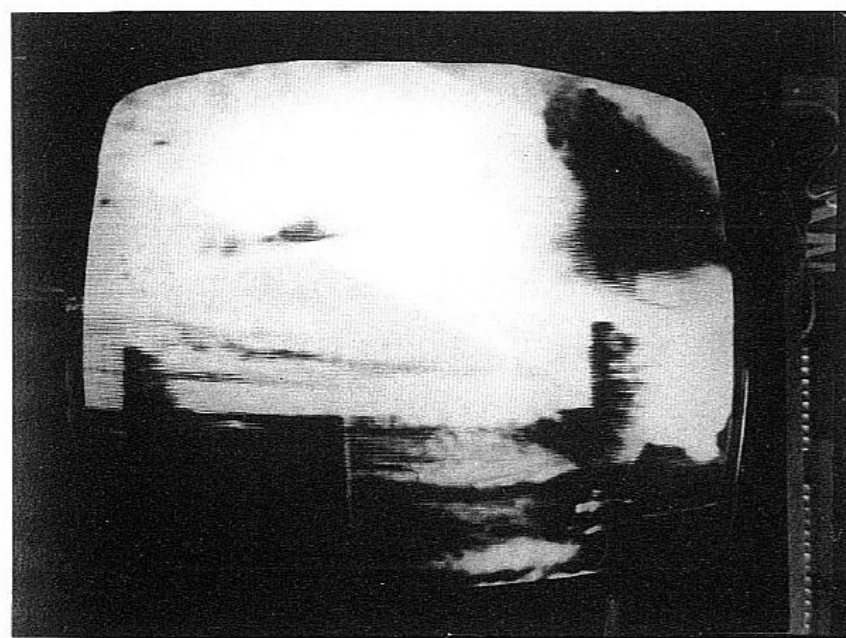
79



80



Scene



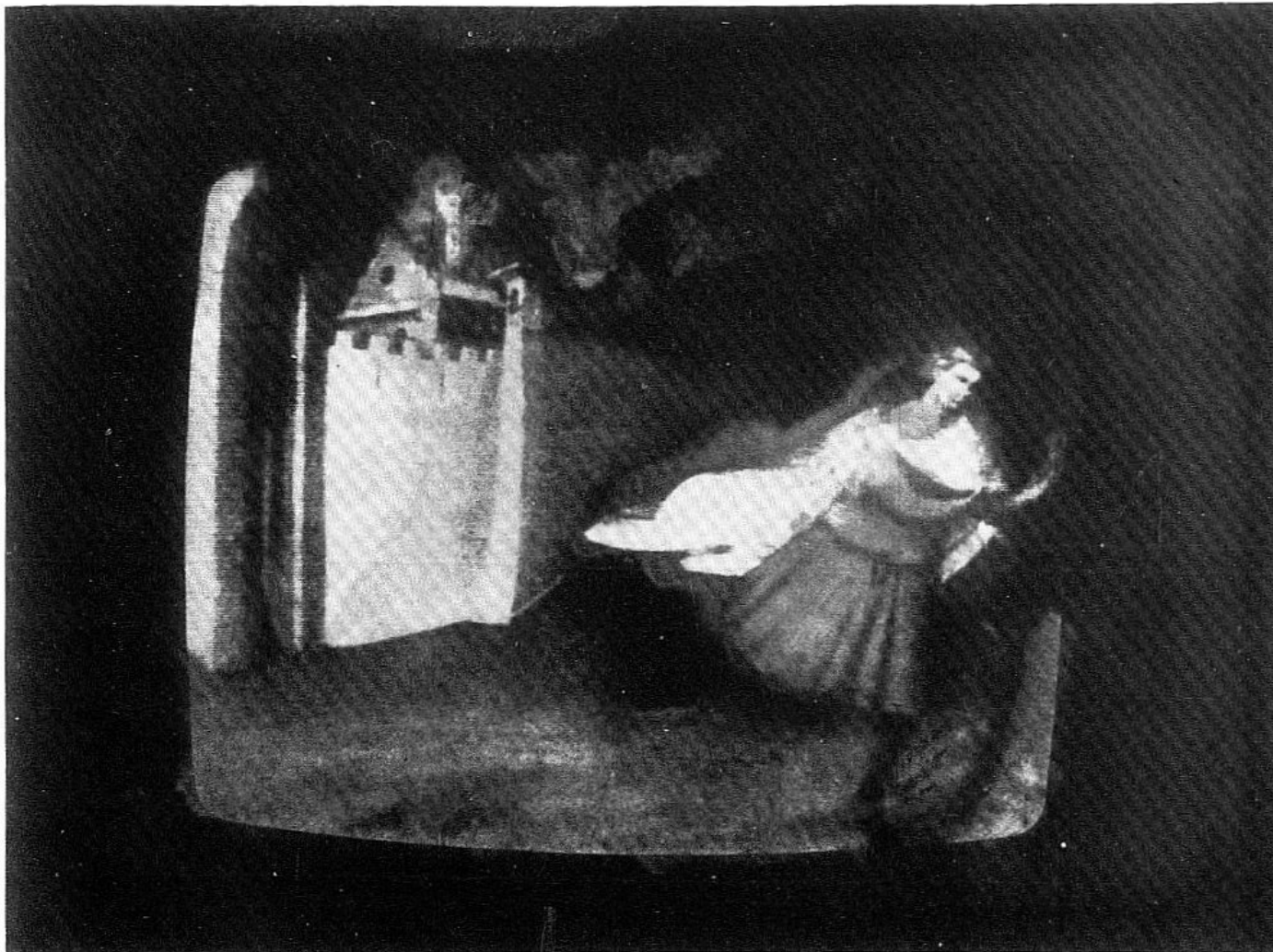
*vicolo de' Soldati
basolato
driiin
da una bicicletta
attraversato
sui tuoi zoccoli bianchi
camminato
luce:
opaca*

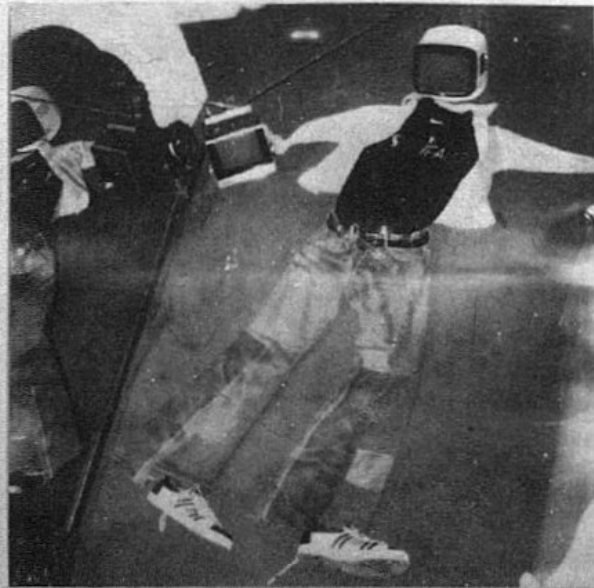
*sole:
niente*

*suono:
ai passi
eco:*

*forse
i tuoi colori dentro: tutti quanti
i miei per questa sera su
le scarpe
il fiume un pò più in là
(molto romano)
più in qua (chez ma voiture)
Mario
Schifano
vicolo de' Soldati basolato
sui tuoi zoccoli bianchi camminato
driiin
da la tua bicicletta
attraversato*

regina cusmano





CATALOGO

DISEGNI 1979-1980

1 - Foglio cm 100 x 70

collage e acrilico, firma a destra in basso a matita.

2 - Foglio cm 100 x 70

collage e acrilico con scritta a matita *X due elementi di paesaggio*, firma a destra in basso a matita.

3 - Foglio cm 100 x 70

collage e acrilico, firma al centro con colore a spirito.

4 - Foglio cm 100 x 70

collage e acrilico, firma a destra in basso a pastello.

5 - Foglio cm 100 x 70

collage e acrilico, firma al centro in basso a matita.

6 - Foglio cm 100 x 70

collage e acrilico a colori a spirito, firma a destra con colore a spirito.

7 - Foglio cm 100 x 70

collage e acrilico con scritta a matita al centro in basso: *1980 agosto Vitaliano è veliero (Piazza Sora)*, firma a destra in basso a matita.

8 - Foglio cm 100 x 70

collage acrilico e matita, firma in alto a destra con colore a spirito.

9 - Foglio cm 100 x 70

collage, acrilico, matita, pastello, scrittura al centro *Alto*, a destra al centro *Figura bianca*, firma a destra in basso a matita.

10 - Foglio cm 100 x 70

collage, acrilico, colori a spirito, inchiostro e matita - scritta al centro a matita *Velodrome indoor 1892 al zimmerman (Chicago)*, firma a destra in basso a matita.

11 - Foglio cm 100 x 70

collage e acrilico, firma al centro destra in basso a matita.

12 - Foglio cm 100 x 70

collage, acrilico e matita, firma al centro destra con pastello rosso.

13 - Foglio cm 100 x 70

collage, acrilico e matita, firma al centro destra a matita.

14 - Foglio cm 100 x 70

collage, acrilico scritta a matita centro destra *Al mare 1944 (Via Cappellari al 53)*, firma a matita a destra in basso.

15 - Foglio cm 100 x 70

collage, acrilico e matita, firma a destra in basso a matita.

16 - Foglio cm 100 x 70

collage, colore a spirito e matita, firma in basso a destra a matita.

17 - Foglio cm 100 x 70

collage, colore a spirito, matita scritta *Cielo*, firma a destra a matita.

18 - Foglio cm 100 x 70

collage, colori a spirito, matita, firma centro destra a matita.

19 - Foglio cm 100 x 70

collage, acrilico e matita, firma in basso al centro a matita.

20 - Foglio cm 100 x 70

collage, acrilico, matita, firma in basso al centro a matita.

21 - Foglio cm 100 x 70

collage, acrilico e matita, firma a destra a matita.

22 - Foglio cm 100 x 70
collage e acrilico, firma al centro a matita.

23 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico e matita, firma al centro destra a matita.

24 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico, firma a destra a matita.

25 - Foglio cm 100 x 70
collage di gelatine, acrilico, firma a destra in basso a matita.

26 - Foglio cm 100 x 70
collage e acrilico, firma in basso a matita.

27 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico e matita, firma a destra in basso a matita.

28 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico, matita e colori a spirito, firma a destra in basso a matita.

29 - Foglio cm 100 x 70
collage, matita, pastello e colori a spirito, firma a destra in basso a matita.

30 - Foglio cm 100 x 70
collage e acrilico.

31 - Foglio cm 100 x 70
collage e acrilico, firma al centro in basso.

32 - Foglio cm 100 x 70
collage e acrilico, firma al centro destra a matita.

33 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico e matita, firma al centro destra a matita.

34 - Foglio cm 100 x 70

collage, acrilico e matita con scritte: *Veliero uno veliero due veliero tre*, firma al centro sinistra a matita.

35 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico e matita, firma in basso a destra a matita.

36 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico, firma a destra con colore a spirito.

37 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico, firma a destra a matita.

38 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico, firma a destra a matita litografica.

39 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico, matita e colore a spirito, firma a destra a matita.

40 - Foglio cm 100 x 70
collage e acrilico, firma a destra a matita.

41 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico, firma a destra in alto a matita.

42 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico, matita e pastello, firma al centro destra in alto a matita.

43 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico, scritta a matita *Alto*, firma al centro a matita.

44 - Foglio cm 100 x 70
collage di gelatine con acrilico con scritta *Top - la trota*.

45 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico e matita.

46 - Foglio cm 100 x 70
collage di gelatine, acrilico, firma in basso a matita.

47 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico e matita, firma a destra in basso a matita.

48 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico, colori a spirito e inchiostro, scritta al centro a matita *solo x Mary (Velocista)*, firma a destra in basso a matita.

49 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico, firma a destra in basso a matita.

50 - Foglio cm 100 x 70
collage e acrilico, firma a destra in basso a matita.

51 - Foglio cm 100 x 70
collage, colori a spirito, matita, (scritta indecifrabile), firma a destra a matita.

52 - Foglio cm 100 x 70
collage, acrilico e colori a spirito, firma a destra in basso a matita.

53 - Foglio cm 100 x 70
collage e acrilico, firma a destra in basso a matita.

54 - Foglio cm 100 x 70
collage e acrilico, firma ad est in basso a matita.

57 - Foglio cm 100 x 70
collage, gelatina e acrilico, firma a destra a matita.

58 - Foglio cm 100 x 70
collage, gelatina, acrilico, firma a destra a pastello.

59 - Foglio cm 100 x 70
collage, gelatina e acrilico, firma a destra a pastello.

60 - Foglio cm 100 x 70
collage, gelatina, acrilico, firma a destra a matita.

61 - Foglio cm 100 x 70
collage, gelatina, acrilico, firma a matita a destra.

62 - Foglio cm 100 x 70
collage, gelatina e acrilico, firma a destra a matita.

63 - Foglio cm 100 x 70
collage, gelatina e acrilico, firma a destra a pastello.

64 - Foglio cm 100 x 70
collage, gelatina e acrilico, firma a destra in alto a matita.

65 - Foglio cm 100 x 70
collage, gelatina e acrilico, firma a destra in alto a matita.

66 - Foglio cm 100 x 70
collage, gelatina e acrilico, firma a destra in alto a matita.

DISEGNI 1978

55 - Foglio cm 100 x 70
collage, gelatina e acrilico, firma a destra in alto a matita.

56 - Foglio cm 100 x 70
collage, gelatina, acrilico, firma a destra in basso a matita.

HUMAN LAB 1968

67 - Foglio cm 21 x 30
colori a spirito, penna biro.

68 - Foglio cm 21 x 30
colori a spirito, penna biro.

FOTO CON INTERVENTI SUCCESSIVI

69 - Foglio cm 30 x 40 con intervento di colori a spirito, in alto a sinistra una scritta: *Gaston de Charbonnières bisnonno papà del papà di mamma.*

70 - Formato cm 30 x 40.

71 - Formato cm 30 x 40.

72 - Formato cm 30 x 40 con intervento di colore a spirito.

73 - Foglio cm 32 x 48 con intervento di colori a spirito.

74 - Formato cm 30 x 40 con intervento di colori a spirito.

75 - Formato cm 20 x 30.

76 - Formato cm 40 x 30 con intervento di colori a spirito.

77 - Formato cm 30 x 40 firmato a destra con colore a spirito.

78 - Formato cm 30 x 40 con intervento di colori a spirito.

79 - Formato cm 30 x 40 con intervento di colori a spirito.

80 - Formato cm 30 x 40 con intervento di colori a spirito.

81 - Formato cm 40 x 30 con intervento di colori a spirito.

82 - Formato cm 40 x 30 con intervento di colori a spirito.

SERIGRAFIE - LITOGRAFIE

83, 84, 85, 86 - N. 4 fogli cm. 32 x 32 composti da quattro foto cm. 9,50 x 7

87 - Foglio cm. 100 x 70
serigrafia « Guidatore notturno », tiratura 1/60, firma a destra in basso a matita - 1979.

88 - Foglio cm. 50 x 70
litografia « Acqua », firma a matita più dedica (stampato sul retro: Mario Schifano « Acqua » - litografia originale eseguita per la società di Ingegneria C. Lotti e Associati - Roma - Secondo stato: esemplari numerati da 1/99 e 99/99 più XXX prove d'autore stampate a mano su torchi di R. Bulla e Figli - Roma) (Le lastre sono state biffate dall'autore) - 1977.

89 - Foglio cm. 23 x 24 con 4 foto cm. 8 x 8.

90 - Foglio cm. 60 x 65
serigrafia, titolo: « Disastro domestico », tiratura 1/99, firma a destra a matita - 1973.

91 - Foglio cm. 22 x 28
serigrafia « Il gusto » per Bolaffi Arte n. 44 - 1974.

92 - Foglio cm. 22 x 28
serigrafia per « Vogue ».

93 - Foglio cm. 50 x 70
collage serigrafato a più colori con interventi di colori a spirito, firma a matita in alto al centro.

94 - Foglio cm. 35 x 50
collage serigrafato con interventi con colori a spirito e a matita, firma a matita a destra.

95 - Foglio cm. 50 x 70
collage serigrafato a più colori (« X Lilly » a matita), firma a destra matita e pastello.

96 - Foglio cm. 50 x 70
collage serigrafato con intervento di matita, firma in basso a destra a matita.

97 - Foglio cm. 60 x 80
gelatina serigrafata a più colori, firma a destra con
colore a spirito.

TECNICHE MISTE

98 - Tela emulsionata cm. 215 x 110
con interventi di colori acrilici - 1976.

99 - Tela emulsionata cm. 80 x 110
con interventi di colori acrilici - 1978.

100 - Tela emulsionata cm. 80 x 110
con interventi di colori acrilici - 1976.

POLAROID 1976 - 1978

101 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

102 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

103 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

104 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

105 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

106 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

107 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

108 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

109 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

109 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

110 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

111 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

112 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

113 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

114 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

115 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

116 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

117 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

118 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

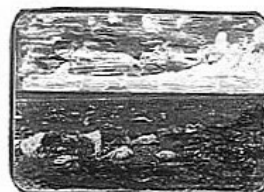
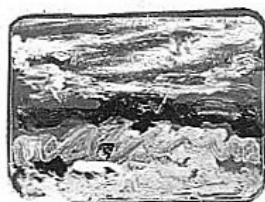
119 - Foglio cm. 20 x 24 n. 6 polaroid

FILM 1970

« Paesaggi », 63 minuti in super 8 a colori, inedito.



50-10-10



1. DUE ELEMENTI A PRESENTAZIONE

S. S. T.



see —



1980 AGOSTO

VITALIANO E
VELIERO

(pagine 100)

Sei S. P.

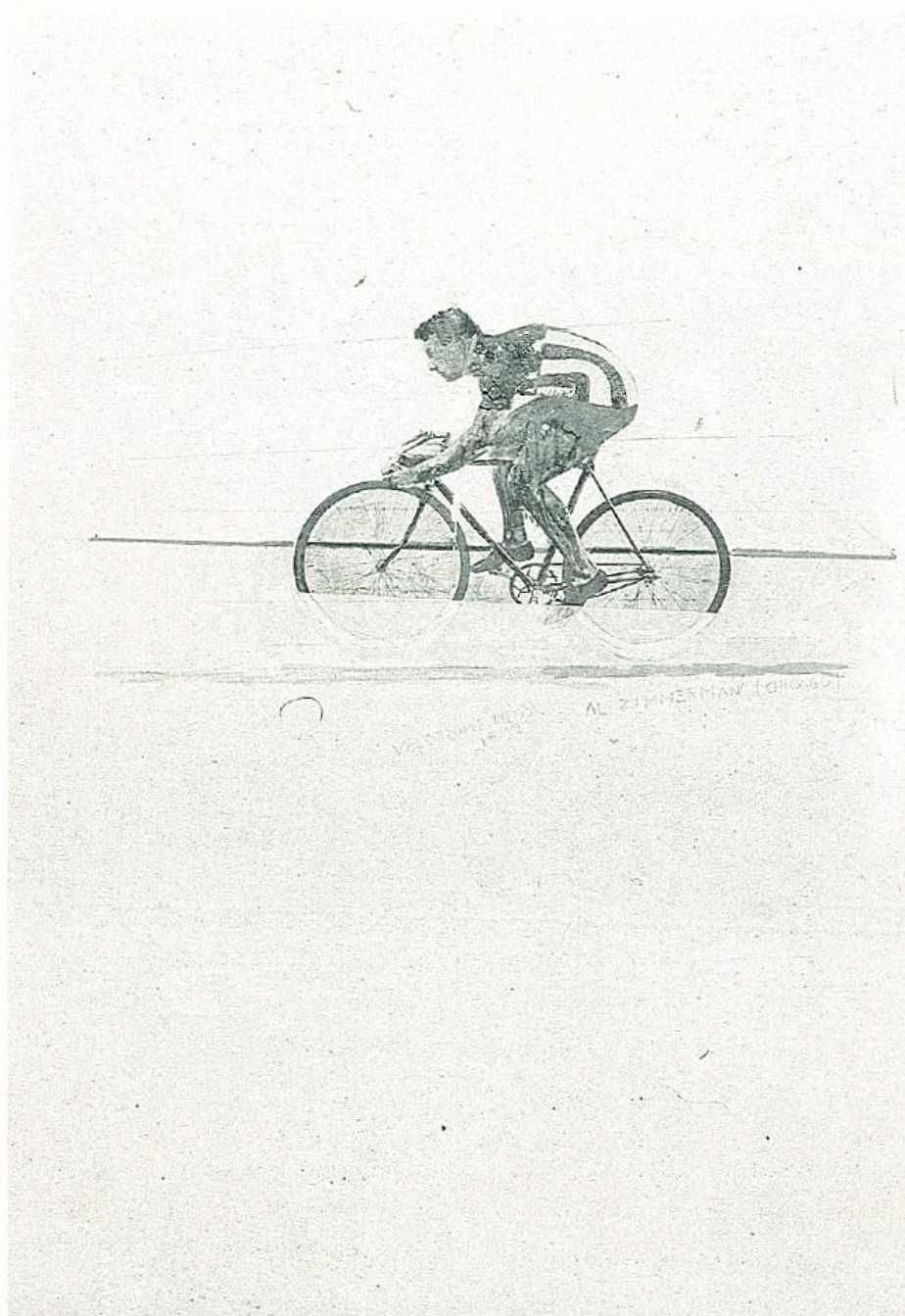
16 + 10



FIGURA BIANCA

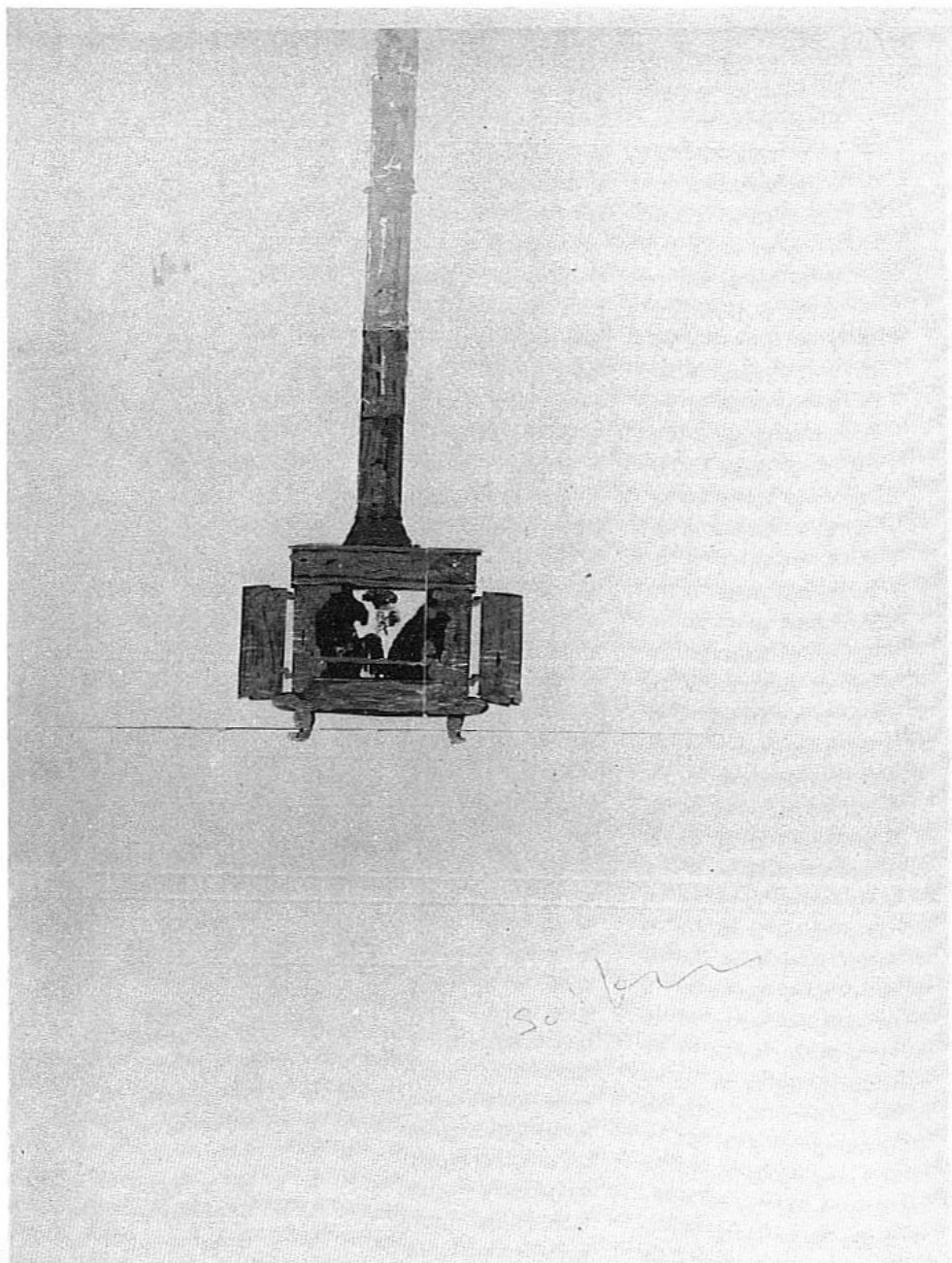
5-1-11

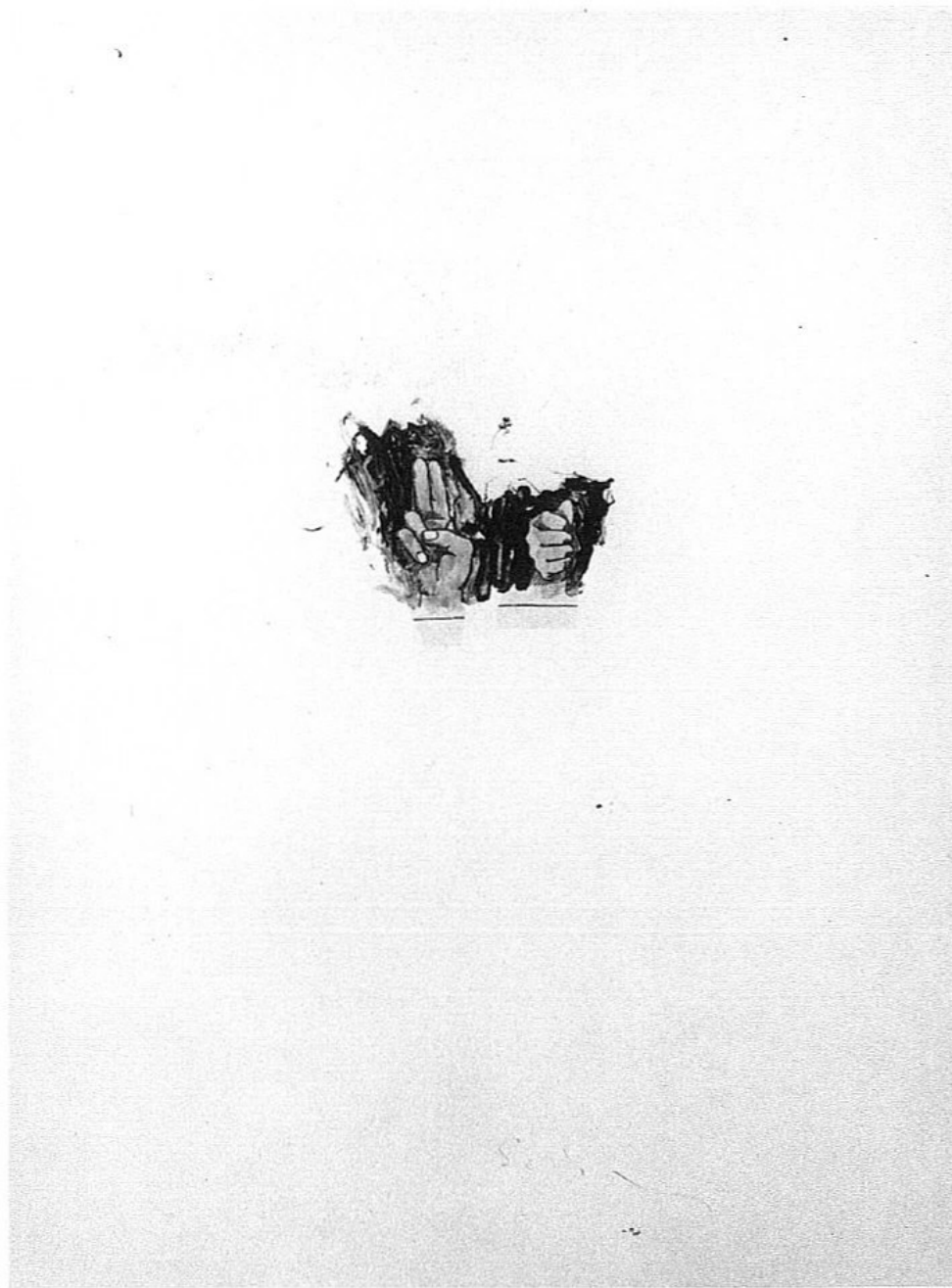


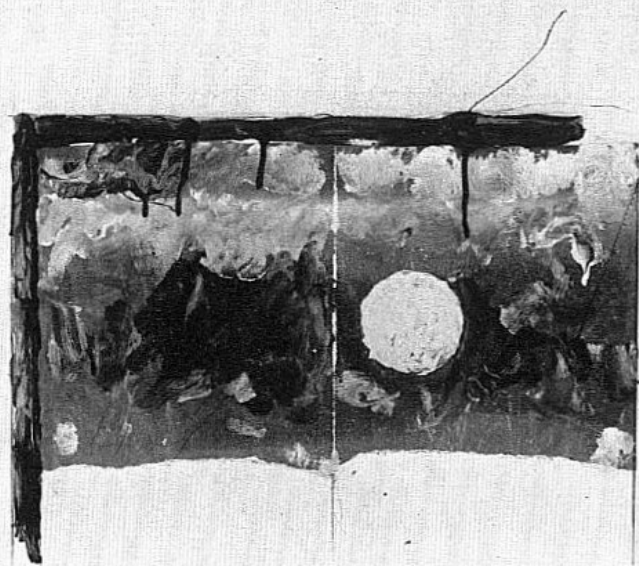


Silber



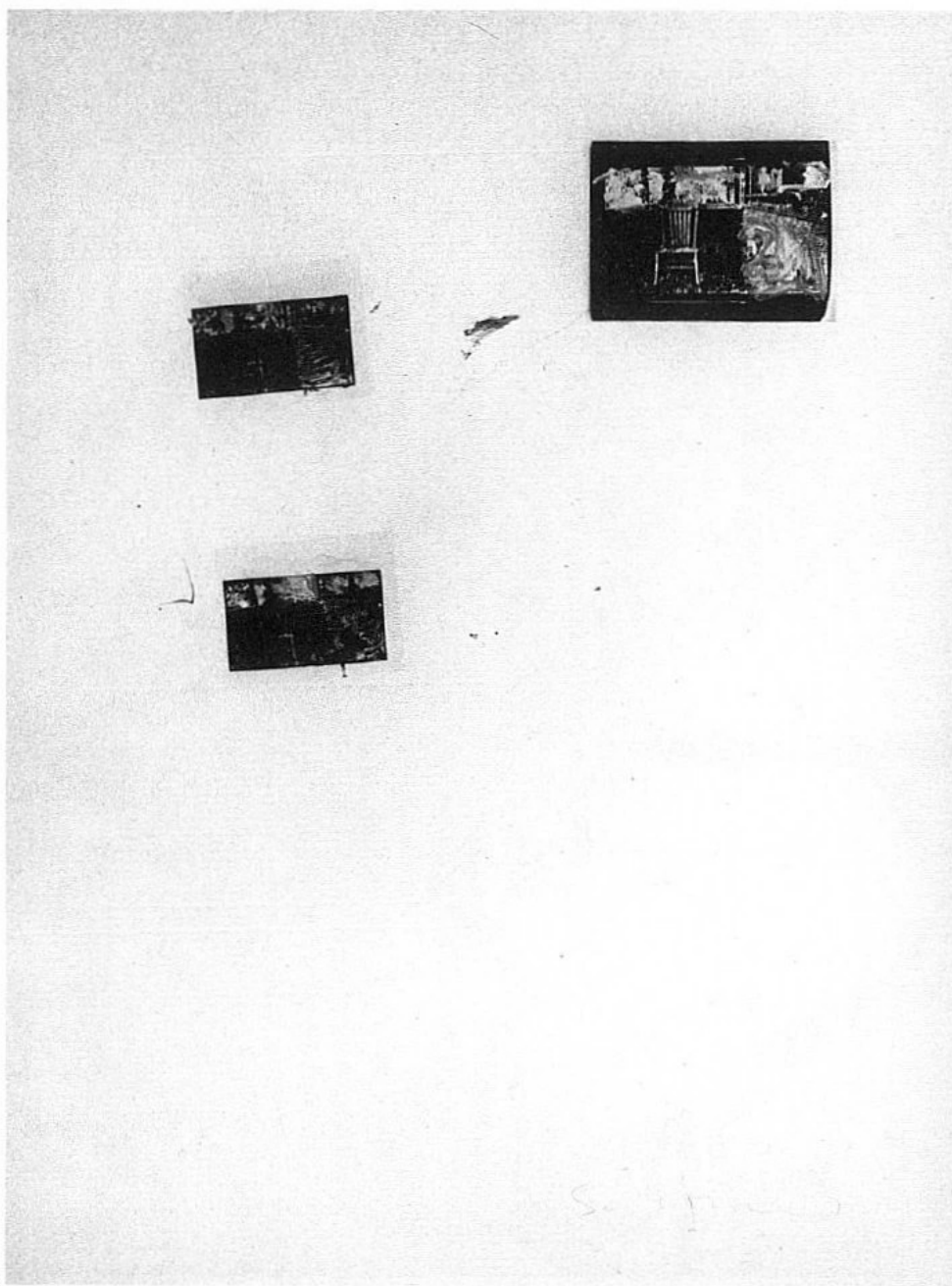








Seifun

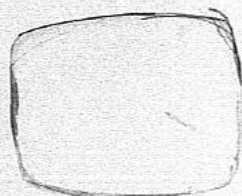
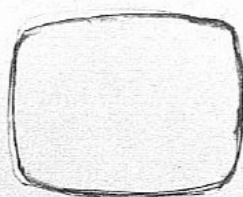
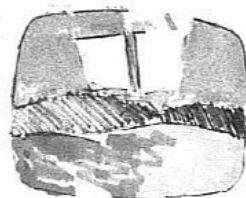




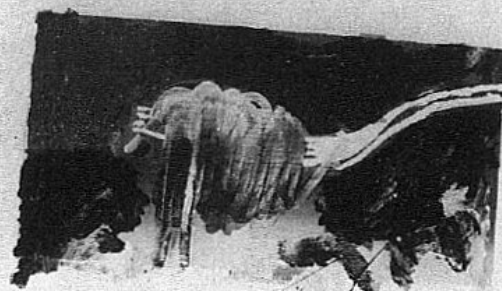


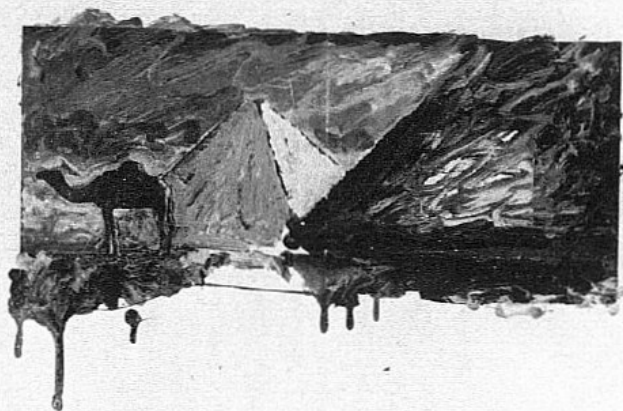
20.

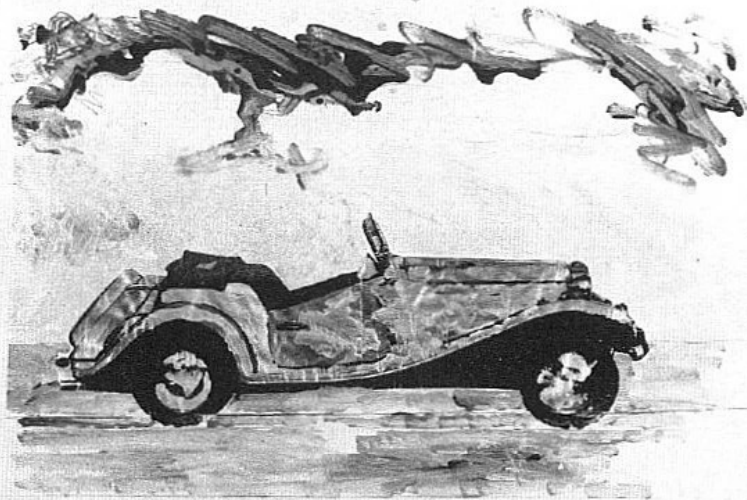
S. 1

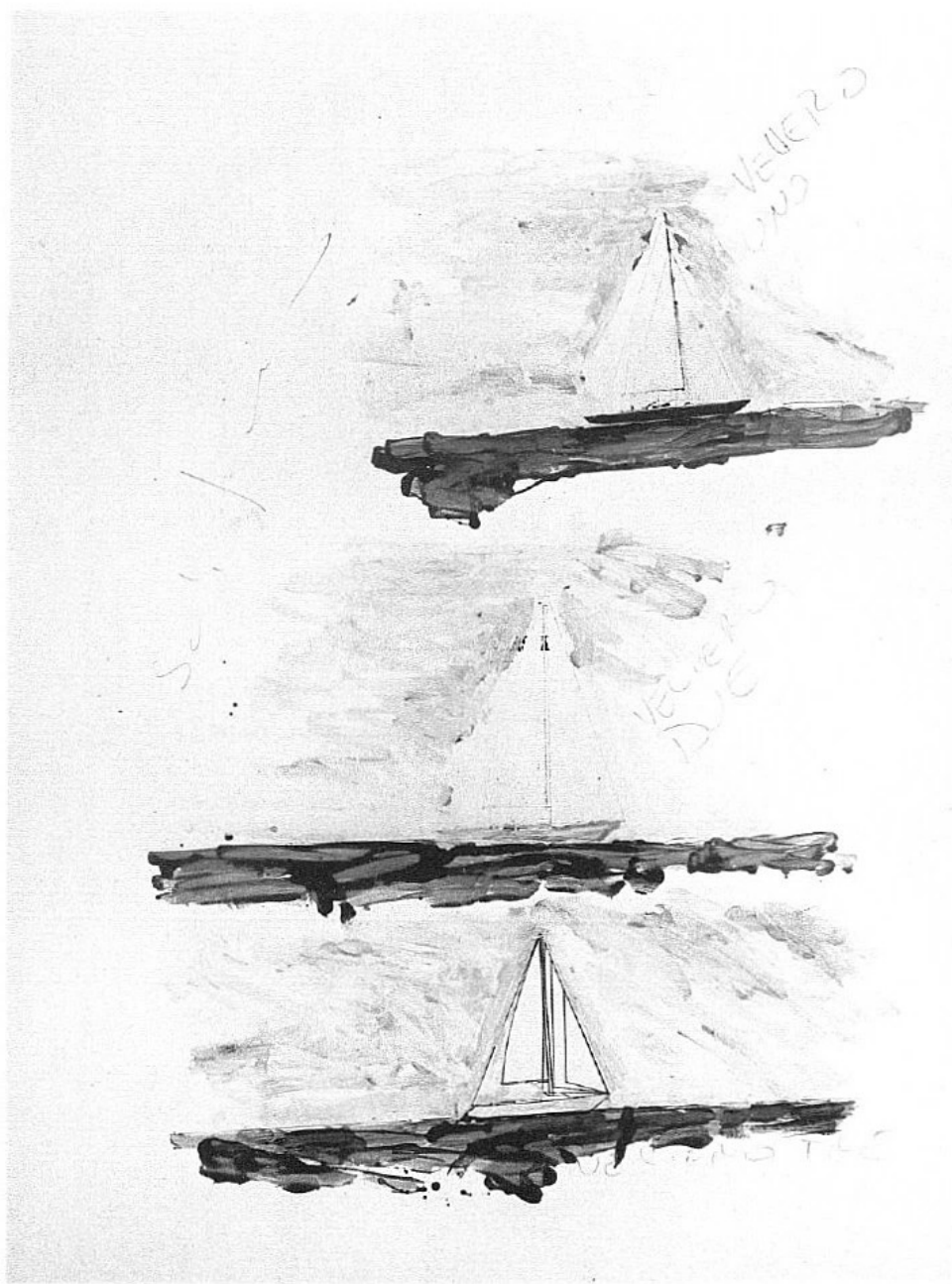














S. 1 -

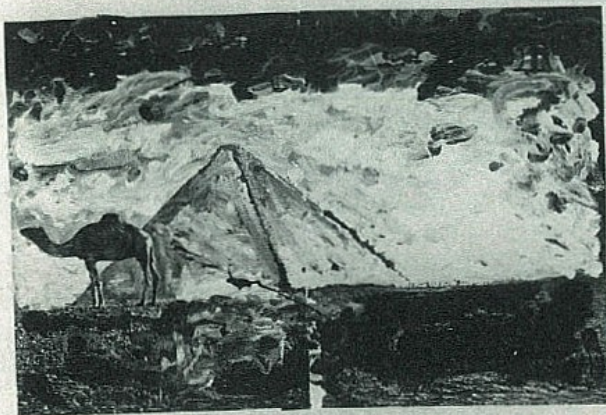


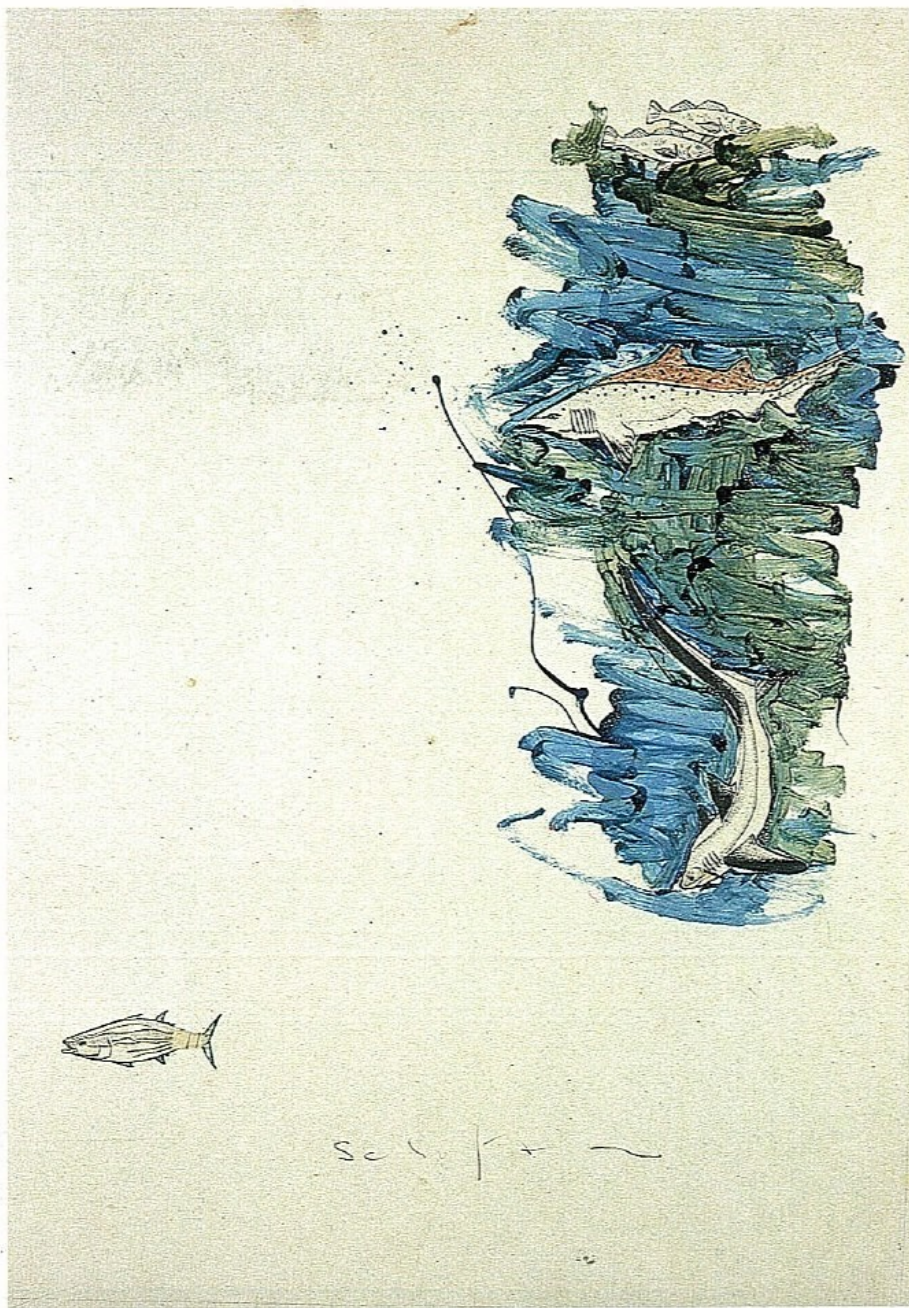






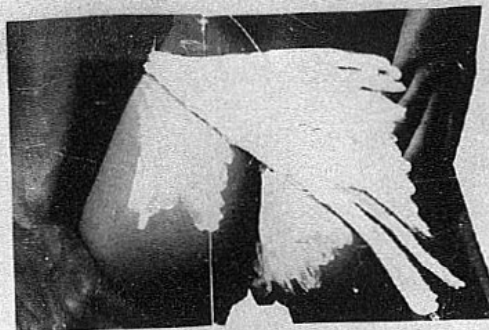
Seymour

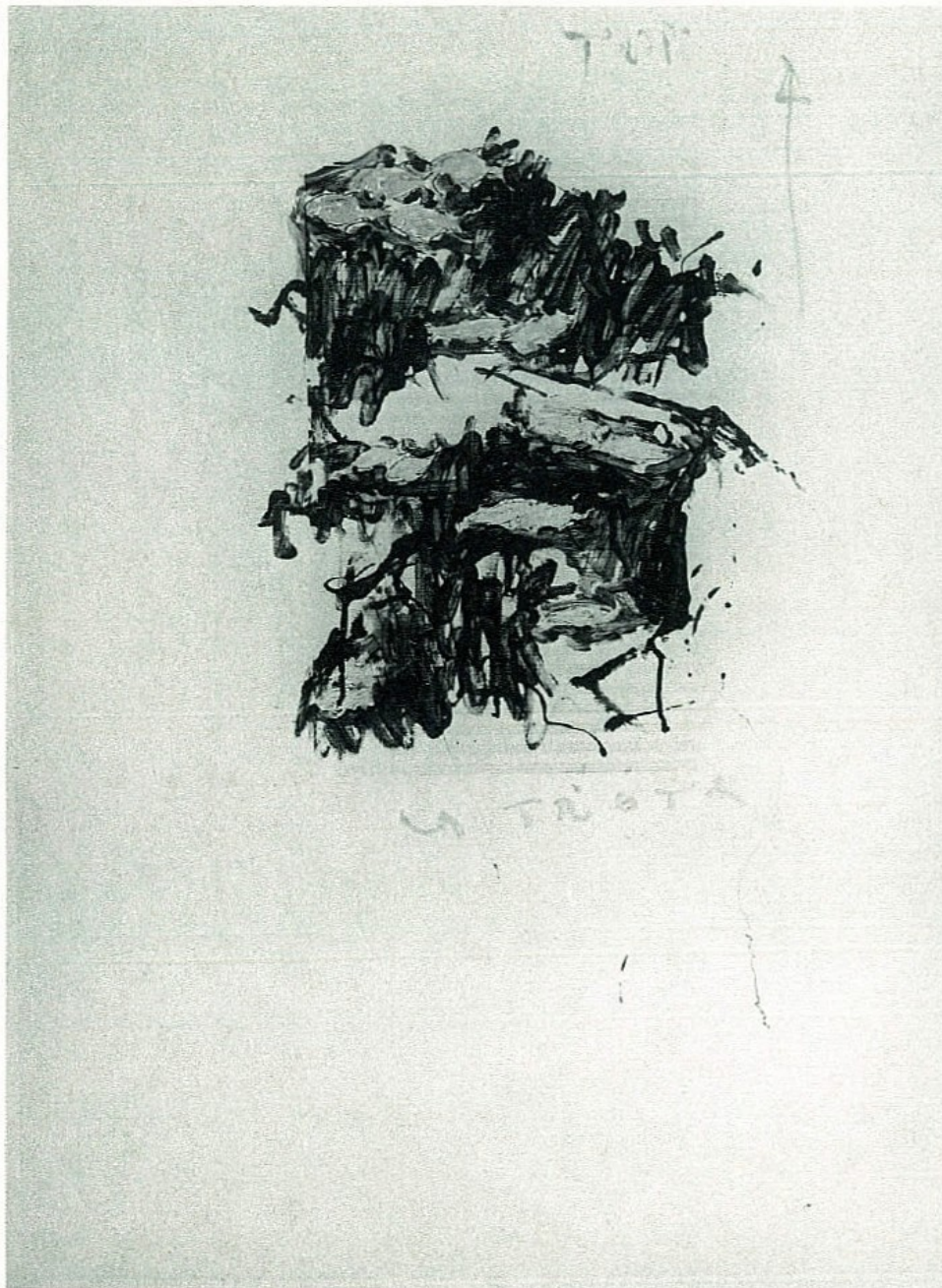






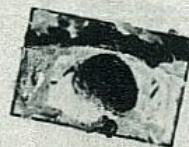
See 5. 10. 1960

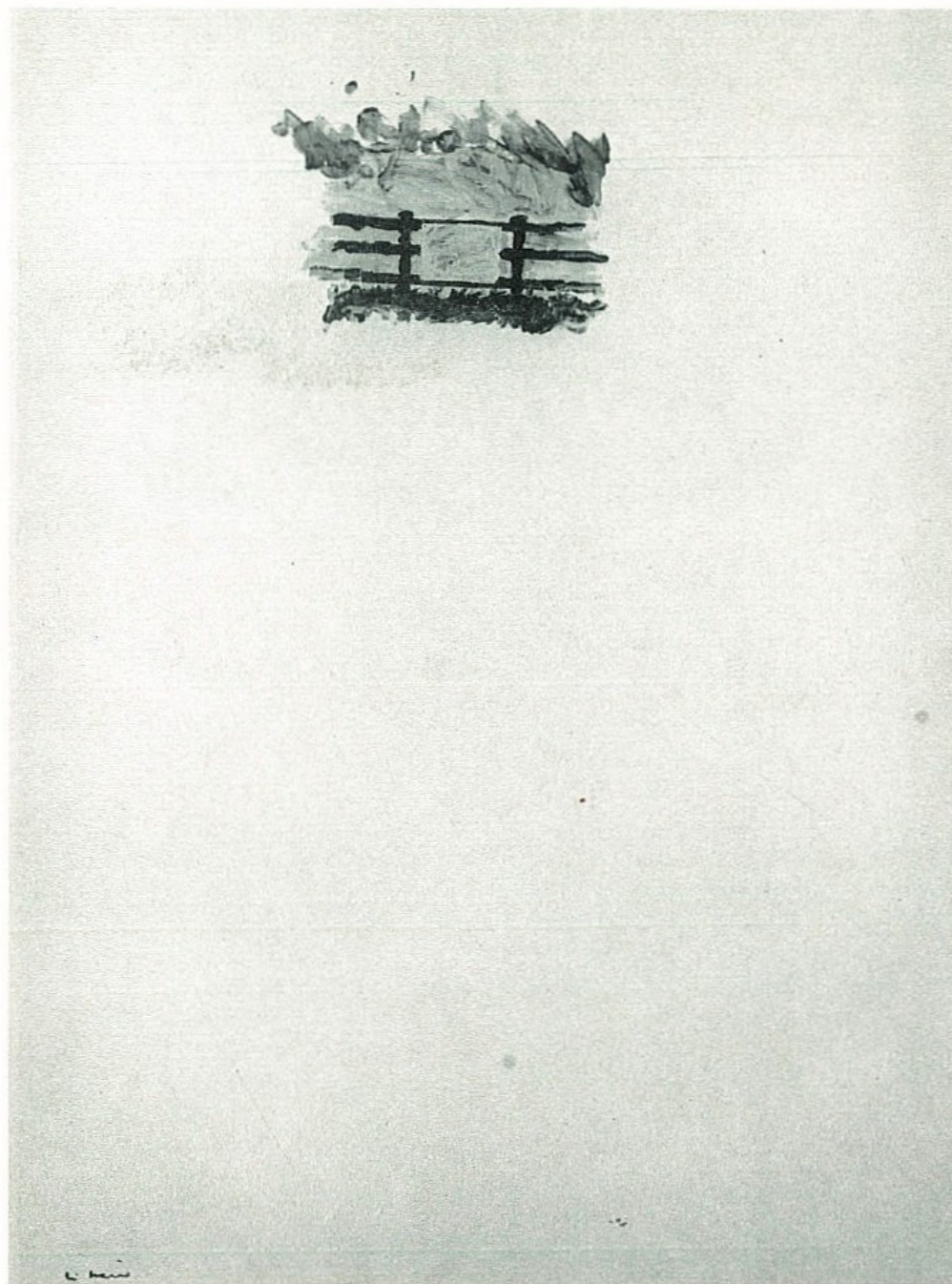


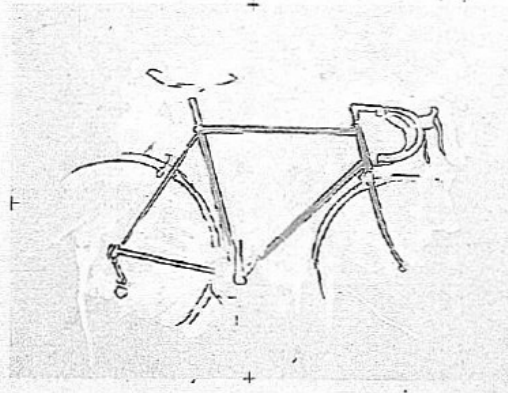




Sun

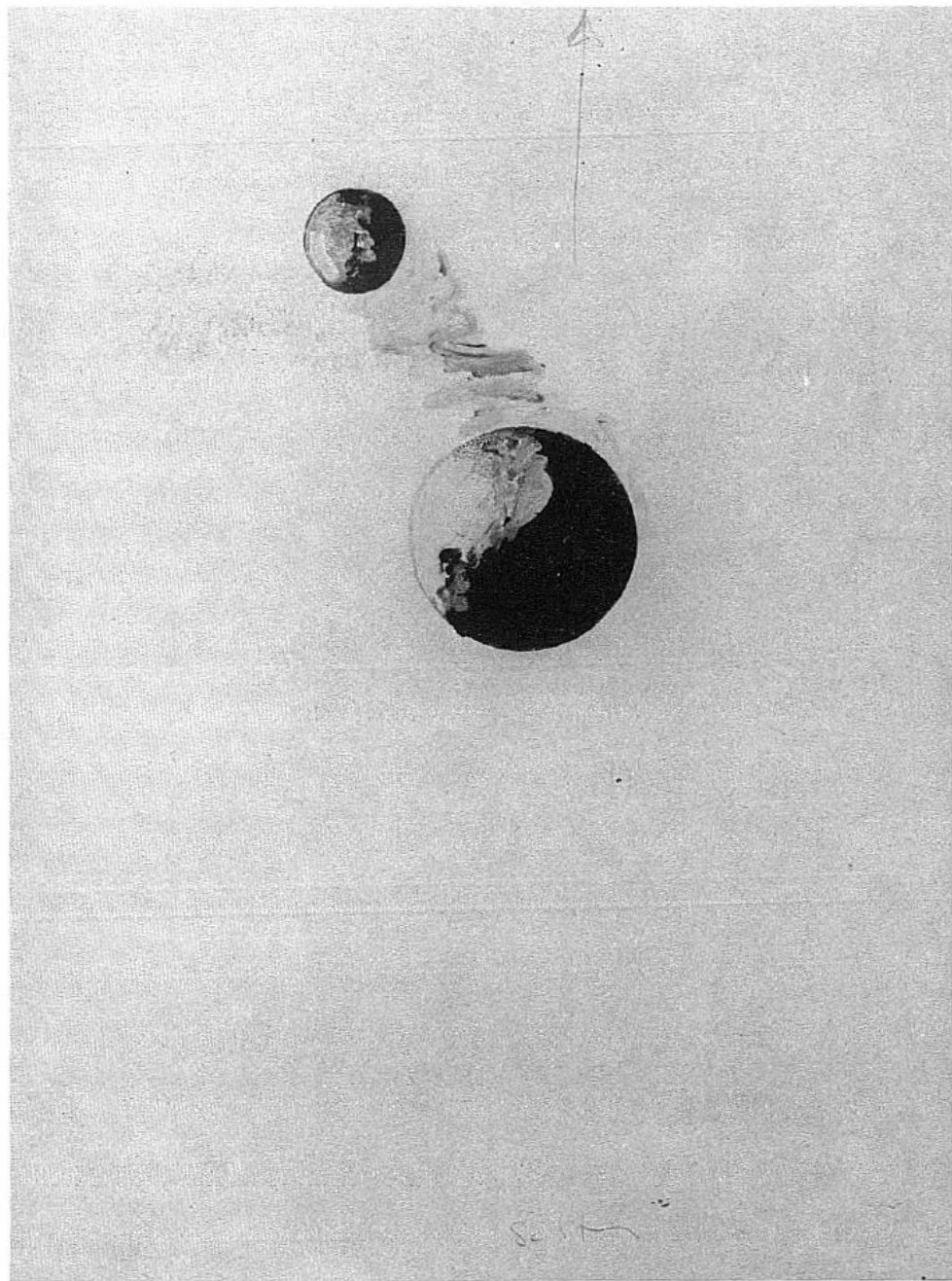






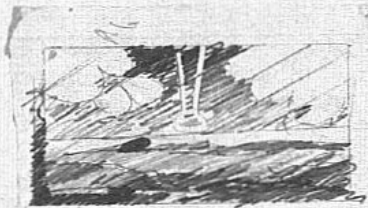
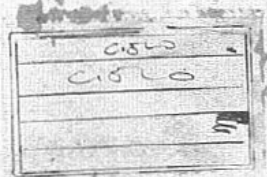
SOLO X MARY. (VELOCISTA)

SOLO

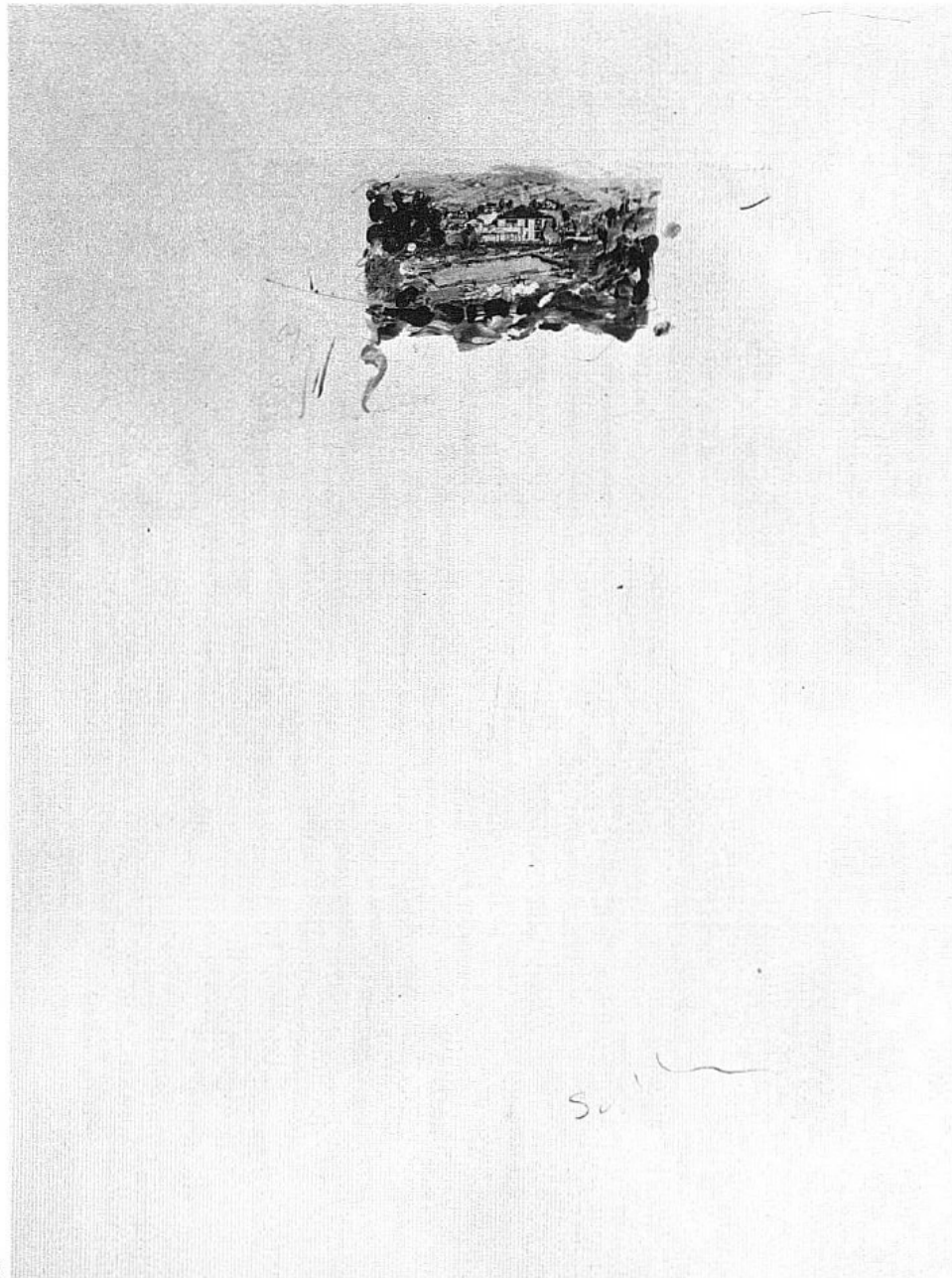


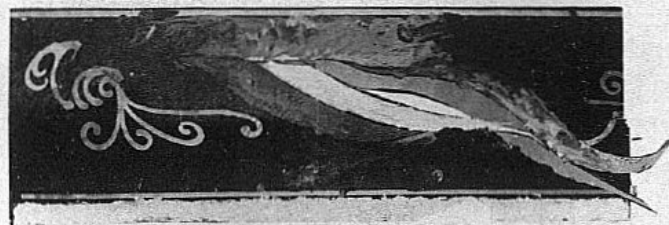


50

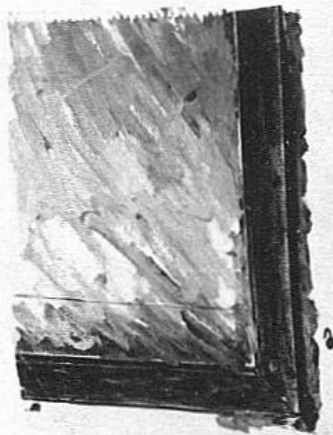


807



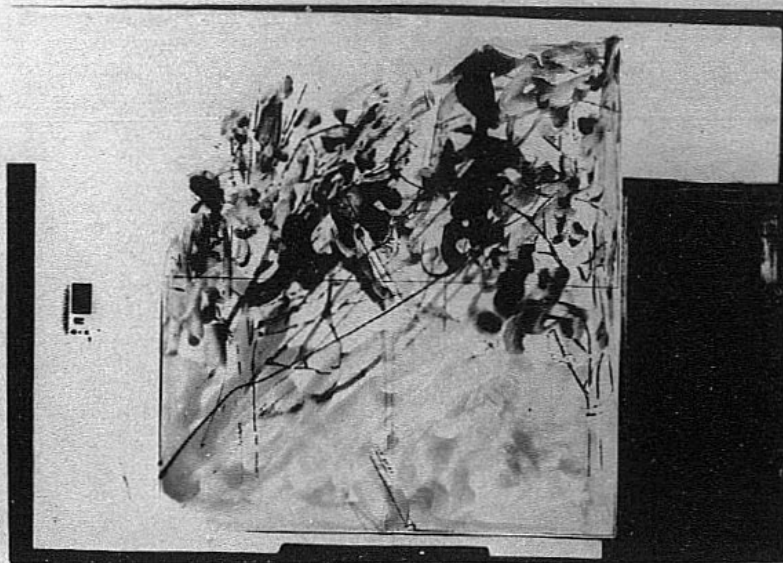


Se il

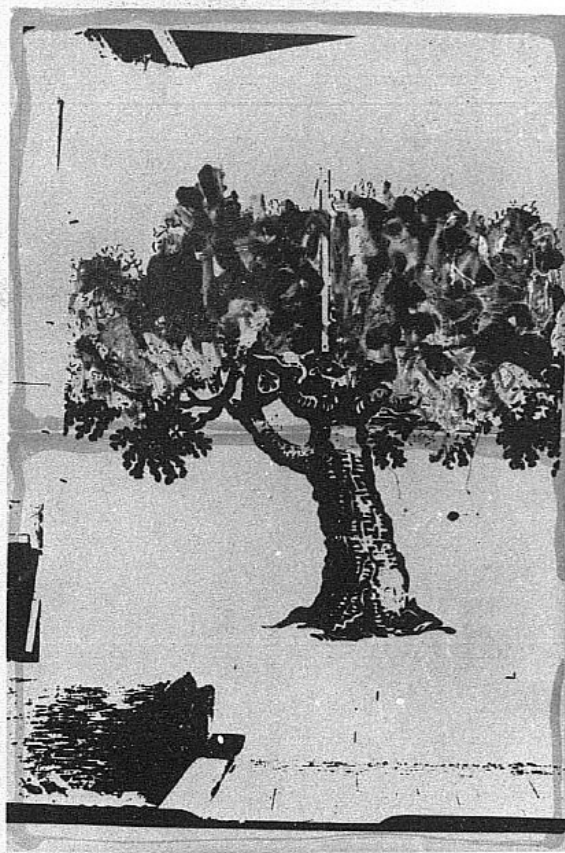


sc 12



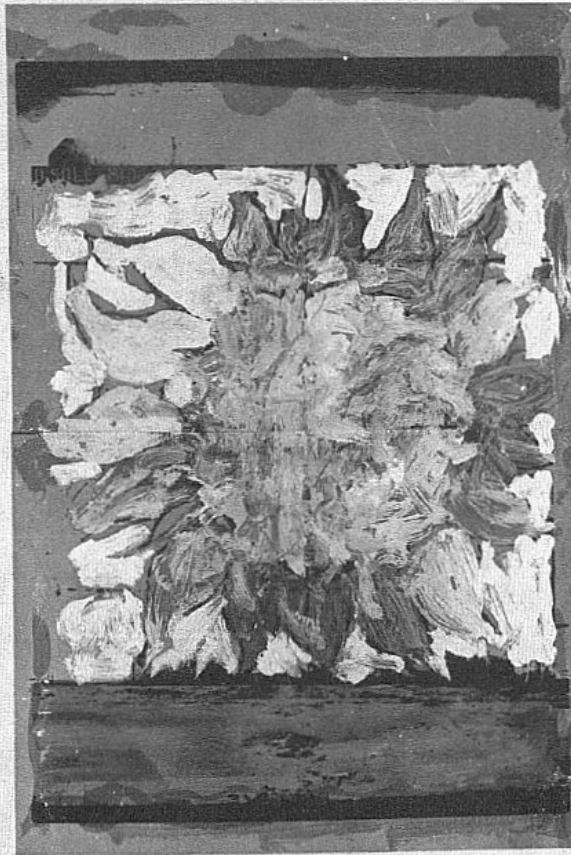


S. 11

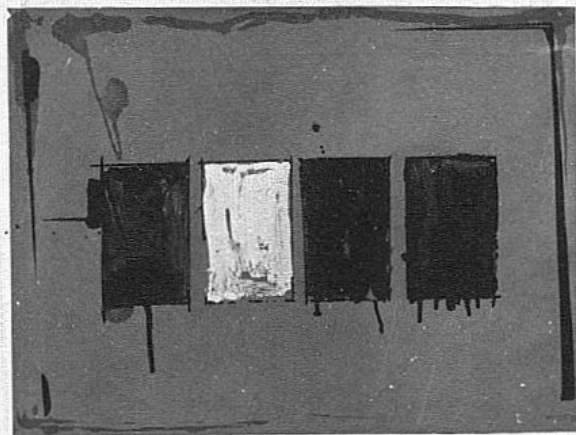


S. 11





S. 15



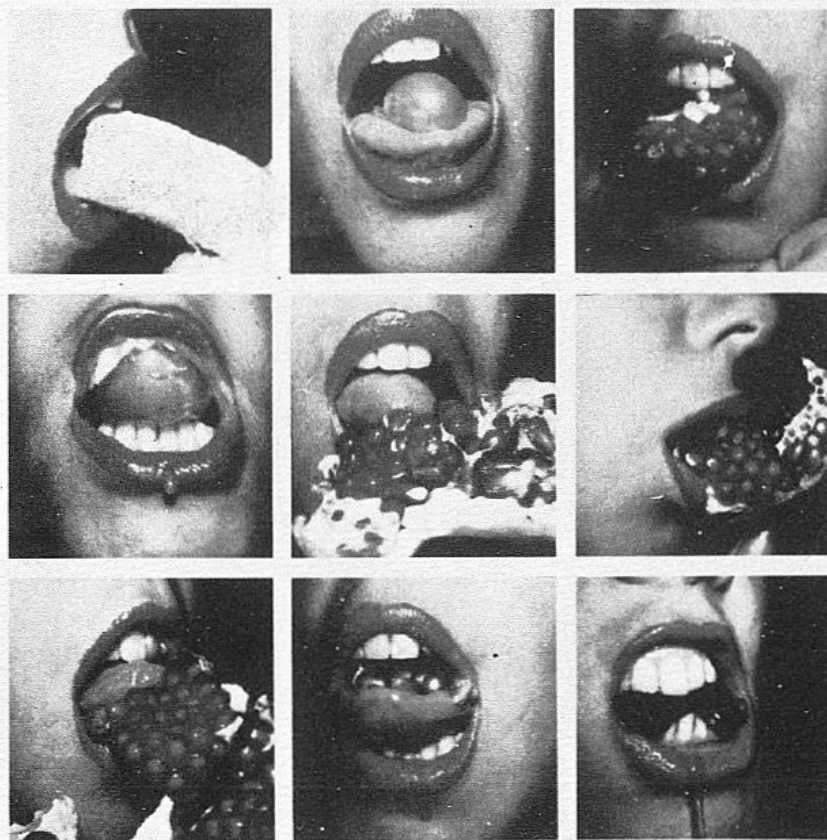
214



Sc 1/2

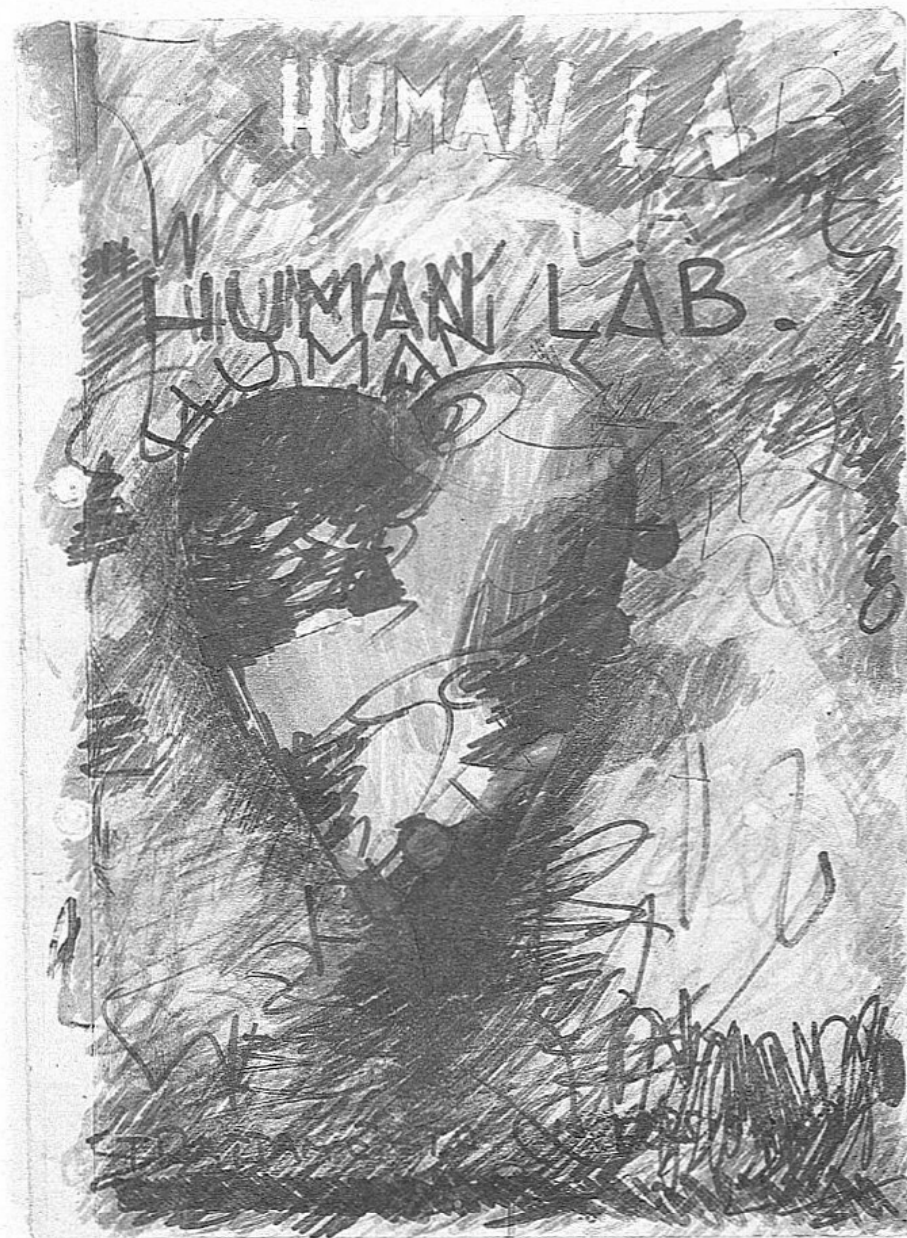


502b



Scull









BIOGRAFIA ESSENZIALE

Mario Schifano, nasce a Homs in Libia nel 1934. Nel 1959 a Roma alla Galleria Appia Antica ha luogo la sua prima personale nella quale espone quadri riconducibili a delle ricerche informali. Nel 1960 partecipa ad una mostra alla Galleria La Salita di Roma con Angeli, Festa, Lo Savio ed Uncini. Nel 1961 vince il premio Lissone per La Giovane Pittura Internazionale. Contemporaneamente espone in una personale alla Tartaruga di Roma una serie di superfici con stesure di colore. Nel 1962 compie un viaggio in America ove conoscerà la Pop Art americana. A New York partecipa ad una collettiva «The New Realists» Sidney Jenis Gallery.

Nel 1963 torna in Italia e prende parte alla Biennale di S. Marino «Oltre l'Informale» ed allestisce alcune personali a l'Odyssia di Roma, al Sonnabend di Parigi e all'Ariete di Milano. Nel 1964 partecipa alla XXXII Biennale di Venezia. Nel 1925 espone all'Odyssia e alla Tartaruga entrambe a Roma.

Questo anno è molto significativo per la sua produzione, esegue *Io sono infantile* e *Futurismo rivisitato a colori* il quale è il primo di una serie di quadri dedicati ai futuristi. Il punto di partenza è la famosa fotografia dei Futuristi a Parigi su cui Schifano interviene.

Sempre nel 1965 partecipa alle Biennali di S. Marino e di S. Paolo del Brasile, allestisce inoltre numerose personali di opere *Vero amore*, *Albero*, *Paesaggio anemico* che continuerà anche nel 1966. Sono una serie di paesaggi privati delle proprie caratteristiche ed arricchiti di elementi estranei. Nel 1966 espone alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e partecipa a numerose altre esposizioni sia collettive che personali.

Allo Studio Marconi di Milano, presenta nel 1967 la mostra «Tutte Stelle» di un film «Anna Carini vista in agosto dalle farfalle». Sempre nel 1967 partecipa ad una collettiva alla Galleria L'Attico di Roma e alla Biennale di S. Marino continuando sempre il tema del futurismo. Nel 1968 partecipa a L'Aquila ad «Alternative Attuali» a cura di E. Crispolti. Di questo anno è la serie «Compagni» legata ad una situazione politica particolare, ma è anche il periodo in cui si dedica maggiormente al cinema. Tra il 1968 e il 1969 porta a termine una trilogia: *Satellite*, *Umano non Umano*, *Trapianto*, *Consumazione e morte di Franco Brocani*. Nel 1970 una serie di quadri tratti da immagini televisive, fotografate, ingrandite e riprodotte. Nel 1970-71 partecipa alla mostra «Vitalità del negativo nell'Arte italiana 1960-70» Palazzo delle Esposizioni, Roma. Nel 1972-73 allestisce numerose personali al Gabbiano di Roma, alla Galleria della Steccata di Parma, a Il Punto di Torino e alla Galleria Lia Rumma e Isolotto di Napoli.

Prende parte alla X Quadriennale di Roma e sempre a Roma nel parcheggio di Villa Borghese espone opere che vanno dal 1961 al 73 e il film *Umano non Umano*. Nel 1974 al salone delle Scuderie a Parma allestisce una vasta antolo-

gica. Gli anni che vanno dal 1975 al 1978 sono anni molto tormentati in cui il rapporto con la pittura è più volte messo in discussione, tuttavia continua ad esporre in tutta Italia. Nel 1978 rielabora un racconto di Balzac «Il capolavoro sconosciuto» che espone in una mostra alla Tartaruga di Milano. Nel 1979 espone al Palazzo dei Diamanti di Ferrara numerosi lavori insieme a foto polaroid e quattro quadri dal titolo *Finale muto da ex film*. Nel 1980 espone, presentato in catalogo da Maurizio Calvesi, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna in «Arte Critica 1980» due opere del 1979 *Quadro equestre tricolore*.

1959	Galleria Appia Antica	Roma
1961	Galleria La Tartaruga	Roma
1963	Galleria Odyssia	Roma
	Galleria Sonnabend	Parigi
	Galleria L'Ariete	Milano
1964	Galleria Il Punto	Torino
	Galleria Odyssia	Roma
	Galleria L'Ariete	Milano
	Galleria Odyssia	New York
1965	Galleria Odyssia	Roma
	Galleria La Tartaruga	Roma
	Studio Marconi	Milano
1966	Galleria Il Punto	Torino
	Galleria Stein	Torino
	Galleria Il Canale	Venezia
	Studio Marconi	Milano
	Galleria La Bertesca	Genova
1967	Galleria La Tartaruga	Roma
	Galleria S. Stein	Torino
	Galleria Stefanoni	Lecco
	Galleria Scipione	Macerata
	Studio Marconi	Milano
1968	Studio Marconi	Milano
	Galleria del Minotauro	Brescia
1969	Galleria della Chiocciola	Padova
1970	Galleria Arte Studio	Macerata
	Galleria La Città	Verona
	Studio Marconi	Milano
	Galleria Il Centro	Napoli
	Galleria Soligo	Roma
1970	Galleria Il Salotto	Genova
	Galleria Il Laboratorio	Napoli
1973	Galleria Il Gabbiano	Roma
	Galleria della Steccata	Roma
	Galleria Il Punto	Torino
	Galleria Lia Rumma e Isolotto	Napoli
1974	Istituto di Storia dell'Arte dell'Università	Parma
	Studio Marconi	Milano
	Studio Soldano	Milano
	Galleria La Bussola	Bari

1975	Galleria Dei Mille	Bergamo
	Galleria Tor Millina	Roma
	Galleria Le Muse	Bari
	Galleria La Chiocciola	Padova
	Galleria Penna	Messina
	Galleria Plurima 1	Udine
1976	Galleria Niccoli	Parma
	Galleria Bottegaccia	Salerno
1977	Galleriaforma	
	Perrone	
	Galleria Peccolo	Livorno
	Galleria Civica di Modena «La Tendenza	pop/una
	situazione italiana: M. Schifano	
1978	AAM - Architettura Arte Moderna	Roma
	Galleria Ugo Ferranti	Roma
1978/79	Galleria Interarte Milano - la Tartaruga di	Milano
1979	Galleria L'Incontro	Imola
	Galleria Il Centro	Napoli
	Galleria Comunale d'Arte Moderna	
	- Palazzo dei Diamanti	Ferrara

I GIORNALI LEGGONO SCHIFANO

Ci è interessato sapere come Mario Schifano è, ed è stato visto dalla critica giornalistica, quindi come il pubblico lo abbia conosciuto. Nato artisticamente negli anni sessanta ha subito riscosso grossa ammirazione. Ma più che la sua parte ha affascinato l'immagine che lui ha dato di sé, un'immagine mondana che lo ha reso un divo. Il consumismo degli anni sessanta lo aveva assorbito, divenne una moda lui stesso. Il suo divismo durò quanto è durato il boom economico dopodiché anche il mitico personaggio crollò: come tutte le cose di quel periodo anche lui subì un processo di obsolescenza.

Il 23 agosto 1975 è apparso su «Il Messaggero» un articolo di Costantini che lo descrive così: «...Non lo incontravo da qualche tempo e sono rimasto gelato. Un disagio immediato, acuto: una sensazione di malessere. Stentavo a parlare. Dov'era il ragazzo magro e scattante, l'«arabo» dagli occhi neri e dai capelli corvini che si muoveva con agilità felina? Dov'era il giovane che Goffredo Parise paragonava ad un piccolo puma, il cui corpo aveva l'impronta nitida e al tempo stesso misteriosa dell'eleganza. Il giovane timido ed estroverso, ritroso ed ambizioso che si mostrava in pubblico con candore fulmineo, come Nureyev quando attraversava il palcoscenico con un salto acrobatico? ...Ora appariva lento, pesante, gonfio...aveva perso lo scatto e l'eleganza...».

Mario Schifano oltre ad essere un divo, è stato uno dei protagonisti dell'arte italiana. Il 30 marzo 1974 uscì sul «Il resto del Carlino» un articolo con il titolo di «GIOVANE MAESTRO POP» che dice: «...L'opera di Schifano è un momento luminoso della giovane pittura italiana... Fra il '63

e il '65 si avvantaggerà di un lungo soggiorno a New York. Kline e quindi la pop-art indicheranno al giovane artista romano la strada che come un astro percorrerà per almeno un decennio in modi e forme indipendenti e originali facendo di Roma... un centro irradiante di ricerche pittoriche che hanno lasciato traccia profonda nella cultura italiana.

Questo ragazzo... ha coraggiosamente esplorato tutta la cultura artistica del suo tempo... sperimentando con slancio e genialità la pop-art, il consumismo, l'uso della fotografia e del cinema, una diversa proposta di collage, le più originali tecniche miste e i più imprevedibili montaggi dadaisti, tutto si ritrova applicato nella sua opera nei giusti anni ruggenti...». Chi ha cercato di collocare l'opera di Schifano fra le neo-avanguardie non ci è potuto riuscire perché, egli ha conservato il suo ruolo di protagonista al di fuori delle correnti, per questo motivo è ancora attuale.

L. A.

1959

11 febbraio, «Gazzetta del Libro».

1963

1963, «Crisi e Letteratura», Schifano, Politi Gun.

5 maggio, «Avanti!», Mario Schifano, Marisa Volpi.

15 maggio, «Paese Sera», Alla Galleria «Odyssia», Duilio Morosini.

18 maggio, «Il Punto», Schifano alla Galleria «Odyssia», Antonio Rubiu.

1964

5 novembre, «Avanti!», O'hara e Schifano al «Ferro di cavallo».

15 novembre, «L'Europeo», Mario Schifano.

27 novembre, «Avanti!», Tra futurismo e reportage, Maurizio Fagiolo.

28 novembre, «L'Unità», La natura ritrovata di Schifano, Dario Micacchi.

29 novembre, «Il Messaggero», Schifano, A.B.

4 dicembre, «Paese Sera», La pittura di Schifano e la Pop-Art in Italia, Duilio Morosini.

5 dicembre, «Il Punto», L'occhio fotografico di Schifano, Vittorio Rubiu.

1965

gennaio, «Arte Oggi», Mario Schifano, V. Saviantoni.

24 novembre, «Avanti!», Ad ogni quadro si va avanti, Maurizio Fagiolo.

22 dicembre, «Paese Sera», L'arte in bilico tra verità e gioco, Duilio Morosini.

28 dicembre, «Il Popolo», Mario Schifano, G.K.

29 dicembre, «Avanti!», Studio Marconi.

31 dicembre, «Il Giorno», Un pittore cresciuto in soli 5 anni, Marco Valsecchi

1966

- 26 gennaio, « Il Giornale », Mario Schifano.
26 gennaio, « Il Tempo », Schifano ha scelto le immagini, Giovanni Arpino.
febbraio, « Successo », L'autenticità di Schifano, E. Tadini.
1 agosto, « Paese Sera », Rischiano dai tre agli otto anni di carcere la baronessa Franchetti e il pittore Schifano.
1 agosto, « Il Messaggero », Afdera Franchetti e il pittore Schifano arrestati per un pacchetto di marijuana.
12 dicembre, « L'Unità », Schifano al Punto.

1967

- 2 febbraio, « Il Messaggero », Schifano, A.B.
7 febbraio, « L'Unità », L'ossigeno di Mario Schifano, Dario Micacchi.
11 febbraio, « Paese Sera », Schifano: Futurismo ed altre Leggende, D.M.
11 febbraio, « Il Nuovo Cittadino », Mario Schifano, G.M.
20 febbraio, « Il Corriere del Pomeriggio », I Simboli di Schifano a « la Bertesca » incastri geometrici di Gandini...
6 giugno, « Il Resto del Carlino », Perplexità su Schifano, Marino Mercuri.
16 ottobre, « Il Giornale di Lecco », Avvenimento artistico-mondano alla Galleria Stefanoni.
20 ottobre, « Corriere d'Informazione », Fontane di stelle, Giuliano Zincone.
20 ottobre, « L'Ordine », Schifano alla Stefanoni di Lecco.
30 dicembre, « Le Ore », Mario Schifano scienziato dell'immagine, Marcello Venturoli.

1968

- 27 gennaio, « Il Giornale di Brescia », Mario Schifano, e.s.c.
28 gennaio, « Il Cittadino », Schifano.
27 agosto, « Il Resto del Carlino », Pier Paolo Mendogni.

1969

- 10 marzo, « Il Gazzettino », Mario Schifano alla Chiocciola, S.W.

1970

- 5 giugno, « L'Arena », Mario Schifano, G.L.V.
15 ottobre, « L'Europeo », La Mostra più strana dell'Anno.
14 novembre, « Roma », Schifano e la realtà a due dimensioni, Gino Grassi.
12 dicembre, « Roma », Mario Schifano dal.
13 dicembre, « Roma », Da domani a il « Centro » la personale di Schifano.
15 dicembre, « Roma », Inaugurata ieri la personale di Schifano.
20 dicembre, « Il Gazzettino », Le cronache di Schifano, Dario Feltrinelli.

1972

- 16 ottobre, « Gazzetta del lunedì », Visioni tradizionali e moderne nella panoramica delle gallerie.
21 ottobre, « Secolo XIX », « Video » a colori.

- 3 novembre, « Il Giornale », Capolavori demitizzati, Marco Valsecchi.
20 dicembre, « Il Mattino », Schifano al « Laboratorio ».

1973

- 13 gennaio, « Paese Sera », Schifano Spettri alla TV, D.M.
26 gennaio, « La Settimana a Roma », Mario Schifano.
31 ottobre, « L'Unità », Mario Schifano a « Il Catalogo », p.a.
10 novembre, « Il Resto del Carlino », Antologia di Schifano alla Galleria Triangolo.
11 novembre, « Il Mezzogiorno », Nella pittura di Schifano la realtà quotidiana diviene oggetto di consumo.
17 novembre, « Il Tempo », Mario Schifano: una personale di rilievo al « Triangolo », Aleardo Rubini.
20 novembre, « Roma », Gli schemi di schifano. I muri grigi di Bavenni.

1974

- 23 marzo, « Gazzetta di Parma », La Presenza di Schifano nella pittura moderna, Gianni Cavazzini.
30 marzo, « Il Resto del Carlino », Giovane maestro pop.
12 aprile, « La Provincia », La tela come schermo, E.F.
9 maggio, « Il Mondo », Moravia regista Schifano, Giulia Massari.
7 dicembre, « Libertà », Quadri televisivi di Schifano, bag.
26 dicembre, « Epoca », Mario Schifano una natura pittorica senza scampo.

1975

- 31 gennaio, « L'Unità », Mario Schifano a il « Centro ».
12 febbraio, « Il Resto del Carlino », Il genio di Schifano.
15 marzo, « L'Eco di Bergamo », Opere di Mario Schifano alla galleria « Dei Mille », G.T.
21 marzo, « La Nazione », Inventario di Schifano, Tommaso Paloscia.
22 marzo, « La Vita Cattolica », Mario Schifano, Giuseppe Vasi.
26 marzo, « Il Messaggero », Mario Schifano, Maurizio Fagiolo.
16 aprile, « Momento Sera », Schifano a Tor Milina.
25 aprile, « Il Tempo », Un schermo magico che deforma la realtà, A.C. Quintavalle.
5 maggio, « Il Corriere della Sera », Mario Schifano, Vittorio Rubin.
26 giugno, « Il Mondo », Mario Schifano.
23 agosto, « Il Messaggero », La battaglia soda, Costanzo Costantini.
29 ottobre, « Il Gazzettino », Mario Schifano alla « Chiocciola ».
13 novembre, « Nordest », Mario Schifano dentro la realtà.
16 novembre, « Gazzetta del Sud », Mario Schifano, Lucio Barbera.
26 novembre, « La Gazzetta del Mezzogiorno », Schifano.

1976

17 gennaio, « La Nazione », *Gli anemici di Schifano*, Poi.
7 luglio, « L'Unità », *Mario Schifano alla Bottegaccia di Salerno*, M.R.

9 dicembre, « La Gazzetta di Parma », *Schifano*, G.C.

1977

7 gennaio, « Corriere Mercantile », *Mario Schifano anni 60*, Vian.

12 gennaio, « Il Lavoro », *Una pittura tutta mentale*, Germano Beringheli.

27 febbraio, « La Repubblica », *Le mie venti biciclette*, Federica Di Castro.

23 marzo, « Corriere della Sera », *Ancora arrestato per droga il pittore Schifano*.

13 luglio, « Il Messaggero », *Il sogno dei Quaderni*, Luisa Spagnoli.

1978

14 maggio, « Corriere della Sera », *Con il film di Mario Schifano*.

15 giugno, « Il Sole 24 Ore », *Schifano*, Everardo Dalla Noce.

5 ottobre, « Corriere della Sera », *Sono fotografie? No, è una visione...*, Giuseppe Turrone.

3 novembre, « Gazzetta del Popolo », *Mario Schifano Galleria la Bussola*, Luigi Carluccio.

9 novembre, « Corriere della Sera », *Schifano Artista solare*, A.B.O.

10 novembre, « La Gazzetta Canavese » (Torino), *La Bussola*.

1979

27 gennaio, « Sabato Sera », *Schifano a «l'incontro»*.

30 gennaio, « La Nazione », *Schifano, pittore o fotografo*, Candido Bonvicini.

21 febbraio, « Il Tempo », *Mario Schifano da 1 a 10*, T.B.

24 febbraio, « Il nuovo diario », *In mostra all'«incontro»*, Gaetano Ferri.

7 marzo, « Il Giornale Nuovo », *La realtà alterata nelle fotografie di Schifano*.

18 marzo, « Gazzetta di Caserta », *Mario Schifano al «Segno» rende un omaggio a De Chirico*, Enzo Battarra.

aprile, « Vogue Italia », *Mario Schifano in una mostra nel suo cinema e con Nancy*, Gabriele Carlo Stori.

28 giugno, « Alto Adige », *«Strade Stellari» di Mario Schifano*, Benedetto Schimenti.

7 luglio, « Paese Sera », *Un «discorso» a 4 mani*, Franco Calzavacca.

4 settembre, « Il Tempo », *Una testa piena di luci*, Ruggero Marino.

S.A., « Il Nuovo Poliedro », *Pippo Fantauzzo parla di Mario Schifano*, Pippo Fantauzzo.



