

Le parole sul muro sono un'altra cosa. La re-materializzazione dell'opera d'arte: Lawrence Weiner dalla carta alla parete

Antonella CAMARDA

Fondazione Nivola
direzione@museonivola.it

Riassunto: All'interno della cerchia di artisti che, tra il 1966 e il 1972, portano avanti la dematerializzazione dell'oggetto artistico (Lippard 1973), Lawrence Weiner è probabilmente quello che ha utilizzato il linguaggio in modo più coerente e esclusivo. L'enunciazione verbale della scultura diventa la scultura stessa, ogni sua eventuale realizzazione spetta al "ricevitore", ogni opzione è parimenti legittima. Questa linea teorica rigorosa è complicata però dal trasferimento, a partire dai primi anni Settanta, della scritta dalla carta al muro. La transizione avviene in Italia, quando Weiner fa visita a Giuseppe Panza di Biumo nella sua villa di Varese, e vi trova una delle sue opere riportate sul muro (Weiner 1982). L'evento segna l'avvio di una serie di sperimentazioni sul carattere e la composizione tipografica. La parete contraddice sia la dematerializzazione del linguaggio che la tridimensionalità della scultura, reintroducendo il visuale all'interno del concettuale. Il contributo esamina i presupposti e le conseguenze di questo ritorno, esplorandone le connessioni con il sistema dell'arte internazionale, e in particolare i legami con il contesto italiano, in cui Arte Povera da un lato e ricerche verbo-visuali dall'altra ridefinivano il rapporto fra arte e linguaggio.

Parole chiave: Lawrence Weiner, dematerializzazione, rimaterializzazione, linguaggio, visualità.

Abstract: Within the art circles that, between 1966 and 1972, engaged in the dematerialization of the artwork (Lippard 1973), Lawrence Weiner is probably the one who used language most coherently and exclusively. The verbal enunciation of the sculpture becomes the sculpture itself; any possible fabrication is left to the receiver; each option is equally legitimate. This rigorous theoretic line is, however, complicated by the transfer, starting in the early Seventies, of his writings from paper to walls. The transition occurs in Italy when Weiner visits Giuseppe Panza di Biumo in his Villa in Varese and finds there one of his artworks printed or painted on the wall (Weiner 1982). The event marks the start of a series of experimentation on fonts and typographic composition. The wall contradicts both the dematerialization of language and the tridimensionality of sculpture, reintroducing visuality within conceptuality. The paper examines the preconditions and the consequences of this return, exploring its connections with the international art world and in particular the links with the Italian context, where Arte Povera on one side and the verbal-visual researches on the other were redefining the relationship between art and language.

Keywords: Lawrence Weiner, dematerialization, re-materialization, language, visuality.



Nell'estate del 1974, Giuseppe Panza di Biumo pubblicava su *DATA. Pratica e teoria delle arti*, una proposta-manifesto per un *Environmental Art Museum*, un museo di nuova concezione, pensato appositamente per ospitare le opere della sua collezione, acquistate ma mai installate a causa della loro complessa relazione con lo spazio.

Quella che il collezionista definiva – con un anglicismo destinato a riscuotere scarso successo – “arte ambientale”, si caratterizzava, infatti, per le misure imponenti e per la capacità di condizionare la percezione dello spettatore. «L'opera di grandi dimensioni – argomentava Panza – condiziona lo spazio che la circonda, crea una interdipendenza con l'ambiente; se non esiste un rapporto omogeneo, essa ne è sostanzialmente danneggiata e la sua comprensione diminuita. In un certo senso lo spazio circostante determina la fruibilità intellettuale di ciò che vi si colloca» (Panza, 1974, p. 30).

Per Panza i recenti sviluppi dell'arte contemporanea erano legati a un ritorno alla fruizione artistica come esperienza collettiva, dopo l'individualismo romantico, pertanto era necessario rimuovere ogni possibile elemento di disturbo, mettere l'architettura a completo servizio dell'arte e del suo pubblico. A poca distanza dalla pubblicazione, su *Arts Magazine*, dei *Complaints II* di Donald Judd (1973),¹ e due anni prima della pubblicazione, sulle pagine di *Artforum*, di *Inside the White Cube* (O' Doherty 1976), Panza teorizzava lo spazio ideologico del museo contemporaneo, non però, come un ambiente al servizio di un'arte senza tempo, avulsa da ogni contingenza, ma come un involucro “neutro al massimo” funzionale alla comprensione delle opere, atto a favorire la concentrazione intellettuale e la circolazione fisica del fruitore.

Andando oltre le dichiarazioni di principio, Panza aveva calcolato con precisione le stanze che sarebbero state necessarie ad accomodare nel modo corretto le opere della sua collezione. L'intervento su *Data*, infatti, includeva la pubblicazione di uno schema grafico contenente precise indicazioni sul numero, la forma e la dimensione di ogni ambiente.² Organizzate secondo un criterio monografico, le stanze prevedevano una misura standard di 10 metri per lato, per una superficie di 100 metri quadri, ma larghezza e lunghezza variavano per assecondare l'articolazione spaziale delle opere specifiche. Il totale della superficie, articolato su tre piani, ammontava a 5299 metri quadri. Il mancato rispetto dell'ordine alfabetico nella successione degli artisti - *Four Fans Room (Enclosed)* di Bruce Nauman (1970) apriva la rassegna, che terminava con *Varese Scrim* (1973) di Robert Irwin – rivelava l'intenzione di costruire un percorso fisico, fatto di progressioni, scoperte, ma anche apparentamenti fra i diversi protagonisti della collezione.

In una fase storica in cui le etichette critiche - arte minimale, concettuale, ma anche analitica, sintetica, processuale, programmata, povera, *land* ... - erano più che mai funzionali al discernimento di persistenze e innovazioni, ma le pratiche artistiche erano per

¹Per una breve panoramica, in relazione alla proposta di Panza, sui tentativi di superamento del modello espositivo modernista all'inizio degli anni Settanta cfr. Mann 2014, p. 86.

² Tuttavia, lo stesso schema pubblicato da Domus nell'agosto dello stesso anno (Restany 1974) presenta un ordine lievemente diverso, con l'inversione di alcuni blocchi (si iniziava con Flavin e si terminava con Huebler).

molti versi fluide, e non facilmente circoscrivibili all'interno di definizioni date a posteriori, la scelta linguistica e museologica di Panza andava oltre la pulsione espositiva del collezionista, e mirava ad essere normativa per il sistema dell'arte.

Rosalind Krauss (1991) ha messo in luce come Panza, interessato al lato metafisico e spirituale dell'arte, abbia «riscritto il progetto Minimalista per adattarlo alla propria sensibilità», privilegiando, ad esempio nell'opera di Dan Flavin, gli effetti luminosi ambientali sulla materialità del tubo al neon (pp. 137-138). Attraverso lo stretto controllo sulle modalità di installazione della sua collezione, sia nella sua residenza, la Villa Menafoglio Litta a Biumo (oggi Varese) che nei musei che negli anni ne hanno esposto o acquisito le opere, Panza «ha ricodificato storicamente il Minimalismo nella direzione della privatezza, dell'interiorità e della spiritualità» (p. 140). Stessa sorte toccava a artisti appartenenti a contesti differenti, come Nauman e Irwin, che vedevano esaltate le loro qualità idealistiche e sublimi e le loro potenzialità di espansione spaziale, presupposto per la loro inclusione nel museo panziano dell'*Environmental Art*.

Una riflessione in più merita il gruppo di artisti che nel diagramma pubblicato su *Data* occupa la sezione destra del secondo piano: Joseph Kosuth, Robert Barry, Douglas Huebler e Lawrence Weiner. Divisi da profonde differenze sia nell'impostazione teorica che nella realizzazione pratica, questi artisti erano però accomunati dall'uso del linguaggio come medium.³ Offrivano un campionario di posizioni correlate all'uso della parola scritta che, pur con i dovuti distinguo, potevano essere ricondotte all'arte concettuale e ai processi di dematerializzazione dell'oggetto artistico.

Sebbene fossero emersi dal minimalismo, gli atteggiamenti concettuali se ne distanziavano profondamente: quanto l'opera minimalista era definitiva e conclusa in sé stessa, tanto quella concettuale era aperta e senza limiti precisi (Lippard, 1973, p. XIII). A una considerazione superficiale, la forma materiale dell'arte concettuale - caratterizzata, sempre secondo la critica americana, dall'essere «secondaria, leggera, effimera, economica, non pretenziosa e/o dematerializzata» (p. VII) - non sembrava poter stimolare l'interesse di Panza né legittimare l'inclusione in un museo orientato all'esperienza ambientale. Tuttavia, l'oggetto artistico dematerializzato aveva i presupposti per acquisire una dimensione metafisica gradita al collezionista. La rinuncia alla realizzazione materiale poteva essere intesa come sinonimo e veicolo di spiritualizzazione. Per completare però questo processo di cooptazione dell'arte testuale nelle file dell'arte ambientale, era necessario un intervento sulle modalità di presentazione dell'opera, che ne facesse emergere il potenziale immersivo.

La polarità fra dematerializzazione e spettacolarizzazione, fra rarefazione dell'esperienza estetica e esaltazione del coinvolgimento percettivo dell'osservatore già adottata da Panza, come si è visto, nell'interpretazione delle opere minimaliste, informava, dunque, anche la presentazione delle opere del gruppo dei concettuali, e in particolare di quelle di Lawrence Weiner. L'artista newyorchese nel corso degli anni Sessanta aveva

³ L'uniformità della sezione era interrotta dalla presenza di Maurizio Mochetti, forse in dialogo con Louis Cane e Alan Charlton dalla parte opposta del "corridoio". Barry ricompariva anche in uno stretto corridoio alla fine del terzo piano.

intrapreso un percorso di progressiva riduzione dall'oggetto al concetto, che non intaccava le premesse materialiste del suo discorso ma apriva la strada all'uso del linguaggio come medium esclusivo. Nel 1968, con la pubblicazione di *Statements*, aveva definito il suo punto di vista, proponendo enunciazioni generali e specifiche che non costituivano delle istruzioni o delle informazioni sull'opera, ma l'opera a tutti gli effetti. Il volume conteneva anche lo *Statement of Intent*, una dichiarazione di intenti destinata a diventare un testo cardine dell'arte concettuale:

1. L'artista può realizzare il lavoro.
2. Il lavoro può essere realizzato da chiunque altro.
3. Il lavoro non deve essere necessariamente realizzato.

Ciascuna di queste possibilità ha lo stesso valore e corrisponde ogni volta all'intenzione dell'artista. Spetta all'eventuale acquirente di precisare le condizioni di realizzazione del lavoro (Weiner, 1968).⁴

L'enunciazione verbale dell'opera era quindi il punto di non ritorno, l'evento che la gettava nel mondo, separandone lo stato di non esistenza da quello di esistenza. Weiner sottolineava come non ci fosse un modo corretto né uno sbagliato di fabbricarla: "Se l'opera viene costruita, ciò costituisce non il modo in cui l'opera appare, ma il modo in cui potrebbe apparire" (Weiner 1970).

A questo proposito, in un contributo sulla rivista d'avanguardia *Avalanche*, Weiner introduceva il concetto di *fascismo estetico*, su cui sarebbe tornato più volte, per spiegare il suo rifiuto di imporre qualsiasi condizione per l'esistenza dell'opera: una volta assodata la sua collocazione nel contesto dell'arte, ogni prescrizione sulle modalità di realizzazione - inclusa la non realizzazione - rappresentava "qualcosa di terribilmente pericoloso e terribilmente cattivo" (Weiner, Sharp, 1972 e 2004, p. 48). Così A 36"X36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL⁵ (1968) (fig.1)⁶ è un'opera costituita da una semplice proposizione, e poteva darsi come scritta a mano su un foglio con l'aggiunta di un diagramma,⁷ come pagina a stampa, contenuta (in enunciazione più generale, senza l'indicazione della misura) negli

⁴ La traduzione qui proposta è la prima apparsa in Italia, nell'invito realizzato in occasione della prima personale dell'artista presso la Galleria Sperone di Torino, dal 3 al 10 dicembre 1969. Ora riprodotto in Minola et al., 2000, p. 149.

⁵ "Una rimozione di 36x36 pollici da un muro dell'intonaco o del cartongesso fino alla listonatura o al muro di supporto". Dal punto di vista tipografico, tutte le opere di Weiner sono oggi scritte con lettere capitali, per precisa volontà dell'artista, per quanto non lo fossero necessariamente negli anni Sessanta e Settanta.

⁶ Image (figs. 1 to 6) courtesy Lawrence Weiner Archives.

⁷ Già nella collezione di Seth Siegelaub e the Stichting Egress Foundation di Amsterdam, ora al MoMA di New York.

Statements⁸, e come effettivamente costruita dall'artista, ad esempio nel 1969 in occasione della mostra, curata da Harald Szeeman, *When Attitudes Become Form* alla Kunsthalle di Berna (fig. 2).

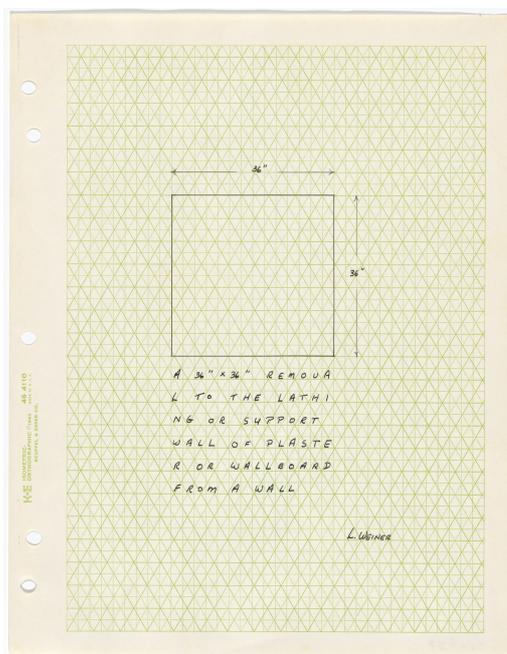


Fig. 1. Lawrence Weiner, A 36"X36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL (1968).

Fig. 2. Lawrence Weiner esegue A 36"X36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL nella Kunsthalle di Berna, per la mostra *When Attitudes Become Form* (1969).

L'ultima opzione è però, a quella data, residuale. Dal 1970 il testo scritto soppianta definitivamente l'oggetto materiale, senza che questo ne infici lo status di scultura, mettendone in crisi, semmai, la pretesa di espressività e di unicità. Problema risolto per l'artista, ma questione aperta per il collezionista, disposto, come Panza, ad acquistare le opere di Weiner, sfidando le perplessità del suo avvocato Carlo Maino,⁹ ma desideroso di esporle in modo soddisfacente nella sua villa di Biumo.

Come afferma l'artista stesso, ricordando la mostra *Information*, curata nel 1970 da Kynaston McShine al MoMA di New York, una delle sfide maggiori, per chi in quegli anni si trovasse ad esporre le opere degli artisti concettuali, era il fatto che in molti casi essi stessi non avevano definito un formato preciso per le loro opere (Weiner 2019).

⁸ A REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALL BOARD FROM A WALL (1968).

⁹ "Ma, quando chiesi a Carlo Maino di farmi un contratto per comperare le parole di Weiner, si mise le mani nei capelli. È impossibile "comperare qualcosa che è a disposizione di tutti, che è scritta nei vocabolari" (Panza 2006, p. 115).

Sebbene Panza fosse venuto a conoscenza della proposta artistica di Weiner a New York, attraverso Seth Siegelau, è in Italia che avviene l'incontro tra i due. Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, in un momento cruciale per la formazione, in Europa, del network internazionale di artisti, gallerie, musei e collezionisti legati all'arte concettuale (Richard, 2009), Weiner si muove fra l'Olanda (dove ha preso un secondo domicilio, su una barca nel porto di Amsterdam), la Germania e l'Italia.¹⁰

Gian Enzo Sperone a Torino e Franco Toselli a Milano sono i personaggi chiave che introducono Weiner nell'ambiente artistico italiano, sia promuovendone il lavoro con una serie di mostre, sia favorendone la partecipazione al fervente dibattito culturale che si era sviluppato fra i due centri, pur in una situazione di mercato non favorevole e in un clima politico e sociale agitato e conflittuale (Camarda, 2020). Le prime acquisizioni di opere di Weiner da parte di Panza seguono l'organizzazione della prima personale dell'artista alla Galleria Sperone, nel dicembre 1969, la pubblicazione di TRACCE / TRACES per iniziativa dello stesso gallerista all'inizio dell'anno successivo e la partecipazione dell'artista, in giugno, alla mostra *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* alla Galleria Civica di Torino (Sperone 1970).

All'inizio del 1972, Panza compra l'intera mostra allestita alle Gallerie Toselli di Milano (Conconi 2019, p. 228). A questa data, il lavoro di Weiner appare esclusivamente in forma verbale, in fogli scritti a mano, manifesti a stampa di piccolo formato, libri, e dischi (oltre a una serie di video di cui si dirà più avanti).

Difficilmente questo tipo di produzione avrebbe giustificato non solo gli 80 metri quadri destinati da Panza all'artista nel suo museo ideale, ma anche l'inclusione nel novero degli artisti ambientali. Per comprendere la coerenza di questa proposta, è necessario dunque fare riferimento a un passaggio cruciale avvenuto in occasione della ristrutturazione della Villa Menafoglio Litta Panza nel 1972. È lo stesso Weiner a raccontare lo svolgimento dei fatti, in un'intervista del 1982, largamente ignorata dalla critica. «Le parole sul muro sono un'altra cosa» affermava Weiner rispondendo alla sua intervistatrice, e così continuava:

Le avevo sempre scritte su un foglio di carta o in un libro o un taccuino. Un collezionista in Italia, Panza, aveva collezionato un bel po' di miei lavori fin dal primo periodo. Finalmente lo incontrai, dopo che aveva comprato un sacco di lavori, e gli feci la domanda più ovvia: come li mostrava alle altre persone? Mi rispose: "Bene, volevo parlarti di questo, e ho provato questo e quest'altro, ho provato a farli comporre dal tipografo, ecc." Alla fine, feci un accordo con lui: dato che avevamo avuto un così bel dialogo, qualunque modo in cui avesse voluto presentarli, mi sarebbe andato bene. Trovò un architetto che li piazzò sul

¹⁰ Con significative incursioni in Francia, a Parigi presso la galleria Yvon Lambert e in Belgio, al Wide White Space di Anversa.

muro. Arrivai a casa sua per vedere la collezione, e c'era un mio lavoro o dipinto o stampato - non l'ho mai capito - sul muro. Credo che fossi un po' turbato, camminai per Milano per un po', e mi resi conto che quella cosa andava bene come qualunque altra. Non era niente che avessi trovato io, era qualcosa che era successa per via di qualcuno che stava usando il lavoro. Credo che fossi anche stanco di portarmi in giro quei fogli dattiloscritti spiegazzati (Weiner, 1982 e 2004, p. 122).

Sebbene la data della visita di Weiner alla collezione non sia certa, va situata tra il 1973 e la prima parte del 1974, anno in cui, in luglio, alla personale alle gallerie Toselli l'opera WITH A RELATION TO THE VARIOUS THINGS BROUGHT TO LIGHT¹¹ appare per la prima volta sotto forma di stampa a Letraset su muro. Da quel momento, si può osservare una progressiva conquista della parete, e parallelamente l'approfondirsi dell'interesse per la composizione, i caratteri tipografici e il colore.

Secondo Siegelau, la divisione dell'opera d'arte in "informazione primaria", ovvero la sua essenza, e "informazione secondaria" - i dati materiali o la forma di presentazione attraverso cui una terza persona diveniva consapevole dell'esistenza dell'opera" rendeva possibile la circolazione dell'opera concettuale nella sfera economica e sociale (Alberro 2003, p. 57).

In questo spazio di manovra si inseriva il collezionista, legittimato dall'acquisto delle opere, regolate da un contratto, e nel caso di Weiner e Panza, dalle premesse teoriche specifiche contenute nello *Statement of Intent* e dalle lunghe conversazioni avvenute fra i due a partire dal loro primo incontro, a Milano, nel 1970.¹² Resta però da capire quali fossero le strade percorribili per Panza, quali opzioni estetiche potessero andare oltre una legittimità contrattuale verso una sostanziale, trovando un punto di incontro fra intenzione dell'artista e desiderio del collezionista.

L'installazione dell'opera infatti, offriva l'opportunità e il rischio - come era accaduto con le opere minimaliste - di attuare una riconfigurazione radicale della relazione fra le diverse dimensioni del lavoro di Weiner (testuale, verbale, materiale e ambientale). Dal punto di vista tipografico, all'interno della sua collezione coeva Panza poteva trovare interessanti spunti nella ricerca di Vincenzo Agnetti e in quella di Pierpaolo Calzolari, troppo lontane però dalla concezione materialistica di Weiner, per offrire più che un remoto spunto formale. E sicuramente, parlando di integrazione fra aspetti verbali ed elementi grafici nello scenario italiano, le esperienze della poesia visuale costituivano un

¹¹ "In relazione con le varie cose portate alla luce".

¹² Attestato da una lettera del dicembre del 1970 (Weiner 1970, GPP.II.A.153.10) e ricordato di recente dall'artista in Camarda, 2020).

precedente e un continuo parametro di confronto. Eredi per diversi aspetti del parolibero futurista (Zanchetti 2007), gli artisti delle neoavanguardie impegnati nella contaminazione di diversi linguaggi espressivi e degli interscambi fra parola e immagine, portavano avanti interessanti esperimenti nel campo dell'impaginazione grafica. Tuttavia, l'impostazione semiotica, l'analisi critica della società e il legame stesso con poesia e letteratura rendevano le loro ricerche agli antipodi della proposta artistica di Weiner che restava, benché *sui generis*, uno scultore, e che avrebbe sempre affermato l'impossibilità di leggere le sue proposizioni come espressioni poetiche.

"Vicino di casa" di Weiner nel museo ambientale di Panza era Joseph Kosuth, promotore di una versione del concettuale focalizzata sul rapporto fra realtà e linguaggio o, come la metteva Panza, tra il significato, la sua rappresentazione e la comunicazione. (2006, p.135).

Nonostante alcune analogie di superficie, i due artisti erano per molti versi agli antipodi, tanto che spesso erano protagonisti di querelle e dibattiti (Chaffee 2018). Ciò nonostante, in Italia, anche critici raffinati avevano difficoltà a discernere le rispettive posizioni critiche. Secondo Ermanno Migliorini, autore del primo studio monografico italiano sull'arte concettuale, con Weiner ci si trovava di fronte «a livelli estremamente rozzi (...) a un atteggiamento non del tutto dissimile da quello assunto, con tanta maggiore consapevolezza e finezza, da Kosuth» (Migliorini 1971, p. 109).

Le tre stanze destinate a Kosuth nel museo di Panza ne esemplificavano, in un certo senso, le principali strategie espositive: le *Definitions* (come *Art as Idea as Idea*, 1967) erano riproduzioni fotografiche ingrandite, su supporto rigido, di definizioni tratte dal dizionario; le *Neon Definitions* (come *Three Color Sentence*, 1965) facevano ricorso al tubo al neon appunto, per comporre parole e frasi e al tempo stesso creare, attraverso l'emissione luminosa, un'atmosfera; l'ultima stanza conteneva *Eight Investigation - Proposition Three* (1971), una complessa installazione composta da tavoli, sedie, raccoglitori e poster, pensata per un coinvolgimento del pubblico.

Già da questa sommaria descrizione, è chiaro come la proposta di Kosuth fosse altra rispetto alla dematerializzazione radicale operata da Weiner, che Panza capiva e rispettava. Inoltre, Kosuth interpretava il concettualismo come un nuovo positivismo linguistico, e operava una transizione dalla domanda duchampiana "Questo è arte" all'affermazione, che non lasciava spazio al dubbio "Questa è arte!" (Osborne 2013, p. 93). Una tale distanza concettuale richiedeva l'adozione di strategie espositive differenti, per non rischiare un paradossale stravolgimento delle intenzioni di entrambi gli artisti.

I lavori di Weiner avevano in sé un potenziale performativo. Azioni semplici operate su oggetti quotidiani, di facile reperibilità, potevano facilmente incoraggiare un uso attivo, sia da parte dell'artista che da parte del pubblico. Le potenzialità di tali applicazioni

sono evidenti nella prima produzione audiovisiva di Weiner, portata avanti nell'ambito della collaborazione con Gerry Schum per il film *Identifications* (1970). Uno degli esiti più interessanti della *Fernsehegalerie* - un progetto espositivo che utilizzava la televisione come spazio alternativo la galleria e al museo (Groos et al. 2004) - *Identifications* venne trasmesso per la prima volta dalla Sudwestfunk di Baden-Baden, nel novembre 1970, per poi essere replicato in diversi contesti artistici negli anni successivi (tra cui la Biennale del 1972). Il film conteneva una sequenza di video in cui gli artisti coinvolti - si andava da Joseph Beuys a Richard Serra, da Hamish Fulton a Daniel Buren, da Alighiero Boetti a Gino De Dominicis, eseguivano delle azioni davanti alla telecamera. Per quanto diversi per provenienza geografica, impostazione teorica e esiti formali, per Schum questi artisti erano accomunati da un'attenzione al processo più che al prodotto e dall'identificazione fra l'artista e l'opera (da qui il titolo).

Il contributo di Weiner era basato su *TO THE SEA / ON THE SEA / FROM THE SEA / AT THE SEA / BORDERING THE SEA* (1970), opera in seguito entrata proprio nella collezione Panza (e oggi al Guggenheim). In 50 secondi, mentre apparivano in successione i sintagmi che compongono la proposizione, l'artista in riva al mare ne illustrava, con azioni basilari, il contenuto letterale (andava verso il mare, si allontanava dal mare, ecc.). Tra il 1970 e il 1972 avrebbe poi realizzato, con Schum in Germania e in seguito con Richard Landry a New York, altri quattro video dello stesso tenore (*BEACHED* nel 1970, *BROKEN OFF* nel 1971, *TO AND FRO/FRO AND TO/AND TO AND FRO/AND FRO AND TO* e *SHIFTED FROM SIDE TO SIDE* nel 1972).

L'uso della videocamera, a livello generale, era legato al tentativo di Weiner di trovare nuovi modi di mettere in scena l'opera - una preoccupazione, come abbiamo visto, diffusa nelle cerchie concettuali al tempo, che mettevano in discussione la configurazione data del sistema dell'arte (Weiner e Mari, 1992, p. 37).

Tuttavia, Weiner poneva una distinzione radicale fra i video, che considerava delle semplici illustrazioni, se non anche "pubblicità per le opere d'arte" (*ivi*, p. 36) e i film, più complessi ed autonomi dal punto di vista del linguaggio e degli intenti. «Se proprio vuoi fare un film - chiarirà, non senza una vena polemica - allora, dannazione, fai un film e non un documentario sulla tua pratica artistica e prendi in considerazione il mezzo filmico per se stesso» (*ivi*, p. 38).

Date queste premesse, è chiaro come Weiner non fosse dunque interessato a eseguire le sue opere davanti a un pubblico, né a incoraggiare una esecuzione del lavoro da parte del pubblico stesso nello spazio della galleria o del museo. Non solo, infatti, egli non poneva alcun valore nella realizzazione dell'opera che, come detto, costituiva semplicemente un esempio di differenti possibilità, ma il protagonismo insito nelle azioni perfor-

mative era doppiamente sospetto. Se eseguite dall'artista, attivavano pericolose tentazioni espressive, se delegate al pubblico, richiedevano la somministrazione autoritaria di istruzioni definite.

Questo rifiuto del performativo costituisce un altro importante elemento di differenziazione rispetto alle coeve esperienze verbovisuali. Se è vero che, in questo ambito, «negli anni Settanta si susseguono attività performative in cui la parola ha continui risvolti sinestetici, multimediali e di coinvolgimento attivo del pubblico» (Zanchetti et al. 2014, p. 27), Weiner ne osserva le manifestazioni, ma non se ne lascia coinvolgere. A questo proposito, la vicinanza dei poveristi alla performance, non adottata in senso proprio ma sottintesa nell'idea di uno spazio come attivatore di movimento e di un oggetto che «perde di importanza in quanto cosa, e ne acquista nei termini delle relazioni attive da esso innescate con l'artista, il pubblico e lo spazio, assunto nella sua dimensione fenomenologica» (Zambianchi, 2014, p. 41) può fornire anche una chiave interpretativa per comprendere il sostanziale - e sorprendente - rifiuto di Panza nei confronti dell'Arte Povera.¹³

Scartate dunque le opzioni oggettuali, tecnologiche e performative, restava da definire, a fini espositivi, il rapporto tra parola e scrittura, in un senso che andasse oltre i «fogli spiegazzati», i libri e i poster, fino a quel momento veicoli di elezione per l'artista americano.

Dal punto di vista del supporto, le condizioni storico-culturali del periodo e le esperienze pregresse dell'artista incoraggiavano l'esplorazione delle possibilità offerte dalla parete - nello spazio pubblico, in quello privato e in quello ibrido della galleria o del museo.

All'inizio degli anni Settanta, su entrambe le sponde dell'Atlantico, la neutralizzazione ideologica del muro poteva dirsi ormai completa: ormai lontani le implicazioni autoritarie dell'arte totalitaria e propagandistica degli anni Trenta e Quaranta, il decorativismo frivolo e anti-monumentale messo in atto come strategia antifascista nel dopoguerra (Golan 2009), e l'exasperata soggettività dell'espressionismo astratto. Restava invece, eredità di quest'ultimo, la volontà di trascendere la pittura da cavalletto per fondersi con l'ambiente, trovare una dimensione espansa per l'opera. «Se Pollock è importante - affermava infatti Kosuth - è perché ha dipinto su tele sciolte in orizzontale sul pavimento. Quello che *non* è importante è che poi ha messo quelle colate su telai e le ha appese parallele al muro» (1969 e 1999, p. 167).

¹³Nonostante l'amicizia di lunga data con Germano Celant, Panza non collezionò mai l'Arte povera: una scelta che poi rimpiangerà (Panza 2006, p. 124) ma che è comunque significativa per comprendere la sua posizione negli anni Settanta.

Sebbene non teorizzata, la questione del muro aveva occupato i pensieri di Weiner sin dal 1968. Due *statements* di quell'anno gettano luce su questa riflessione.

ONE QUART EXTERIOR GREEN INDUSTRIAL ENAMEL THROWN ON A BRICK WALL è l'enunciazione della possibile esistenza di due elementi, una quantità di smalto e un muro di mattoni, e della relazione fra questi e un agente non determinato che potrebbe compiere l'azione necessaria all'ottenimento di un risultato.

Oltre ad essere un'ottima esemplificazione della definizione di arte per Weiner, ovvero "il rapporto degli esseri umani con gli oggetti e degli oggetti con gli oggetti in relazione agli esseri umani," (Weiner, Gumpert 1982 e 2004, p. 123), la proposizione rimanda inevitabilmente alla questione della pittura, del gesto e del supporto. Tuttavia, dichiarando la realizzazione dell'opera non necessaria, Weiner riportava i tre elementi al grado zero. Ma nella scena finale del suo primo lungometraggio, *A First Quarter* (1973), tutto veniva rimesso in discussione nel momento in cui Tina Girouard, in una delle scene finali, dipinge su un muro di mattoni la scritta ONE QUART... intingendo il pennello in un barattolo di smalto da un quarto di gallone (Weiner, A., 1992, p. 11) (fig. 3).

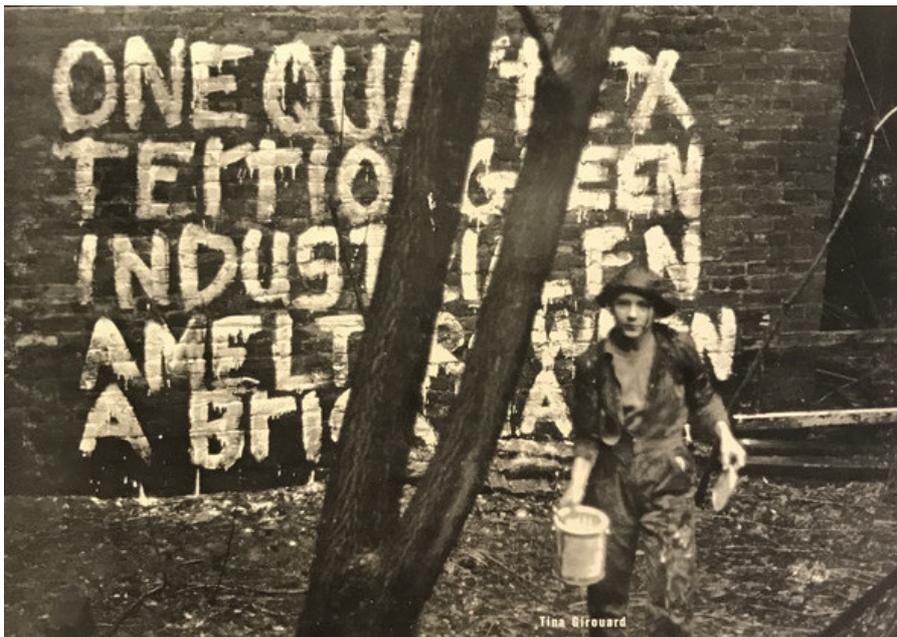


Fig. 3. Lawrence Weiner, *A first Quarter* (still da video), 1973.

Si è accennato in precedenza a A 36" x 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALL-BOARD FROM A WALL. Già nella sua costruzione fisica, quest'opera, «nella sua sovversione dei generi artistici tradizionali (non pittura, né scultura né architettura) inevitabilmente generava una riflessione sulle divisioni categoriche e i confini dei media» (Alberro 1999, p. 98). La questione si complicherà ulteriormente, anche in questo caso, quando l'opera apparirà come scritta sul muro, per

esempio in occasione della mostra *The Presence of Absence*, organizzata da Nina Felshin nel 1989.

Entrambi gli *statements*, nelle diverse loro costruzioni, si caratterizzano per l'irreversibilità del rapporto fra opera e muro: possono non essere realizzati, ma nel caso lo siano, si arriva a un punto di non ritorno: l'opera diventa solidale con il muro, l'unico modo di rimuoverla è distruggerla.

Nel 1968 Sol Lewitt, in cerca di un sistema di presentazione del suo lavoro che fosse bi-dimensionale, ma che non chiamasse in causa la tradizione pittorica occidentale (che sentiva terminata definitivamente dopo il cubismo), e che non richiedesse l'intervento di una struttura estranea al lavoro stesso (una tela, una tavola, o persino un foglio), era arrivato alla conclusione che l'unico modo per raggiungere il suo obiettivo fosse quello di usare direttamente il muro (Lewitt e Norwell, 1969 e 2001, p. 113). Questa decisione portava delle conseguenze: implicava il fatto che il muro fosse parte dell'opera, e come tale ne costituisse un elemento importante, di cui bisognava tenere conto (*ivi*, p. 117).

Nello stesso periodo, Mel Bochner affrontava problemi simili, interrogandosi sui parametri spaziali che costituiscono un ambiente, e l'esperienza percettiva che ne deriva. *Measurement: Room* installata nella galleria Heier Friederich a Monaco nel 1969 e *Measurement Series: By Formula (Circle)* l'anno successivo al MoMA dimostrano come la questione fosse cruciale, in quel momento storico, e andasse oltre il semplice discorso del supporto *dopo la fine della pittura* per svilupparsi nel senso ambientale a cui Panza stesso era interessato.

LeWitt in particolare era uno degli artisti di elezione per Panza, che sin dal 1969 aveva iniziato ad acquistarne i disegni, con la prospettiva di trasferirli poi sui muri della sua villa. L'artista americano, così come Weiner, trascorreva lunghi periodi in Europa, e in particolare in Italia (Zevi, A. 2012), dove avrebbe comprato una casa a Spoleto nel 1975, e dove già dal 1969 esponeva nella galleria L'Attico a Roma, e naturalmente da Sperone a Torino e da Toselli a Milano, in quel periodo i maggiori promotori italiani della corrente concettuale. Tra il 1970 e il 1972, aveva realizzato *Wall Drawings* per la villa Buitoni a Perugia, per Angelo Baldassarre a Bari e per Marilena Bonomo a Spoleto (nella casa della gallerista e presso il complesso monumentale di San Nicolò) (Corà, Panzera, 1998, p. 19). Nel 1974, proprio mentre elaborava il progetto per il suo *Museum of Environmental Art*, Panza riusciva finalmente a portare LeWitt a Varese per realizzare il *Wall Drawing no. 146* (1972), per cui l'artista aveva richiesto la lunga parete della scuderia, e poi il *Wall Drawing no. 266*, l'anno successivo.

Non dovrà quindi stupire l'assenza di LeWitt dal museo ideale panziano, perché questo prendeva forma nel momento in cui il collezionista nutriva il massimo interesse per l'artista di Hartford, e non avrebbe quindi potuto concepire di separarsi dalle sue opere

(bisogna ricordare infatti, che l'*Environmental Art Museum* non era un puro esercizio teorico, ma una reale offerta di prestito a lungo termine per i musei che avessero soddisfatto le sue aspettative). Così Panza si esprimeva riguardo a LeWitt:

In Sol LeWitt la finalità non esiste, esiste solo il programma che si svolge invece che nel tempo, nello spazio a due o a tre dimensioni diventando totalmente, immediatamente visibile. Il fine del lavoro è la sua manifestazione, che diventa un valore per se stesso, un puro prodotto dell'intelligenza, privo di emozioni e di finalità romantiche. La sua bellezza consiste solo nel mostrare le capacità dell'intelligenza; per questa ragione percepiamo una grande bellezza, la più grande bellezza [...] Nei disegni murali questa qualità diventa più evidente, la superficie a due dimensioni consente una maggiore libertà di invenzione; nelle sculture la fisicità del materiale diventa un ostacolo (Panza 2006, p. 140).

Del resto, era stato LeWitt nel 1968 a dichiarare che «gli artisti concettuali sono mistici più che razionalisti. Arrivano a conclusioni che la logica non può raggiungere».¹⁴ Questo approccio era senz'altro in sintonia con Panza, ma non era incompatibile, nonostante le apparenze, con Weiner. Lo rileva con acume critico, già nel 1973, Renato Barilli su *Op. Cit.*, dedicando un intervento approfondito alle “due anime del concettuale”. Per il critico, esistevano, all'interno dell'articolata compagine concettuale, un'anima mistica e un'anima tautologica. Nella prima corrente, erano inclusi sia LeWitt che Weiner, entrambi infatti lavoravano su una combinazione di estetica e noetica, e mantenevano un atteggiamento sostanzialmente materialista, legato ai sensi. Era chiaro come i concetti di Weiner fossero degli oggetti, ovvero «mantenevano un nesso referenziale (intenzionale) con degli oggetti non presenti fisicamente, ma secondo modalità immaginarie, virtuali» (Barilli 1973, p. 68). Questa *mondanità trascendentale* contrastava con la linea *tautologica*, incarnata innanzitutto da Joseph Kosuth, che rifiutava ogni nesso referenziale con il mondo, la relazione corpo-spirito e insomma postulava una completa autonomia dell'arte dall'universo sensibile.

Ecco quindi, sulla base del comune interesse per il lato sensuale dell'arte, la scelta di Panza per l'installazione delle opere di Weiner, orientata dalle sue convinzioni, ma comunque il più possibile rispettosa delle posizioni dell'artista, con cui aveva instaurato un vivace dialogo intellettuale.¹⁵

Come testimoniano le foto di Gian Sinigaglia risalenti alla metà degli anni Settanta (fig. 4), la prima *mise-en-scène*, in due sale al secondo piano della villa, entrava in punta dei piedi nella dimensione visiva dell'opera, e si poneva sotto il segno del rigore e

¹⁴ S. LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, 1968, Museum of Modern Art, New York, pubblicate nel 1969 prima su 0-9 e poi su Art-Language.

¹⁵ Intervista con Lawrence Weiner di chi scrive, luglio 2019.

dall'anti-spettacolarità: collocate singolarmente al centro di ogni parete, le scritte si facevano creatrici di spazio, ma erano deprivate di ogni sensualità.



Fig. 4. Lawrence Weiner, ONE KILOGRAM OF LACQUER Poured UPON A FLOOR - 1000 GERMAN MARKS WORTH MEDIUM BULK MATERIAL TRANSFERRED FROM ONE COUNTRY TO ANOTHER, 1969, *veduta dell'installazione a Villa Panza*, (primi anni Settanta).

Così come aveva fatto con le opere minimaliste, Panza tentava di assimilare Weiner nella sua visione spirituale dell'arte ma, al tempo stesso, gli offriva una via d'uscita al problema della presentazione del lavoro migliore di quella di Siegelau, che aveva richiesto la creazione di una sovrastruttura discorsiva per legittimare l'arte concettuale (Alberro 2003, p. 57).

Davanti all'intervento per molti versi invasivo del collezionista, Weiner, pur non assumendo posizioni conflittuali come quelle di Judd e Flavin (Buskirk 2005; Meyer 2009), reagiva attivamente, facendo propria la soluzione adottata da Panza, ma traendone le conseguenze e ribaltandone l'esito intellettuale.

Le parole sul muro sono un'altra cosa. La re-materializzazione dell'opera d'arte...

Reintroducendo il visuale all'interno del concettuale, Weiner contrastava le tendenze spiritualistiche di Panza e riaffermava, attraverso l'edonismo di una presentazione sempre più attenta alla forma e al colore, il proprio materialismo.

A partire dalla metà degli anni Settanta, infatti, le proposizioni di Weiner prendono progressivamente possesso dello spazio, a cominciare dalla citata personale alle Gallerie Toselli nel 1974 - esordio del letraset sul muro al di fuori della villa del conte - poi da Leo Castelli a New York in ottobre, e in modo ancora più stabile e convincente il 26 aprile 1975 da Sperone a Torino, con WITH A RELATION TO THE VARIOUS MANNERS OF PLACEMENT AND/OR LOCATION (fig. 5)¹⁶.



Fig. 5. Lawrence Weiner, WITH A RELATION TO THE VARIOUS MANNERS OF PLACEMENT AND/O LOCATION, veduta dell'installazione alla Galleria Sperone, Torino (1975).

È un processo che può dirsi concluso nel 1980, quando proprio in occasione della mostra della collezione Panza *Minimal + conceptual art* allestita al Museum für Gegenwartskunst di Basilea¹⁷ REDUCED viene esposta - in accordo tra artista e collezionista - in modo paradossale e autoironico, ingigantita ad occupare la parete dal pavimento al soffitto (fig. 6).

¹⁶ CON UNA RELAZIONE CON LE DIVERSE MANIERE DI POSIZIONAMENTO E/O PIAZZAMENTO.

¹⁷ *Minimal + Conceptual Art aus der Sammlung Panza*, November 9th 1980 - June 28th 1981, Museum für Gegenwartskunst, Basel.



Fig. 6. Lawrence Weiner, REDUCED, 1970, *veduta dell'installazione al Gegenwartskunst Museum, Basel, in occasione della mostra Minimal+conceptual art aus der sammlung Panza (1981).*

Così costruita, l'opera contraddice sia la dematerializzazione del linguaggio che la tridimensionalità della scultura, e prospera in uno spazio interstiziale caratterizzato come accogliente e umano, tenendo fede al principio democratico e antiautoritario alla base della concezione dell'artista.

Questo snodo, importante per Weiner e più in generale per lo sviluppo dell'arte concettuale, e non solo, a partire dalla metà degli anni Settanta (si pensi alla proposta di Barbara Kruger, o allo sviluppo dell'arte di Barry), dimostra da un lato l'importanza dei meccanismi espositivi e degli spazi istituzionali, siano essi pubblici o privati, nell'orientare non solo la fruizione, ma la produzione stessa delle opere e la loro definizione. Dall'altro, dimostra anche come, all'interno del sistema dell'arte, l'artista mantenga uno spazio di autonomia e preminenza, assorbendo o scartando gli stimoli provenienti dal contesto.

Lo sviluppo in senso ambientale delle opere di Weiner parte dall'intuizione di Panza, ma rimane proprietà intellettuale e lascito ideale dell'artista. Oggi le sue opere si espandono nello spazio pubblico e nei musei in una diffusione planetaria che ha pochi eguali anche nello scenario dell'arte contemporanea globalizzata, connotando i luoghi, senza per questo adottare una logica oppositiva o prevaricatrice rispetto al preesistente. «Le parole sul muro sono un'altra cosa» rimane una affermazione apodittica, mai realmente

discussa da Weiner dal punto di vista storico e teorico, ma senz'altro efficace nel riassumere il processo che dalla dematerializzazione dell'opera negli anni Sessanta, attraverso il recupero di una dimensione ambientale e visuale, ha determinato una re-materializzazione, se non dell'opera stessa, dell'esperienza di essa da parte del fruitore.

Bibliografia

- Alberro, A. (2003), *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, Cambridge and London.
- Barilli, R. (1973), *Le Due anime del concettuale*, «Op. Cit.», gennaio, pp. 63-88.
- Buskirk, M. (2005), *The Contingent Object of Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge and London.
- Camarda, A. (2020), *Lawrence Weiner. ATTACHED BY EBB & FLOW*, Scheidegger & Spiess, Zurigo.
- C. Chaffee (2018), *To Teach and Delight. A Few Precedents for an Art of Instruction*, in A. Andersson (a cura di), *Postscript: Writing After Conceptual Art*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 168-183.
- Conconi, L. (2019), *Cronologia*, in Celant, G. (a cura di), + *Spazi. le gallerie Toselli, Johan & Levi*, pp. 62-635.
- Corà, B., Panzera, M. (1998), *Sol Lewitt in Italia, Maschietto e Musolino*, Firenze.
- Golan, R. (2009), *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927 - 1957*, Yale University Press, New Haven and London.
- Groos, U., von Bismarck, B., Heubach, F. W., de Bruyn, E., Harrison, C., Hess, B., Wevers, U. (2004), *Ready to shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum, videogalerie schum, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf*.
- Judd, D. (1973), *Complaints II*, «Arts Magazine», 47, 5, marzo, ora in Judd, D. (2016), *Complete Writings 1959-1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*, Judd Foundation, New York.
- Kosuth, J., *Art after Conceptual Art*, Studio International, October, ora in Alberro, A., Stimson, B. (1999) (a cura di), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge and London, pp. 158 - 177.
- Krauss, R. (1991), *Overcoming the Limits of Matter: On Revising minimalism*, in Elderfield, J. (a cura di), *American Art of the 1960s*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 123-141.
- LeWitt, S., Norwell, P. (1969), *Sol LeWitt. June 12, 1969* (audio), ora in Alberro, A., Norvell, P. (2001), *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, and Weiner* by Patricia Norvell, University of California Press Berkeley and Los Angeles, pp. 112-123.
- Lippard, L. (1973), *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Praeger, New York.

- Mann, T. (2014), *Il Museo d'Arte Ambientale* "incontra il "Tempio della Non Oggettività: la collezione Panza degli anni Sessanta e Settanta e il Guggenheim Museum, in Belli, G. e Barisoni, E. (a cura di), *Giuseppe Panza di Biumo. Dialoghi americani*, Marsilio, Venezia, pp. 84-89.
- Mari, B., Weiner, A. (1992) (a cura di), *SHOW (&) TELL. The Films & Videos of Lawrence Weiner*, Imschoot, Gent.
- Meyer, J. (2009), *The Minimal Unconscious*, «October», n. 130 (ottobre), pp. 141-76.
- Migliorini, E. (1972), *Conceptual Art*, Edizioni d'arte Il Fiorino, Firenze.
- Minola, A., Mundici, M. C., Poli, F., Roberto, M.T. (2000), *Gian Enzo Sperone*. Torino Roma New York. 35 Anni di mostre tra Europa e America, Hopefulmonster, Torino.
- O' Doherty, B. (1976), *Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space*. Part I, «Artforum», Marzo 1976, Vol. 14, n. 7, pp. 24-30.
- Osborne, P. (2013), *Philosophy in Cultural Theory*, Routledge, London.
- Panza di Biumo, G. (1974), *Environmental Art Museum*, «Data. Pratica e teoria delle arti», Estate, Anno 4, n. 12, pp. 28-33.
- Panza di Biumo, G. (2006), *Ricordi di un collezionista*, Jaca Book, Milano.
- Restany, P. (1974), *L'art au carre et au cube*, «Domus», n. 537, agosto. p. 47.
- Richard, S. (2009), *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Ridinghouse.
- Sperone, G. E. (1970), *Dichiarazione*, Torino 13 giugno 54985, dattiloscritto, Archivi Giorgio Colombo, Milano.
- Weiner, L. (1968), *Statements*, Seth Siegelau / The Louis Kellner Foundation, New York City.
- Weiner, L. (1970), *Art in the Mind* (Lettera a A. T. Spear del 25 febbraio), ora in Fietzek, G., Stemmerich, G. (2004), *Having Been Said. Writings & interviews of Lawrence Weiner, 1968 - 2003*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, p. 36.
- Weiner, L., Sharp, W. (1972), *Lawrence Weiner at Amsterdam*. Interview by Willoughby Sharp, 15 maggio 1971, «Avalanche», n. 4, Spring, pp. 64-73), ora in ora in Fietzek, G., Stemmerich, G. (2004), *Having Been Said. Writings & interviews of Lawrence Weiner, 1968 - 2003*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, pp. 43-51.
- Weiner, L., Gumpert, L. (1982), *Early Work*. Interview by Lynn Gumpert, in Benglis, L., Brown, J., Jimenez, L., Stephan, G. (1982), *Lawrence Weiner: Early Work*, The New Museum, New York, ora in *Having Been Said, ...*, pp. 119-129.
- Weiner, L. (2019), *Reflection on Information*, MoMA Magazine, accesso 06/06/2020, <https://www.moma.org/magazine/articles/225>.
- Zambianchi, C. (2014), «Oltre l'oggetto»: qualche considerazione su Arte Povera e performance, «Ricerche di storia dell'arte», a. 37, n. 3, pp. 35-45.
- Zanchetti, G., Colombo, D., Giuranna, E., Sem, E. (2014), *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, «Ricerche di storia dell'arte», a. 37, n. 3, pp. 20-34.
- Zanchetti, G. (2007), *Esplosori di parole*, in Zanchetti, G., Belli, G. (a cura di), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal Futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart*, Skira, Milano, pp. 21-39.
- Zevi, A. (2012), *L'Italia nei wall drawings di Sol Lewitt*, Electa, Milano.

Le parole sul muro sono un'altra cosa. La re-materializzazione dell'opera d'arte...

Fonti archivistiche

Alice and Lawrence Weiner Archives, New York.

Giuseppe Panza papers, 1956-1990, Getty Research Institute, Research Library, Accession no. 940004. <http://hdl.handle.net/10020/cifa940004>.

Giorgio Colombo Archives, Milano.

