

# AL DI LÀ DELLE STELLE

---

MARIO SCHIFANO:  
MONOTIPI e MULTIPLI

**F O R N A C I A I  
A R T G A L L E R Y**  
MODERN & CONTEMPORARY  
— SINCE 1956 —

# AL DI LÀ DELLE STELLE

Mario Schifano: Monotipi e Multipli

Fornaciai Art Gallery

29 Marzo - 29 Aprile 2018

A cura di  
Stefano Masi

In copertina  
MARIO SCHIFANO  
*Senza titolo [Palme e Stelle], 1971-1972*

Referenze fotografiche  
Torquato Perissi

© 2018 Fornaciai Art Gallery  
Borgo San Jacopo, 53/r  
tel: (+39) 055 284720  
e-mail: [galleriafornaciai@gmail.com](mailto:galleriafornaciai@gmail.com)  
website: [www.fornaciaiartgallery.com](http://www.fornaciaiartgallery.com)

# AL DI LÀ DELLE STELLE

## Mario Schifano: Monotipi e Multipli

«Al di là delle stelle chissà cosa c'è  
forse un mondo diverso per chi  
non ha avuto mai niente in questo mondo qui  
al di là delle stelle loavrà».  
Franco Migliacci, *Sentimento*

### NOTE

1. Ricorda la "ragazza del Piper" nella propria autobiografia: «Nel '66 eravamo sempre tutti nel loft di Mario Schifano, a Roma, in Campo de' Fiori. Mario ci viveva e lo usava come atelier. Ricordo quelle enormi tele accatastate ovunque, molte delle quali ho poi rivisto in giro per il mondo, nei grandi musei d'arte contemporanea. Al tempo nessuno era più all'avanguardia di lui, e nessuno era più bravo a divertirsi e a divertire. Dalla sua casa-atelier passavano i grandissimi. I Rolling Stones li ho conosciuti lì, quando dovevano ancora esplodere ma avevano già all'attivo *Satisfaction* e *Paint it, black*. La prima volta che li vidi erano strafatti. Mario del resto era il re delle sostanze: in salotto teneva questi grandi vasi pieni di pillole di ogni genere e colore. Una sorta di self-service dello sballo. [...] Da Mario ogni tanto vivevo per dei periodi, anche quando si trasferì sopra al Museo napoleonico, in una casa enorme dove si poteva girare con la bicicletta. Lui era un camaleonte, diverso con tutti, diverso agli occhi di tutti». Patty Pravo, *La cambio io la vita che...*, Einaudi, Torino, 2017, pp. 48 e s..
2. «Era il tempo della dolce vita e gli aristocratici salotti romani aprivano alla nuova scapigliatura. Gli artisti erano coccolati. Mario Schifano con quella faccia da gladiatore, gli occhi guizzanti con cui sembrava voler assorbire l'intero mondo, i jeans e le scarpe bianche da tennis, era tra i più ricercati. S'incontrava facilmente alla

Era il 1968: Patty Pravo imperversava alla radio, nei juke-box e in tv con la canzone *Sentimento* (1). La cantante veneziana era celebrata come icona del pop italiano: ne interpretava di fatto la moda, con le immancabili minigonne, gli abiti optical e il make-up dai colori vivaci. Appena ventenne all'epoca, era il simbolo della contestazione giovanile che andava rivoluzionando modi e stili di vita di una cultura tradizionalista, ancora profondamente legata al passato di un'Italia attraversata dall'ebbrezza del boom economico, dall'innovazione tecnologica, del benessere diffuso, dal consumismo e dalla cultura di massa. Ed è proprio dall'anno 1968 e dalle stelle cui allude il testo di *Sentimento*, e che sono forse uno dei più noti "marchi di fabbrica" dell'opera di Mario Schifano, che scegliamo di partire per intraprendere il nostro percorso espositivo dedicato a monotipi e a multipli attraverso i vent'anni di produzione "seriale" dell'artista che vanno dai primissimi anni Settanta agli inizi degli anni Novanta. A metà degli anni Sessanta Schifano, ormai affermato pittore, si trova al centro di un fitto intreccio di personaggi che appartengono a classi sociali e ad ambienti culturali fra i più vari: d'un lato gli artisti suoi amici e coetanei, come gli italiani Tano Festa, Franco Angeli, Alighiero Boetti, o gli americani Andy Warhol, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, dall'altro musicisti come Mick Jagger o Keith Richards, poeti come lo statunitense Frank O'Hara, registi come Marco Ferreri e alcuni fra gli intellettuali centrali dell'epoca: Alberto Moravia, Giuseppe Ungaretti, Pier Paolo Pasolini (2). Quasi un fuoco prospettico in cui convergono assi che si dipartono dai luoghi e dagli ambiti più disparati: Londra, New York, Parigi, e, naturalmente, Roma, che nel corso degli anni Sessanta era divenuta una città cosmopolita grazie anche, e soprattutto, all'industria cinematografica che aveva attratto un milieu mondano e artistico di livello internazionale. È in questo mondo che Schifano si muove e lavora febbrilmente alle sue opere, cade e si rialza più volte conducendo una vita al limite, sfiorando più volte il bordo dell'abisso e, talora, cadendo- vi a capofitto, ma con la capacità, pur sempre, di tirarsene fuori.

libreria Ferro di cavallo, in via di Ripetta, o al caffè Rosati, a Piazza del Popolo, il covo di Guttuso e dei suoi seguaci, dove arrivava in spider, una MG che Schifano, a quanto pare aveva acquistato con i soldi ricavati dalla vendita di un dipinto di Robert Rauschenberg, regalo dell'artista americano». Paolo Vagheggi, *Quella volta che finì in prigione*, in «La Repubblica», 27 gennaio 1998, p. 35.

3. Alberto Moravia, *Renato Guttuso, Titina Maselli, Giorgio Poppi, Mario Schifano, Lorenzo Tornabuoni*, in: Osvaldo Pantani (a cura di), *Artisti e scrittori*, Allemandi, Milano, 1984, in: Alberto Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti sull'arte (1934-1990)*, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano, 2017, pp. 349 e s..
4. Paolo Vagheggi, op. cit, p. 35.
5. Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Monza, 2012, p. 87.

Coglie bene l'essenza di questa vita inquieta, ma anche della delicata, intima essenza poetica del suo lavoro, l'amico Alberto Moravia quando scrive: «A Mario Schifano debbo l'idea di una raddomantica eleganza dalle intuizioni misteriose e dalla felicità invariabile. Schifano è simile ad un gatto che cada dall'alto di un settimo piano e faccia in modo di cascare sempre su quattro zampe. Nei suoi quadri allusivi e pieni di omissioni, dai colori sbavati e turbinosi la realtà diventa cifra e la cifra realtà. Il suo attaccamento a certe citazioni diciamo così storiche (per esempio il futurismo) ha un carattere svagato e distaccato, più che altro poetico. Schifano trapassa con delicatezza, continuamente, in un mondo che non è il nostro e, forse, neppure il suo. Da questi viaggi inconsci nell'immaginario i dipinti di Schifano ricevono una grazia assente dai quadri dei pittori che, loro, l'immaginario pretendono di visitare assiduamente» (3).

Nel 1966 Schifano finisce in prigione per detenzione di droga. «Eppure era l' uomo che era riuscito a far sedere allo stesso tavolo Renato Guttuso e Marcel Duchamp per un memorabile pranzo di cui non ha mai voluto raccontare i particolari. Ma forse in quell'Italia le sue palme, i dipinti dominati dalla scritta Coca Cola o da "il Tigre" della Esso, l'uso dei colori industriali, brutali e violenti, le rivisitazioni irriverenti di Balla e Boccioni, del futurismo, impaurivano la cultura ufficiale quanto e più di uno spinello. L'ala gretta e meschina della borghesia voleva una punizione esemplare dell'artista "rivoluzionario", dell'enfant terrible accolto a braccia aperte negli Stati Uniti e nei salotti letterari, amato da Moravia e da Pasolini» (4). Proprio dopo il carcere egli inizia a realizzare la fortunatissima «serie di dipinti con palme e stelle. Dico una "serie"» - ricorda Memmo Mancini - «perché Mario, guardando a quello che stava succedendo in America con Warhol, cominciò a pensare in grande. L'idea delle palme credo che nacque attraverso l'amicizia con Ungaretti, che scrisse qualcosa per lui sulle palme e sulle stelle, le immagini della loro infanzia in Africa. E così Mario cominciò a dipingerle a modo suo, facendole diventare silhouette, simili a marchi industriali [...]. Le palme e le stelle diventarono una cosa che adesso definiremmo un'icona, un'iconografia degli anni sessanta e anche uno status symbol per le case dei collezionisti. Chi non le aveva era considerato out. [...] le stelle colorate potevano rappresentare tutto, la libertà, un altrove, il mondo psichedelico» (5). Quelle stesse stelle Schifano seppe tradurle anche in musica traslandole addirittura in uno spettacolo audiovisivo dall'evocativo titolo di *Grande angolo, sogni, stelle* che mise in scena al Piper nel dicembre 1967 assieme a Peter Hartmann, Gerard Malanga, Shawn Philips, Ettore Rosboch, Tano Festa e Franco Angeli, dove, sulle note delle composizioni prog rock, in seguito raccolte in

un LP dal titolo *Le stelle di Mario Schifano*, «venivano proiettati un film di Schifano basato sulla scomposizione, iterazione e moltiplicazione ossessive della stessa figura, nonché scene della guerra del Vietnam, brani di vecchi western e sequenze di documentari e altri materiali di repertorio» e dove la musica, in qualità di colonna sonora delle immagini proiettate diventava «sostanza [e] il cinema lo sfondo. [...] Proprio lo sfondo della storia, la quale, ormai assurda e irrealista deve servire da scenario all'avventura personale anche essa assurda e irrealista» (6). Poi, «nel 1968 arriva per Schifano l'occasione di estendere la pittura alle pareti di una casa romana. L'idea è quella di una sorta di affresco per un moderno committente. Concepisce un interno che si apre in un esterno. A destra la palma, le stelle, il cavallo e poetiche scritte a volute. A sinistra solidi geometrici, stelle, cuori, palme a spray e querce serigrafate, ritagliate e applicate. Al centro un paesaggio anemico: un fantasma di casa e un albero secco dipinti con con straordinaria, vibrante grafia. "Un'antologia delle immagini di Mario" (Rosboch), ma anche delle sue tecniche. Il mondo in una stanza» (7).

I due eventi, lo spettacolo al Piper e la decorazione della casa romana, accomunati dalle immancabili palme e dalle stelle, le stesse che troviamo reiterate in numerose varianti cromatiche anche nei monotipi su tela dei primi anni Settanta, assieme a tutta la restante "antologia di immagini", ci trasportano al di là della prima fase artistica di Schifano conducendoci verso orizzonti altri: quelli della riproducibilità, della serializzazione, della reiterazione con tutto ciò che ne consegue da un punto di vista tecnico ed estetico.

Dopo il 1968 Schifano inizia a perdere interesse nella pittura, non solo come strumento ma anche come linguaggio. Le preferisce la fotografia, ma soprattutto il cinema in cui intravede una forma espressiva in più intima connessione con la vita. Il cinema lo aveva sempre attratto, sin dalla prima metà degli anni Sessanta. Gli si era avvicinato all'inizio con cortometraggi amatoriali in 16 mm, quasi sempre con montaggio realizzato direttamente in camera, tra cui *Round trip* e *Film* (1964), dove, seppur in una forma più vicina al documentario, appare subito evidente l'interesse pittorico e spaziale dell'autore, interesse strettamente collegato al mondo dei media, dei codici espressivi e dei linguaggi. Nel 1967 realizza i titoli di testa per il film *L'harem* di Marco Ferreri, cui nel 1964 aveva dedicato uno dei suoi primi corti e che appare in altri come attore. Attraverso l'amicizia col regista milanese, Schifano realizza, a partire dall'anno seguente, una trilogia di lungometraggi (*Satellite*, *Umano non umano*, *Trapianto* e *morte di Franco Brocani*). Si tratta di una complessa investigazione sull'immagine attraverso tutta una serie di icone

6. Alberto Moravia, *I sogni e le stelle*, in «L'Espresso», 14 gennaio 1968, cit. in: Pierluigi Tazzi, Giorgio Verzotti, *Schifano '60/'70*, Fabbri, Milano, 1990, p. 48.
7. Laura Cherubini, *Io sono infantile. L'abecedario della pittura*, in: Achille Bonito Oliva (a cura di), *Schifano 1934-1998*, Catalogo della mostra presso la GNAM di Roma, 12 giugno - 28 settembre 2008, Electa, Milano, p. 48.

di guerra, di morte, di violenza, di persone e di personaggi in un avvicinarsi vorticoso che vede alternarsi manifestazioni operaie, interni borghesi, riprese di conversazioni con Alberto Moravia, Sandro Penna, Mick Jagger, Franco Angeli, la casa studio dello stesso Schifano, momenti di vita vissuta, sequenze tratte da programmi televisivi, di cronaca e da telegiornali. Dalle pellicole cinematografiche queste immagini tracimano e si spandono nell'universo pittorico di Schifano. I colori vanno via via scemando nelle sue opere per lasciare spazio al bianco e nero, quello delle stampe fotografiche ma soprattutto quello delle immagini trasmesse dagli apparecchi televisivi, all'epoca non ancora a colori. Certamente influenzato dal dibattito intellettuale nato in quel periodo intorno alle teorie della Scuola di Francoforte, di Herbert Marcuse, di Theodor Wiesengrund Adorno, ma soprattutto del Walter Benjamin de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Schifano si mostra sempre di più attratto dai mezzi di riproduzione tecnica delle immagini. Non gli sono ovviamente ignote le riflessioni sulla serialità e sul consumo allargato dell'arte come merce che, in un certo qual modo, lo avvicinano, pur in un'accezione diversa e del tutto personale, a Andy Warhol e alla Pop Art americana.

Del significato di questa attrazione di Schifano verso il cinema e dell'importanza che tale interesse rappresenta nell'evoluzione estetica e nella maturazione del suo processo artistico parla Alberto Moravia in un articolo apparso su «L'Espresso» nel gennaio 1968, dedicato allo spettacolo realizzato da Schifano un mese prima al Piper: « [...] c'è in molti scrittori e artisti figurativi la convinzione che il cinema sarebbe l'arte del nostro tempo e che le altre arti sarebbero in via di estinzione. La ragione principale, poi, di tutto ciò, sarebbe il carattere meccanico (nella tecnica) e industriale (nella produzione e nel consumo) del cinema, perfettamente intonato con l'epoca, di contro al carattere irrimediabilmente artigiano delle altre arti. Ma questa ragione riguarda l'aspetto, diciamo così, oggettivo, del cinema. In realtà, secondo noi, l'appello del cinema, in senso soggettivo, è diverso, più oscuro e più profondo. In breve: l'attrazione del cinema sarebbe dovuta ad un particolare aspetto di quest'arte che i cineasti professionali non sono certo disposti a riconoscere; ma che gli altri artisti, per motivi loro, le attribuiscono si può dire da sempre. Alludiamo alla labilità, cioè, del cinema, sia come visibilità (il film "non esiste" sullo schermo, bensì nella pellicola, ossia il film, per così dire, sarebbe un'intenzione, sia pure fotografata), sia come conservazione (i film "si muovono" cioè diventano, col tempo, irriconoscibili, si cancellano, cambiano senso)» (8). In effetti sono, tra gli altri aspetti, proprio la labilità, l'inconsistenza delle immagini (e anche, per certi versi, la loro



FIG. 1

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo [Paesaggio TV]*

1970

Smalti e aniline su tela emulsionata in  
teca di plexiglas

cm 116 x 145

Collezione privata

momentaneità) ad attrarre sempre più Schifano, oltre che verso il cinema, anche verso la televisione e a permeare la riflessione estetica sul valore e il senso dell'opera d'arte nella contemporaneità.

In quest'ultimissimo scorcio degli anni Sessanta e all'inizio del decennio successivo Schifano fotografa lo schermo, sua antica ossessione, e riporta quelle immagini su tele emulsionate di medie e grandi dimensioni. «Originariamente lui avrebbe voluto stampare a colori», ricorda il suo assistente e segretario Marcello Gianvenuti, «ma allora per le tele emulsionate c'era un sistema molto vago e scadente. Quindi decidemmo di lavorare su immagini in bianco e nero su cui poi lui interveniva con i colori. All'inizio con delle aniline, poi con smalti trasparenti e brillanti che si asciugavano subito, cosa che a Mario interessava perché aveva sempre fretta» (9). Nasce così la serie dei *Paesaggi TV* [fig. 1] e dei *Televisori* [fig. 2] in cui s'incarna il concetto di flusso ininterrotto di immagini che aveva caratterizzato l'arte di Schifano sin dai primordi; sin dai *Monocromi* dei primi anni Sessanta, dove la cornice dagli angoli smussati che delimita il campo dell'immagine richiama quella dei telaietti delle diapositive o dei fotogrammi delle pellicole, in una sorta di mimesi dello schermo. Ma soprattutto nei *Paesaggi anemici* [ill. 1], in cui ad essere raffigurati «sono i paesaggi del mondo già riprodotto, non esperito per via diretta, ma attraverso la mediazione tecno-

8. Alberto Moravia, *I sogni e le stelle*, in: op. cit., p. 48.

9. Luca Ronchi, op. cit., p. 141.



FIG. 2

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo [Televisore]*

1970

Smalti e anilina su tela emulsionata in  
teca di plexiglas

cm 80 x 115

Collezione privata

logica dei mezzi di comunicazione di massa. L'inquadratura è in genere data da una struttura rettangolare ad angoli smussati che evoca la cornice assente e che stabilisce analogie con il telaio di una diapositiva o con lo schermo di un televisore: la televisione è la nostra finestra sul mondo come un tempo è stata la pittura e in un passato prossimo la fotografia» (10). Nei *Paesaggi TV* i soggetti sono direttamente le foto degli schermi televisivi, dove le immagini più disparate tratte dai programmi dell'epoca appaiono circonfuse dal bordo sfumato e curvilineo del tubo catodico, e dove la pittura, limitata a qualche macchia di smalto trasparente o di anilina, si assenta, evade, si defila quasi a sfuggire l'immagine stessa. «È una serie numerosissima, ossessiva come l'orologio del segnale orario che indica l'"ora esatta" e che all'interno di questo ciclo si ripete come una figura ironicamente tragica» (11).

L'ipertrofica proliferazione di immagini massificate incessantemente trasmesse dalla televisione diviene inafferrabile, inattinabile, inesprimibile attraverso i consueti mezzi pittorici, per quanto essi stessi siano il riflesso di quell'inarrestabile processo di industrializzazione e del consumo di massa. Un inarrestabile fluire che esprime nella maniera più pregnante il processo di cannibalizzazione e autodistruzione delle immagini stesse: il filmato di cronaca del giorno precedente sarà, nell'edizione successiva del telegiornale, rimosso in favore del prossimo, senza che dell'ultimo rimanga traccia, se non in un vago senso di déjà vu, di ripetitività seriale, giacché tutti gli episodi di cronaca in fondo si assomigliano. Questo anelito autodistruttivo che riguarda il mondo delle immagini mediatiche, nate per essere

10. Laura Cherubini, op. cit., p. 44. Per il rapporto di Schifano col cinema e con le immagini mediate dalla televisione e dalla fotografia vedi anche: Alberto Moravia, *Moravia registra Schifano*, in «Il Mondo», 9 maggio 1974, cit. in: Alberto Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti sull'arte (1934-1990)*, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano, 2017, pp. 228 e ss.

11. Luca Ronchi, op. cit., p. 168.



FIG. 3

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo [Bank of America]*

1970

Aniline su tela emulsionata in teca di plexiglas

cm 44 x 54

Collezione privata

immediatamente sostituite da altre immagini equivalenti al solo scopo di rimpinguare il consumo di massa, trova un suo riflesso anche nella vicenda biografica di Schifano e nella dimensione storica del cruciale passaggio dagli anni Sessanta al decennio successivo. Parallelamente allo sprofondare dell'Italia delle lotte operaie e delle proteste studentesche nell'abisso degli Anni di Piombo, segnati dalla strategia della tensione e dagli attentati terroristici che insanguineranno per oltre un decennio il Paese, l'abisso del consumo di sostanze stupefacenti si spalanca sotto i piedi di Schifano, che vive, per tutti gli anni Settanta, un periodo cupo e disperato segnato da pulsioni autodistruttive che lasciano tuttavia spazio a idee innovative e a geniali rielaborazioni del proprio passato, tra cui appunto l'uso delle tele emulsionate e della serigrafia.

Oltre che dei *Paesaggi TV*, la tela emulsionata è infatti anche il supporto di tutta una serie di quadri di grandi (*Tutti morti, Pentagono, Era nucleare, Medal of Honor*) e di medio-piccole dimensioni, come *Bank of America* [fig. 3], derivata dalle foto scattate nel marzo del 1970 durante il viaggio negli Stati Uniti programmato per realizzare un film finanziato da Carlo Ponti dal titolo *Laboratorio Umano* o *Human Lab*, ma che non fu mai girato.

Schifano era in compagnia della principessa Nancy Ruspoli, con cui aveva all'epoca un'intensa relazione d'amore e che tenne un diario di quel viaggio. Il film, di cui resta solo un trattamento scritto da Schifano insieme a Tonino Guerra e a Nancy Ruspoli, era ambientato in America in una futura era postatomica ipertecnologica dove il protagonista maschile realizza un clone sintetico di nome Eva ricalcato sulle sembianze della propria

12. «19 marzo [1970]. San Francisco. Bank of America "Head Quarter". Il direttore telefona di aprirci tutte le porte meccaniche ed elettroniche dei sotterranei dove sono nascosti i tesori. Insolita parola d'ordine "Only the princess looks normal". Il direttore di produzione sfoggia una stupenda giacca di pelle indiana ricchissima di frange. Mentre guardiamo lavorare senza cuore, né anima le macchine elettroniche, per via di un guasto inspiegabile, le schede escono dalla loro strada e vengono ad accumularsi ai nostri piedi. È rassicurante. Ancora lontana una riproduzione simile a quella avvenuta a Mary. Il modo di Mario di fotografare mettendomi in primo piano o in mezzo a queste macchine mi dà un senso di allegria, come se per Mario io fossi l'unica cosa poetica in mezzo a questo paesaggio freddo e cibernetico. Comincio a sentire più Nancy che Eva e Mary». Dal *Diario di viaggio di Nancy Ruspoli*, in: Arturo Carlo Quintavalle, *Mario Schifano, America Anemica*, Catalogo della mostra a Palazzo Pigorini, Parma, 3 maggio - 22 giugno 2008, Skira, Milano, 2008, pp. 206 e s.
13. Luca Ronchi, op. cit., p. 152.
14. La foto è la prima a destra della composizione *Senza titolo (San Francisco, Bank of America)*, 1970, mm 304 x 403. Stampa fotografica in B/N, gelatina Bromuro d'Argento su carta baritata tono argento. Firma a matita sul verso, pubblicata in: Arturo Carlo Quintavalle, op. cit., p. 84.
15. Marco Meneguzzo, *In diretta dalla luna. Gli anni settanta di Mario Schifano* in: Achille Bonito Oliva (a cura di), *Schifano 1934-1998*, Catalogo della mostra presso la GNAM di Roma, 12 giugno - 28 settembre 2008, Electa, Milano, p. 53 e s..

moglie Mary. Dopo un iniziale ménage à trois la donna reale, nell'impossibilità di competere con la propria rivale cibernetica, fugge. La replicante però, intrisa e plagiata dalle immagini di violenza trasmesse dalla televisione che guarda in continuazione, alla fine ucciderà l'uomo. I sopralluoghi per le riprese del film, in parte ispirato ai romanzi di Philip K. Dick, in parte all'intelligenza artificiale incarnata dal supercomputer HAL (acronimo realizzato con le lettere che nell'alfabeto precedono quelle della sigla IBM) di *2001 Odissea nello spazio* e al condizionamento attraverso la proiezione di immagini di violenza di *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick, si svolsero in luoghi tecnologicamente avanzati come i laboratori della NASA, sale chirurgiche d'avanguardia, centri di calcolo con sofisticati macchinari elettronici. Tra questi appunto quello del quartier generale della Bank of America a San Francisco, che Schifano visitò insieme alla sua compagna il 19 marzo 1970 (12).

Le foto scattate nel corso dei sopralluoghi furono stampate da Marcello Gianvenuti «in bianco e nero, formato 30 x 40, su carta baritata e argentata e rappresentano il corpo centrale di un lavoro composto da centinaia e centinaia di scatti. Tutto fatto con una Nikon su pellicola da 35 mm» (13). Di queste alcune furono utilizzate per dar vita a una serie di tele emulsionate colorate con smalti e aniline, tra cui appunto *Bank of America* (14). «Anche qui, come nei "Paesaggi TV", scatta quel cortocircuito per cui il massimo della cosiddetta "presa diretta" sulla realtà - in questo caso attraverso lo scatto fotografico dell'artista stesso, là nel film still da telegiornale - diventa il massimo del simulacro della realtà: non si vede che "attraverso" qualcosa, non si guarda se non a distanza. Eppure questo frappono tra sé e il mondo una serie di filtri sempre più potenti, è contrastato da una lato dalla "fisicità" con cui Schifano tratta lo strumento/filtro tecnologico, dall'altro lato da quel residuo di pittura e persino di pittoricità che percorre anche questa produzione degli anni Settanta (e che di fatto ne costituisce la cifra). [...] Non è la pittura e la fotografia o la pittura e il video, ma la pittura sulla fotografia e sul video. L'effetto di questa azione è patetico, nel senso etimologico del termine, vale a dire malinconicamente commovente, quasi sofferente. La pittura, cioè, mostra tutta la sua inadeguatezza [...]. Nell'agghiacciante freddezza ipertecnologica dei luoghi americani visitati dall'artista, così come negli schermi della televisione fotografati con voluta sciattezza, la pittura non c'entra nulla. Eppure c'è.» (15).

In questo primissimo scorcio degli anni Settanta, oltre alla riproducibilità tecnologica e al rapporto con l'immagine di consumo mediatico massificato, Schifano si misura, come già accennato, con un'altra categoria della contemporaneità, intima-

16. Luca Ronchi, op. cit., p. 169 e s..
17. Gli interessi per la psicanalisi e per Freud sono presenti come riflesso in molte riflessioni estetiche di Schifano. A conferma di ciò basterebbe semplicemente ricordare una sua opera dal titolo *Congresso internazionale amici di Freud* del 1970. Sull'argomento si veda: A.A.V.V., *Mario Schifano*, Catalogo della Mostra al Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio-marzo 1974, Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma, Parma, 1974, pp. XXV- XXXI.
18. «*Moravia*: Nella tua pittura affiora spesso l'estetica del "rivisitato", cioè dell'arte di altri tempi oggettivata criticamente da montaggi, pastiches, ritocchi, citazioni, ridimensionamenti, rimestii, contaminazioni ecc. Cosa vuol dire tutto questo secondo te? *Schifano*: Be', è come se io lavorassi su dei reperti. Il passato per me è appunto questo, reperti, però non da buttar via, recuperabili, tant'è vero che ci lavoro attorno». Alberto Moravia, *Moravia registra Schifano*, in «Il Mondo», 9 maggio 1974, cit. in: Alberto Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti sull'arte (1934-1990)*, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano, 2017, p. 230.

mente connessa al concetto di riproducibilità, ovvero la serialità dell'immagine. «In quel periodo Mario, anche per pagarsi le spese crescenti,» - ricorda Marcello Gianvenuti - «intensificò la produzione seriale. [...] Con il mio aiuto Mario ha realizzato [...] [esemplari] di *Paesaggi anemici*, di *Palme*, di *Alberi* e di *Futurismi rivisitati*. Era un lavoro seriale, veloce. Io preparavo le tele, le disegnavo insieme a lui, che subito interveniva con gli smalti e con il diluente per la nitro. L'effetto, grazie al diluente e alla carta di giornale, era che gli smalti si mescolavano tra loro e si scolorivano. Io pensavo solo alla preparazione iniziale, l'esecuzione e la firma erano sempre di Mario» (16).

Al di là delle tecniche usate per la riproduzione seriale, siano esse pittoriche o serigrafiche, come nel caso delle opere qui presenti nella sezione Monotipi, vige, come per Andy Warhol, il concetto di "opera originale", di "pezzo unico" (in questa accezione concettuale più che tecnica è da intendersi la parola "monotipo") ripetuto ad infinitum nella sua unicità. Si tratti di fotogramma cinematografico, di fotografia o di diapositiva di una preesistente opera dell'autore stesso proiettata direttamente su tela o su telaio a riprodurre il tracciato del disegno originale, su cui poi vengono stesi gli strati cromatici a mano o con tecnica serigrafica, ciò che accomuna tutte queste immagini è che esse sono "immagini proiettate". Esistono, cioè, solo in funzione della loro effimera, labile, momentanea esistenza, che lascia una traccia di sé unica ma "ripetibile". L'opera, che sin dagli inizi del percorso artistico di Schifano, è eminentemente campo visivo, finestra, schermo, diapositiva diviene, nei lavori di questo periodo, "proiezione". Proiezioni di immagini massmediatiche, cioè di presenze traslate dal reale, ma anche, proiezioni di ricordi, di rimembranze: citazioni di sé stesso e citazioni di citazioni. Ripetizioni di momenti unici, i ricordi, che però possono essere rievocati ad libitum, e che, pur nella loro iterazione, mantengono la propria unicità. Un paradosso, si direbbe, ma che ben descrive l'essenza della nostra paradossale dimensione contemporanea caratterizzata, freudianamente parlando (17), da una continua rimozione del passato e da un altrettanto continuo inesorabile riemergere del rimosso.

In questo rapporto col passato, Schifano conserva qualcosa della propria esperienza come archeologo a fianco del padre nei primi anni della giovinezza. Egli cataloga immagini del proprio vissuto contemporaneo salvando la loro preesistenza storica in una interazione dialettica in cui il presente modifica il passato, e viene, a sua volta, dal passato modificato (18). Ecco riemergere così dal proprio inventario personale tutti i temi che hanno percorso l'opera pittorica dell'artista nel decennio precedente: i *Paesaggi anemici*, gli *Incidenti*, gli *Alberi*, le *Palme* e le *Stelle*, i *Futu-*

19. «Poco prima che [Mario Schifano] partisse per New York, gli regalai il catalogo della grande mostra di Giacomo Balla che si era tenuta a Torino in quell'anno. Mi ricambiò con un disegno che voleva scherzosamente ammonirmi sugli eccessi di velocità automobilistica (giudicava spericolata la mia guida), e dove per la prima volta è adottata, con spirito di disinvoltatura "citazione", l'iterazione di linee tipica dei futuristi. Una macchina in corsa, ripetuta in sequenza con immagini successive, va a schiantarsi contro il lato sinistro del foglio. Sotto, la scritta a caratteri cubitali: "Maurizio attenzione". È il tema dell'incidente, che aveva trattato in precedenza e che si potrebbe supporre mediato da Warhol, benché questi, nel 1962, di crash ne abbia riprodotti pochissimi [...] e tutti gli altri datino a partire dal 1963. Incidente di Schifano fu esposto nella personale della galleria Odissya dell'aprile 1963, riprodotto a colori nel catalogo, di un rosso acceso comunque ben diverso dai chiaroscuri fotografici di Warhol», Maurizio Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in: Maurizio Calvesi e Rossella Siligato (a cura di), *Roma anni '60, aldilà della pittura*, Catalogo della mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma, 20 dicembre 1990 – 15 febbraio 1991, Carte Segrete, Roma, 1990, pp. 11-37.
20. Pierluigi Tazzi, Giorgio Verzotti, op. cit., p. 80.
21. Ivi, p. 77.

*rismo rivisitato*, i *Malevic*, i *Compagni*, gli "smalti su carta", evocati, o meglio, rievocati dalla dicitura che Schifano appone in calce al paesaggio montano "riprodotto" nella serigrafia su tela [ill. I], una scritta che afferma e che al tempo stesso, paradossalmente, nega, come ossimoro, una pregressa esistenza sotto altra forma. Così come per i *Paesaggi anemici* è per l'*Incidente* [ill. II], opera mutuata a sua volta da una serie, cui non sono estranee reminiscenze warholiane, inaugurata con un primo disegno del 1962 e in seguito "riprodotta" in molteplici varianti (19).

«E viene il momento di chiedersi che cosa voglia dire, per lui, riproduzione, che cosa significhi assumere dal passato un elemento e riproporlo nel presente, anche quando questo elemento è il proprio passato. Il discorso ovvio, a livello sociologico, è che nel nostro sistema, nella nostra società del consumo, tutto è riproduzione, tutto è immagine di altra immagine. Anche gli omaggi ai maestri del novecento, non possono quindi, in tale ottica, che essere riproduzione, ripresa, analitico discorso e riproposizione di fatti che si conoscono soltanto attraverso un *medium* [...]. La posizione dell'artista è quella di operare la riproduzione, non di analizzare il significato [degli artisti del passato], ma più semplicemente di chiarire al pubblico che essi sono mediati, trascritti, riprodotti dal *medium*. Una volta individuato questo aspetto l'artista stesso può collezionare le proprie immagini e può invitare il pubblico a considerarle come propria storia» (20).

Di sicuro il riprodurre le proprie opere del passato in una chiave di rilettura del sé attraverso la reiterazione del soggetto in un certo numero di varianti cromatiche ha un evidente legame con il processo psicanalitico. Il più chiaro riferimento a tale processo in questa serie di monotipi è senza dubbio l'*Albero* - a sua volta reminiscenza della quercia düreriana - di cui è qui presente un esemplare di un giallo squillante su un abbagliante fondo bianco [ill. III]. «[...] l'albero, senza terreno sotto, allude alla insicurezza ma anche, naturalmente, uscendo dagli schemi della psicologia "popolar" e venendo a Jung, indica il "sé", la personalità isolata dell'autore e il rapporto di mediatore dell'artista stesso tra cielo e terra, tra umano e "divino"; l'albero, la chioma, è un enorme schermo e come tale viene rappresentato [...]» (21). La scelta cromatica, in questo caso, rendendo estremamente difficile la percezione delle forme, richiama una difficoltà dell'esplorazione del sé suggerendo la precarietà e, per certi versi, l'illusorietà di una visione compiuta dell'io, una problematicità nello spingere il proprio sguardo in profondità per "mettere a fuoco" la propria essenza nei suoi più contorti e articolati meandri, cui rimanda l'intricatissimo viluppo di foglie e di rami che costituiscono la chioma e le innumerevoli asperità

del tronco, privo di radici, che la sorregge (22).

Reiterazione, coazione a ripetere della psiche che torna e ritorna inquietamente e inquietantemente sulle stesse immagini sono una costante della produzione artistica di Schifano sin dagli anni Sessanta. Un'ossessione per soggetti e temi che nel decennio successivo riemergono e si ri-serIALIZZANO grazie all'introduzione di nuove tecniche riproduttive dell'immagine. Persino nei titoli delle opere si possono rinvenire tracce di tale ossessività, laddove il soggetto è ribadito, sdoppiato: le serie degli alberi di *Ossigeno Ossigeno* e quella, ricchissima di varianti, di *Compagni Compagni* ne sono un palese esempio. Uno sdoppiamento che non si limita esclusivamente al titolo, ma che trova una sua ripercussione nella struttura spaziale delle opere stesse. Se con gli alberi smagriti e sottili, appena tratteggiati e interrotti da linee e squadre disposte trasversalmente dei dipinti e dei disegni di *Ossigeno Ossigeno* [ill. IV] Schifano, di pari passo al frazionamento dello spazio prospettico in uno spazio onirico con una realtà, si direbbe oggi "aumentata" e moltiplicata, inizia a scomporre il continuum dell'immagine dissociandola in maniera analitica, in opere come *Vittoria sul sole per Kazimir Malevic* [ill.V], il processo di "sdoppiamento" va ben oltre la ripetizione del nome o dello spazio prospettico, ma si traduce nello sdoppiamento della tela a costituire un dittico (il dipinto di riferimento, del 1965, *Chiamato K. Malevic* era addirittura costituito da 7 pannelli), in cui alla tela raffigurante la sagoma "muta" tratta da una foto di Malevic, la cui identità è solo suggerita dalla scritta che le corre intorno, si sovrappone, sbordando, una seconda tela il cui soggetto, una forma pura rettangolare, si sviluppa, quasi come elemento architettonico, proseguendo dalla tela sottostante da cui "sorge", originandosi immediatamente al di sopra della testa del pittore russo.

«Che Malevic sia il modello della costruzione di Schifano lo si vede in una serie notevole di opere [...] dal titolo *Tutte stelle o Tutte le Stelle*, che si accompagnano all'altra serie: *Oasi*. Nei due casi siamo dinanzi, naturalmente, non ad una rappresentazione naturalistica, ma, al contrario, simbolica e all'uso di un colore [...] unito ad una stesura moto complessa e in sostanza articolata [...] [in] forme appiattite, colori alla nitro, una struttura di immagine kitsch come le stelle dei "Baci Perugia", quelle stelle che sono, naturalmente, la fuga, analogamente all'invocazione del titolo *Ossigeno Ossigeno*» (23) [ill.VI].

L'ossessiva reiterazione del soggetto, scomposto e ricomposto variamente nella struttura e nei colori trova una delle sue massime espressioni proprio nella serie *Compagni Compagni* in cui Schifano impiega, in chiave ideologica - siamo del resto negli anni delle lotte operaie e della contestazione studentesca -,

22. «Schifano: [...] lo voglio sfuggire a un tipo di realtà, però portandomela dietro, cercando di riprodurla e ricondurla a una mia misura umana... catturandola in un dato modo... O forse la verità è che io non voglio mai andare a fondo, non voglio mai definire, preferisco eludere e illudermi, e fidarmi della sensibilità di chi mi giudica» Alberto Moravia, *Moravia registra Schifano*, in «Il Mondo», 9 maggio 1974, cit. in: Alberto Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti sull'arte (1934-1990)*, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano, 2017, p. 233.
23. Pierluigi Tazzi, Giorgio Verzotti, op. cit., p. 78.





FIG. 4  
ALLE PAGINE PRECEDENTI

**MARIO SCHIFANO**

*Futurismo rivisitato a colori*

1971-1972

Serigrafia su carta

cm 90 x 142

Collezione privata

lo stesso processo di scomposizione e ricomposizione seriale utilizzato nel *Futurismo rivisitato a colori* [fig. 4]. Se in quest'ultima serie il punto di partenza era una fotografia legata, come per Malevic, all'ambito artistico - in questo caso la celebre foto dei futuristi Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni e Severini a Parigi -, nel caso di *Compagni Compagni* [ill.VII] la foto rimanda all'attualità, ai giornali e ai rotocalchi: al posto di un'immagine del passato troviamo un'immagine contemporanea, anzi, un'immagine stereotipa mediata dagli organi di stampa (24). «Dopo la serie delle *Palme* Mario fotografò alcune immagini da una rivista tipo *Potere Operaio* o *Lotta Continua*.» - ricorda Marcello Gianvenuti - «Erano sagome di uomini con bandiere e il simbolo della falce e martello. Poi c'era una scritta che diceva: sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno alla società. Questo materiale diventò la fonte iconografica per una nuova serie di lavori chiamata *Compagni Compagni* che durò per diversi anni, fino al '70» (25). Nell'intera sequenza di opere il rosso è il colore simbolico dominante, colore che ritroviamo anche nel monotipo, dove la scritta esplicita il titolo reiterato della serie. L'aspetto qui è quello di un bozzetto di grandi dimensioni con le figure degli operai, appena tratteggiate, campite su un fondo rosso come se fossero dei negativi in ciano, mentre al di sopra di essi si irradiano tasselli di colore blu, come prove di un'ipotetica stampa pittorica. «Insomma Schifano monta la propria pittura come se il proprio fosse un laboratorio di stamperia. Schifano mima cioè, polemicamente, i procedimenti stessi dell'immagine di massa» (26).

A un periodo successivo ci rimanda la selezione di serigrafie materiche presentata nella sezione Multipli. Già a metà degli anni Settanta, ma soprattutto negli anni Ottanta, Schifano abbandona progressivamente la sua riflessione estetica sull'immagine fotografica e sulla riproducibilità per tornare progressivamente ad una ricerca sull'utilizzo del colore. «È questo il caso della sequenza delle "Oasi" del 1974 che riprende, trasformandole, opere attorno al 1967 dai titoli *Tuttestelle* oppure *Palme e stelle* e altri simili. [...] Nei quadri di tema analogo datati attorno al 1974, la scelta è ancora l'uso della sagoma o di un epidascopio che proietta il profilo della palma sul supporto, ma la stesura pittorica improvvisamente si frange, si scompone e i colori vanno adesso dal rosa al giallo caldo, al verde, al violaceo; la differenza della scrittura riconduce a un passato lontano, quello delle origini di Schifano, quelle che si legano da una parte all'Informale europeo e dall'altra all'Espressionismo Astratto statunitense, diciamo da Kline a De Kooning» (27). A queste si aggiungono anche, soprattutto a partire dal decennio successivo, altre suggestioni provenienti sia dal postespressionismo tedesco

24. «Nel '68 i quadri con le bandiere rosse erano un po' di maniera, anche perché Schifano non era comunista, semmai subiva il fascino della contestazione, della ribellione dei figli contro i padri, del nuovo che avanzava. Era un sentimento che gli apparteneva e che sentiva vicino. Gli sembrava un atto di coraggio. Insomma, fotografava la contemporaneità». Maurizio Calvesi in: Luca Ronchi, op. cit., p. 94.
25. *Ibid.*
26. Pierluigi Tazzi, Giorgio Verzotti, op. cit., p. 79.
27. Arturo Carlo Quintavalle, *Schifano, gli anni ottanta: post-espressionismo tedesco e Transavanguardia*, in: Achille Bonito Oliva (a cura di), op. cit., p. 57.
28. *Ivi*, p. 59.

(Baselitz, Kiefer, Lupertz, Immendorf) sia, in maniera maggiore, dalla Transavanguardia e da artisti come Basquiat e Haring. Questo dialogo con i massimi referenti della pittura contemporanea internazionale si unisce e si fonde con la peculiare propensione di Schifano a interagire col proprio bagaglio di immagini, di ricordi, di esperienze del proprio vissuto affettivo e a rielaborare il tutto in una chiave estremamente personale. Ciò lo porta a riformulare nuovamente temi pittorici già precedentemente affrontati in altra chiave tenendo conto di una mutata sensibilità che lo conduce, ad esempio, a riscoprire la dimensione naturale e quella infantile, segno di una genuinità che egli identificava con quella dell'arte, una dimensione innocente e incantata cui non è estranea la nascita del figlio Marco, nel 1985. Ne sono un chiaro esempio i numerosi cicli di paesaggi, riproposti in alcune serie di serigrafie materiche a smalto dei primi anni Novanta, in cui la natura viene candidamente e gioiosamente, talora quasi oniricamente, riscoperta nelle sue molteplici forme: ora con rocce o con monti di un verde denso che incombono sotto cieli di un blu profondo solcati da scie di un sontuoso verde smeraldo [ill.VIII], ora nella riproposizione in chiave infantile di paesaggi con alberi e strutture astratte semplificate e immediatamente riconoscibili che riecheggiano i vecchi *Paesaggi anemici* [ill. IX]; oppure in cicli come quello dei *Campi di grano* o *Campi di pane* cui non è estranea una fascinazione per i gialli, i rossi, i verdi, i bruni e gli azzurri violenti e appassionati dell'ultimo Van Gogh [ill. X]. «Dipingere per Schifano diventa una tensione continua che cambia completamente i modi di scrittura precedenti; usare i colori densi, spessi [...] vuol dire accettare una dimensione della profondità e una scansione della materia che prima non esistevano e vuole dire anche lasciare da parte quella critica della società del consumo, quel dialogo coi media, dalla TV al manifesto, che aveva caratterizzato i precedenti vent'anni della sua arte» (28).

Stefano Masi



MONOTIPI  

---

MONOTYPES



ILL. I

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo [Smalto su carta]*

1971-1972

Serigrafia su tela monotipo

cm 113 x 112

Collezione privata

Firmato Schifano (sul retro)

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano di Roma

n.G00161180120 come da autentica su fotografia in data 22 gennaio 2018





SMALTO SU CARTA

ILL. II

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo [Incidente]*

1971-1972

Serigrafia su tela monotipo

cm 95 x 95

Collezione privata

Firmato Schifano (sul retro)

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano di Roma

n.G00156180120 come da autentica su fotografia in data 22 gennaio 2018



# INCIDENTE







ILL. III

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo [Albero]*

1971-1972

Serigrafia su tela monotipo

cm 80 x 100

Collezione privata

Firmato Schifano (sul retro)

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano di Roma

n.G00158180120 come da autentica su fotografia in data 22 gennaio 2018

ILL. IV

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo*

1971-1972

Serigrafia su tela monotipo

cm 97 x 140

Collezione privata

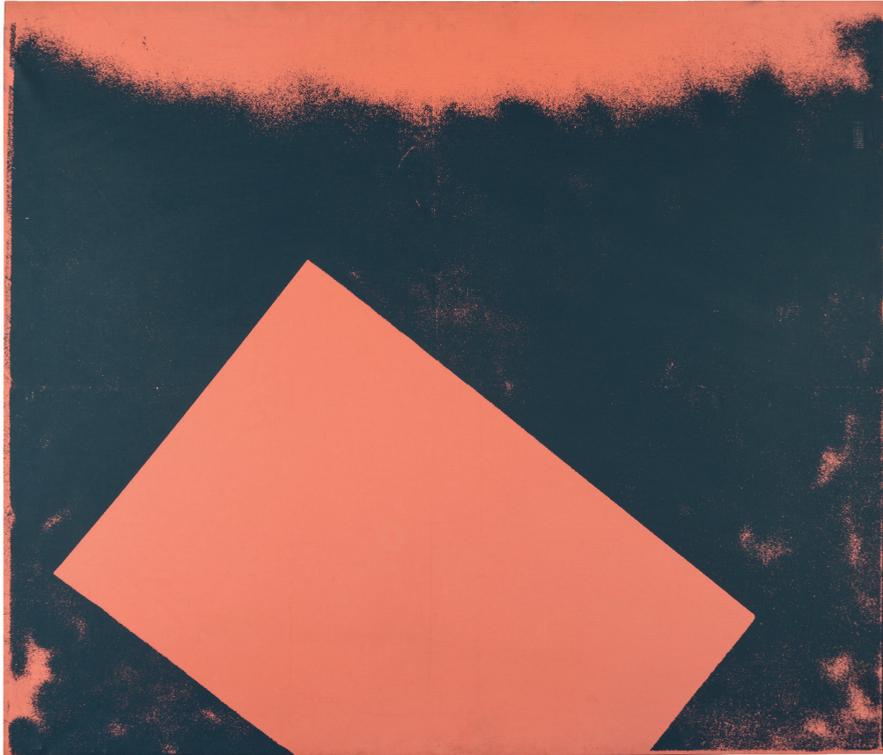
Firmato Schifano (sul retro)

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano di Roma

n.G00157180120 come da autentica su fotografia in data 22 gennaio 2018







ILL. V

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo*

*[Vittoria sul sole per Kazimir Malevic]*

**1971-1972**

Serigrafia su tela monotipo

Dittico composto da due tele:

sup. cm 113 x 97; inf. cm 140 x 87

dimensioni totali: cm 237 x 113

Collezione privata

Firmato Schifano (sul retro)

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano di Roma

n.G00159180120 come da autentica su fotografia in data 22 gennaio 2018

ILL. VI

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo [Palme e Stelle]*

1971-1972

Serigrafia su tela monotipo

cm 141 x 94

Collezione privata

Firmato Schifano (sul retro)

Opera registrata presso l'Archivio Mario  
Schifano di Roma

n.G00160180120 come da autentica su  
fotografia in data 22 gennaio 2018



ILL. VII

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo [Compagni Compagni]*

1971-1972

Serigrafia su tela monotipo

cm 137 x 95

Firmato Schifano (sul retro)

Prestito da collezione privata





An abstract painting featuring a vibrant color palette of red, yellow, blue, green, and black. The composition is dominated by thick, expressive brushstrokes. In the upper right, the words 'MULTIPLI' and 'MULTIPLES' are printed in a clean, black, sans-serif font, separated by a thin horizontal line. The background is a mix of grey and white tones, with large areas of red and yellow. The bottom of the painting is filled with dense, swirling green brushwork. The overall style is gestural and energetic.

MULTIPLI  

---

MULTIPLES

ILL. VIII

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo [Paesaggio]*

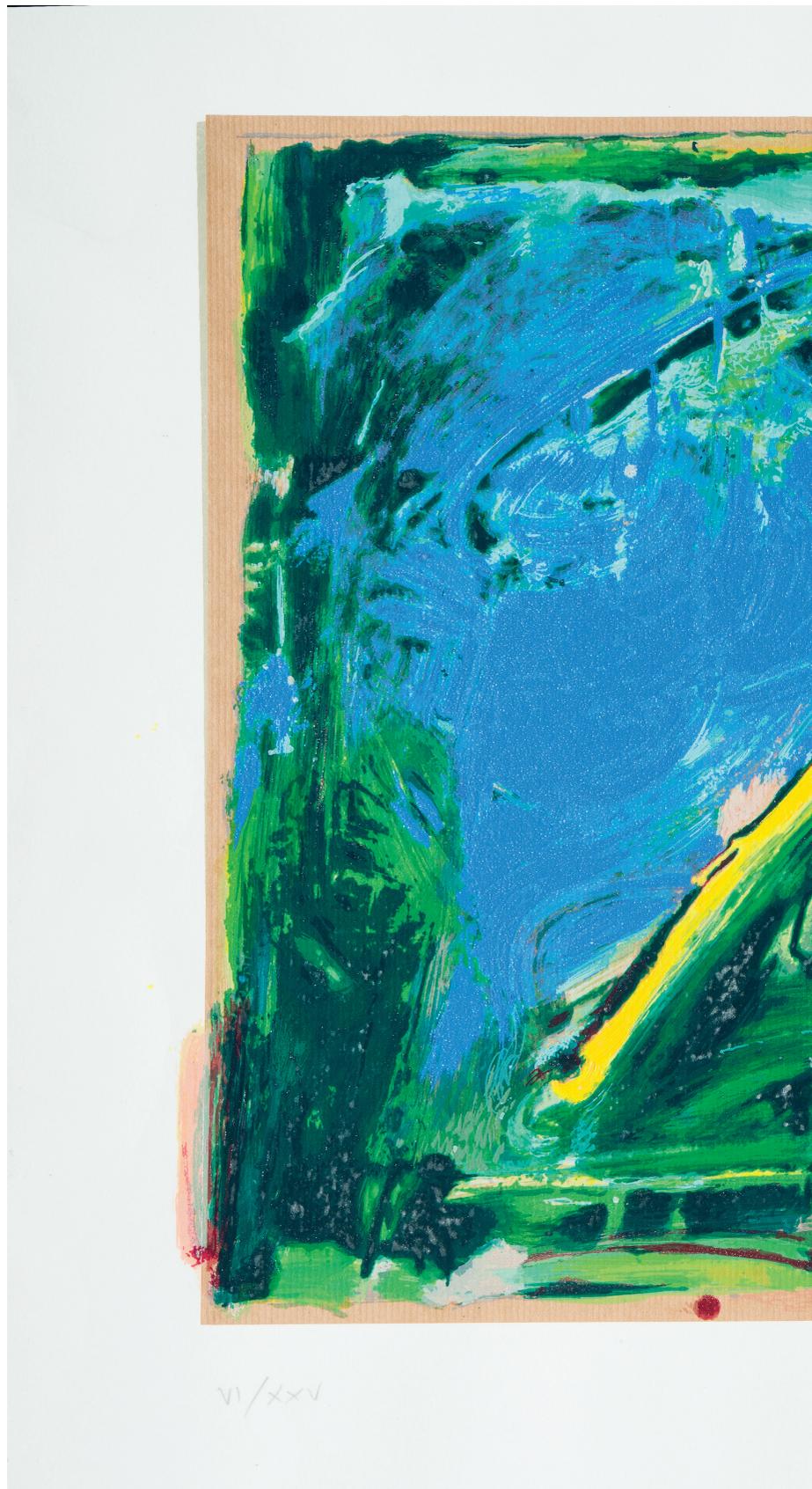
Primi anni Novanta

Serigrafia materica a smalto su carta  
cm 100 x 70

Esemplare n.VI/XXV in basso a sinistra

Firma dell'artista in basso a destra

Collezione privata





5

ILL. IX

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo [Paesaggio]*

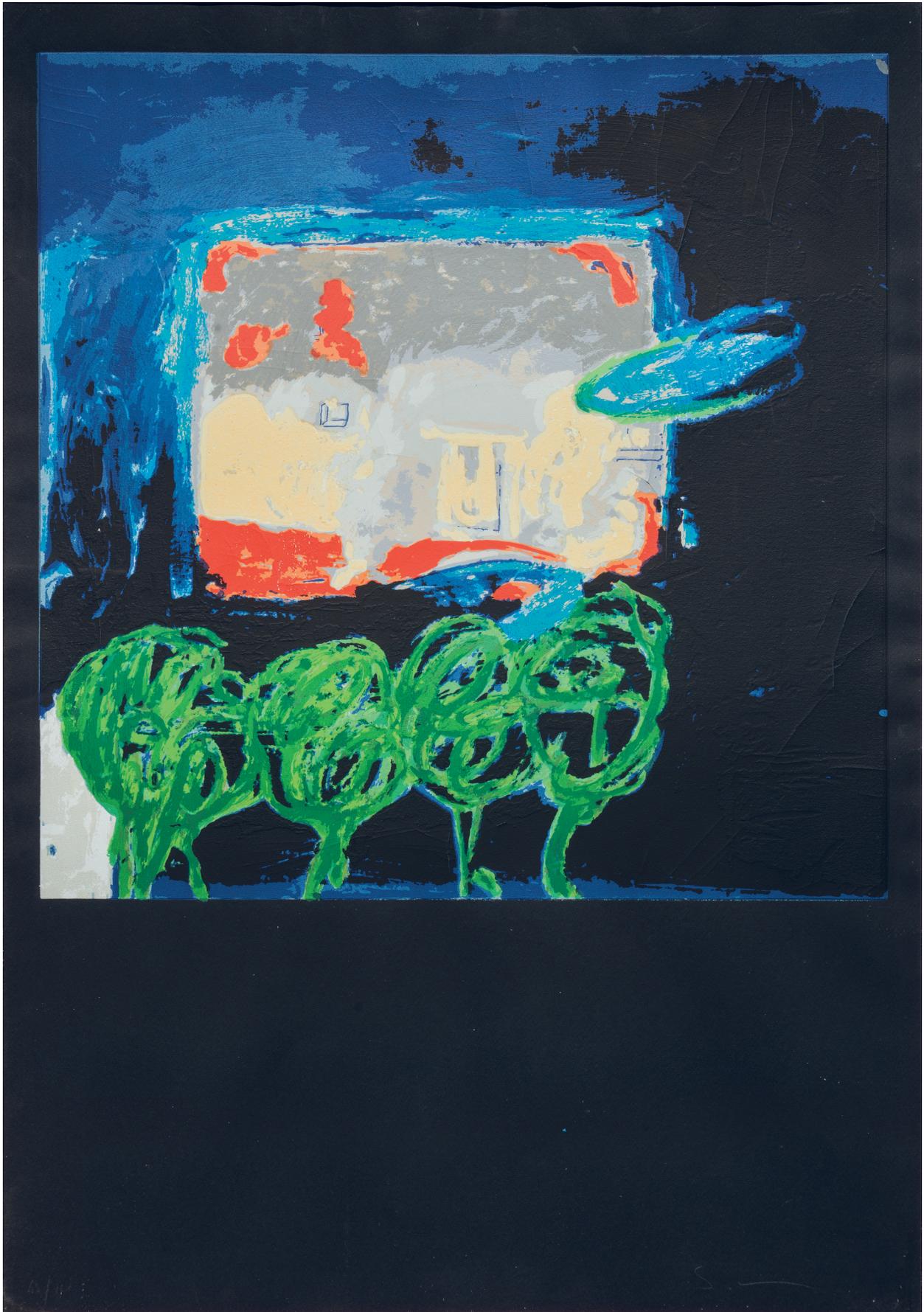
Primi anni Novanta

Serigrafia materica a smalto su carta  
cm 100 x 70

Esemplare n. 48/100 in basso a sinistra

Firma dell'artista in basso a destra

Collezione privata





ILL. X

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo [Campo di pane]*

Primi anni Novanta

Serigrafia materica a smalto su carta  
cm 100 x 70

Esemplare n. XIV/XXV in basso a sinistra

Firma dell'artista in basso a destra

Collezione privata

ILL. XI

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo*

Primi anni Novanta

Serigrafia materica a smalto su carta  
cm 100 x 70

Esemplare n. 12/150 in basso a sinistra

Firma dell'artista in basso a destra

Collezione privata





21/125

Sen

ILL. XII

**MARIO SCHIFANO**

*Senza titolo*

Primi anni Novanta

Serigrafia materica a smalto su carta  
cm 90 x 70

Esemplare n. 21/125 in basso a sinistra

Firma dell'artista in basso a destra

Collezione privata

# MARIO SCHIFANO

## Profilo Biografico

Mario Schifano nasce a Homs, in Libia, nel 1934. Trasferitosi a Roma con la famiglia inizia a lavorare col padre archeologo e restauratore presso il museo etrusco di Valle Giulia e contemporaneamente inizia a dipingere. Dopo una personale nel 1959 alla Galleria Appia Antica di Roma con dipinti ancora legati all'informale materico, esordisce l'anno seguente con la mostra alla Salita di Roma, presentata da Pierre Restany: *Cinque pittori romani: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, attirando l'attenzione della critica coi suoi primi «monocromi» i quali offrono l'idea di uno schermo che in seguito accoglierà numeri, lettere, segnali stradali, i marchi della Esso e della Coca Cola. Nel 1962 compie il primo viaggio negli Stati Uniti, dove viene attratto da artisti come Dine e Kline e dove conosce e frequenta Frank O'Hara, Jasper Johns, Rothko, Andy Warhol, Gregory Corso. Espone alla Sidney Janis Gallery di New York nella mostra *The New Realists*.

Dopo alcune personali allestite a Roma, Parigi e Milano, torna negli Stati Uniti. L'artista è alla ribalta della critica con riconoscimenti quali il Premio Lissone (1961), il premio Fiorino e La Nuova Figurazione (1963). Nel 1963 iniziano ad apparire nelle sue opere citazioni dalla storia dell'arte italiana e i primi *Paesaggi anemici*, che presenta alla Biennale di Venezia dove viene invitato nel 1964. Seguono i lavori dedicati al Futurismo. Risalgono a questo periodo i primi cortometraggi muti in bianco e nero. Inizia la sua collaborazione in esclusiva con Giorgio Marconi che durerà fino alla fine del 1970. Partecipa a collettive internazionali al Carnegie Institute di Pittsburgh nel 1964, nel 1965 alle Biennali di San Marino e di San Paolo del Brasile e al National Museum of Modern Art di Tokio. Tra il 1966 e il 1967 concepisce la serie *Ossigeno Ossigeno, Tuttstelle, Oasi, Compagni Compagni*. Nel 1967-1969 presenta allo Studio Marconi di Milano il lungometraggio *Anna Carini vista in agosto dalle farfalle*, seguirà la trilogia di film composta da *Satellite, Umano non umano, Trapianto, consumazione e morte di Franco Broceni*. Partecipa a una collettiva alla Galleria La Salita dove proietta fotogrammi sulla guerra del Vietnam. Ed è proprio l'interesse per la storia contemporanea e il suo impegno civile che lo porterà a una crisi ideologica e d'identità tale da dichiarare di voler abbandonare la pittura.

Nel 1970 insieme a Tonino Guerra, sceneggiatore di Carlo Ponti, e a Nancy Ruspoli si reca per l'ultima volta in America per effettuare i sopralluoghi del film *Laboratorio umano*, mai realizzato.

Tornato in Italia, spazientito dai tempi lunghi delle dinamiche cinematografiche, inizia la serie dei *Paesaggi TV* dove trasferisce su tela le immagini televisive con la tecnica dell'emulsione fotografica. Inizialmente sono le fotografie eseguite negli Stati Uniti a essere oggetto di rielaborazione, quindi un vastissimo numero di immagini riprese dagli schermi televisivi. Viaggia in Laos e in Thailandia, e successivamente in Africa. Nell'elaborazione delle opere l'artista predilige l'uso di colori di produzione industriale per la loro capacità di conservare la brillantezza e di asciugare con rapidità, consentendogli di dipingere l'immagine nell'istante stesso della sua apparizione e di produrre una vasta quantità di opere in maniera seriale. Nel 1971 espone alla mostra *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70*, curata da Achille Bonito Oliva; sue personali si inaugurano a Roma, Parma, Torino e Napoli, nel 1973 partecipa alla X Quadriennale di Roma e a *Contemporanea*, sempre a cura di Achille Bonito Oliva. Nel 1974 il Palazzo della Pilotta di Parma ospita la sua prima importante retrospettiva curata da Arturo Carlo Quintavalle.

Una crisi ideologica ed esistenziale lo costringe a periodi di isolamento nel suo studio dove realizza dei “d’après” reinterpretando Magritte, De Chirico, Boccioni, Cézanne, Picabia. Rifà le proprie opere degli anni sessanta nel ciclo *Sintetico dall’Inventario*.

Nel 1976 è presente alla mostra *Europa/America, l’astrazione determinata 1960-76* allestita presso la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Bologna. Nel 1978 torna alla Biennale di Venezia con le serie *Al mare* e *Quadri equestri*, opere dipinte con estrema grazia e leggerezza, costituiscono l’esempio di una ritrovata freschezza creativa.

Partecipa su invito di Maurizio Calvesi ad *Arte e critica 1980*, al Palazzo delle Esposizioni di Roma, quindi, nel 1981, è presente all’esposizione *Identité italienne* presso il Centre Georges Pompidou di Parigi. Sono di quel periodo i cicli intitolati *Architetture*, *Cosmesi*, *Biplani* e *Orti botanici*. Le sue opere compaiono nella rassegna del 1982 *Avanguardia/Transanguardia* alle Mura Aureliane. Marco Meneguzzo cura una sua personale alla Loggia Lombardesca di Ravenna per la quale concepisce una sequenza di dipinti di grandi dimensioni tra cui *Biciclette* e *Ballerini*. Lo stesso anno viene invitato alla Biennale di Venezia.

Nel 1984 è nuovamente presente alla Biennale di Venezia, in contemporanea Alain Cueff presenta ai Piombi il ciclo *Naturale sconosciuto* dove emerge la sua particolare attenzione nei confronti della natura. Nascono così i *Gigli d’acqua*, i *Campi di grano*, le *Onde*, i quadri con la sabbia sui *Deserti* per la mostra in Giordania. Anche le tele donate a Gibellina dopo il terremoto scaturiscono da questo rinnovato entusiasmo creativo. Nel 1985 a Firenze, in Piazza Santissima Annunziata, dipinge davanti a seimila persone *La chimera*, un’opera monumentale di quattro metri per dieci, inaugurando un ciclo di mostre dedicate agli Etruschi. Si sposa con Monica De Bei da cui ha il figlio Marco, la sua pittura si fa più densa e più ricca di suggestioni. Nel 1988 la Galleria Adrien Maeght di Parigi inaugura la sua personale *Le secret de la jeunesse éternelle: un Faust dionysiaque*. Grande appassionato di ciclismo, è l’unico italiano che per ben due volte disegna la maglia gialla del Tour de France.

Nel 1989 è tra i protagonisti della rassegna *Arte italiana del XX secolo*, organizzata dalla Royal Academy di Londra. Sue personali sono allestite al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles e al Padiglione d’Arte Contemporanea di Ferrara. Nel 1990, dopo un decennio di pittura intensa, vibrante, sontuosa, dove ha prodotto molte tra le sue opere più emozionanti, inaugura la riapertura del Palazzo delle Esposizioni di Roma con *Divulgare dalla “vulgata” di Dante*, dedicata al linguaggio televisivo: una rassegna di opere di grande formato elaborate con le prime tecnologie digitali. Le immagini riprodotte uniscono alla dimensione dell’inconscio la realtà filtrata quotidianamente dalla televisione e rappresentano visioni della terra ripresa dai satelliti artificiali, le urgenze ambientali, la guerra, la questione mediorientale. Il suo impegno si estende realizzando delle opere a sostegno delle campagne di Greenpeace, Acnur e molte associazioni di volontariato. Nel 1991 crea i bozzetti per la scenografia della *Norma* di Vincenzo Bellini per il Teatro Petruzzelli di Bari. La Biennale di Venezia del 1993, curata da Achille Bonito Oliva, gli offre una sala personale nella sezione *Slittamenti*. Nel 1994 partecipa alla rassegna *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*, organizzata al Solomon Guggenheim Museum di New York; nel 1996 espone in Spagna e in America Latina nella mostra intitolata *Musa ausiliaria*, dedicata alla televisione come inesauribile fonte di immagini.

Le opere di questi anni testimoniano il suo interesse per la scienza e per la tecnologia, la Stet gli commissiona l’immagine integrata della società. Schifano coglie immediatamente le possibilità di Internet che, con il suo accesso illimitato, è in grado di estendere in maniera incontenibile le possibilità espressive delle arti visive e la comunicazione. Durante uno dei viaggi in Brasile compie un *happening* nella favela di Rio de Janeiro, dipingendo di bianco una baracca come protesta alla disposizione del sindaco di dipingere di verde tutte le favelas per uniformarle e renderle invisibili. Nel 1997 partecipa a *Minimalia* che si tiene al Palazzo Querini Dubois di Venezia.

Muore a Roma il 26 gennaio 1998.

# BEYOND THE STARS

## Mario Schifano: Monotypes and Multiples

“What is there beyond the stars?  
Probably a different world for those  
who don't have anything in this world  
they'll own it beyond the stars”  
Franco Migliacci, *Sentimento*

### NOTES

1. As mentioned by “the girl from Piper” in her autobiography: “In '66 we were always at the loft of Mario Schifano in Rome, in Campo de' Fiori. Mario lived and used the space as the atelier. I remember those huge canvases stacked everywhere, many of them I saw all over the world later in major contemporary art museums. Back then, there was no one more avant-garde than he was, as well as none, who knew so well how to have and make fun. Many great people were guests at his atelier-home. I met the Rolling Stones there, when they had just exploded but already had released *Satisfaction* e *Paint it, black*. They were high when I saw them for the first time. Mario was the king of substances: in the living room he had these large jars filled with pills of all kinds and colours. It was a sort of a self-service trip. [...] Sometimes I lived at Mario's apartment, even when he moved over to the Napoleonic Museum, in a huge house where inside you could ride a bike. He was a chameleon: different with everyone, different to all”. Patty Pravo, *La cambio io la vita che...*, Einaudi, Turin, 2017, p. 48.
2. “It was a time of the dolce vita and the aristocratic Roman salons which were opened to the new names. The artists were cuddled. Mario Schifano has a face of the gladiator, seeming as though he wanted to absorb the whole world with his darting eyes. The jeans and the white tennis shoes were on the most wanted list. We were meeting at the library *Ferro di cavallo* in via di Ripetta or at the *Rosati caffè* in Piazza del Popolo, which was at the lair of Guttuso and his followers. Schifano arrived there on his MG Spider, which was purchased with the money

It was 1968: Patty Pravo continued to spread on the radio, jukeboxes and TV with the song *Sentimento* (1). The Venetian singer was celebrated as an icon of Italian pop music: she interpreted the fashion while wearing her usual mini-skirts, optical dresses and makeup in vivid colours. Being only twenty years old, she was the symbol of the revolutionary youth protest against the traditional lifestyles and culture, which were deeply tied to the past of Italy intoxicated by the economic boom, technological innovations, widespread well-being, consumerism and mass culture. The year 1968 and the stars referred to in the text of *Sentimento*, which are, perhaps, one of the most well-known “brand names” of Mario Schifano's artworks, are the starting point of our exhibition dedicated to a twenty years long “serial” production of monotypes and multiples, ranging from the early Seventies to the early Nineties.

A successful artist in the mid-Sixties, Schifano found himself among a dense weave of personalities that belong to the most varied social classes and cultural environments: on the one side the artists, friends and peers as the Italians Tano Festa, Franco Angeli, Alighiero Boetti, or the Americans Andy Warhol, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, and on other side, musicians like Mick Jagger and Keith Richards, the American poet Frank O'Hara, the film director Marco Ferreri and some of the leading intellectuals of those times as Alberto Moravia, Giuseppe Ungaretti, Pier Paolo Pasolini (2). Mario Schifano found himself at the focal point of converging lines which departed from various places and fields: London, New York, Paris, and, of course, Rome, which in the course of the Sixties became a cosmopolitan city, especially thanks to the film industry that attracted a social and artistic milieu on the international level. Such was the world in which Schifano lived and feverishly worked on his art pieces, repeatedly falling and getting up, leading a life to its limit, even touching several times the edge of the abyss, and falling steeply to raise again. His friend Alberto Moravia captures the essence of this restless life, as well as the sensitive, intimate, poetic essence of his work, when he writes: “To Mario Schifano I owe an idea of rhabdomancial elegance from the mysterious vision and invariable happiness. Schifano is similar to a cat that falls from the top of the seventh floor and always knows the way to land on all four feet. The reality becomes a digit and the digit becomes a reality in his allusive paintings, full of omissions in smudged and turbulent colors. His attachment to some historical quotations (for example, futurism) has an absent-minded and detached, even poetic, character. Schifano strolls gently and constantly through the world that does not belong to us nor to him. Thanks to these unconscious trips into the imagination, Schifano's paintings achieve grace absent from the paintings of other artists, who only pretend to frequently visit the imaginary” (3).

- from the sale of a painting by Robert Rauschenberg, a gift of the American artist". Paolo Vagheggi, *Quella volta che finì in prigione*, «La Repubblica», 27 January 1998, p. 35.
3. Alberto Moravia, Renato Guttuso, Titina Maselli, Giorgio Poppi, *Mario Schifano, Lorenzo Tornabuoni*, in: Osvaldo Pantani (by), *Artisti e scrittori*, Allemandi, Milano, 1984, in: Alberto Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti sull'arte (1934-1990)*, Giunti-Bompiani, Florence-Milan, 2017, pp. 349.
  4. Paolo Vagheggi, quot., p. 35.
  5. Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi Editore, Monza, 2012, p. 87.
  6. Alberto Moravia, *I sogni e le stelle*, in «L'Espresso», 14 January 1968, quot. from: Pierluigi Tazzi, Giorgio Verzotti, *Schifano '60/'70*, Fabbri, Milan, 1990, p. 48.
  7. Laura Cherubini, *Io sono infantile. L'abecedario della pittura*, in: Achille Bonito Oliva (by), *Schifano 1934-1998*, The catalogue of the exhibition at the GNAM of Rome, 12 June - 28 September 2008, Electa, Milan, p. 48.

In 1966 Schifano ends up in prison because of drugs possession. "Yet he was the man who had managed to have Renato Guttuso and Marcel Duchamp to sit at the same table for a memorable lunch he has never wanted to talk about. But maybe in that Italy his palm trees, the paintings dominated by Coca Cola signs or the Esso "Tiger", the use of brutal and violent industrial colors, the irreverent revivals of Balla and Boccioni, of futurism, frightened the official culture much more than a joint. The narrow-minded and petty bourgeoisie wing wanted an exemplary punishment for the "revolutionary" artist, the enfant terrible, always welcomed in the United States and in the literary salons, loved by Moravia and Pasolini" (4).

Right after the prison, he started creating the wildly popular "series of paintings with palm trees and stars. I am saying a "series"" - as remembered by Memmo Mancini - "because Mario, watching what was happening in America with Warhol, began to think big. The idea of the palm trees, I believe, was born through the friendship with Ungaretti, who wrote something about the palms and the stars - the images of their childhood in Africa. And so Mario began to paint in his own way, making a silhouette similar to the industrial parks [...]. The palm trees and the stars became something we would call an icon, an iconography of the Sixties, and also a status symbol for the collectors' houses. Those who didn't own one of them was considered out. [...] the coloured stars could represent anything: freedom, the remote as well as the psychedelic world" (5). Schifano even knew how to translate those same stars to into music, and even producing an audiovisual show by the evocative title *Grande angolo, sogni, stelle* which was staged at Piper in December 1967 together with Peter Hartmann, Gerard Malanga, Shawn Phillips, Ettore Rosboch, Tano Festa e Franco Angeli. On the notes of the prog rock compositions, later collected in the LP entitled *Le stelle di Mario Schifano*, "a film by Schifano was projected based on the decomposition, iteration and obsessive multiplication of the same figure, as well as scenes of the Vietnam war, playlists from old westerns, sequences of documentaries and other repertoire materials," and where music, soundtrack to projected images, became "the essence, [and] the cinema the background. [...] That of the absurd and unreal story which should be the scenario for the personal adventure, equally absurd and unreal" (6).

Then "in 1968 Schifano got the opportunity to expand the painting on the walls of a house in Rome. The idea was a sort of fresco for the modern commissioner. He conceives an interior that opens up to an external. On the right side the palm tree, the stars, the horse and poetic-written scrolls. On the left side sprayed geometric solids, stars, hearts, palm trees and serigraphed oak trees, which were screen printed, cut out and applied. In the center an anemic landscape: a ghost house and a dry tree painted in a vibrant and extraordinary manner: "An anthology of Mario's images" (Rosboch), but also of his techniques. The whole world in a room" (7).

The two events: the show at Piper and the decoration of the Roman house, are associated by the ubiquitous palm trees and the stars, the same that we find repeated in numerous variations of colours in his monotypes on canvas of the early Seventies, along with all the remaining "anthology of images", which transport us beyond the first artistic phase of Schifano and lead us towards other horizons: those of reproducibility, of serialization and of repetition, and its consequences from a technical and aesthetical point of view.

After 1968 Schifano started to lose interest in painting, not only as a tool but also as a language. He prefers photography but especially cinema as a form of expression which has a more intimate connection with life. Cinema has always attracted him since the first half of the Sixties. He started approaching it at the beginning with 16mm amateur short films, almost always mounted directly in camera, such as *Round trip* and *Film* (1964). Here, even though he approaches the documentary form, the author's artistic and spatial interests were immediately evident, interests closely related to the world of media,

expressive codes and styles. In 1967 Schifano realized the headlines for the film *L'harem* by Marco Ferreri, to whom, in 1964, he had dedicated one of his first short films and where he appears as an actor. Through the friendship with the film director from Milan, Schifano realized, starting from the following year, a trilogy of feature films (*Satellite*, *Umano non umano*, *Trapianto consumazione e morte di Franco Broceni*). We are talking about a complex investigation on the image through a series of icons that represent war, death, violence, people and characters in a swirling succession of the workers' protests, middle-class interiors, shots of conversations with Alberto Moravia, Sandro Penna, Mick Jagger, Franco Angeli, Schifano's home-studio, real-life moments, and various clips from TV programs, news accounts and newscasts. From cinematography, these images spill and spread into the artistic universe of Mario Schifano. In his works the colours gradually fade while giving way to the black-and-white of the photographic prints, but especially of the images transmitted by TVs that didn't transmit in colour yet. Certainly influenced by the intellectual debate born during that time around the theories submitted by the Frankfurt School, Herbert Marcuse, Theodor Wiesengrund Adorno, but, above all, by Walter Benjamin's *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Schifano shows more and more attraction to the methods of mechanical reproduction of images. He is well aware of the reflections on serial production and expanded consumption of art as a good, that to a certain extent, although in a different and personal way, relate him to Andy Warhol and to American Pop Art.

The significance of Schifano's attraction towards cinema and the importance of such an interest for the aesthetic evolution and the development of his artistic process were described by Alberto Moravia in the article for «L'Espresso» in January 1968. This article was dedicated to the show performed by Schifano at Piper a month before: «[...] many writers and visual artists believe that cinema is the art of today and other arts are under threat of extinction. The main reason would be the mechanical (the technique) and an industrial characteristics (the production and the consumption) of cinema, which perfectly matches the era and opposes the hopeless craftsmanship of other arts. But this reason concerns the objective (so to speak) aspect of the cinema. Actually, in our opinion, the appeal of cinema is subjectively different, it is obscurer and deeper. Briefly: the attractiveness of cinema is due to a certain aspect of this art, that the professional filmmakers are not willing to recognize, but that other artists, for their own reasons, have always been able to recognize. We are alluding to the ephemeral character of the cinema, such as visibility (the film "does not exist" on the screen, but rather on the celluloid, meaning that the film is an intention, despite being photographic), and conversation (films "move" and therefore become unrecognizable with time, disappear, change meaning)» (8). In fact, among other aspects, it is the lability, the inconsistency of the images (and, to a certain extent, their instantaneity) that attract Schifano more and more towards cinema and also towards television, and which permeates the aesthetic reflection on the value and the meaning of artwork in the contemporary world.

In this latest glimpse of the Sixties and at the beginning of the next decade Schifano made photos of the screen, his old obsession, and replaced those images on emulsified canvases of medium and large sizes. "Initially, he wanted to print in colour" remembers his assistant and secretary Marcello Gianvenuti, "but then for the emulsified canvases there was a very vague and poor system. So we decided to work with black and white images, on which he intervened with colours. At the beginning with aniline, then with transparent and brilliant glazes, which dried up instantly, fact that Mario was interested in because he was always in a hurry" (9). Thus were born the series *Paesaggi TV* [fig. 1] and *Telesori* [fig. 2] in which the concept of the uninterrupted flow of images was embodied that characterized Schifano art from the beginning; since the *Monocromi* of the early

8. Alberto Moravia, *I sogni e le stelle*, in: op. cit., p. 48.

9. Luca Ronchi, op. cit., p. 141.

- Sixties, where the frame with rounded corners around the image field recalls slides' mounts or film frames, a sort of mimesis of the screen. But especially in *Paesaggi anemici* [ill. 1], where "the landscapes of the reproduced world is not used directly but through the technological mediation of mass media. The framing is typically rectangular with rounded corners, which evokes the essence of the frame and establishes similarities with the slide's shot or with the TV screen: the television is our window to the world as at the time was the painting and in a recent past was the photography" (10). The subjects of *Paesaggi anemici* are directly the images of TV screens, where disparate images, drawn by the programs of that time, appear framed by the hazy and curved edges of the cathode-ray tube, and where the paint, limited by a few patches of clear polish or aniline, withdraws, evades, steps away almost to escape the image itself. "It is a copious series, obsessive as the clock of the time signal, which indicates the "exact time" and which, within this cycle, repeats itself as an ironically tragic figure" (11). The hypertrophic proliferation of averaging images incessantly transmitted by the TV becomes elusive, unattainable, unexpressible through the ordinary pictorial methods, despite them being the reflection of this unstoppable process of industrialization and mass consumption. A relentless flow that expresses in a more meaningful way the process of "cannibalisation" and self-destruction of the images: the news tape of the previous day would be removed in favor of the next one without leaving any traces, except for a déjà vu feeling of the serial repetition because, at the end, all news episodes are similar. The longing for self-destruction which characterizes the media images, born to be immediately replaced by other images equivalent only because of their goal to replenish the mass consumption, reflects Schifano's biography and the historical dimension of the crucial passage from the Sixties for the next decade. In Italy, the Years of Lead, full of workers' struggles and student protests, were marked by the strategy of tension and multiple terrorist attacks that caused bloodshed for more than a decade in the history of the country. The period of the Seventies was dark and desperate for Schifano as he was absorbed by the abyss of drug consumption, those years he spent reinterpreting his past works and he returned to the use of the emulsified canvas and silk-screen printing.
10. Laura Cherubini, op. cit., p. 44. For the report of Schifano with the cinema and with images mediated by television and photography, reference also: Alberto Moravia, *Moravia registra Schifano*, in «Il Mondo», 9 May 1974, cit. in: Alberto Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti sull'arte (1934-1990)*, Giunti-Bompiani, Florence-Milan, 2017, pp. 228 et seq.
11. Luca Ronchi, op. cit., p. 168.
12. «19th March [1970]. San Francisco. Bank of America "Head-Quarters". The director calls to open all mechanical doors of the underground where are hidden the treasures. The unusual command "Only the princess looks normal". The director of the production has a wonderful leather jacket enriched with fringes. While we are looking how the electronic machines work (no heart, no soul), the cards come out from their paths and pile up near our feet due to the inexplicable failure. Very reassuring. Still far from a reproduction similar to that one happened to Mary. Mario was taking photos of me surrounded by all those machines, this gave a cheerful feeling, seemingly that we were the sole poetic things in this cold cyber landscape. I started to feel myself more with Nancy than Eva and Mary." From *Diario di viaggio di Nancy Ruspoli*, in: Arturo Carlo Quintavalle, *Mario Schifano, America Anemica*, The catalogue of the exhibition at the Palazzo Pigorini, Parma, 3 May - 22 June 2008, Skira, Milan, 2008, pp. 206 et seq.
- The emulsified canvas was a support not only to *Paesaggi TV* but to the series of paintings of large size (*Tutti morti, Pentagono, Era nucleare, Medal of Honor*) and medium-small size as *Bank of America* [fig. 3], which originated from photos taken in March 1970 during the trip to the USA to produce a film *Laboratorio Umano* or *Human Lab* funded by Carlo Ponti (that was never shot). Schifano was accompanied by princess Nancy Ruspoli who made a diary of that journey and with whom he was involved in a relationships. From that film only a written essay remained made by Schifano together with Tonino Guerra and Nancy Ruspoli. The plot describes a hightech future America where the main character/man creates a synthetic clone named Eva modelled from his wife Mary. After an initial ménage à trois the real woman, unable to compete with her rival cybernetics, flees. The replicant, soaked by the images of violence broadcasted all the time on TV, at last kills the man. The movie was partly inspired by Philip K. Dick's novels, partly by an artificial intelligence embodied in the supercomputer HAL from *2001: A Space Odyssey*, as well as by the projection of violent scenes from *A Clockwork Orange* by Stanley Kubrick. Locations chosen for the filming were technologically advanced places such as NASA laboratories, some avant-garde surgical rooms and supercomputer centres with sophisticated equipment. Among these appears one of the headquarters of the Bank of America in San Francisco, which Schifano visited with his mate on March 19, 1970 (12). Photos taken in the course of the place casting were printed by Marcello Gianvenuti "in black and white, 30 x 40 cm format on silver paper and baryta paper, [photos] represent a central part, the body of work composed of hundreds of shots made with Nikon on 35mm film"

- (13). Some of these photos were used to create a series of emulsified canvases with coloured varnish and aniline, among which *Bank of America* (14). «Even here, as well as in “Paesaggi TV”, occurs a short-circuit for which most of the so-called reality’s “direct grip” - in this case through the artist’s photo shoot, there in film still like a newscast - becomes the maximum of reality’s simulacrum: you can’t see if not “through” something, you can’t look if not at a distance. However this inserts a series of more and more potent filters between itself and the world, and is in contrast on the one hand with the “physicality” with which Schifano uses the technological instrument/filter, on the other hand with the residue painting and even pictorialness that pervades his activity in the Seventies (and, in fact, constitutes the amount). [...] This is not the painting and the photography or the painting and the video, but the painting on the photography and the painting on the video. The effect of this action is pathetic, in the etymological sense of the term, is sadly poignant and almost suffering. The painting shows all its inadequacy [...]. It seems that painting has nothing to do with the chilling hyper technology coldness of all American locations visited by the artist, as well as with the television screens photographed with deliberate sloppiness. But still it exists.» (15).
- In this very first glimpse of the Seventies, apart from the technological reproducibility and the relation with the image of the mass media consumption, Schifano is faced, as already mentioned, with another category of contemporary life, intimately connected to the concept of reproducibility, which is the image seriality. According to Marcello Gianvenuti memories: «In that time Mario, to be able to pay the growing expenses [...] intensified the serial production. [...] With my support Mario realized [...] [exemplars] of *Paesaggi anemici*, *Palme*, *Alberi* and *Futurismi rivisitati*. It was a fast serial work. I prepared canvases, we drew together, and he immediately intervened with the enamels and the thinner for the nitro. The effect, thanks to the thinner and the newspaper, was that the glazes were mixed up between them and lost their original colours. I would only carry out the initial preparation, the execution and the signature were always Mario’s» (16). Beyond the techniques used for the mass reproduction, whether they are paintings or screen prints, as in the case of the works here presented in the Monotypes section, they are considered, as with Andy Warhol, the “original work”, the “unique piece” (in this sense the definition is more conceptual than technical and should be referred to the word “monotype”) repeated ad infinitum in its uniqueness. It is a cinematography photogram, a photograph or a slide of a pre-existing work of the author himself, projected directly on a canvas or on a frame just to reproduce the path of the original drawing, which is covered by colour layers made by hand or with a silk-screen technique that unites all these images and makes them appear as “projected”. They exist only in the function of their ephemeral, fleeting, momentary existence, which leaves the only but “repeatable” trace of itself. The work that from the beginning of the artistic path of Schifano, is eminently a visual field, window, screen, slide, in works of this period becomes a “projection”. Projections of the mass media images, presences brought from the real, but also, projections of memories and records: the quotations of himself and quotes of quotes. Repetitions of unique moments, memories, which, however, can be re-enacted ad libitum, and that, in spite of their iteration, support their uniqueness. A paradox that well describes an essence of our paradoxical contemporary dimension characterized, speaking of Freud (17), by a continuous removal of the past and an equally continuous inexorable resurfacing of the removed.
- In this relation with the past, Schifano retains something of his own experience as an archaeologist along with his father in his youth early years. He catalogues images of his contemporary living by saving their historical pre-existence in a dialectic interaction where the present modifies the past and which in turn comes from the modified past (18). Here are all the themes from his personal inventory that have
13. Luca Ronchi, op. cit., p. 152.
14. The photo is the first on the right side of the composition *Senza titolo Untitled (San Francisco, Bank of America)*, 1970, mm 304 x 403. Photographic print in B/W, gelatine Bromuro d'Argento on the baryta paper in silvertone. Signature in pencil on the backside, published in: Arturo Carlo Quintavalle, op. cit., p. 84.
15. Marco Meneguzzo, *In diretta dalla luna. Gli anni settanta di Mario Schifano* in: Achille Bonito Oliva (by), *Schifano 1934-1998*, The catalogue of the exhibition at the GNAM of Rome, 12 June - 28 September 2008, Electa, Milan, p. 53 et seq.
16. Luca Ronchi, op. cit., p. 169 et seq.
17. The interest in psychoanalysis and Freud is presented in many of the aesthetic reflections of Schifano. To confirm let's remind the artwork entitled *Congresso internazionale amici di Freud* of 1970. On the subject to see: A.A.V.V., *Mario Schifano*, The catalogue of the exhibition at the Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, February - March 1974, The institute of Art History at the University of Parma, Parma, 1974, pp. XXV- XXXI.
18. “*Moravia*: The aesthetics of the 'revisited' surface often in your painting, the aesthetics of the art of other times critically objectified by editing, pastiches, retouching, quotations, scaling, contamination, etc. What does all this mean, what do you think? *Schifano*: Well, is the same if I would work with the artefacts. The past for me is recoverable artifacts, with which I can work”. Alberto Moravia, *Moravia registra Schifano*, in «Il Mondo», 9 May 1974, cit. in: Alberto Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti sull'arte (1934-1990)*, Giunti-Bompiani, Florence-Milan, 2017, p. 230.

19. "Not long before [Mario Schifano] departed for New York, I gifted him the catalogue of the grand exhibit of Giacomo Balla which had been in Torino that year. In exchange he gave me a drawing which he wanted to jokingly admonish me for my excess of automotive speed (he judged my reckless driving) and for the first time adopted, with a spirit of loose self-confidence, the "quotation", of the iteration of the lines typical of the futurists. A racing car, repetitively in a sequence with subsequent images, goes to crash against the left side of the sheet. Underneath the text in large letters: "Maurizio attention". And the topic of the accident, had been dealt with, with prescience and for which it could immediately support Warhol, although they, in 1962, of crash reproduced a limited amount [...] and all of the others are dated from 1963. Incidente by Schifano was exposed on the personal exhibition in the gallery Odissya in April 1963. In the catalogue it was printed in colours, and the red was quite different from the chiaroscuro of Warhol's photos", Maurizio Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in: Maurizio Calvesi e Rossella Siligato (by), *Roma anni '60, aldilà della pittura*, The catalogue of the exhibition at the Palazzo delle Esposizioni di Roma, 20 December 1990 – 15 February 1991, Carte Segrete, Rome, 1990, pp. 11-37.
20. Pierluigi Tazzi, Giorgio Verzotti, op. cit., p. 80.
21. Ivi, p. 77.
22. «Schifano: [...] I want to get away from reality, but while taking it with me, this is why I am trying to reinterpretate it in my human measure... capture in an exact way... Or maybe the truth is that I don't want to go to the bottom ever; I never want to define, I prefer to evade and delude myself, and trust the sensitivity of those who judge me." Alberto Moravia, *Moravia registra Schifano*, in «Il Mondo», 9 May 1974, cit. in: Alberto Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti sull'arte (1934-1990)*, Giunti-Bompiani, Florence-Milan, 2017, p. 233.

preceded the pictorial work of the artist over the previous decade: *Paesaggi anemici, Incidenti, Alberi, Palme, Stelle, Futurismo rivisitato, Malevic, Compagni*, all the "enamels on paper", evoked, or better, recalled by the words that Schifano shall affix at the foot of the mountain landscape "reproduced" in the silkscreen on canvas [ill. I], a writing which states and at the same time, paradoxically, denies, such as the oxymoron, a previous existence in another form. As for *Paesaggi anemici*, also for *Incidente* [ill. II], the work has been borrowed from a series, which recalls Warhol, inaugurated with the first drawing in 1962 and later "duplicated" in many variants (19).

«Now is the moment to ask ourselves what does reproduction mean to him, what does it mean to take the element from the past and to preserve it in the present, also when this element is the past itself. The matter is evident, at a sociological level, in our system, in our society of consumption, everything is a reproduction, everything is an image of another image. Therefore, also the tributes to the masters of the twentieth century may not in this perspective, be playback, shooting, analytical discourse and the repetition of facts that can be known only through a medium [...]. The artist's position is to use the reproduction, not to analyse the significance [of artists of the past], but in a simple way to clarify to the public that they are mediated, transcribed and reproduced by the medium. Once the artist has identified this aspect he can collect images and invite the public to think of them as their own history» (20).

For sure, the reproduction of own past works in a key of reinterpretation through the repetition of the subject in a number of colour variants has an obvious link to the psychoanalytic process. The clearest reference to that process in this series of monotypes is, without a doubt, *Albero* - reminiscent of Dürer's oak - which here is present as a specimen of a bright yellow on a dazzling white background. [ill. III]. «[...] the tree without any ground below, alludes to insecurity, but also sends out of the frameworks of "popular" psychology leading to Jung and his meaning of the "self", the author's isolated personality and the relationship of the artist as a mediator between earth and heaven, between the human and the "divine"; the tree, the foliage, is a huge screen as such as it is represented [...].» (21). The choice of colour, in this case, makes the perception of forms extremely difficult, which recalls difficulties of self-exploration, suggesting the instability and, to a certain extent, the illusion of a complete vision of the Self, a difficulty for in-depth look to get its essence in focus in its most twisted and complex maze, which recalls the intricate tangle of leaves and branches that form the crown and countless bumps of the trunk, without roots that sustain it (22). Repetition, compulsion to repeat the psyche which comes back anxiously and disturbingly on the same images which have been a constant theme of Schifano's artistic production since the Sixties. An obsession with subjects and themes that in the next decade re-emerge and re-serialize with the introduction of new techniques of the image reproduction. Traces of such an obsession can be found even in the titles of the works, where the subject is reiterated, through-loading feature: the series of trees of *Ossigeno Ossigeno* and also, rich of variants, *Compagni Compagni* are just a blatant example. A duplication that is not limited exclusively to the title, but finds its repercussion in the spatial structure of the works. With emaciated, thin trees, just hatched and broken by lines and squares arranged transversely the paintings and drawings of *Ossigeno Ossigeno* [ill. IV] Schifano passed to the splitting up of the perspective space into the dream space of reality, that we call "augmented" and multiplied nowadays. He started to break down the continuum of the image, dissociating in an analytical way. In artworks like *Vittoria sul sole per Kazimir Malevic* [ill. V] the process of "splitting" goes far beyond the repetition of name or perspective space, but continues with duplication of the canvas into a diptych (a painting to make a reference with is *Chiamato K. Malevic*, 1965, was even made up of 7 panels). The canvas depicts a "mute" silhouette of Malevich

taken from a photo, whose identity is suggested by the inscription that crosses his figure. The second overlapping canvas, the subject of which is a pure rectangular form, develops like an architectural element and “appears” immediately above the head of the Soviet painter:

“The fact that Malevich was a construction model for Schifano is quite clear from a remarkable series of artworks [...] entitled *Tutte stelle* or *Tutte le Stelle*, till another series: *Oasi*. In two cases we are dealing not with a naturalistic representation but, on the contrary, with a symbolic one and with the use of one colour [...] joined to a very complex elaboration and, in substance, articulated [...] [in] flattened forms, nitro colours, a kitsch structure of the image like the stars of “Baci Perugina”, those stars which, of course, are similar to invocation of the title *Ossigeno Ossigeno*» (23) [ill.VI].

The obsessive reiteration of the subject, disassembled and reassembled variously in the structure and colours, finds its highest expressions in the series *Compagni Compagni*. “We are in the years of workers’ struggles and students’ protests” such a key ideology chosen by Schifano, and it was the same process of decomposition and serial consolidation used in *Futurismo rivisitato a colori* [fig. 4]. If in the last series the starting point was a photograph linked, as for Malevich, to the artistic field - in this case the famous photo of the futurists Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni and Severini in Paris -, in the case of *Compagni Compagni* [ill.VII] the photo refers to the current events, to the newspapers and magazines: instead of the past times image, we see the contemporary image, moreover, a stereotypical one mediated by the media (24). “After the *Palme* series, Mario made photos of journals like *Potere Operaio* or *Lotta Continua*.” - remembers Marcello Gianvenuti - “There were silhouettes of men with flags and the symbol of the hammer and sickle. Then there was a sign that said: sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno alla società. This material became the iconographic source for a new series of works called *Compagni Compagni*, that lasted for many years, until the ‘70s” (25). In the entire sequence of works, red is the symbolic dominant colour, the colour that would be in the monotype also, where the sign explicits the title repeated in the series. The image here looks like a large size sketch with the figures of workers, just dotted on a red background as if they were negative in cyan; above them we see pieces in blue colour as evidence of a hypothetical print painting. “Schifano mounts his painting like a sort of the printing laboratory. Schifano polemically simulates the processes of the mass image” (26).

The selection of silkscreens presented in the section Multiplies takes us to the later period. Already in the mid-Seventies, but especially in the Eighties Schifano abandoned progressively his aesthetic reflection on the photographic image and on the reproducibility and returned gradually to research on the use of colours. “Such was the case of sequence for “*Oasi*” made in 1974, which was transformed from works entitled *Tuttstelle* or *Palme e stelle* of 1967. [...] In the paintings of similar themes dated around 1974 chosen to use the silhouette or the epidiascope that projects the palm on the support, but the pictorial drafting suddenly breaks and colours change from pink and warm yellow to green and purple. The difference of drafting refers to the distant past, to Schifano’s origins binding European Informal Art from one side and Abstract American Expressionism from another side, Kline and De Kooning, for example” (27). Especially starting from the next decade we can add other influences such as from German Post Expressionism (Baselitz, Kiefer, Lüpertz, Immendorf), from Transavantgarde and from artists like Basquiat and Haring. This dialogue with different representatives of contemporary international art unites and merges with the peculiar propensity of Schifano to interact with his own imaginary experience, memories and emotions, and to develop something extremely personal. This leads him to reformulate the artistic themes of past times in a new way thanks to his sensibility; for example, to rediscover the natural and child dimension, the sign of the authenticity identified with art, and of course an innocent and

23. Pierluigi Tazzi, Giorgio Verzotti, op. cit., p. 78.

24. «In ‘68, the paintings with the red flags were only an image, because Schifano was not a communist, but in any case was charmed by the protests, by the rebellion of the sons against the fathers, by something new and advancing. It was the feeling that attracted him. It seemed an act of courage to him. I mean, all it was, was a photo of the contemporary”. Maurizio Calvesi in: Luca Ronchi, op. cit., p. 94.

25. *Ibid.*

26. Pierluigi Tazzi, Giorgio Verzotti, op. cit., p. 79.

27. Arturo Carlo Quintavalle, *Schifano, gli anni ottanta: post-espressionismo tedesco e Transavanguardia*, in: Achille Bonito Oliva (by), op. cit., p. 57.

28. Ivi, p. 59.

enchanted dimension which he opened with the birth of his son Marco in 1985. A striking example are the numerous landscapes recreated in some series of silk screens in varnish of the early nineties, where nature is depicted in various forms so frankly and happily, sometimes almost fabulously: the rocks or mountains of a dense green, imposed under a deep blue sky, crossed by trails of a sumptuous emerald green [ill. VIII]. *Paesaggi anemici* [ill. IX] is immediately recognizable in the childish retailing of landscapes with trees and simplified abstract structures. In the cycles as *Campi di grano* or *Campi di pane* [ill. X] we see a fascination with such colours as yellow, red, green, brown and violent blue inspired by Van Gogh. "Painting for Schifano becomes an endless tension which completely changes the previous drafting; the use of dense and thick colours [...] means to accept the dimension of depth and the scanning of matter which didn't exist before, and finally to leave aside the criticism of the consumer society, the dialogue with the media, from TV to the manifesto, which had characterized the previous twenty years of his art" (28).

## SOMMARIO

pag.	3	Al di là delle Stelle. Mario Schifano: Monotipi e Multipli. Testo di Stefano Masi
pag.	19	Monotipi / Monotypes
pag.	35	Multipli / Multiples
pag..	46	Mario Schifano: Profilo Biografico
pag.	48	Beyond the Stars. Mario Schifano: Monotypes and Multiples. Text by Stefano Masi