

SCHEGGI

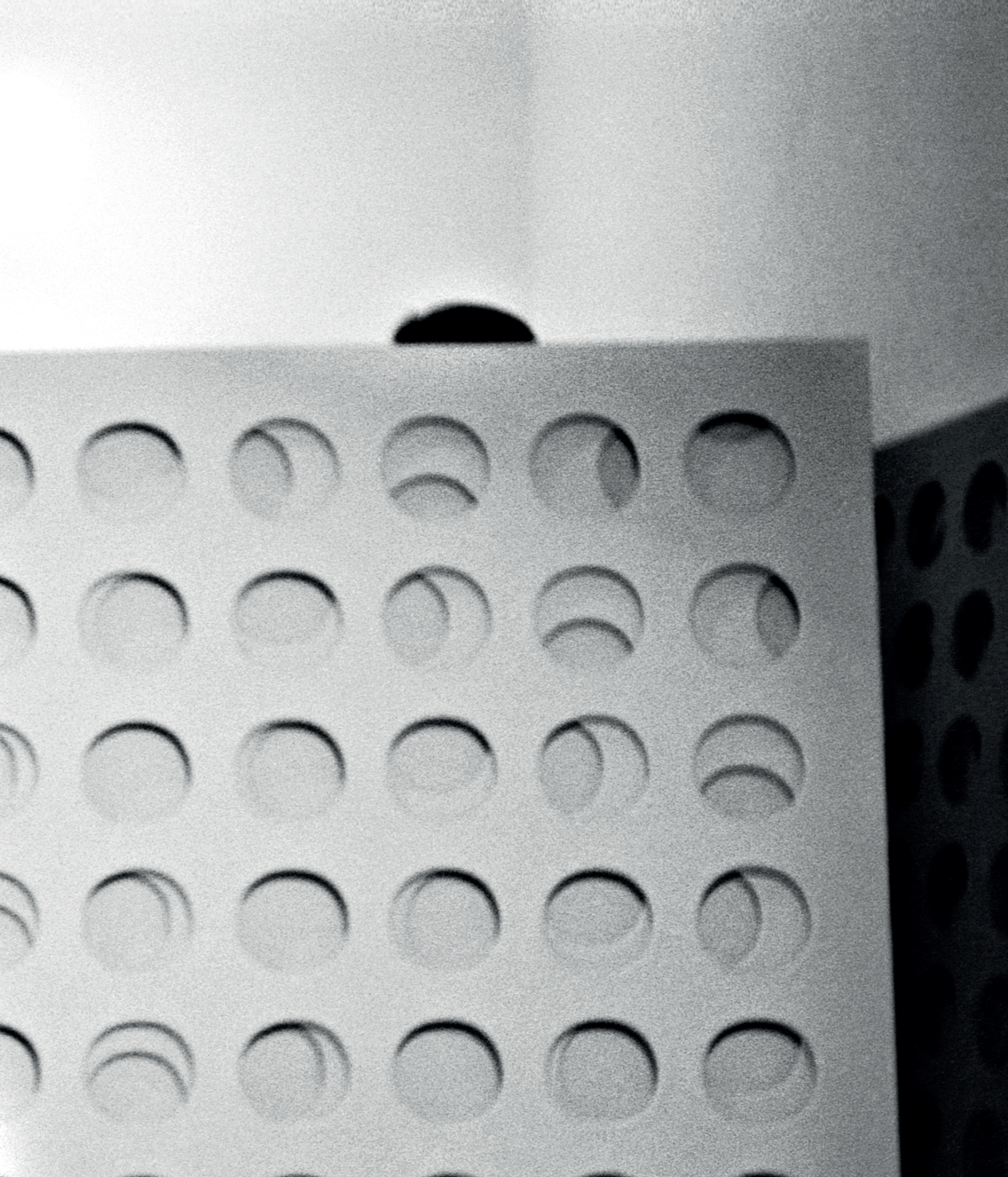


FORMA

SCHEGGI

Luca Massimo Barbero





SCHEGGI

22 octobre-22 décembre 2015
October 22-December 22, 2015

Un projet de / A project by
Michele Casamonti, Tornabuoni Art

Sous la direction et avec des textes
critiques de / Editor and critical
essays author
Luca Massimo Barbero

Recherche historico-artistique
et iconographique de / Artistic, historical
and iconographic research by
Ilaria Bignotti

Ce catalogue a été publié à l'occasion de
l'exposition Paolo Scheggi à la galerie
Tornabuoni Art, Paris, 22 octobre-22
décembre 2015 / This catalogue was
published to accompany the Paolo Scheggi
exhibition at Tornabuoni Art gallery, Paris,
October 22-December 22, 2015

Nous remercions / Thanks to

Franca e Cosima Scheggi

Simone Schimpf
Directrice du Museum für Konkrete
Kunst, Ingolstadt / Director of the Museum
of Concrete Art, Ingolstadt

Laura Corazzol

Francesca Piccolboni
Camille Misson
Sonia Digianantonio
Manon Barbe

Projet d'édition / Editorial project
Forma Edizioni srl, Firenze, Italia
redazione@formaedizioni.it
www.formaedizioni.it

Réalisation éditoriale /
Editorial production
Archea Associati

Coordination éditoriale
et rédactionnelle/
Publishing and editorial
coordination
Laura Andreini

Supervision rédactionnelle /
Textual supervision
Riccardo Brusaglia

Rédaction / Editorial staff
Valentina Muscedra
Maria Giulia Caliri
Beatrice Papucci
Elena Ronchi
Elisa Martini

Création graphique /
Graphic design
Elisa Balducci
Vitoria Muzi
Mauro Sampaolesi

Photolithographie /
Photolithography
Art & Pixel, Firenze, Italia

Imprimerie / Printing
Tap Grafiche, Poggibonsi, Italia

Traductions / Translations
Miriam Hurley
Johanna Bishop
Liza Gabaston

Textes / Texts
© Les auteurs / The authors

© Paolo Scheggi by SIAE 2015

Tous les documents publiés, articles
et coupures de journaux, catalogues et
dépliants, sont conservés au sein du Fondo
Franca e Cosima Scheggi, Milan /
All published documents, articles and
press cuttings, catalogs and brochures are
preserved at the Fondo Franca e Cosima
Scheggi, Milan.

La couverture du catalogue est librement
inspirée de l'œuvre / The cover of the
catalog was loosely inspired by
Zone riflesse, 1963
Acrylique rouge sur trois toiles
superposées / Red acrylic on three
superimposed canvas
51,5 x 61,5 x 5 cm / 20 1/4 x 24 1/4 x 2 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
Détail / Detail
APSM069/0008

L'éditeur est à la disposition des ayant-
droits pour les éventuelles sources
iconographiques non identifiées /
The editor is available to copyright holders
for any questions about unidentified
iconographic sources.

© 2015 Forma Edizioni srl, Firenze, Italia
Aucune partie de ce catalogue ne peut
être reproduite ou transmise sous aucune
forme et avec aucun moyen électronique
mécanique ou autre sans l'autorisation
écrite des propriétaires des droits et de
l'éditeur / All rights reserved, no part of
this publication may be reproduced in any
form or by any means without the prior
written permission of the publisher.

Première édition: octobre 2015
First edition: October 2015

ISBN: 978-88-99534-02-8

tornabuoniArt



- 12 **1958-1961**
Les origines et les premières années de recherche. Tôles et expérimentations de langage sur papier et toile
Background and beginnings. Sheet metal works and experiments with language on paper and canvas
- 48 **1962-1963**
La première saison milanaise. Le tournant monochrome
The early years in Milan. Turning to monochrome
- 84 —
1962-1965
Romanzo di poesia visiva
Romanzo di poesia visiva
- 104 **1964-1965**
La recherche comme démarche étendue. Intersuperfici, Inter-ena-cubi, conception architecturale et Compositori cromo-spaziali
Extending the realm of artistic practice
Intersuperfici, Inter-ena-cubi, architectural design and *Compositori cromo-spaziali*
- 180 **1966**
La consécration internationale, de Venise à New York. L'évolution critique de la recherche, de l'œuvre à l'environnement
International recognition, from Venice to New York.
The critical evolution from artwork into environment
- 212 **1967-1968**
De la situation à l'action de l'œuvre dans la ville. Vers le théâtre, entre projet et nouvelle utopie.
From environment to action in the city.
Towards theatre, mingling design with utopian vision
- 270 **1968-1969**
Situations, interventions, actions. Une invitation à se vivre comme spectacle
Situations, interventions, actions.
An invitation to live life as spectacle
- 358 **Paolo Scheggi. Notes biographiques**
Paolo Scheggi: Biographical Note



—
Pages 2-3
Paolo Scheggi dans
son atelier milanais
avec les œuvres
pour la Biennale
de Venise.
Photo d'Ugo Mulas

Dans cette page
Paolo Scheggi, Renato
Cardazzo et Getulio
Alviani (de dos) à la
Galleria del Naviglio
à Milan en 1970.
Photo d'Ada Ardessi

—
Pages 2-3
Paolo Scheggi
in his studio
in Milan with his
works for the Venice
Biennale.
Photo by Ugo Mulas

In this page
Paolo Scheggi, Renato
Cardazzo and Getulio
Alviani, from back,
at the Galleria del
Naviglio, Milan, in 1970.
Photo by Ada Ardessi

Paolo Scheggi à Paris

Notre hommage à Paolo Scheggi, protagoniste absolu de cette période extraordinaire que fut la seconde moitié du siècle dernier, représente une étape importante, je dirais même nécessaire, du parcours culturel de la Galerie et de son objectif de tracer des axes de recherche et d'approfondissement de l'art italien d'après-guerre. C'est dans cet esprit qu'a été inauguré en 2009 le siège parisien, avec une grande rétrospective consacrée à Lucio Fontana. Cette exposition monographique a été suivie par celles consacrées à Enrico Castellani, Alighiero Boetti, Giuseppe Capogrossi, Mario Ceroli, Mimmo Rotella, Alberto Biasi, Dadamaino et Turi Simeti, ainsi que plusieurs expositions collectives, dont « Bianco Italia » et « Tout Feu Tout Flamme ». L'exposition et le catalogue consacrés à l'œuvre de Paolo Scheggi confirment la cohérence de notre projet dont l'objectif est de constituer, dans la capitale, un centre culturel actif où l'art italien de l'après-guerre puisse bénéficier d'un espace propice à l'observation et à la réflexion.

Le catalogue qui accompagne l'exposition personnelle consacrée à Paolo Scheggi constitue une publication scientifique complète, dont l'objectif est de retracer l'extraordinaire enquête artistique et interdisciplinaire de l'artiste florentin, depuis ses premières expériences de la fin des années cinquante jusqu'à ses dernières recherches, plus conceptuelles et métaphysiques, du début des années soixante-dix.

Partant du principe fondamental que toute l'œuvre de Scheggi, éclectique et cohérente à la fois, ne saurait être divisée en phases et en moments distincts, mais représente au contraire un unique parcours d'art et de vie, le catalogue est présenté sous la forme de sept étapes chronologiques et thématiques, avec des textes de Luca Massimo Barbero et de nombreuses notes en marge afin de suggérer d'ultérieurs – et nécessaires – approfondissements. Ces étapes permettent de décrire les différentes phases du développement unitaire de la recherche de Paolo Scheggi : lorsque la définition absolue de la forme se confronte avec le frisson de sa *remise en question* [en français dans le texte, NdT] permanente, entre extension de l'espace et raréfaction métaphysique de l'œuvre ; lorsque les mots, considérés comme une recherche dans le cadre du mythe et de l'archétype du langage,

Paolo Scheggi in Paris

Our tribute to Paolo Scheggi – a leading figure in the extraordinary era of the latter twentieth century – fits precisely, and we could say with necessary centrality, in the gallery's cultural path, focused on studying the directions of thought and exploration of Italian art during post-World War II. In 2009, the exhibition center in Paris was opened for this very purpose with a major retrospective of Lucio Fontana. The monographic exhibition was followed by those for Enrico Castellani, Alighiero Boetti, Giuseppe Capogrossi, Mario Ceroli, Mimmo Rotella, Alberto Biasi, Dadamaino and Turi Simeti. Noteworthy among group exhibitions were *Bianco Italia* and *Tout Feu Tout Flamme*. The Paolo Scheggi exhibition and catalogue confirms the consistency of our goal to create a cultural center in Paris where post-World War II Italian art is given space and time for observation and study.

Scheggi's individual exhibition at the Tornabuoni Art gallery in Paris is accompanied by a comprehensive, exacting catalogue that seeks to outline Scheggi's extraordinary, interdisciplinary artistic explorations, starting with this early work in the 1950s to his last conceptual and metaphysical directions in the early 1970s.

The catalogue starts from the essential view that Scheggi's full *œuvre*, in its cohesive eclecticism, cannot be understood in separate phases or times. Taking it as a single trajectory of his life and art, the catalogue is divided into seven chronological and thematic parts, introduced by writings by Luca Massimo Barbero and abundant footnotes to suggest further, useful readings. This division helps to understand the different points of the unified trajectory of Paolo Scheggi's work where the absolute definition of form comes up against the thrill of a constant re-assessment of the work, between its extension in space and its metaphysical rarefaction; language is the investigation of language's myth and archetype and expresses itself in an ever-changing directions – from the typewritten page of the *Romanzo di poesia visiva* – published on the special occasion of this catalogue and displayed at the exhibition as a book-object as well as pages to browse virtually – to the letters that take solid shape as phenomenons and posters in the space of the theatre, the city, and life; where the artwork-object becomes an extraordinary medium for interaction with the public to whom the artist sends a message of salvation that can shift

s'expriment de différentes manières, que ce soit sous la forme de la page dactylographiée du *Romanzo di poesia visiva* (publié exceptionnellement dans le cadre de ce catalogue et présenté au sein de l'exposition, sous la forme d'objet-livre, mais aussi comme pages à feuilleter virtuellement), ou encore comme autant de lettres qui se figent et deviennent phonèmes et affiches, dans l'espace du théâtre, de la ville, de la vie ; lorsque l'artiste devient un extraordinaire medium d'interaction avec le public, délivrant un message salvateur et capable de se transformer, sans perdre pour autant son caractère absolu, dans le temps et dans l'espace.

Face à un parcours extrêmement complexe qui rend nécessaires des approfondissements dans de multiples directions, de la philosophie à la littérature, de la mode à l'architecture, du théâtre à l'urbanisme, en passant par la spiritualité et l'anthropologie, ces sept chapitres se complètent avec la reproduction des œuvres déjà exposées dans le cadre de l'exposition et celles aimablement prêtées lors de la réalisation de cet ouvrage. Y sont également présentés un grand nombre de documents et de photographies de l'époque, en grande partie inédits, recueillis et présentés afin de former un récit qui devient une reconstruction non seulement du parcours artistique de Paolo Scheggi, mais aussi celui de cette fascinante saison créative que furent les années soixante du siècle dernier.

Le septième chapitre est exceptionnel : pour la première fois, il est consacré à l'approfondissement de l'ultime phase des recherches de Paolo Scheggi entre 1968 et 1970, encore méconnue du grand public et du marché. Une période de réflexion profonde pour l'artiste, qui, constatant la faillite des utopies conceptuelles et la crise de la révolution de soixante-huit, sut reformuler son langage, anticipant en cela les courants et les axes de recherche des années soixante-dix.

Les épreuves photographiques des performances que Scheggi conçut, écrivit et dirigea, que ce soit dans les galeries ou dans les rues des grandes villes d'Europe, de Milan à Florence en passant par Zagreb, démontrent l'évidence de la persistance de sa recherche unitaire : le lecteur retrouvera en effet dans les mots fluorescents pensés pour le théâtre et dans les grandes lettres portées par des acteurs marchant dans la rue les expériences littéraires et poétiques du Scheggi du début des années soixante, exprimées dans l'ouvrage *Romanzo di poesia visiva* (1962-1965) que nous avons déjà cité et ceux « retranscrits » sur les tissus des vêtements réalisés par l'atelier de Germana Marucelli, « marraine » de la haute couture italienne de l'après-guerre, pour laquelle Scheggi lui-même redessina les décors de l'atelier, avec un concept moderne, voire même futuriste, dès 1964.

De même, si l'on observe les décors déjà conceptuels réalisés pour les manifestations internationales de l'époque, que ce soit *Ondosa* (1970) ou encore la *Piramide. Della metafisica*, elle aussi de 1970, l'on y retrouve l'importance attribuée par l'artiste aux matériaux métalliques, de la tôle

without losing its absoluteness in time and space.

His trajectory having been so composite, it has naturally required investigations in different themes, including philosophy, literature, fashion, architecture, theatre and city planning, including spirituality and anthropology. These seven chapters, furnished with reproductions of the art works both shown in the exhibition and kindly provided for the catalogue, documents and photographs from the period – many of which have never been published before – were gathered and arranged to form a story that becomes a reconstruction both of Paolo Scheggi's artistic path as well as the fascinating creative era of the 1960s.

The seventh chapter is particularly noteworthy as it is the first focus on the last phase of Scheggi's work, between 1968 and 1970, largely unknown to the public and market. This was a period of deep reflection for the artist. With the breakdown of designed utopias and the crisis of the 1960s counter-culture revolution in Europe, he managed to reshape his language, anticipating trends and directions of the 1970s.

As we look through the proof sheets of photos from "actions" that Scheggi conceived, wrote and directed in galleries, squares and streets throughout Europe – Milan, Florence, and Zagreb – we can see the persistence of his unified directions of exploration. For instance, in fluorescent words made for the theatre and the large letters carried around the town by the actors, readers will find Scheggi's literary and poetic directions from the early 1960s, as expressed in the above-mentioned *Romanzo di poesia visiva* (1962–1965) and "transcribed" on the fabric of outfits designed for the tailor shop of Germana Marucelli, the "godmother" of Italian post-war haute couture. Scheggi also redesigned some of the spaces of her tailor shop with a concept that was modern – or we could say futuristic – in late 1964.

Another example: the conceptual rooms made for the international exhibitions at the time, from *Ondosa* 1970 to the *Piramide. Della metafisica*, which show the value Scheggi gave to metallic materials, including sheet metals and chromed steel meant to tie back to the founding stages of human activity in history.

Scheggi's "more famous" monochrome works are, of course, part of these eclectic, experimental explorations; his *Zone riflesse* and *Intersuperfici*, created in the full swing of the 1960s, were at times crossed by irregular, elliptical openings, or perhaps punctuated by perfect circles, or perhaps containing a liberated flurry of multi-dimensional holes.

Using white, black and red, as Lucio Fontana favored in 1962 – Fontana paid close attention to the work of the young Scheggi, unanimously considered his "spiritual son" – Scheggi also explored other colors; his works on three overlapped canvases are in the catalogue, supported by extensive historical and visual documentation.

aux aciers chromés, symboles de l'action fondatrice de l'Homme au cours de l'Histoire.

À ces expériences éclectiques et expérimentales s'ajoutent évidemment les plus célèbres œuvres monochromes de Scheggi, ses *Zone riflesse* et *Intersuperfici*, réalisées au cours des années soixante, traversées par des ouvertures irrégulières et elliptiques, ou bien ponctuées de géométries de cercles parfaits, voire encore abritant un tourbillon d'ouvertures pluridimensionnelles.

Blanches, noires et rouges, comme il avait voulu le souligner à Lucio Fontana dès 1962, lecteur attentif de la recherche du jeune artiste aujourd'hui considéré de manière unanime comme son « fils spirituel », mais aussi déclinées dans d'autres chromies, les œuvres sur trois toiles superposées de Scheggi présentées dans le catalogue sont accompagnées par un riche appareil iconographique et historique.

L'analyse des documents et des photographies de l'époque permet de découvrir que plusieurs toiles de Scheggi ont été exposées et reproduites selon des orientations différentes, horizontalement, verticalement et souvent en diagonale : il s'agit d'un choix ponctuel de l'artiste lui-même, qui laissait le choix à la guise du commissaire de l'exposition ou du collectionneur et de leur sensibilité, mais aussi en vertu des exigences en matière d'espace et de concept. Ceci constitue une ultérieure démonstration de l'importance attribuée par Paolo Scheggi lui-même à son œuvre en tant qu'objet en mesure de se mettre en « situation » (ce terme, d'origine phénoménologique, se retrouve souvent dans ses œuvres de la première période) avec le spectateur-usager.

Les œuvres, les actions, les performances, les décors et les autres travaux de Scheggi publiés dans cet ouvrage sont accompagnés de descriptions techniques et de l'indication de leur localisation au moment de la publication, ainsi que du code de l'Associazione Paolo Scheggi, dans l'attente de la publication du *Catalogue raisonné de l'Œuvre de Paolo Scheggi* sous la direction de Luca Massimo Barbero.

Roberto Casamonti
Tornabuoni Art

An interesting fact: by comparing period documents and photographs, several of Scheggi's works were exhibited and published in different ways, sometimes horizontal, sometimes vertical, and often as a rhombus. This was a specific choice made by the artist himself, who often let the direction of display and publication be set by the sensibilities of the exhibition designer or collector, depending on the configuration of the space and the exhibition concept.

This is yet another demonstration of the importance that Scheggi himself gave to the work as an object that could be "situated" (the originally phenomenological term recurs in his early works) with the viewer-user.

The artworks, actions, performances, environments and other works by Scheggi published here are supported by technical descriptions, notes on their location at the moment of publication, and the statute of the Associazione Paolo Scheggi, in advance of the publication of the *Catalogue Raisonné of the work by Paolo Scheggi*, edited by Luca Massimo Barbero.

Roberto Casamonti
Tornabuoni Art

—
Paolo Scheggi à
la manifestation
« Amore Mio »,
Montepulciano,
1970. Photo de
Claudio Abate

—
Paolo Scheggi
at the exhibition
Amore Mio,
Montepulciano,
1970. Photo by
Claudio Abate





1958-1961

1958-1961

—

Les origines
et les premières
années de
recherche. Tôles
et expérimentations
de langage sur
papier et toile

—

Background and
beginnings.
Sheet metal works
and experiments
with language on
paper and canvas

Luca Massimo Barbero

D'une interdisciplinarité complexe et indivisible, en mesure d'aborder des cadres linguistiques et opérationnels variés sans jamais perdre son unité d'intention dans l'inspiration et l'élaboration, la recherche de Paolo Scheggi est abordée ici dans une modulation narrative qui tente de reconstruire les étapes fondamentales de son expérience d'art et de vie, dans un parcours chronologico-géographique et typologique depuis la fin des années cinquante jusqu'à la fin de la décennie suivante.

C'est en effet dans la Florence de l'après-guerre que se définissent les prodromes créatifs de l'histoire de Paolo Scheggi, jeune chercheur imprégné de culture humaniste, attentif aux questions philosophiques de son temps, avec une prédisposition particulière pour la pensée existentialiste, sensible à la beauté du mot et de la forme, émanant assurément de l'atmosphère familiale, avec un grand-père maternel sculpteur, une mère peintre miniaturiste, un père homme de culture et de foi, lié à la Compagnie de la Miséricorde et à son importante direction spirituelle.

Des aspects composites qui marquent profondément l'esprit inquiet du très jeune Scheggi et se trouvent écrits sur les murs de son premier atelier d'artiste, dans la maison de ses parents à Settignano.

C'est en ce lieu que sont élaborées ses premières œuvres expérimentales, qui souvent sont le résultat de superpositions de matières et de supports différents, témoignant d'une attention explicite au matériau, mais aussi et surtout à l'étude de la peinture de fond, intégrant avec une grande précocité des flèches et autres signaux urbains et médiatiques, caractéristiques par la suite de la culture artistique des années soixante.

On peut y trouver l'écho des suggestions dadaïstes et surréalistes qui connotent à cette époque la formation du langage de la nouvelle avant-garde d'Azimut à Milan, où Scheggi devait arriver dès l'été 1961, dans un territoire créatif fluide qui évolue entre l'héritage du Movimento Arte Nucleare et un intérêt croissant pour la ligne objectuelle et conceptuelle représentée par les œuvres de Marcel Duchamp, et dans lequel les problématiques liées au matériau et au geste ont été résolues par la leçon magistrale de Lucio Fontana.

Une double ascendance qui est à l'origine de la dialectique successive et récurrente qui caractérise tout le parcours biographique et artistique de Scheggi : « depuis les premières expériences antérieures aux années 1960, époque où dans le petit atelier de la maison paternelle de Settignano [...], avec ses murs "couverts d'écrits et de prophéties, de citations... par un jeune homme surpris et avide, impressionnable comme la cire", il réalisait ses quadri-tôles, son dialogue avec l'art se poursuivait sans interruption, sur deux fils continus, celui du "négatif" existentiel, mental, réducteur, et celui du goût pour la conception du "positif", au caractère lucidement objectuel¹».

Ces recherches, menées en grande partie sur papier, l'accompagnent au cours des années 1960-'61 : elles ont et vivent cette loquacité absolument nécessaire à son esprit jeune et intellectuel d'un militantisme enthousiaste ; de plus

Tightly intertwined as a complex, interdisciplinary whole, capable of engaging different languages and working methods without ever losing the impulse that binds together its inspiration and development, the oeuvre of Paolo Scheggi is examined here with a narrative approach that attempts to reconstruct the fundamental steps in his life and career, on a chronological and geographic journey spanning different categories of work from the late '50s to the late '60s.

It was ipost-WWII in Florence that the first creative glimmers of Paolo Scheggi's story took shape; as a young student steeped in the humanities and attuned to the philosophical questions of his time (with a special predilection for existentialist ideas), he showed a sensitivity to the beauty of word and form that he must have picked up from his family environment, where his maternal grandfather was a sculptor, his mother a painter of miniatures, his father a man of culture and faith, active in the Misericordia charity and an important spiritual guide for his son.

This array of influences made a deep impression on the restless spirit of a very young Scheggi, and left its mark on the walls of his first studio, at his parents' house in Settignano.

It was here that he developed his earliest experimental works, which often superimpose different substances and supports, showing an explicit interest in material, but above all in exploring color fields, presciently incorporating arrows and other motifs from the urban sphere and the media that would come to typify the art of the '60s.

One can find the same echoes of Dada and Surrealism that, in the same period, also characterized the emerging neo-avant-garde language of Azimut in Milan; Scheggi would move to this city in the summer of 1961, plunging into a fluid creative scene that shifted between the legacy of the Nuclear Art movement and a growing interest in the object-oriented, conceptual line of investigation represented by the works of Marcel Duchamp, where questions of material and gesture were answered by the shining example of Lucio Fontana.

This is the double foundation of the recurrent dialectic that would come to characterize Scheggi's entire life story and artistic career: "starting with his earliest experiments predating the '60s, when in his little studio at the family home in Settignano [...], its walls 'covered in the writing and prophecies, quotations... of an awed, eager boy, impressionable as wax,' he made his sheet metal pictures, his dialogue with art continued uninterrupted, along two unbroken lines: a existentialist, mental and reductive 'negative,' and a 'positive,' lucidly object-centered strategic vision."¹

These experiments, many of them on paper, occupied him through the course of 1960-61: they have the loquacity that was so vital to his young intellectual spirit of lively engagement; furthermore, some of these works on paper form a full-fledged diary that is extremely narrative and figurative.

quelques-uns de ces travaux sur papier constituent un véritable journal extrêmement narratif et figuratif.

C'est dans cette perspective qu'il faut situer également le projet *Il Malinteso. Periodico di discussione* [*Le malentendu. Périodique de débat*] fondé par Paolo Scheggi avec d'autres amis, artistes et gens de lettres et qui, comme le démontrent les articles indiqués dans cette publication, suscitent la curiosité et l'intérêt de la presse et de la critique, grâce entre autres à la présence de Jean-Paul Sartre qui écrit, dans l'unique numéro publié en 1962, un texte qui, lu aujourd'hui, sonne comme un véritable manifeste : une analyse lucide de la violence, dont les problématiques trouvent un écho dans les premières notes théoriques du jeune Scheggi, soucieux d'élaborer sa propre orientation d'artiste intellectuel et engagé².

L'engagement perceptible dans sa démarche se reconnaît aussi dans son adhésion à la *Manifestazione artistica di protesta contro le armi nucleari* [Manifestation artistique contre les armes nucléaires] aux Loges des Offices à Florence en 1961³, où reviennent les titres de nature existentielle et littéraire, tels que *E morte non avrà più dominio* [Et la mort ne dominera plus], dans lequel se répète le concept de « Tragédie 61 », dans une ligne idéale qui, depuis les origines du *lògos* antique, méditerranéen et humaniste, arrive au langage des derniers faits politiques et sociaux, en mêlant le geste-signe furieux et pourtant toujours savamment contrôlé au *collage* des quotidiens et des nouvelles d'actualité.

À côté de cette racine poétique, émerge une tension pour ainsi dire plus structurée et structurelle, que Scheggi traduit dès ses toutes premières œuvres en une capacité, plus que de composition, de véritable « orchestration spatiale », évidente en particulier dans les *Lamiere* réalisées avec la technique d'assemblage que Scheggi lui-même nomme *saldage*, destinée à passer de la polychromie et de la présence d'écrits et de signaux à la monochromie et à devenir un réceptacle, dans la superposition de feuilles métalliques usées par le temps et chargées de la mémoire des lieux, de formes circulaires, ovales et rectangulaires, mettant en évidence les relations entre surface et profondeur.

Si l'influence de réalisations analogues d'Alberto Burri et des représentants Néo Dada, qui ces années-là sont publiés avec une grande avance sur leur temps et précisément beaucoup de clairvoyance sur la revue *Azimuth* et présents à Milan grâce à la Galleria del Naviglio⁴ et celle de l'Ariete, si cette influence donc est assurément présente dans ses œuvres, celle-ci doit être comprise non comme cet « apprentissage ingénu », mais comme un signal de « savoir-faire imaginatif et de compétence structurelle » en vue de la « recherche d'un code linguistique distinctif qui lui soit propre⁵ ».

Chez le jeune artiste, le désir d'une composition intime (ce n'est pas un hasard si les œuvres sur papier, tel un journal dénué d'espaces intérieurs, constituent les travaux avec lesquels les *Tôles* sont vraiment en filiation directe), qui garde l'empreinte de ses réflexions existentielles, littéraires et humaines, est évident.

Si quelques *Lamiere* [Tôles] initiales de 1958-59 reprennent des situations d'accumulation de la composition jusqu'à retrouver dans certains cas un esprit de « contrainte » assembleuse, dans

A similar inclination can be found in the project *Il Malinteso. Periodico di discussione* [The Misunderstanding: A Journal of Discussion] which Paolo Scheggi founded with other artists and writers. As one can see from the articles reprinted in this volume, it aroused considerable curiosity among journalists and critics, due in part to the involvement of Jean-Paul Sartre, who for the single issue published in 1962 wrote an essay which now reads almost like a manifesto: a clear-eyed analysis of violence, a question that also arises in the first notes on theory by the young Scheggi, who was keen on mapping out his own direction as an intellectual, *engagé* artist.²

The political activism of his work can also be seen from his participation in the *Manifestazione artistica di protesta contro le armi nucleari* [Artistic Protest against Nuclear Weapons] at the Logge degli Uffizi in Florence in 1961.³ Existentialist and literary themes crop up again here in the titles, such as *E morte non avrà più dominio* [And Death Shall Have No Dominion], which develops on the concept of *Tragedia 61*, in a conceptual line that travels from the origins of the ancient Mediterranean and humanist *logos* to arrive at the language of the most recent political and social phenomena, combining a furious, yet always skillfully governed gesture/mark with collages of daily papers and news stories.

Alongside this poetic vein emerges an impulse one could call more structured and structural, which Scheggi translates, even in his earliest works, into an aptitude larger than composition, so much as a full-fledged "orchestration of space," especially evident in the *Lamiere* [sheet metal works] made with an assemblage technique that Scheggi called *saldage*. These shifted from polychrome pieces, incorporating text and signs, to monochromes in which the layers of time-worn metal sheets, imbued with memories of place, house circular, oval and rectangular forms that highlight the relationship between surface and depth.

While these works definitely contain an echo of similar investigations by Alberto Burri and members of the New Dada, published foresight and with clear-sightedness in the magazine *Azimuth* and visible in Milan at Galleria del Naviglio⁴ and Galleria dell'Ariete, this should be seen not as a "naive apprenticeship" but as a sign of "imaginative skill and structural capacity," part of "the quest for his own distinctive language."⁵

One can clearly see the young artist's desire for an intimate form of composition (not coincidentally, the direct forerunners of the sheet metal pieces are his works on paper, almost a diary of inner space), shaped by existential, literary and human reflections.

While some early *Lamiere* of 1958-59 revive instances of compositional accumulation, in some cases even a rediscovered spirit of *compulsive* assemblage, in the agglomeration of "objects," "materials," and "images" (letter, painting, gesture, sign), that derives from a Dadaism filtered through the intimistic *Urwelt* of Kurt Schwitters,⁶

ce qui est un agglomérat « d'objets », de « matériaux » et « d'images » (la lettre, la peinture, le geste, le signal), résultat d'un dadaïsme filtré par l'*Urwelt* intimiste de Kurt Schwitters⁶, quelques œuvres dont le titre modifie immédiatement le sens même de leur contenu naissent presque par intuition, et exactement en 1960.

Tel est le cas de *Situazione esistenza* [Situation existence], de *Stato esistenza* [État existence] et *Per una situazione* [Pour une situation], qui doivent être considérées effectivement presque comme un degré zéro ou un premier degré de la composition. Advient ici, dans la superposition et dans la disposition des corps/formes des tôles et des vides et des pleins, cette nouvelle demande d'interaction entre les plans et les profondeurs qui apparaîtra très peu de temps après la nouvelle recherche sur la toile.

Ces travaux, véritablement grâce à leur polyvalence et leur richesse sémantique, jouent sans aucun doute un rôle de charnière au sein de l'œuvre de Scheggi : moment de l'origine, entre la période principalement existentialiste et la période plus explicitement rationnelle qui s'incarnera, au début des années soixante, dans le choix de la monochromie picturale traduite dans les premières *Intersurfaces*. Ce n'est pas un hasard : certaines d'entre elles intitulées justement *Per una situazione* [Pour une situation].

Notes

1. L. V. Masini, *Lo spazio come sosta del tempo vissuto*, in *Paolo Scheggi*, catalogue de l'exposition, Florence, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 28 mai-26 juin, Vallecchi, Florence, 1983, p. 11.

2. Rédaction, « Primo numero », in *Il Malinteso. Periodico di discussione*, no 1, année I, été 1962, Florence, p. 41-42.

3. *Manifestazione artistica di protesta contro le armi nucleari* [Manifestation artistique de protestation contre les armes nucléaires], catalogue de l'exposition, introduction de L. Stefani, déclaration des artistes florentins, exposition organisée par la Galleria Lo Sprone, Florence, Logge degli Uffizi, 25 novembre-4 décembre 1961, s.n., s.l., 1961.

4. Nous rappelons en particulier les présences précoces en Italie de Jasper Johns à Milan à la Galleria del Naviglio, de Robert Rauschenberg à Rome et à Milan, à la Galleria La Tartaruga et à la Galleria dell'Ariete, entre 1959 et 1961; *Jasper Johns. 287° Mostra del Naviglio*, catalogue de l'exposition, du 21 au 30 mars 1959, texte de R. Rosenblum, Galleria del Naviglio, Milan, 1959; *Rauschenberg*, catalogue de l'exposition, Rome, galerie La Tartaruga, à partir du 30 mai 1959, s.n., s.l., 1959; *Rauschenberg*, catalogue de l'exposition, Milan, Galleria dell'Ariete, 24 octobre-novembre 1961, texte de G. Dorfles, Galleria dell'Ariete, Milan, 1961.

5. Comme l'a récemment noté Bruno Corà à propos du dialogue entre Scheggi et Rauschenberg. Cf. B. Corà, « Paolo Scheggi: lo spazio davanti al buio », in *Paolo Scheggi. Ferri tele carte. Una retrospettiva 1957-1971*, sous la dir. de B. Corà, catalogue de l'exposition, Florence, Galleria Il Ponte et Galleria Tornabuoni, 6 octobre 2007-19 janvier 2008, Edizioni Il Ponte, Florence, 2007, p. 12.

6. L'œuvre de Schwitters était présente avec constance dans la Milan de ces années-là : depuis la galerie-librairie d'Arturo Schwarz jusqu'au contexte d'Azimut/h, en passant par les expositions de la Galleria del Naviglio. (La réception de Schwitters dans le cadre de la vision d'Azimut/h et du milieu milanais est très éloignée de celle de la culture visuelle américaine de la même période).

it is precisely in 1960 that as if by some insight, some works appear to modify the very meaning of what they contain, even through their titles.

Examples can be found in *Situazione esistenza* [Existence Situation], *Stato esistenza* [Existence State] and *Per una situazione* [For a Situation], which should be considered a sort of degree zero or initial level of composition. Here, in the layering and arrangement of the bodies/shapes of the metal sheets and their solids and voids, we find a new demand for interaction between planes and depths, which will soon lead to an investigation on canvas.

Because of their multifaceted nature and semantic richness, these works unquestionably occupy a pivotal position within Scheggi's oeuvre: a moment of genesis, linking the more existentialist phase to the more explicitly rational one that would be represented, in the early '60s, by the choice of a painterly monochrome, resulting in the first *Intersuperfici* [Intersurfaces]. Not coincidentally, some of the latter will be titled *Per una situazione*.

Notes

1. Lara Vinca Masini, "Lo spazio come sosta del tempo vissuto," *Paolo Scheggi*, exh. cat., Florence, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, May 28-June 26, Vallecchi, Florence, 1983, p. 11.

2. "Primo numero," *Il Malinteso. Periodico di discussione*, no. 1, Summer 1962, pp. 41-42.

3. *Manifestazione artistica di protesta contro le armi nucleari*, exh. cat., foreword by Luigi Stefani, statement by Florentine artists, exhibition organized by Galleria Lo Sprone, Florence, Logge degli Uffizi, Nov. 25-Dec. 4, 1961, n.p., 1961.

4. One should particularly keep in mind the early presence in Italy of Jasper Johns, in Milan at Galleria del Naviglio, and Robert Rauschenberg, in Rome and Milan at Galleria La Tartaruga and Galleria dell'Ariete, between 1959 and 1961; *Jasper Johns: 287° Mostra del Naviglio*, exh. cat., text by Robert Rosenblum, March 21-30, 1959, Galleria del Naviglio, Milan, 1959; *Rauschenberg*, exh. cat., Rome, Galleria La Tartaruga, from May 30, 1959 [n.p., 1959]; *Rauschenberg*, exh. cat., text by Gillo Dorfles, Milan, Galleria dell'Ariete, Oct. 24-Nov., 1961 [n.p., 1961].

5. As Bruno Corà recently noted in reference to the dialogue between Scheggi and Rauschenberg. See Bruno Corà, "Paolo Scheggi: lo spazio davanti al buio," *Paolo Scheggi: Ferri tele carte - Una retrospettiva 1957-1971*, ed. Bruno Corà, exh. cat., Florence, Galleria Il Ponte and Galleria Tornabuoni, Oct. 6, 2007-Jan. 19, 2008, Edizioni Il Ponte, Florence, 2007, p. 12.

6. Schwitters' work was assiduously present in Milan in those years: whether at the gallery/bookstore of Arturo Schwarz, in exhibitions at Galleria del Naviglio, or in the context of Azimut/h (and the response to it in the sphere of Azimut/h and the Milanese scene was far removed from the American visual culture at the time).



—
Intérieur de
l'atelier de
Paolo Scheggi
à Settignano,
Florence, fin des
années 50

—
Interior of
Paolo Scheggi's
studio in
Settignano,
Florence, late
1950's

*Page suivante /
Opposite page*
Senza titolo, 1958 ca.
Huile et collage
sur bois /
Oil and collage
on board
70 x 60 cm /
27 1/2 x 23 5/8 in
Collection
particulière /
Private collection
APSM001/0103

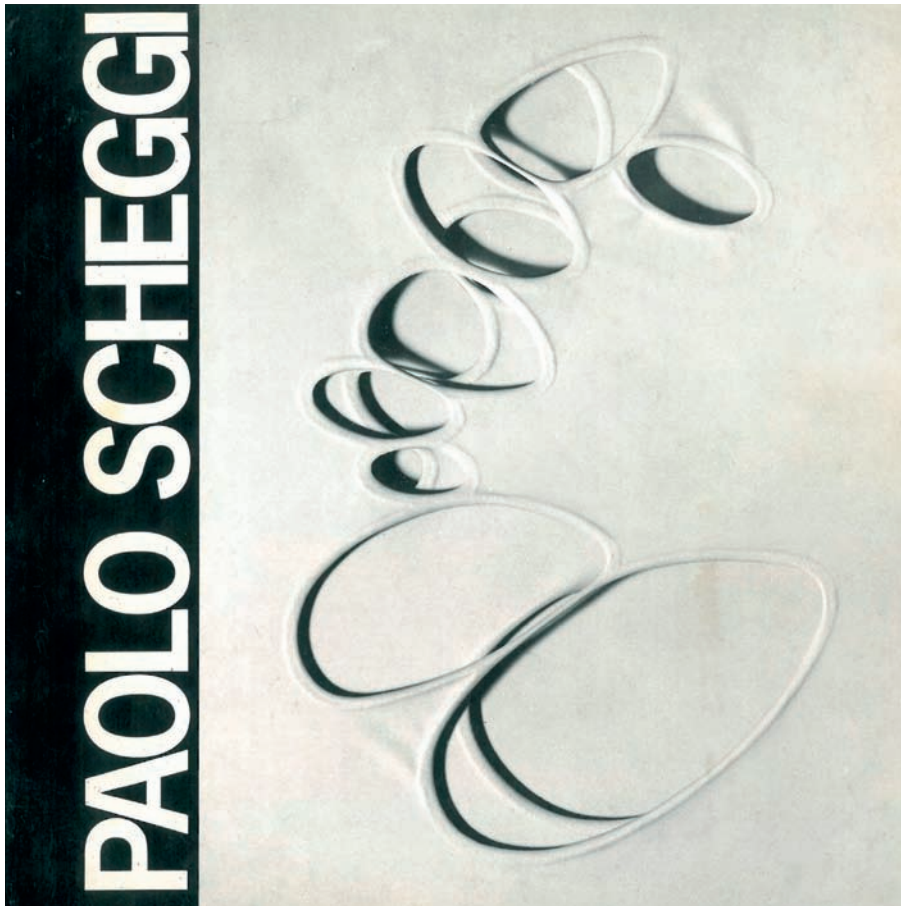
An abstract artwork featuring a collage of layered papers and paint. The top section is a light-colored paper with black text, partially obscured by a large, expressive red brushstroke that extends across the top and down the right side. Below the text, there are horizontal bands of yellow and brown paint. The bottom half of the image is dominated by a large, textured area of white and cream-colored paper, possibly a torn piece of a poster or document, with dark, vertical brushstrokes on the left and right sides. The overall composition is layered and textured, with a mix of organic and geometric forms.

dilettanti e professionisti, che sono interess
alle iniziative.

Con ciò ci proponiamo di fare rivivere
le tradizioni settignanesi e di suscitare un
interesse e un incoraggiamento alle attività
artistiche dei giovani.

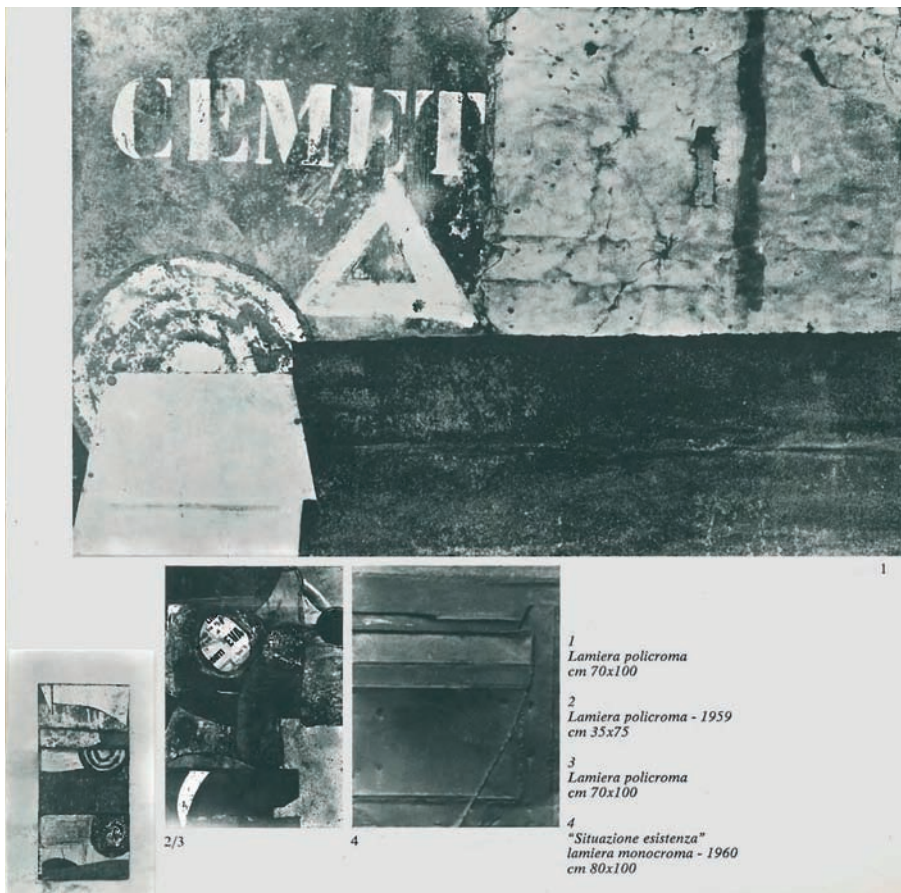
La mostra verrà aperta il giorno
5 GIUGNO nei locali della C.S.
del Popolo.

SONO INVITATI A PARTECIPARE



—
Paolo Scheggi,
 sous la direction
 de Deanna
 Farneti Cera et
 Franca Scheggi
 Dall'Acqua,
 catalogue de
 l'exposition,
 Bologne, Galleria
 d'Arte Moderna,
 6 octobre-10
 novembre 1976,
 Edizioni del
 Naviglio, Milan
 1976. Couverture
 et pages internes

—
Paolo Scheggi,
 edited by Deanna
 Farneti Cera and
 Franca Scheggi
 Dall'Acqua,
 exhibition
 catalogue,
 Bologna, Galleria
 d'Arte Moderna,
 October 6-
 November 10,
 1976, Edizioni del
 Naviglio, Milan
 1976. Cover and
 inside pages



1
Lamiera policroma
 cm 70x100

2
Lamiera policroma - 1959
 cm 35x75

3
Lamiera policroma
 cm 70x100

4
"Situazione esistenza"
lamiera monocroma - 1960
 cm 80x100



Lamiera policroma, 1958
Tôles polychromes superposées /
Superimposed polychrome metal sheets
70 x 100 cm / 27 ½ x 39 ⅞ in
Collection particulière / Private collection
APSM001/0094

Paolo Scheggi a Milano

Tanti anni fa andavo sovente a Firenze. Mio marito faceva cerami-
che a Montelupo, io preparavo un glossario di slang che non è mai stato
pubblicato. Vicende avverse si addensarono poi su di noi e ^{ceramiche e} ~~curare il~~
glossario venne ^{ro} messo in disparte.

Ma quei giorni a Firenze mi sono sempre rimasti cari. Quando non
lavoravo andavo nelle ville di Fiesole e di Settignano, da amici che
mi invitavano; passavo giornate serene nella villa del comandante Fedeli,
in un parco sovrastante il giardino della ex regina di Grecia, già
abitata da D'Annunzio; con boschetti e vialoni e poggi come si legge
nei romanzi, come hanno letto nei romanzi gli anglosassoni che sono
emigrati per viverci dentro.

Fu proprio un giorno in quel parco che qualcuno mi parlò di
Paolo Scheggi, mi invitò a andare a vedere i suoi quadri. Viveva lì
a Settignano, mi dissero; era serio e silenzioso, disegnava in atmosfera
difficile, in una famiglia amorosa ma perplessa di una così impreveduta
tendenza in quel figlio che avrebbe dovuto fare il commerciante o al
o al massimo l'assicuratore come il padre.

Così lasciai tramontare ~~il~~ sole, in un cielo che pareva finto
su quei fiori che parevano finti tra personaggi che parevano finti, e
andai da Scheggi. Passai per un doppio atrio, col soffitto di legno e
le piastrelle di mattone; poi per un tinello col buffet e contro buf-
fet sotto una lampada di alabastro giallo, un po' floreale, molto to-
scana, pateticamente campagnola; poi in un corridoio, con quadri grandi,
una tantino alla Pollock, vagamente ingenui, da ragazzo curioso e
ignaro ma molto ragazzo; e infine arrivai nello "studio".

Lo studio era una stanzetta inserita in un'altra più grande;
poca luce, pochissima per me che venivo dalla felicità del cielo aperto,
pochissima per lui che doveva scegliere colori e paste. O forse la luce
era poca perché il sole ormai era calato; ma quelle due finestre di

—
Récit
dactylographié de
Fernanda Pivano
portant sur sa
rencontre avec
Paolo Scheggi,
8 avril 1963

—
Typewritten
account by
Fernanda Pivano
about her meeting
with Paolo
Scheggi, April 8,
1963

Paolo Scheggi à Milan

Il y a longtemps, j'allais souvent à Florence. Mon mari faisait des céramiques à Montelupo, tandis que je préparais un dictionnaire d'argot qui n'a jamais été publié. Un destin contraire s'acharna par la suite sur nous ; céramiques et dictionnaires furent abandonnés.

Mais nous sommes toujours restés attachés à ces jours passés à Florence. Quand je ne travaillais pas, j'allais dans les villas de Fiesole et de Settignano, chez des amis qui m'invitaient ; je passais des journées sereines dans la villa du commandant Fedeli, dans un parc au-dessus du jardin de l'ex-reine de Grèce, auparavant habitée par D'Annunzio ; avec des bosquets, des allées et des buttes comme dans les romans, comme ceux qu'ont lu les anglo-saxons qui ont quitté leur pays pour y vivre. Un jour, dans ce parc, quelqu'un me parla de Paolo Scheggi et m'invita à aller voir ses tableaux. On me dit qu'il vivait à Settignano ; il était sérieux et silencieux et dessinait dans un environnement difficile, au sein d'une famille aimante mais interloquée par cette tendance imprévue du fils qui aurait dû être commerçant ou au mieux assureur comme son père.

J'ai laissé le soleil se coucher, dans un ciel qui semblait artificiel, sur des fleurs qui semblaient artificielles, au milieu de personnes qui semblaient artificielles, et je suis allée chez Scheggi. Je suis passée par une double entrée, avec un plafond

Paolo Scheggi in Milan

Years ago I often went to Florence. My husband was making ceramics in Montelupo, and I was preparing a glossary of slang that ended up never being published. Adverse events piled on top of us and ceramics and glossaries were put aside.

But those days in Florence have always stayed close to my heart. When I wasn't working, I went to friends' villas in Fiesole and Settignano. I spent peaceful days at the villa of Captain Fedeli, in a park overlooking the garden of the former queen of Greece, where D'Annunzio had lived. It had woods, paths and knolls like those described in novels read by the English people who emigrated to live amidst them. It was one day in that park that someone told me about Paolo Scheggi and invited me to see his paintings. They told me that he lived there in Settignano and was serious and quiet, that he worked in a difficult atmosphere, in a family that was loving but puzzled by this unexpected direction of their son who was supposed to become a businessman, or at least an insurer like his father.

So I waited for the sun to set in a seemingly-unreal sky over seemingly-unreal flowers amidst seemingly-unreal people, and went to see Scheggi. I went through a double atrium with a wooden ceiling and brick tiles, then through

seminterrato che davano su un orto di campagna mi fecero una gran tenerezza, un po' come pensare allo Zoo di Vetro, non so bene.

Ormai ero nel mood della tenerezza quando guardai le pareti, coperte di scritte e profezie, citazioni anch'esse da ragazzo sorpreso e avido, impressionabile come la cera, o per dirla più modernamente come una pellicola a 27 Din o 500 Asa o che so io. C'erano versi di Eliot ("And I will show you something different from either / Your shadow at morning striding behind you / Or your shadow at evening rising to meet you / I will show you fear in a handful of dust"); c'era la solita massima cinese ("Vivi tu come pensi, altrimenti finirai di pensare come tu vivi"); c'era una frase di Wols tradotta in italiano ("In ogni cosa in ogni momento l'eternità è là"); c'erano tre versi di Mallarmé ("Alors j'éveillerai-je à la fe^veur première, / Droit et seul, sous un flot antique de lumière, / Lys! et l'un de vous tous pour l'ingenuité"); c'era qualcos'altro che non ricordo più.

Fraasi che sono quello che sono, ma raccolte, scelte così, attaccate così sulla parete in un tentativo d'identificazione di se stesso, facevano capire com'era disperata la solitudine di quel ragazzino, com'era faticosa la sua ricerca. Lui era lì, un po' intimidito da tanti estranei, un po' imbarazzato dai commenti del padre ("Ma che le pare, che la sia arte codesta roba? A me la un'mi sembra arte. Per me l'arte gli è il bello, e no codesta roba costi"); fragile, minuscolo, con una faccia da sorcetto e due grandi occhi spalancati.

Non voleva farcela vedere, quella roba che al padre non pareva arte. Quando la tirò fuori, apparvero montaggi di lamiere di colori diversi, di grane, ondulazioni, spessori diversi. I quadri erano molti, grandi e piccoli, e presto invasero la stanza, sempre più buia, illuminata da una lampada protetta da un piatto metallico.

Era curioso vedere in quell'ambiente di campagna questi

en bois et un sol en briques ; puis par une salle à manger avec buffet et bahut, éclairée par une lampe en albâtre jaune, un peu florale, très toscane, pathétiquement campagnarde ; puis par un couloir, avec de grands tableaux, un peu à la Pollock, vaguement ingénus, de garçon curieux et ignare mais très garçon ; et enfin j'arrivais à « l'atelier ».

L'atelier était une petite pièce imbriquée dans une autre plus grande ; peu de lumière, très peu pour moi qui venais du bonheur du grand air, très peu pour lui qui devait choisir couleurs et enduits. Ou bien la lumière était faible car le soleil était déjà couché ; mais ces deux fenêtres d'une cave qui donnaient sur un jardin de campagne m'attendrissent, et me firent penser à la Ménagerie de verre, je ne sais pas bien pourquoi.

J'étais sous l'emprise d'un sentiment de tendresse lorsque je regardais les murs, couverts d'inscriptions ou de prophéties, de citations elles aussi de garçon surpris et avide, impressionnable comme la cire ou, pour le dire de manière plus moderne, comme une pellicule à 27 Din ou 500 Asa, que sais-je. Il y avait les vers d'Eliot (« And I will show you something different from either/Your shadow at morning striding behind you/Or your shadow at evening rising to meet you/I will show you fear in a handful of dust ») ; il y avait le sempiternel proverbe chinois (« Vis comme tu penses, ou tu finiras par penser comme tu vis ») ; il y avait une traduction d'une phrase de Wols (« En chaque chose et à chaque instant l'éternité est là ») ; il y avait trois vers de Mallarmé (« Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,/Droit et seul, sous un flot antique de lumière,/Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité ») ; et d'autres choses que j'ai oubliées.

Des phrases qui sont ce qu'elles sont, mais réunies, choisies ainsi, fixées sur le mur dans une tentative de se trouver, ces phrases faisaient comprendre le désespoir de la solitude de ce garçon, la difficulté de sa recherche.

Il était là, intimidé par la présence de tant d'étrangers, un peu embarrassé par les commentaires du père (« Mais vous pensez

a dining room with a sideboard and small sideboard under a yellow alabaster lamp – rather floral, very Tuscan, and woefully country. Then there was a corridor, with large paintings, a tad Pollock-style, vaguely clever, by a curious, oblivious kid, still very much a kid. Then I came into the "studio."

The studio was a small room set within a larger one, low light, very low for me, coming from the happiness of the outdoors, very low for him as he had to choose colors and paints. Maybe there was dark light because the sun had gone down; but those two basement windows overlooking a country garden touched me, and remind me The Glass Menagerie I don't know why.

I was in a mood of tenderness by this point and when I looked at the walls, covered with writings and prophecies, quotes from an avid, amazed kid, impressionable as wax, or to put it in modern terms, as 27 DIN or 500 ASA film, or what have you. There were verses of Eliot ("And I will show you something different from either/Your shadow at morning striding behind you/Or your shadow at evening rising to meet you/ I will show you fear in a handful of dust"); the usual Chinese maxim ("Live as you think, otherwise you will end up thinking as you live"); there was a quote by Wols translated in Italian ("In every moment in every thing eternity is present"); there were three verses of Mallarmé ("Alors m'éveillerai-je à la ferveur première, /Droit et seul, sous un flot antique de lumière, /Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité"); there was something else I can't remember.

These quotes are what they are, but put together like this, selected like this, and stuck on the wall in an attempt at self-identification, it made it obvious how desperate this kid's loneliness was, how arduous his exploration.

There he was, a bit intimidated by so many strangers, a bit embarrassed by his father's comments with a typical Florentine vocabulary ("What do you think, that this stuff

ritardatari esempi New dada. Chissà se quel ragazzino sapeva chi sono i new dada: la provincia riserba spesso certe sorprese. Andai via incuriosita, con un quadro-lamiere sotto il braccio; cominciai a interrogare gli amici su di lui, lo rividi qua e là, nella villa di un cantante-ranchero ~~XXX~~ nord-americano a Fiesole, nella casa bohemienne di un letterato russo-italiano a Firenze; sempre con la sua ^{laccia} ~~aria~~ di sorcetto, sempre un po' timido, un po' sorpreso, un po' curioso.

Poi, un giorno mi scrisse. Voleva venire a Milano. Voleva che gli trovassi un lavoro. Voleva fare una rivista letteraria. Voleva fare un mucchio di cose. Era chiaro che in realtà voleva una cosa sola: voleva uscire dalla sua provincia e venire a annusare la città. Chissà se sapeva che questa città non è meno provincia ^{le} di ~~Settignano~~ Settignano. Chissà se sapeva che tutte le città sono piccole Settignano involgarite dalla mancanza di parchi e di tramonti lontani.

La lettera mi raggiunse in India, me la ritrovai poi in Italia nel mio disordine, nella mia confusione; le vicende avverse erano già cominciate. Ma a Milano, Scheggi aveva una lontana parente. Parlai con lei, poi gli suggerii di scriverle; e Germana Marucelli col suo grande cuore di artista lo invitò a Milano, lo accolse nella sua ~~XXXXX~~ sartoria ^{le} nella sua casa, gli fece dipingere i tessuti per le sue creazioni, gli fece disegnare gioielli, gli diede uno studio accanto a quello del figlio.

Le cronache di moda che parlarono con qualche sorpresa ^{dei} "modelli dipinti" di Germana e di questo pittore che li dipingeva, ^{forse} non indovinarono mai che cosa c'era dietro a quei tessuti. Il gesto rimase tra i più generosi della nostra brava, intelligentissima sarta; e da quel ~~gesto~~ gesto il ragazzino attinse abbastanza fiducia da diventare un uomo, e da tentare con coraggio la faticosa strada del pittore.

Ecco i suoi quadri. Non so se sono belli o brutti: non sono

que ce soit de l'art ? Pour moi, ça ne semble pas. Pour moi, l'art est beau, pas comme ces choses-là ») ; fragile, minuscule, avec une tête de souris et deux grands yeux écarquillés. Il ne voulait pas les faire voir, ces choses-là qui ne semblaient pas de l'art pour son père. Quand il les montra, apparurent des montages de tôles de couleurs, de dimensions, d'ondulations et d'épaisseurs diverses. Les tableaux étaient nombreux, grands et petits, et bientôt ils envahirent la pièce, toujours plus sombre, éclairée par une lampe protégée par une plaque métallique.

Voir dans cet environnement ces exemples tardifs de New Dada était étrange. Qui sait si ce garçon savait qui étaient les New Dada : la province nous surprend parfois. Je m'en allais intriguée, avec un tableau-plaque sous le bras ; je commençai à poser des questions à ses amis et je le revis ici et là, dans la villa d'un chanteur-ranchero nord-américain à Fiesole, dans la maison bohémienne d'un écrivain russo-italien à Florence, toujours avec sa tête de souris, toujours un peu timide, un peu surpris, un peu curieux.

Puis un jour, il m'écrivit. Il voulait venir à Milan. Il voulait que je lui trouve un travail. Il voulait fonder une revue littéraire. Il voulait faire un tas de choses. Il était clair qu'en fait il ne voulait qu'une seule chose : quitter sa province et se frotter à la ville. Qui sait s'il savait que cette ville n'est pas moins provinciale que Settignano. Qui sait s'il savait que toutes les villes sont petites et rendues anonymes par le manque de parcs et de lointains couchers de soleil.

La lettre me parvint en Inde, mais je l'ai retrouvée ensuite en Italie dans mon désordre, dans ma confusion ; le destin contraire avait déjà commencé à frapper. Mais à Milan, Scheggi avait une parente lointaine. Je lui ai parlé et je lui ai suggéré de lui écrire : et Germana Marucelli avec son grand cœur d'artiste l'invita à Milan, l'accueillit dans sa boutique et dans sa maison, lui fit peindre des tissus pour ses créations, lui fit dessiner des bijoux et lui donna un atelier à côté de celui de son fils.

Les chroniques de mode qui parlèrent avec surprise des

is art? Sure doesn't seem like art to me. For me, art is beautiful, not stuff like this here,") fragile, tiny, with a baby mouse face and two big wide eyes. He didn't want to show it to us, that stuff that didn't seem like art to his father. When he took it out, montages of different colored sheet metals of different sizes, corrugations and thicknesses. There were a lot of pieces, large and small. Soon they took over the room, which was growing darker, lit by a lamp protected by a metallic plate.

It was strange to see these late-arriving pieces of New Dadaism in this country setting. Who knows if this kid knew who the New Dadaists were; the countryside often reserves its surprises. I left intrigued and with a sheet metal-painting under my arm. I started to talk to friends about him, I saw him again here and there, in the villa of a North American rancher/singer in Fiesole, in the bohemian home of a Russian-Italian writer in Florence; he still had his mouse face, still a bit shy, a bit amazed, a bit curious.

Then, one day he wrote me. He wanted to come to Milan. He wanted me to find him a job. He wanted to make a literary journal. He wanted to do a bunch of things. It was obvious that he really just wanted one thing: to get out of the countryside and come get a whiff of the city. Who knows if he realized that this city is no less provincial than Settignano. Who knows if he realized that all cities are small and made vulgar by the lack of parks and sunsets in the distance.

I got his letter when I was in India and then I found it again in my mess, my turmoil in Italy; the adverse events had already started. But Scheggi had a distant relative in Milan. I spoke with her and suggested she write him; Germana Marucelli with her great artist's heart invited him to Milan, welcomed him into her tailor shop and her home, had him paint fabrics for her designs, had him design jewelry, and gave him a studio next to her son's.

The fashion press talked with a certain amazement about

un critico d'arte né lo diventerò. Ma questi ~~l~~montaggi di tele monocrome presentate sotto tanta illuminazione e a tanti estranei, mi fanno la stessa tenerezza di quei montaggi di lamiere policrome viste al buio in un riserbo scontroso, davanti a quel padre preoccupato dell'avvenire del suo ragazzino.

E' diventato un pittore, quel ragazzino, ~~atto~~^{oltre} a diventare un uomo ? Lascio ai critici la risposta. Ma soprattutto, la lascio all'avvenire di Paolo Scheggi.

FERNANDA PIVANO

8 aprile 1963

« modèles peints » de Germana et de ce peintre qui les peignait peut-être ne devinèrent jamais ce qui se cachait derrière ces tissus. Ce geste est l'un des plus généreux de notre grande et intelligente couturière ; et ce geste permit à notre garçon de devenir un homme, et de tenter avec courage la difficile carrière de peintre.

Et voici ses tableaux. Ils ne sont pas beaux ou laids : je ne suis pas une critique d'art et je ne le deviendrai jamais. Mais ces montages de toiles monochromes présentées sous tant de lumière et devant tant d'étrangers m'attendrissent comme ces montages de tôles polychromes découverts dans l'obscurité d'une atmosphère tendue, avec ce père inquiet de l'avenir de son enfant.

Cet enfant est devenu un homme, mais est-il devenu un peintre ? Je laisse la réponse aux critiques. Mais surtout, je la laisse à l'avenir de Paolo Scheggi.

Fernanda Pivano

8 avril 1963

Germana's "painted pieces" and that painter who painted them. Perhaps they never guessed what was behind those fabrics. The gesture stands among the most generous of our fine, brilliant seamstress; that gesture gave the kid enough confidence to become a man and courageously undertake the arduous path of being a painter.

And so here are his paintings. They are neither beautiful nor ugly; I'm not an art critic, nor will I become one. But these montages of monochrome canvases, shown in so much light and to so many strangers, give me the same tender feeling as the montages of polychrome sheet metal seen in the dark in surly privacy, in front of a father worried about his little boy's future.

Did that little boy become a painter, beyond becoming a man? I'll let the critics answer that. And, more importantly, I'll leave it to Paolo Scheggi's future.

Fernanda Pivano

April 8, 1963



—
 Sur le revers,
 au centre en
 haut, la dédicace
 autographe de
 Paolo Scheggi
 « A Nanda con
 amicizia » [À Nanda,
 amicalement, NdT]
 est bien lisible

—
 On the back,
 center top, is a
 legible dedication
 signed by
 Paolo Scheggi:
 "A Nanda con
 amicizia"
 [To Nanda with
 friendship, NdT]

*Page suivante /
 Opposite page*
Senza titolo, 1959
 Tôles
 superposées /
 Superimposed
 metal sheets
 70 x 50 x 5,5 cm /
 27 ½ x 19 ¾ x 2 ½ in
 Collection
 particulière,
 Florence /
 Private collection,
 Florence
 APSM069/0011

—
 Œuvre citée par
 Fernanda Pivano
 dans sa lettre
 publiée dans les
 pages précédentes

—
 The work is the
 one mentioned
 by Fernanda
 Pivano in the
 letter published in
 previous pages





—
Vue de l'exposition
« Paolo Scheggi »
Bologne, Galleria
d'Arte Moderna,
1976. L'œuvre
reproduite ci-contre
est exposée à
l'envers sur l'image

ci-dessus à gauche.
Paolo Scheggi
concevait diverses
orientations
d'exposition et de
reproduction de
certaines des ses
œuvres

—
View of the *Paolo
Scheggi* exhibition,
Bologna, Galleria
d'Arte Moderna,
1976. The work
published on the
opposite page
is visible in the

top image on the
left, where it is
displayed upside
down. Paolo
Scheggi envisioned
different display
directions for some
of his works



Senza titolo, 1959
Tôles polychromes
superposées /
Superimposed
polychrome
metal sheets
100 x 70 cm /
39 3/8 x 27 1/2 in
Collection
particulière /
Private collection
APSM051/0007

**AGAOGU
ALBENZIO
BALDI
CHAPMAN
CECCHINI
CHIO'
CHURCH
DI GIUSTO
GAMBASSI
GAMBRUNO
GOULD
FALLANI
JORIO
LORENZETTO
MAGAZZINI
MASI
MEDICI
MELANI
MORETTI
SANTONOCITO
SCHEGGI
SIMONETTA
SIRELLO
STURLA
VENTURINO
YEAGER**

GALLERIA

numero

REDAZIONE

Collettiva

251° MOSTRA

23 Gennaio 1960

Orario 10-13 - 16-20

Via degli Artisti, 6 nero

FIRENZE - Tel. 573-815

23 Gennaio 1960 ore 21.30

di e Sabato dalle 21.30 alle 24

—
Dépliant de
l'exposition de la
Galerie Numero,
Florence

—
Folder from the
exhibition at
Galleria Numero,
Florence

*Page suivante /
Opposite page
Per una situazione,
1960
Tôles
monochromes
superposées /
Superimposed
monochrome
metal sheets
100 x 80 cm /
39 3/8 x 31 1/2 in
Collection
particulière /
Private collection
APSM089/0001*



GALLERIA D'ARTE "LO SPRONE,"
FIRENZE - VIA DELLO SPRONE, 3 R.

MANIFESTAZIONE
ARTISTICA DI PROTESTA
CONTRO LE ARMI NUCLEARI



ESPOSIZIONE SOTTO LE LOGGE DEGLI UFFIZI
25 NOVEMBRE - 4 DICEMBRE 1961

GLI ARTISTI DELLA CITTÀ
DI
FIRENZE

riuniti sotto il Loggiato degli Uffizi, centro artistico della città; al di fuori e al di sopra di ogni competizione politica o di parte;

IN CONSIDERAZIONE

che le terrificanti armi nucleari rappresentano la più grave minaccia contro la vita e di conseguenza contro i valori storici, artistici e culturali, che sono il patrimonio, non solo dell'Italia, ma del mondo intero;

ELEVANO

la loro nobile protesta contro tali armi, chiunque le detenga;

ESPRIMONO

tale protesta con l'esposizione delle loro opere sotto le storiche Logge degli Uffizi della città di Firenze;

SONO SICURI

di interpretare i sentimenti di tutti gli Artisti d'Italia e del mondo;

AUSPICANO

un'intesa fraterna fra tutti i popoli

NEL SEGNO DI UNA PACE UNIVERSALE

Firenze 25 novembre 1961

GLI ARTISTI FIORENTINI

—
Manifestazione
artistica di
protesta contro
le armi nucleari,
catalogue de
l'exposition

—
Manifestazione
artistica di protesta
contro le armi
nucleari,
exhibition
catalogue

Manifestation artistique contre les armes nucléaires

LES ARTISTES DE LA VILLE DE FLORENCE

*réunis sous les arcades des Offices, centre artistique
de la ville ; en dehors et au-dessus de toute
considération politique ou partisane ;*

CONSIDÉRANT

*que les terrifiantes armes nucléaires représentent
la plus grave menace contre la vie et par conséquent
contre les valeurs historiques, artistiques et culturelles
qui représentent le patrimoine, non seulement de
l'Italie, mais du monde entier ;*

ÉLÈVENT

*leur noble protestation contre ces armes, d'où qu'elles
viennent ;*

EXPRIMENT

*cette protestation par l'exposition de leurs œuvres
sous les Arcades historiques des Offices de la ville de
Florence ;*

SONT CERTAINS

*d'interpréter les sentiments de tous les Artistes d'Italie
et du monde ;*

SOUHAITENT

une entente fraternelle entre tous les peuples

SOUS LE SIGNE D'UNE PAIX UNIVERSELLE

Florence 25 novembre 1961

LES ARTISTES FLORENTINS

Artistic Protest against Nuclear Weapons

THE ARTISTS OF THE CITY OF FLORENCE

*meet under the arcade of the Uffizi, Florence's artistic
center; outside of and beyond any political or party
competition;*

CONSIDERING

*that the terror of nuclear devices is the most serious
threat to life and therefore against historic, artistic and
cultural values, the heritage of not only Italy but the
entire world;*

THEY RAISE

*their noble protest against these weapons, whoever
possesses them;*

THEY EXPRESS

*their protest by showing their art works under the
historic Loggia of the Uffizi in Florence;*

THEY ARE CONFIDENT

*that they are expressing the feelings of all artists in
Italy and the world;*

THEY HOPE;

for a brotherly understanding between all people

AS A SIGN OF UNIVERSAL PEACE

Florence, November 25, 1961

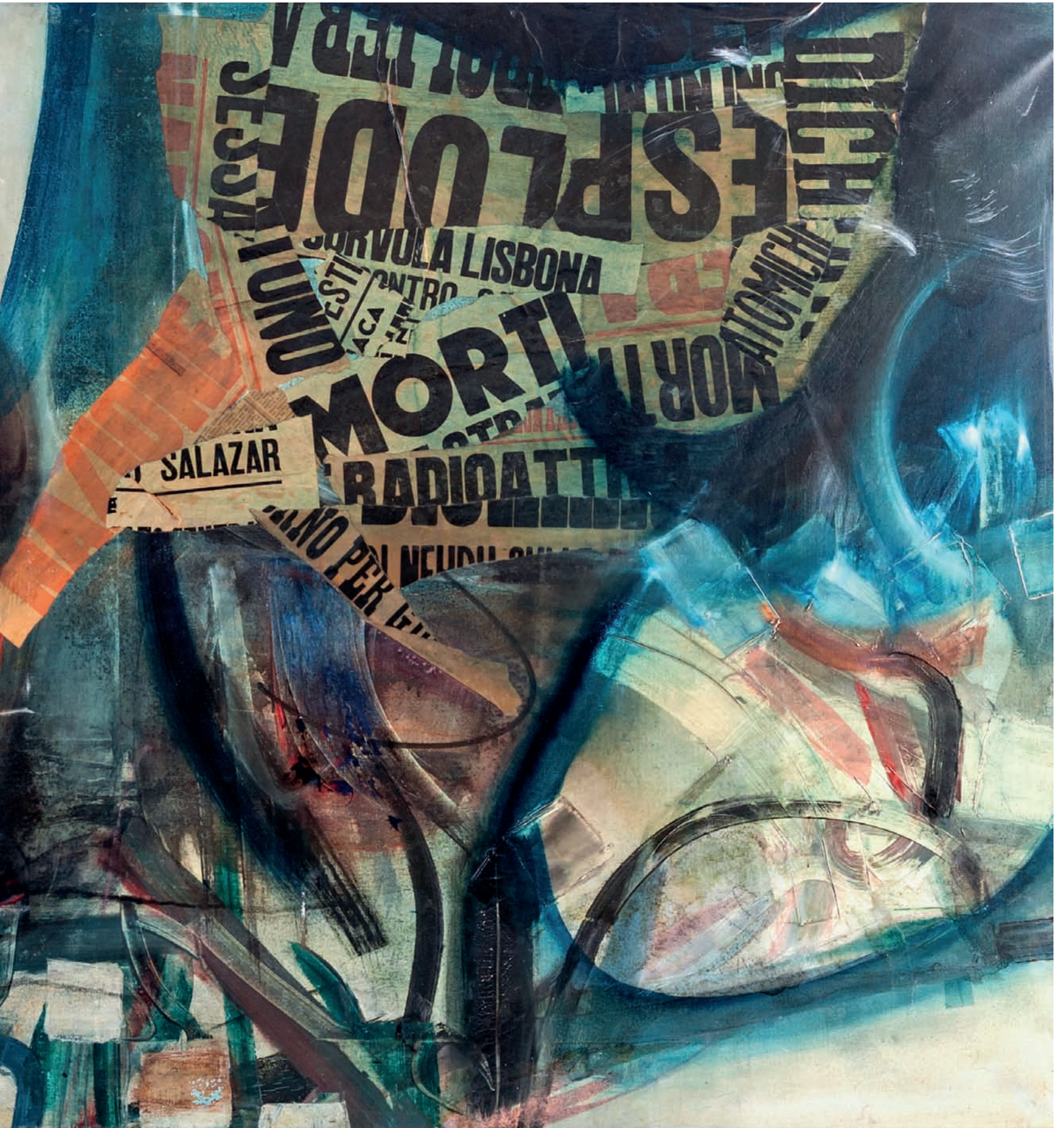
FLORENTINE ARTISTS

*E morte non avrà
più dominio.
Dal concetto di
"tragedia 61", 1960*
Technique mixte
sur toile /
Mixed media on
canvas
90 × 160 × 2 cm /
35 3/8 × 63 × 3/4 in
Collection
particulière /
Private collection
APSM002/0002

—
L'œuvre a été
exposée dans
le cadre de
l'exposition
« Manifestazione
artistica di
protesta contro le
armi nucleari »,
Florence, Logge
degli Uffizi, 25
novembre-4
décembre 1961

—
The work was
shown at the
artistic exhibition
*Manifestazione
artistica di protesta
contro le armi
nucleari*, Florence,
Logge degli Uffizi,
November 25–
December 4, 1961







MILLUMINO D'IMMENSO
(UNGARETTI)

BEATI
POICHE

MON DOUTE, AMAS
DE NUIT, ANCIENNE
(MALLARMÉ)

—
Intérieur de
l'atelier de
Paolo Scheggi
à Settignano
(Florence), fin des
années '50
—
Interior of Paolo
Scheggi's studio
in Settignano,
Florence, late
1950's

L'art de Paolo Scheggi Merlini

Critique et art moderne : précisions préliminaires.
Un jeune peintre « révolutionnaire » utilise la flamme
oxydrique et des tôles pour créer des œuvres d'une grande
valeur artistique

in *Il Corriere di Sicilia*, Catania, 13 mai 1961, p. 3

Notre intention n'est pas d'entamer ici un discours général sur l'art abstrait. Nous devons en effet déplorer une véritable inflation des discours sur ce thème qui ont fortement contribué à créer des préjugés, des fausses interprétations, des phrases toutes faites, et dont l'effet est d'éloigner le grand public de la possibilité de comprendre et d'apprécier les expressions artistiques les plus significatives et précieuses de notre temps. Le soi-disant « art abstrait » a été enveloppé dans une « atmosphère initiatique » et des hordes de critiques plus ou moins improvisées, d'intellectuels mystificateurs, d'artificiers des mots, ont créé un véritable feu d'artifice de mots lancés en l'air, de philosophèmes bon marché, de polémiques et de contre-polémiques, avec un raffinement linguistique tout ésotérique. De nombreux critiques, oubliant que la principale fonction de la presse est d'informer et se rendre accessible au plus grand nombre de personnes possible, se sont servis des « troisièmes pages » comme autant de possibilités de s'exercer à construire des hermétismes pseudo-logiques et des métaphores au troisième ou au quatrième degré, rendant un bien mauvais service aux artistes.

La conséquence paradoxale est le développement de la conviction au sein du grand public que l'art abstrait n'est rien d'autre que l'une des manifestations les plus audacieuses et incompréhensibles générées par l'anticonformisme ambiant ou bien une bizarrerie exploitée par des marchands de tableaux et soutenue par des critiques soudoyés. S'il est vrai que l'abstraction, dans la mesure où elle implique un goût et des canons esthétiques particuliers, est encore « un phénomène d'élites », peu compris et souvent mal compris, c'est justement pour cette raison que les efforts des critiques devraient viser à en faciliter la compréhension. L'art abstrait se situe au sommet de l'évolution esthétique de la culture contemporaine : il ne s'agit pas d'un simple phénomène de mœurs, mais d'une véritable révolution qui trouve sa place d'un point de vue historique dans le plus vaste mouvement de transformation des valeurs, des schémas et des catégories traditionnelles. Il faut faire comprendre que les tableaux abstraits ne sont pas des agglomérats chaotiques de coups de pinceaux distribués à l'aveuglette, ou des compositions artificielles, fruits d'une exaltation mentale. Quoiqu'en pensent les nombreux partisans de la « momification esthétique », les tableaux abstraits ont un langage et une racine poétique qui expriment, s'ils arrivent à

The art of Paolo Scheggi Merlini

Criticism and modern art: Introductory observations.
A "revolutionary" young painter uses a blowtorch
and sheet metal to create works of remarkable
artistic significance

in *Il Corriere di Sicilia*, Catania, May 13, 1961, p. 3

It is not our intention here to open a general discussion about abstract art. It is indeed regrettable that as discussions of the genre escalate, more than a few of them have led to the creation of prejudices, distorted interpretations, and exaggerated nonsense, with the effect of preventing the public at large from the possibility of understanding or appreciating one of the most meaningful and important artistic movements of our time. This so-called "abstract art" has been wrapped in an air of mystery, and hordes of critics – obscurantizing big-shot intellectuals – more or less making it up as they went along, offering up verbal bombardment in a pyrotechnic game of unsubstantiated judgments, dime-store philosophical pronouncements, polemics and counter-polemics, in an esoteric display of linguistic complexity. Many critics, forgetting that the primary function of the press is to inform and to make accessible to the highest number of people possible, treat the cultural section of the newspapers like a gym for developing the skills of interpretive pseudo-logic and third – or fourth-rate metaphors. As a result, artists are not being helped.

Paradoxically, the general public has been fed the conviction that abstract art is either one of the wildest and most incomprehensible expressions of the reigning trend of non-conformity, or an oddity exploited by art dealers and reinforced by paid-off critics. Now it is true that abstraction, inasmuch as it demands a particular taste and refined aesthetic, is still "a phenomenon of the elite" – rarely understood and often misinterpreted – but it is precisely for this reason that critics' efforts should strive to facilitate its comprehension. Abstract art stands at the pinnacle of the aesthetic evolution that has occurred in contemporary culture; it is not merely a matter of fashion, but a genuine revolution that fits historically into a wider transformation of traditional values, models, and categories. It must be understood that abstract paintings are not chaotic collections of brushstrokes, distributed blindly, or virtuosic displays, the result of exalted mental states. Despite what the many proponents of "aesthetic mummification" think, abstract paintings have their own language and a poetic core that – when they succeed at reaching the level of art – express the most authentic spirit of today's world. The frequent subject of ferocious debate, they are gazed upon more out of curiosity than out of genuine interest, and easily dismissed with ironic contempt. But it must be remembered that Caravaggio, Goya,

atteindre le niveau de l'art, l'âme la plus authentique du monde moderne. Faisant souvent l'objet de féroces discussions, ils sont plus souvent observés par curiosité que par véritable intérêt et sont facilement les cibles d'une ironie méprisante ; mais il faut rappeler qu'un Caravage, un Goya et de nombreux autres grands artistes du passé n'ont pas rencontré un environnement bien plus favorable. Le fait est que maintenant, qu'on le veuille ou non, le courant des peintres abstraits a une place prédominante dans l'art contemporain et il faut en tenir compte.

La recherche de nouveaux moyens d'expression et d'une nouvelle symbolique de la création, plus libre, quête de notre siècle de grandes conquêtes humaines, est désormais arrivée au stade de la mise en œuvre et de la définition, du moins dans ses grandes lignes, d'une base stylistique à l'origine de véritables chefs-d'œuvre. Il faut certes être prudent dans les jugements et ne pas confondre artistes et artisans. Grâce au nouveau langage et au nouveau style des modernes et à la sphère de compréhension et de participation sans cesse grandissante du grand public, les opérations critiques relatives au choix et à l'appréciation des œuvres et à la distinction entre art et non-art ne seront plus l'apanage d'un groupe réduit de spécialistes. Cette introduction n'est pas vaine selon nous, car elle veut être une introduction à un panorama de la peinture contemporaine italienne que nous voulons offrir à nos lecteurs, en présentant à chaque fois un ou plusieurs artistes. Commençons par le peintre florentin Paolo Scheggi Merlini. Au sein des artistes s'étant engagés à faciliter l'évolution de la peinture et du goût du public italien vers des expressions artistiques plus pures et originales, Paolo Scheggi Merlini s'apprête à jouer un rôle décisif. Artiste d'avant-garde, d'un caractère qui le rend réfractaire à toute tentative de conditionnement externe et qui se traduit par une cohérence stylistique ininterrompue du point de vue créatif que l'on peut qualifier de monolithique, il a un univers très personnel, où l'expression révolutionnaire est conjuguée à un engagement très classique, calme et sérieux. Malgré son jeune âge, il a parcouru un long chemin depuis le jour de ses premières batailles menées à la sortie de l'Académie florentine des Beaux-Arts. Découvert à l'improviste par la critique italienne lorsqu'il remporta en 1957 le premier prix « Castello d'oro » d'art sacré, il a continué à dialoguer avec son public à travers de nombreuses expositions personnelles et collectives en Italie et à l'étranger. Il est maintenant relativement connu au niveau international et ses tableaux sont exposés un peu partout dans le monde : à la Mellon Collection de New York, à la Royal Academy de Londres, à la « Leavers » de Manchester, etc. Il a en outre réalisé des peintures murales dans plusieurs villes anglaises.

Il fait partie des fondateurs et des rédacteurs d'une revue artistique et littéraire bien connue et publiée à Florence.

Les tableaux de la première période, même s'ils dénotent une légère influence de ses études passées, sont déjà dominés par la recherche de la libération de la forme de l'iconographie traditionnelle, sans pour autant sacrifier une vive participation émotive, humaine. L'élimination de références réelles,

and many other greats of the past did not find themselves in atmospheres generally receptive to their works. The fact is that now, like it or not, the movement of abstract art has gained a prominent position in the history of contemporary art and must be taken into account.

The search for a new means of expression and for a newer and freer symbolism of creation (pursued in our century through great human achievements), has finally come to fruition. This means that, at least in its essential elements, we have arrived at the stylistic accomplishment that is the foundation of true masterpieces. Of course we must be cautious in judgments and not mix up artists with craftsman. As the new language and new style of modernism meet the ever-widening spheres of understanding and participation by the general public, the critical undertaking of selecting and appreciating works of art and distinguishing between art and non-art, can be reclaimed from the exclusive monopoly of a few specialists.

For our purposes this is not an idle statement, for it serves as an introduction to a survey of contemporary Italian painting that we would like to offer our readers, presenting one or several artists at a time.

Let us begin with the Florentine painter Paolo Scheggi Merlini. Among the ranks of artists who are attempting to facilitate the evolution of painting and the taste of the Italian public toward the purest and most original expressions of art, Paolo Scheggi Merlini is situated to play a decisive role. An artist of the avant-garde, he is equipped with a character that renders him immune from any outside influences, which in terms of creativity results in seamless stylistic consistency. In his highly personal world, his expressive radicalism is wedded to an entirely classical composure and seriousness. Despite his young age, he has come a long way from when he first started battles, just out of the Academy of Fine Arts in Florence. He quickly gained the attention of Italian critics in 1957 when he won the first prize, the "Castello d'Oro," of sacred art. He continued his dialogue with the public with several solo exhibitions as well as by participating in various group exhibitions in Italy and abroad. Today he is well regarded internationally and has paintings throughout the world, such as in the Mellon Collection in New York, in the Royal Academy in London, and at the "Leavers" in Manchester. He has also painted murals in various English villas and is one of the founders and editors of a famous artistic and literary magazine published in Florence.

The paintings of his early period, though still slightly influenced by his academic training, are already dominated by the attempt to liberate forms from conventional imagery, without sacrificing the intensely emotional and human element. Eliminating references to reality and striving to create pure color harmonies, he has progressively refined his technique and his aesthetic sensibility, anticipating his most recent achievements. The danger was that he would lapse into inexpressive surface polish, that is, mere decoration,

l'engagement à créer de pures harmonies de couleur, ont progressivement affiné sa technique et sa sensibilité esthétique, le prédisposant à ses dernières réalisations. Le risque était de tomber dans la politesse inexpressive de la simple décoration et Scheggi a su l'éviter. Son caractère qui l'a amené à s'engager totalement dans chaque création (et il ne saurait en être autrement) et sa culture intimement liée à la philosophie existentialiste ont empêché que son art se perde avec une fracture irrémédiable entre forme et contenu. Quand les deux termes, forme et contenu, ont trouvé la voie d'une cohabitation aux contours dramatiques, celle-ci s'est manifestée par la dissolution de la couleur et des constructions et l'identification de nouveaux moyens d'expression : voilà le meilleur Scheggi Merlini. Ainsi, non seulement l'artiste a approfondi sa véritable vocation artistique, mais il s'est aussi lancé dans une bataille contre le déclin décorativiste d'une grande partie de la peinture contemporaine. Laissant de côté toiles et pinceaux, il s'est consacré à la création de compositions grandioses avec des tôles et un chalumeau. Lors de notre récente visite à son atelier de Settignano à quelques kilomètres de Florence, nous avons été vivement et agréablement surpris. Nous pouvions nous attendre à d'étranges expériences excentriques, mais nous en sommes sortis avec l'intime conviction de nous trouver face à une expérience artistique authentique et concrète. Les compositions de Scheggi réussissent à sublimer, dans une vision d'esthétisme pur, le labeur et l'inquiétude de nos jours. Le drame et la souffrance qui sont à la base de ce monstre spirituel sont condensés en hypostase de significations existentielles, en messages instantanés d'arcanes d'une attente vivante, présentés avec une efficacité narrative qui rappelle De Chirico et surtout Paolo Uccello. Les expériences créatives de Paolo Scheggi Merlini convainquent et ne risquent pas de disparaître en l'espace d'un matin. Et ce n'est pas un hasard s'il a déjà de nombreux imitateurs, que ce soit pour son style ou son langage. Pour conclure, relisons quelques phrases de l'écrivain Claudio Popovich sur le jeune artiste de Settignano. « Dans l'œuvre de Scheggi le sentiment chromatique disparaît, comme par maladie, plaie après plaie, et l'on regarde de façon morbide les jeux de lumière, de relances. L'on forge ces tableaux (bon vieux terme tombé en désuétude, comme il se doit). Les taches de couleur qui vont en s'atténuant sont remplies de matière, un rapport humble et ouvert aux possibilités infinies, un rapport de type intégral, absolu. C'est la deuxième période qui fait référence à un prétexte dadaïste comme forme de langage et qui devient imprévu, beau, frais. Ce sont ces tôles où la couleur a encore une fonction : culturellement une raison narrative qui s'affine ; spirituellement le rétrécissement des fuites, toujours plus étroites, et puis en nous-même. Les tableaux de la même période ont des zones de couleur plus compactes, plus solides, intégrées. Et enfin les dernières choses. Scheggi a abandonné ses compagnons et est sorti à pied des murs de la ville dissonante. »

Giuseppe Carlo Marino

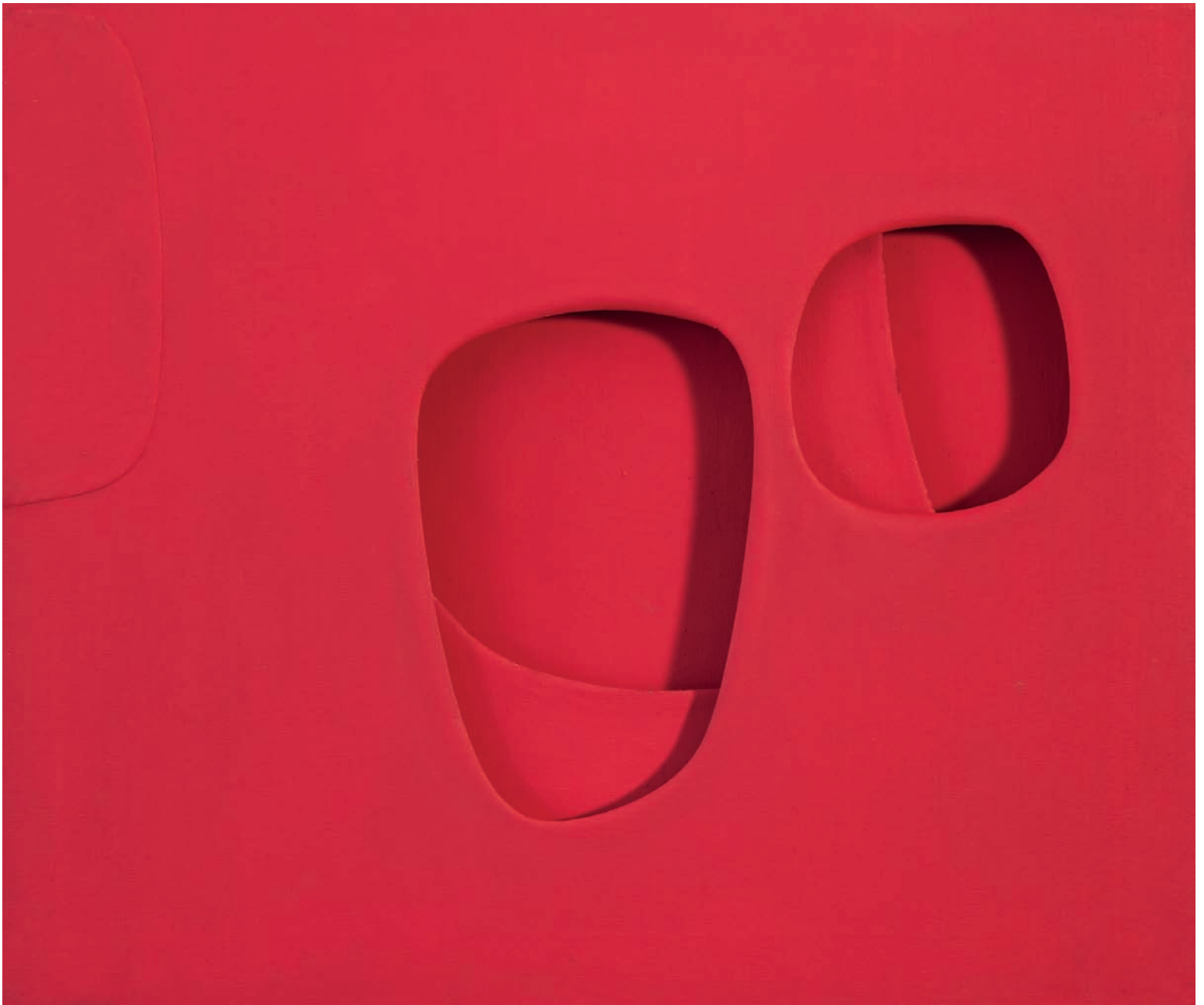
and Scheggi managed to avoid this. The same character traits that allowed him to immerse himself entirely in each creation (and it could hardly be otherwise) – his cultural background tied to the most valid existential philosophy – prevented his own art from getting lost in an irreconcilable rift between form and content. These two terms, form and content, found a way to coexist, albeit dramatically, resolved through the dissolution of color and structure and through the recognition of new expressive tools, and Scheggi Merlini at his best was born.

In this way the artist not only deepened his true aesthetic calling, but also fought against the decorative impulse that plagues much contemporary painting. Leaving his canvases and brushes aside, he dedicated himself to the creation of large-scale compositions executed with sheet metal and a blow torch. On a recent visit to his studio in Settignano, outside of Florence, we were deeply impressed. We might have expected to see strange and eccentric experiments, but we left with the clear conviction that we had experienced a genuine encounter with art. With their pure aesthetic vision, Scheggi's compositions manage to elevate the struggle and restlessness of our times. The pain and suffering that are the root of the spiritual monster from which his works are born are condensed into an existential hypostasis. Created with a narrative effectiveness that recalls De Chirico and especially Paolo Uccello, they offer glimpses of secret communications and a vivid sense of anticipation. Paolo Scheggi Merlini's artistic talents are persuasive and are certainly not to be exhausted in the course of a single morning. It is telling that there are already numerous imitators of both his style and his artistic language. In conclusion, let us reconsider some passages from the writer Claudio Popovich about the young artist from Settignano: "In Scheggi's works, the chromatic sensibility disintegrates, as if through an illness, wound after wound, are swayed between the death wish of beholding them on the one hand and the concrete fact of light, of renewal on the other. And so these paintings (a dear old term that is falling into disuse, as it should) are shaped. The patches of color are refilled with matter as they disintegrate, a quiet, humble relationship open to infinite possibilities – a fundamentalist, absolutist relationship. But it is in his second period that he harks back to a Dadaist pretext as a module of expression and becomes pleasingly and refreshingly unpredictable. There are sheets of metal where color already has one of its functions; culturally, it has a honed narrative, not didactic, purpose; spiritually, the perspective is constricted, ever more, ever more, and then so to is the viewer himself. The paintings from the same period present largely compacted fields of color, firmer and more integrated. And his recent works should be interpreted in the same light. Scheggi has left his companions behind and has departed on foot from the walls of the dissonant city."

Giuseppe Carlo Marino



Stato esistenza,
1960
Acrylique et
collage sur toile /
Acrylic and collage
on canvas
100 × 70 cm /
39 3/8 × 27 1/2 in
Collection
particulière /
Private collection
APSM103/0001



Per una situazione, 1961
Gouache rouge sur trois toiles
superposées / Red tempera on three
superimposed canvases
50 x 60 x 5 cm / 19 3/4 x 23 5/8 x 2 in
Collection Pavia, Milan /
Pavia Collection, Milan
APSM006/0006

il malinteso
!! malinteso

SARTRE LA VIO-
LENZA

1

—
Il Malinteso.
Periodico di
discussione, n° 1,
année I, été 1962,
Florence

—
Il Malinteso.
Periodico di
discussione no. 1,
year I, Summer
1962, Florence

Premier numéro

Note de la rédaction, in *Il Malinteso. Periodico di discussione*, n° 1, année I, été 1962, Florence, p. 41-42.

Le groupe « Il Malinteso » se forma il y a deux ans, à Rome. En faisaient alors partie Piero Favini, Franco Petrone, Claudio Popovich, Raffaele Sbardella, Paolo Scheggi-Merlini, Mario Seccia, Adris Tagliabracci et Emiliano Tolve. Ce ne fut rien de très officiel, il s'agissait, avant de programmer quoi que ce soit, de créer une occasion extérieure de rencontre. Ainsi parla-t-on en cette période, pour répondre aux raisons de la confirmation du soleil et de la pluie que nous découvrons être les plus communes, d'une revue qui serait la nôtre. Une gestation vraiment longue, donc ce n'est que maintenant, alors que le groupe est désormais dissous, sans qu'aucun d'entre nous n'ait été en quelque mesure grandi par cette expérience, que nous nous sommes décidés à nous consacrer à la rédaction de cette revue. Il s'agissait de tenter d'élaborer un bilan du travail effectué, et de compléter un discours resté en suspens. Au mois d'octobre de l'an passé, nous passâmes quelques après-midi en compagnie de Jean-Paul Sartre, qui était à Rome. L'article qu'il écrivit en cette occasion pour notre revue a perdu une partie de son efficacité, car quelques-unes des situations qu'il aborde ne se présentent plus de la même manière qu'à l'époque. Toutefois, puisque quelques occasions fournies par les événements historiques ont surtout valeur d'illustration, nous considérons qu'il reste utile de le proposer à nos amis dans la traduction intégrale de son manuscrit.

Rédaction

First issue

Editor's Note in *Il Malinteso. Periodico di discussione*, no. 1, year I, 1962, Florence, pp. 41-42.

The "Il Malinteso" group was formed in Rome two years ago. At the time, its members were Piero Favini, Franco Petrone, Claudio Popovich, Raffaele Sbardella, Paolo Scheggi-Merlini, Mario Seccia, Adris Tagliabracci and Emiliano Tolve. It was not anything very official, less than a plan of any sort, it was more about creating an outside opportunity to meet. And so, to bring out the reasons that we discovered we had most in common to be tested under the sun and rain, we talked about our journal at the time. So its gestation was truly very long. Only now that the group has broken up, without any of us having left it and getting personal growth, we have decided to dedicate ourselves to preparing this journal. It was about trying to take stock of the work done, and go ahead with a conversation left unfinished. In October of last year, we spent a few afternoons with Jean Paul Sartre, who was in Rome. The article he wrote on that occasion for our journal has now lost part of its working application because some of the situations he discussed are no longer the same as they were at the time. Yet, because some references taken from current events serve primarily as examples, we feel it is useful nonetheless to present it to our friends in the complete translation of the article.

Editor

1962-1963

1962-1963

—

La première
saison milanaise.
Le tournant
monochrome

—

The early years
in Milan. Turning
to monochrome

Luca Massimo Barbero

Après l'été 1961, Scheggi intensifie ses contacts à Milan avec Germana Marucelli¹, dont l'atelier de couture constitue un lieu d'élaboration et de promotion de la culture italienne de l'après-guerre : Scheggi s'y établit dès l'automne 1961, commençant à collaborer à la conception des dessins des tissus pour les vêtements de certaines collections et étendant les expériences de sa recherche à des cadres variés, selon une conviction profondément humaniste de la relation étroite entre l'art et la vie.

Dans les premiers mois de 1962, il noue des liens avec le milieu artistique milanais, aussi bien en fréquentant les artistes d'Azimut – Manzoni, Castellani, Bonalumi – et les jeunes représentants de l'*Arte Programmata* [« l'art programmé »], qu'en dialoguant avec ceux qui, lus aujourd'hui, se révèlent les véritables « figures tutélaires » : Lucio Fontana et Bruno Munari².

Une fois délayée la palette vibrante des papiers et des tôles polychromes, Scheggi est désormais fermement passé à la recherche sur le monochrome – thème central de son étude, qui le fait dialoguer avec le contexte européen – par le biais d'œuvres formées de trois couches de toile peinte de la même couleur, dont les deux premières sont percées d'ouvertures qui interfèrent précisément les unes avec les autres : d'abord irrégulières, ovoïdales et elliptiques, ensuite, entre la fin de 1963 et les premiers mois de 1964, circulaires et géométriques.

Si la recherche d'une dimension de relation humaine était déjà présente dans les *Lamiere* [Tôles], c'est avec les *Intersuperfici* [Intersurfaces], initialement intitulées *Zone riflesse* [Zones réfléchies] pour souligner la relation entre les différents plans visuels et spatiaux de ses œuvres, qu'une voie authentiquement sienne se révèle à Scheggi : se déployant comme une évolution de l'enrichissement naturel des complexités toutes spatiales et conceptuelles tracées par Lucio Fontana, corroborée par sa participation active et directe au climat d'avant-garde sans compromis de la situation milanaise.

Fontana est du reste, à l'aurore des premières expositions de Scheggi, son premier mentor, qui dans une page d'une rare intensité, reconnaît dès 1962 la profondeur de sa recherche artistique, ainsi que l'écart générationnel qui les sépare : « Ton écrit est très intelligent, comme logique, même s'il peut exister des divergences entre nous, qui sont en ta faveur. [...] J'aime tes inquiétudes, tes recherches et tes tableaux si profondément noirs, rouges, blancs, qui indiquent ta pensée, ta crainte³. »

Cette lettre se réfère au texte de présentation écrit par Scheggi pour son exposition personnelle à la Galleria Il Cancellato de Bologne, en décembre 1962, et transcrit ici (signé, comme les œuvres de cette période, Paolo Scheggi Merlini), visiblement d'inspiration typiquement phénoménologique : ce n'est pas un hasard s'il ouvre son texte par une citation de Merleau-Ponty⁴.

Parallèlement à cette persistance philosophique, il faut

Starting in the summer of 1961, Scheggi came into closer contact with Germana Marucelli¹ in Milan, whose fashion atelier was a center for the development and promotion of post-WWII Italian culture. Scheggi moved to the city that fall, beginning to collaborate on fabric designs for garments in some of her collections and experimentally extending his practice into different spheres, in keeping with his deeply humanistic belief in the pressing need to wed together art and life.

In the early months of 1962 he forged ties with the Milanese art world, spending time with the Azimut artists – Manzoni, Castellani, Bonalumi – and the young exponents of Programmatic art, and also interacting with figures who in hindsight would prove to be true mentors: Lucio Fontana and Bruno Munari.²

After tempering the vibrant palette of his polychrome works on paper and sheet metal, Scheggi decisively shifted to the exploration of monochrome, a central theme of his investigation that put him into dialogue with the European context, through works made up of three layers of canvas painted with the same color, the top two perforated with overlapping openings – at first, irregular ovals and then ellipses, and later, between late 1963 and early 1964, circular and geometric shapes.

While the search for an aspect of human interaction was already to be found in the *Lamiere*, it is with the *Intersuperfici* – initially titled *Zone riflesse* [Reflected Zones], underlining the relationship between different visual and spatial planes – that Scheggi discovers a path entirely his own, developed as a natural enrichment of the entirely spatial and conceptual complexities outlined by Lucio Fontana, and corroborated by his active, first-hand participation in the uncompromising avant-garde milieu of the Milanese scene.

And Fontana, at the dawn of Scheggi's exhibition career, was indeed his primary mentor; expressing himself with rare intensity, he recognized the depth of the latter's work as early as 1962, as well as the generational distance that separated them:

"Your writing is very intelligent, as is logical, there may be differences between us, which I consider in your favor, you are a man of your time. [...] I like your uneasiness, your quests, your paintings, so profoundly red, black, white, that indicate your thinking, your fear."³

The letter refers to the self-presentation that Scheggi wrote for his solo exhibition at Galleria Il Cancellato in Bologna in December 1962, which is reprinted here (signed, like the works of this period, Paolo Scheggi Merlini); it still draws on a purely phenomenological model, and not coincidentally, opens with a quote from Merleau-Ponty.⁴

Alongside these ongoing philosophical concerns, one should firmly underscore the central role played in Scheggi's work by the choice of monochrome, which after a few experiments at the end of 1961, was fully adopted the following year.

souligner avec fermeté la centralité chez Scheggi du choix du monochrome auquel il parvient pleinement, en 1962, après quelques expérimentations les derniers mois de l'année précédente.

Il est intéressant à cet égard de remarquer comme la palette de Paolo Scheggi est qualifiée, même dans un petit article de recension de l'exposition bolognaise du *Resto del Carlino*, de « très simple » s'agissant d'un monochrome, alors que « le tableau » est construit en plusieurs plans et que les toiles superposées, à l'exception de la dernière, sont découpées en forme ovales ; enfin « tout a une seule couleur, comme si la toile, bien plus, les toiles avaient été plongées dans un pot de peinture. Dans des conditions de lumière favorable, se forme un jeu d'ombres et de pénombres qui insuffle une vie, sa vie, au tableau⁵. »

L'année suivante, les œuvres de Scheggi sont sélectionnées pour l'exposition « Monocroma »⁶ organisée d'abord à Florence dans la Galleria Il Fiore, du 16 au 19 janvier, puis à Bologne, de nouveau à la Galleria Il Cancellato, du 13 avril au 3 mai, introduites respectivement par Mario Bergomi et Lara Vinca Masini.

Telles sont les étapes fondamentales de la définition de son étude, des étapes qui, confrontées aujourd'hui à l'évolution plastique de ses œuvres, démontrent la profondeur de la réflexion à laquelle nous appelle la démarche de Scheggi.

Dans le catalogue, Bergomi définit la peinture monochrome comme une réponse, telle un « bouclier » à la « grande tempête de l'informel », un moyen de recherche scientifique basée sur la théorie de la couleur et de la perception, un instrument d'analyse spatiale et environnementale qui agit tantôt par le biais des trous et des incisions dans la toile (Fontana), tantôt par les entailles et les ondulations de la matière (Manzoni), tantôt par l'emboîtement et la superposition de plusieurs toiles, exécutées l'une relativement à l'autre, avec des effets de profondeur multipliée (Scheggi)⁷. C'est exactement ce « calcul des incidences d'espace et de lumière [qui] constitue l'aspect particulier de la peinture monochrome » : l'œuvre devient ouverte, en confrontation constante avec l'œil du lecteur et avec l'espace situé derrière, autour ou à l'intérieur, en créant des variations et des amplifications qui sont scientifiquement mesurées et déduites et non arbitraires.

Pour démontrer la circularité chez Scheggi entre la démarche artistique et la méditation sur le langage, il faut rappeler sa proximité avec la poésie expérimentale et d'avant-garde de son époque : nous lisons en effet que les musiques expérimentales de Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Vittorio Gelmetti ainsi que les poésies visuelles d'Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Silvio Ramat et Sergio Salvi, entre autres, sont présentes à l'exposition « Monocroma ».

It is interesting in this regard to point out how, even in a brief review of the Bologna exhibition in *Il Resto del Carlino*, Paolo Scheggi's palette is called "very simple" in that it is monochrome; while "the painting" is made up of multiple levels and except for the bottom one, the layered canvases are punctured by oval forms, and "everything is the same color, as if the canvas, or rather canvases, had been dipped into a can of paint. In the proper light, an interplay of shadows and half-shadows is created that brings the painting to life."⁵

The following year, Scheggi's works were selected for the show *Monocroma*,⁶ held first in Florence, at Galleria Il Fiore, from January 16 to 29, then in Bologna, again at Galleria Il Cancellato, from April 13 to May 3, and respectively presented by Mario Bergomi and Lara Vinca Masini.

These were fundamental steps in defining his path of investigation, and seen today in relation to the sculptural evolution of his works, they show the depth of reflection that Scheggi's practice brings to us.

In the catalogue, Bergomi calls monochrome painting a response, as a "shield" against the "great tempest of Informel," a tool of scientific research based on the theory of color and perception, an instrument of spatial and environmental analysis that sometimes employs holes and slashes in the canvas (Fontana), sometimes hollows or undulations in the material (Manzoni), sometimes junctures and layers of multiple canvases, modified in relation to each other so as to multiply the sense of depth (Scheggi).⁷ It is this "calculation of the effects of space and light that constitutes the unique aspect of monochrome painting": the work becomes open-ended, in an ongoing interaction with the viewer's eyes and the space behind, around or inside it, creating variations and intensifications that are scientifically measured and deduced, not arbitrary.

As a demonstration of the circular connection between artistic practice and meditation on language in Scheggi's work, one should note his close ties to the experimental and avant-garde poetry of the time: one reads that *Monocroma* included experimental music by Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari and Vittorio Gelmetti and visual poetry by Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Silvio Ramat and Sergio Salvi, among others.

Notes

1. Sur la collaboration entre Scheggi et Marucelli, cf. le catalogue de l'exposition, sous la dir. de Stefano Pezzato, *Paolo Scheggi. Intercamera plastica et altre storie*, organisée au Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci de Prato en 2013 : y sont en effet abordées les expériences d'intégration plastique de l'architecture menées par Scheggi avant de parvenir à *l'Intercamera plastica*, entre 1964 et 1966, avec une attention particulière enfin portée à la restructuration de l'atelier de couture de Germana Marucelli : *Paolo Scheggi. Intercamera plastica et altre storie*, sous la dir. de S. Pezzato, catalogue de l'exposition, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 23 mars-30 juin 2013, Edizioni Centro Pecci, Prato, 2013. Cf. en outre les contributions de Silvia Casagrande, responsable des Archives Germana Marucelli, in : S. Casagrande, « Germana Marucelli », in *PIZZA*, Milan, n° 4, 2012 p. 44-53 ; S. Casagrande, « Germana Marucelli. Forme della modernità tra arte et moda », in *BELLISSIMA. L'Italia dell'alta moda 1945-1968*, sous la dir. de M. L. Frisa, A. Mattiolo, S. Tonchi, catalogue de l'exposition, Rome, Maxxi, 2 décembre 2014-3 mai 2015, Skira, Milan-Genève, 2014.

2. Si la relation entre Scheggi et Fontana a été notablement abordée par la critique à l'occasion d'expositions et de publications, ses rapports avec Bruno Munari sont au contraire encore peu connus et approfondis. Parmi les étapes principales de la collaboration entre Scheggi et Munari, nous rappelons la XIII^{ème} Triennale milanaise où Scheggi expose une maquette en bois d'un *Compositore cromo-spaziale a elementi mobili per esperimenti cinematografici con il colore* [Compositeur chromo-spatial à éléments mobiles pour des expériences cinématographiques en couleur], dans la salle du Cinéma Expérimental, sous la dir. de Bruno Munari et Marcello Piccardo, qui témoigne de son interdisciplinarité et de l'éclectisme de sa recherche qui partageait avec les représentants de « l'art programmé » la tentative de s'exprimer et de se confronter avec les différents domaines de recherche, cf. : *XIII^e Triennale di Milano. Tempo libero. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, catalogue de l'exposition, Milan, Palazzo dell'Arte al Parco, 12 juin-27 septembre 1964, Arti Grafiche Crespi, Milan, 1964.

Les principales expositions à l'occasion desquelles Scheggi et Munari confrontent leur recherche et qu'il faut citer ici ont été : *XV Premio Avezzano. Strutture di visione*, sous la dir. de G. Tempesti et I. Tomassoni, catalogue de l'exposition, Avezzano (L'Aquila), Palazzo Torlonia, août 1964, Edizioni dell'Ateneo, Rome, 1964. *44 protagonisti della visualità strutturata*, sous la dir. de C. Belloli, catalogue de l'exposition, Milan, Galleria Lorenzelli, avril-mai 1964, Alfieri et Lacroix, Milan, 1964.

Perpetuum mobile, textes de G. C. Argan, R. Assunto, E. Battisti, R. Lazzari, F. Menna, P. Portoghesi, catalogue de l'exposition, Rome, Galleria L'Obelisco, 5-30 avril 1965, L'Obelisco, Rome 1965. *V Centenario dell'Arte Tipografica in Italia, Mostra del linguaggio grafico nella comunicazione visiva*, sous la dir. de G. Brunazzi et G. Celant, catalogue de l'exposition, Turin, Castello del Valentino, 8 septembre-3 octobre 1965, Istituto del Politecnico, Turin, 1965.

Nova Tendencija 3, sous la dir. de B. Bek, textes de B. Kelemen et V. Richter Zagreb, Gallery of Contemporary Art, Museum of Arts and Crafts, Center for Industrial Design, 13 août-19 septembre 1965, Graficki zavod Hrvatske, Zagreb, 1965.

Ipotesi linguistiche intersoggettive. Strutture organizzate_proposte di spazio concreto_metastrutture_musica programmata_poesia concreta, sous la dir. de L. Vinca Masini, catalogue de l'exposition, Florence, Centro Proposte, Bologne, Galleria La Nuova Loggia, Lecce, Galleria 3A, Livorno, Casa della Cultura, Naples, Modern Art Agency, Sansepolcro, Centro Studi Pierfrancescani, Turin, Studio di Informazione Estetica, à partir du 17 mai 1967, Centro Proposte, Firenze, 1967.

Nuovi Materiali Nuove Tecniche, sous la dir. de A. Emiliani, catalogue de l'exposition, Caorle, différents lieux en ville, 20 juillet-24 août 1969, Cremona Nuova, Crémone, 1969.

Récemment, l'exposition au Museo del Novecento di Milan a tenté d'éclairer la collaboration entre Munari et Ardessi, en insérant aussi Paolo Scheggi dans le parcours historique et de l'exposition, cf. :

MUNARI POLITECNICO. FOCUS CHI S'È VISTO S'È VISTO. Bruno Munari, Ada Ardessi et Atto, sous la dir. de Marco Sammicheli avec la collaboration de Giovanni Rubino, Milan, Museo del Novecento, 6 avril-7 septembre 2014.

3. Cf. *Paolo Scheggi Merlini. Per una situazione*, textes de L. Fontana et P. Scheggi, catalogue de l'exposition, Bologne, Galleria Il Cancellò, à partir du 8 décembre 1962, Il Cancellò arte d'oggi, Bologna 1962.

Notes

1. On the collaboration between Scheggi and Marucelli, see the catalogue of the exhibition curated by Stefano Pezzato, *Paolo Scheggi: Intercamera plastica e altre storie*, held at Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci in Prato in 2013; it deals with Scheggi's experiments in integrating three-dimensional works with architecture before he arrived at the *Intercamera plastica*, between 1964 and 1966, with particular attention to the remodeling of Germana Marucelli's couture boutique: *Paolo Scheggi. Intercamera plastica e altre storie*, ed. Stefano Pezzato, exh. cat., Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Mar. 23-June 30, 2013, Edizioni Centro Pecci, Prato, 2013. See also the work of Silvia Casagrande, who heads the Germana Marucelli archive, in: Silvia Casagrande, "Germana Marucelli," *PIZZA* no. 4, 2012, pp. 44-53; Silvia Casagrande, "Germana Marucelli: Forme della modernità tra arte e moda," *BELLISSIMA: L'Italia dell'alta moda 1945-1968*, eds. M. L. Frisa, A. Mattiolo, S. Tonchi, exh. cat., Rome, Maxxi, Dec. 2, 2014-May 3, 2015, Skira, Milan/Geneva, 2014.

2. While Scheggi's relationship with Fontana has been conspicuously addressed by critics in various exhibitions and publications, his ties to Bruno Munari have attracted less attention.

Important stages in the collaboration between Scheggi and Munari include the 13th Milan Triennale, where Scheggi showed the wooden model for a *Compositore cromo-spaziale a elementi mobili per esperimenti cinematografici con il colore* in the Experimental Cinema room curated by Bruno Munari and Marcello Piccardo, as part of the *Momenti di tempo libero* program. This collaboration with Munari and Piccardo shows Scheggi's interdisciplinary approach and the versatility of his practice, which shared Programmatic art's desire to express itself through and interact with various fields; see: *XIII Triennale di Milano: Tempo libero - Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, exh. cat., Milan, Palazzo dell'Arte al Parco, June 12-Sept. 27, 1964, Arti Grafiche Crespi, Milan, 1964.

The primary exhibitions that we should mention here in which Scheggi and Munari juxtaposed their work were: *XV Premio Avezzano: Strutture di visione*, eds. Giorgio Tempesti and Italo Tomassoni, exh. cat., Avezzano (L'Aquila), Palazzo Torlonia, Aug. 1964, Edizioni dell'Ateneo, Rome, 1964;

44 protagonisti della visualità strutturata, ed. Carlo Belloli, exh. cat., Milan, Galleria Lorenzelli, Apr.-May 1964, Alfieri e Lacroix, Milan, 1964; *Perpetuum mobile*, texts by Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto, Eugenio Battisti, Renato Lazzari, Filiberto Menna, Paolo Portoghesi, exh. cat., Rome, Galleria L'Obelisco, Apr. 5-30, 1965, L'Obelisco, Rome 1965; *V Centenario dell'Arte Tipografica in Italia, Mostra del linguaggio grafico nella comunicazione visiva*, eds. Giovanni Brunazzi and Germano Celant, exh. cat., Turin, Castello del Valentino, Sept. 8-Oct. 3, 1965, Istituto del Politecnico, Turin, 1965;

Nova Tendencija 3, ed. Bozo Bek, texts by Boris Kelemen and Vjenceslav Richter, exh. cat., Zagreb, Gallery of Contemporary Art, Museum of Arts and Crafts, Center for Industrial Design, Aug. 13-Sept. 19, 1965, Graficki zavod Hrvatske, Zagreb, 1965;

Ipotesi linguistiche intersoggettive: Strutture organizzate_proposte di spazio concreto_metastrutture_musica programmata_poesia concreta, ed. L. Vinca Masini, exh. cat., Florence, Centro Proposte, Bologna, Galleria La Nuova Loggia, Lecce, Galleria 3A, Livorno, Casa della Cultura, Naples, Modern Art Agency, Sansepolcro, Centro Studi Pierfrancescani, Turin, Studio di Informazione Estetica, from May 17, 1967, n.p., 1967; *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, ed. Andrea Emiliani, exh. cat., Caorle, various venues, July 20-Aug. 24, 1969, Cremona Nuova, Cremona, 1969.

More recently, an exhibition at the Museo del Novecento in Milan aimed at shedding light on the collaboration between Munari and Ardessi also included Paolo Scheggi in its historical analysis, see:

MUNARI POLITECNICO: FOCUS CHI S'È VISTO S'È VISTO. Bruno Munari, Ada Ardessi e Atto, curated by Marco Sammicheli in collaboration with Giovanni Rubino, Milan, Museo del Novecento, Apr. 6- Sept. 7, 2014.

3. See *Paolo Scheggi Merlini: Per una situazione*, exh. cat., Bologna, Galleria Il Cancellò, from Dec. 8, 1962, texts by Lucio Fontana and Paolo Scheggi, Il Cancellò arte d'oggi, Bologna, 1962.

4. "True speech, on the contrary – speech which signifies, which finally renders "l'absente de tous bouquets" presents and frees the sense captive in the thing – is only silence in respect to empirical usage, for it does not go so far as to become a common noun" [quote from Maurice Merleau-Ponty

4. « Au contraire, la parole vraie, celle qui signifie, rend enfin présente l'absente de tous bouquets » et libère le sens captif dans la chose, elle n'est, au regard de l'usage empirique, que silence puisqu'elle ne va pas jusqu'au nom commun » in M. Merleau Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960. Citation de M. Merleau Ponty en ouverture du texte d'auto-présentation de Scheggi in *Paolo Scheggi Merlini. Per una situazione*, cit., s.p.].

5. Cf. « Paolo Scheggi-Merlini alla galleria del Cannello », in *Il resto del Carlino*, dimanche 23 décembre 1962, s.p.

6. Cf. : *Monocroma*, sous la dir. de M. Bergomi, catalogue de l'exposition, Galleria Il Fiore, Florence, 16-29 janvier 1963, s.n., s.l., 1963.
Monocroma, sous la dir. de L. Vinca Masini, catalogue de l'exposition, Galleria Il Cannello, Bologne, 13 avril-3 mai 1963, s.n., s.l., 1963.

7. M. Bergomi, *Monocroma*, op. cit., s. p.

that opens Scheggi's self-presentation in *Paolo Scheggi Merlini: Per una situazione*, op. cit., unpagged; English trans. Richard McCleary).

5. See "Paolo Scheggi-Merlini alla galleria del Cannello," *Il Resto del Carlino*, Dec. 23, 1962, unpagged.

6. See: *Monocroma*, ed. Mario Bergomi, exh. cat., Florence, Galleria Il Fiore, Jan. 16-29, 1963, n.p., 1963;
Monocroma, ed. Lara Vinca Masini, exh. cat., Bologna, Galleria Il Cannello, Apr. 13-May 3, 1963, n.p., 1963.

7. M. Bergomi, *Monocroma*, op. cit., unpagged.



—
Paolo Scheggi
en 1963-1964
Photo de Scavolini

—
Paolo Scheggi
in 1963-1964
Photo by Scavolini

Notes théoriques

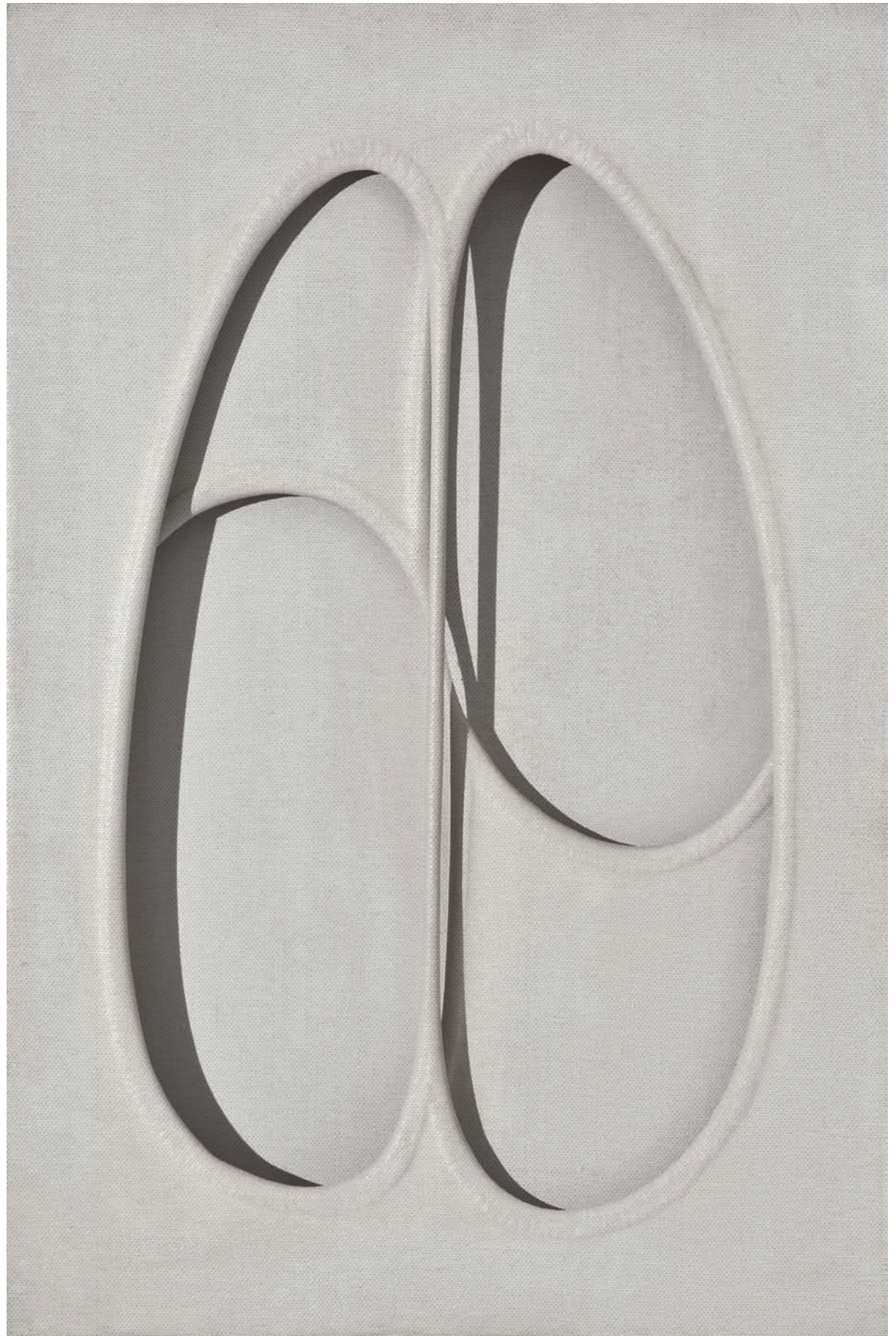
Suite à un voyage en Angleterre j'ai pu découvrir les œuvres de Mondrian et Arp. En Italie j'ai commencé à étudier la phénoménologie, et en particulier Merleau-Ponty et Sartre. À la même période je fréquentais également certaines cellules du parti communiste. Ces éléments ont radicalement modifié ma pensée et par conséquent ma peinture. Récemment, j'ai entrepris d'explorer les thèmes liés à la nécessité de l'engagement idéologique, dans un contexte culturel. Argan et Sartre ont joué un rôle fondamental dans ma formation.

Paolo Scheggi, 1961-1962

Theoretical notes

Following a trip to England I got to know the works of Mondrian and Arp. In Italy I started studying phenomenology and in particular Merleau-Ponty and Sartre. In the same period I also used to go to some branches of the Communist Party. These elements radically modified my thinking and consequently my painting. Recently I have attempted to explore themes relating to the necessity of ideological engagement, in a cultural context. Argan and Sartre were fundamental to my formation.

Paolo Scheggi, 1961-1962



*Per una
situazione*, 1962
Acrylique blanche
sur trois toiles
superposées /
White acrylic
on three
superimposed
canvases
60 × 40 × 5 cm /
23 5/8 × 15 3/4 × 2 in
Collection A&M,
Bologne /
A&M Collection,
Bologna
APSM009/0001

« Mot véritable que celui qui signifie, qui rend finalement présente de l'absence de tous les bouquets et libère le sens prisonnier de la chose, l'usage empirique lui n'est que silence, car il n'arrive pas au nom commun. »

Maurice Merleau-Ponty

Je ne connais pas dans l'histoire de l'art de peinture qui soit plus violente et en même temps plus aimante que *Guernica*. Le peintre de Malaga nous a trahis. Nous lui en sommes reconnaissants. C'était prévisible. Puisque la vie a été identifiée à « l'être pour la mort » d'Heidegger, et que la violence est devenue le seul geste humain, toute justification de notre entité a été appelée abstraction. Ce que cela a impliqué, au fond, c'est de continuer systématiquement à détruire et établir une réalité apologétique. Et ce qui au début du siècle était une révolution esthétique est devenu historiquement réaction éthique, en vertu d'une réalité « donnée » et « officielle » qui ne saurait appartenir à la pratique de l'art. L'homme de sang caché derrière Wols, qui nous a hurlé sa sentence, et le cri de Pollock quand il a percuté un arbre, ont eu leur conséquence inéluctable : être acceptés comme la seule possibilité de réaliser l'angoisse de l'existence. Finalement l'homme révolté de Camus

a conclu le dernier acte que la culture européenne traînait depuis Baudelaire. Durant des années, par conséquent, l'homme a été forcé d'ériger sa chute en symbole, de goûter son aliénation, de conférer au doute la signification de l'absolu. Ravagé, violé et absent, il a vu dans la mort la seule possibilité de salut, et au nom de la violence il a dû renoncer à toutes les choses les plus belles et authentiques.

C'est une situation absurde et injustifiable qu'il a découverte, et dans sa sentence il a dû se reconnaître comme être libre. S'il n'y a rien d'autre à faire, si la seule vérité est le déni, alors je propose de nier au moins le déni de nous-mêmes.

« Le bonheur, a dit Marx, est une idée neuve en Europe... et dans le monde ! »

Paolo Scheggi, 1962

“True speech, on the contrary – speech which signifies, which finally renders ‘l’absente de tous bouquets’ present and frees the sense captive in the thing – is only silence in respect to empirical usage, for it does not go so far as to become a common noun”

Maurice-Merleau Ponty

I don't know of a painting in the history of art that is more violent and at the same time more loving than *Guernica*. The painter from Malaga has betrayed us. We are thankful. It was predictable. Since life has been identified with Heidegger's "being for death" and violence has become the only human gesture, every justification for our entity has been called abstraction. Basically it has entailed having to carry on systematically destroying and establishing an apologetic reality. And what at the beginning of the century was an aesthetic revolution turned historically into ethical reaction, into subjection to a "given" and "official" reality not includable in the praxis of art. The man of blood hidden behind Wols who has shouted out his sentence to us and the cry of Pollock crashed against a tree has had its necessary consequence: being accepted as the only possibility of realising the anguish of existence.

Finally, Camus' man in revolt has closed the final act which European culture has dragged along since Baudelaire. For years, then, man has been forced to raise his symbol of fallen things, to taste his alienation, to give doubt the meaning of absolute.

And ravaged, raped and absent he has seen in death the only possibility of salvation, and for violence he has had to forego all the most beautiful and authentic things. An absurd and unjustifiable case has been discovered, and in his condemnation he has had to recognise himself to be free. If there is nothing else to be done, if the only truth is denial, I propose to deny, at least the denial of ourselves. "Happiness", said Marx, "is a new idea in Europe...and in the world!"

Paolo Scheggi, 1962

Per una situazione, 1962
Acrylique noire sur trois toiles
superposées / Black acrylic on three
superimposed canvases
60 × 70 × 7 cm / 23 5/8 × 27 1/2 × 2 3/4 in
Mart, Musée d'art moderne et
contemporain de Trente et Rovereto
Collection VAF Stiftung / MART,
Museum of Modern and Contemporary
Art in Trento and Rovereto
VAF-Stiftung collection
APSM004/0001





Il tuo scritto è molto intelligente, come lo
fica, fra noi vi possono essere delle divergenze
che ritengo a tuo favore, sei uomo del tuo tempo.

Vorrei solo aggiungere che le arti, non so
no, che, una delle manifestazioni dell'inte-
elligenza, la ragione di essere "uomo",
non vi può essere evoluzione sociale,
senza un'evoluzione totale dell'uomo -

Mi piacciono le tue inquietudini,
le tue ricerche, i tuoi quadri così profon-
damente neri, rossi, bianchi, indica-
no del tuo pensiero, della tua paura -

Non posso che augurarti una car-
riera "felice", e ricordarti di essere
umile, molto umile, nel tempo "
siamo, nulla."

Luca Fontana

Ton écrit est très intelligent, comme logique, même s'il peut exister des divergences entre nous, qui sont en ta faveur. Tu es un homme de ton temps. Je voudrais seulement ajouter que les arts ne sont pas « que » l'une des manifestations de l'intelligence, la raison d'être « homme » ; il ne peut pas y avoir d'évolution sociale sans une évolution totale de l'homme.

J'aime tes inquiétudes, tes recherches et tes tableaux si profondément noirs, rouges, blancs, qui indiquent ta pensée, ta crainte. Je ne peux que te souhaiter une carrière « heureuse » et te rappeler qu'il faut être humble, très humble. Nous ne sommes rien face au temps.

Lucio Fontana

What you wrote is very intelligent in its logic. There may be differences between us, which I consider in your favor, you are a man of your time.

I would only add that the arts are not "only" one of the manifestations of intelligence, the reason for being "human." There can be no social evolution without a total evolution of mankind.

I like your uneasiness, your quests, your paintings, so profoundly red, black, white, that indicate your thinking, your fear.

I can only but wish you a "happy" career and remind you to be humble, very humble. In "time" we are "nothing."

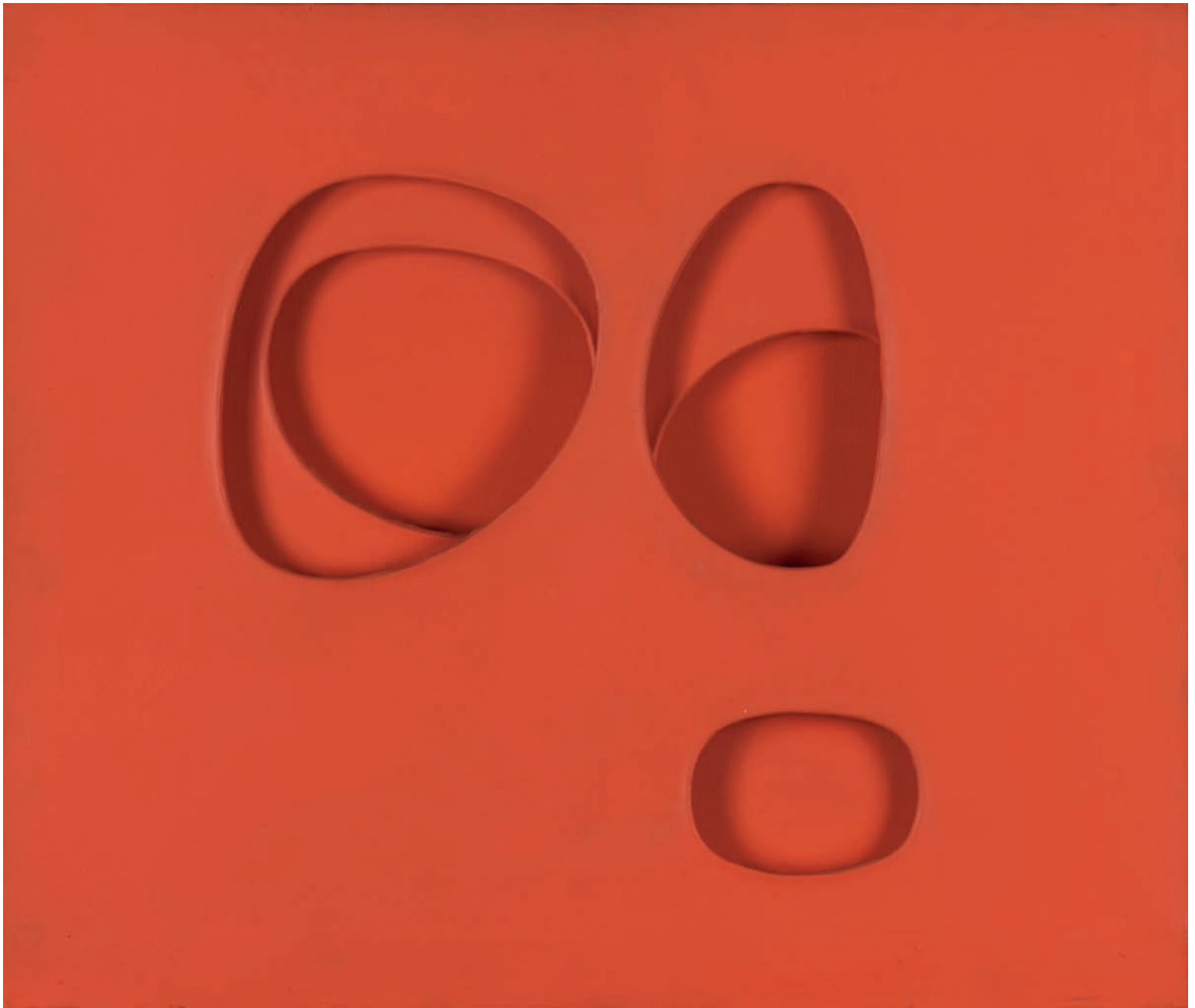
Lucio Fontana

—
Lettre de Lucio Fontana à Paolo Scheggi, 1962. La lettre se réfère au texte d'auto-présentation écrit par Paolo Scheggi pour sa seconde exposition personnelle à la Galleria Il Cancellò à Bologne

—
Lucio Fontana's letter to Paolo Scheggi, 1962. The letter refers to a self-introduction that Paolo Scheggi wrote for his second solo exhibition at the Galleria Il Cancellò in Bologna

Zone riflesse, 1962-1963
Acrylique noire sur trois toiles
superposées / Black acrylic on three
superimposed canvases
60 x 70 x 6 cm / 23 5/8 x 27 1/2 x 2 3/8 in
Collection particulière, Biella /
Private collection, Biella
APSM122/0001





Per una situazione, 1963
Acrylique orange-rouge sur trois toiles
superposées / Orange-red acrylic
on three superimposed canvases
50 x 60 x 4,8 cm / 19 3/4 x 23 5/8 x 1 7/8 in
Collection particulière, Paris /
Private collection, Paris
APSM010/0001



Zone riflesse, 1962

Acrylique noire sur trois toiles
superposées / Black acrylic
on three superimposed canvases
70 × 70 × 6 cm / 27 1/2 × 27 1/2 × 2 3/8 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM003/0001

—
L'œuvre a été présentée à l'exposition
« Paolo Scheggi. Opere dal 1960 al 1971 »,
Naples, Galleria Il Centro, janvier 1974

—
The work was shown at the exhibition
Paolo Scheggi. Opere dal 1960 al 1971,
Naples, Galleria Il Centro, January 1974



Zone riflesse, 1963
Acrylique rouge sur trois toiles
superposées / Red acrylic
on three superimposed canvases
70 × 60 × 5 cm / 27 1/2 × 23 5/8 × 2 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM069/0004



Zone riflesse, 1963

Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic
on three superimposed canvases
60 × 60 × 6 cm / 23 5/8 × 23 5/8 × 2 3/8 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM052/0039

MOSTRE D'ARTE

Paolo Scheggi-Merlini alla galleria del Cancellò

Non so se Paolo Scheggi-Merlini, l'artista ventenne che espone al Cancellò, sia un pittore; di certo si muove da posizioni intellettuali e culturali chiare e precise: ha spazzato via tutto. Dice Croce che «le età in cui si preparano le riforme e rivoluzioni sono attente al passato, a quello del quale vogliono spezzare i fili, e a quello di cui vogliono riannodarli...». Ma credo che il filosofo abruzzese, per il giovane Scheggi, appartenga alla reazione, da quel tanto che si può capire leggendo la telegrafica autopresentazione del catalogo. Nonostante tutto ciò, Scheggi-Merlini ci incanta. Saltato in corsa sull'autobus di Lucio Fontana, il giovanissimo artista fiorentino (che oggi vive e lavora a Milano) si consente delle evoluzioni che stupiscono lo stesso maestro, il quale così scrive al discepolo: «... fra noi ci possono essere delle divergenze che ritengo a tuo favore, sei un uomo del tuo tempo». Poi opportunamente aggiunge: «... ricordati di essere umile, molto umile, nel tempo siamo *nulla*». La tavolozza di Scheggi-Mer-

lini è molto semplice: in ogni quadro non c'è mai più di un colore, o rosso o nero o bianco. Il quadro è costruito a più piani e, ad eccezione dell'ultima, le tele sovrapposte sono fustellate con forme ovali. Tutto a un solo colore, come se la tela, anzi le tele fossero state immerse in un bidone di vernice. In favorevoli condizioni di luce interviene un gioco di ombre e penombre che dà al quadro una sua vita. Si tratta di articoli di gusto finissimo, confezionati con molta cura e ricchi di suggestione.

Vice

IL RESTO DEL CARLINO

Domenica 23 Dicembre 1962.

Paolo Scheggi-Merlini à la Galleria del Cancellò

in *Il resto del Carlino*, Bologne, 23 décembre 1962

Je ne sais pas si Paolo Scheggi-Merlini, l'artiste âgé de vingt ans qui expose ses œuvres à la Galleria del Cancellò, est un peintre ; mais sans aucun doute il se base sur des positions intellectuelles et culturelles claires et nettes : il a tout balayé. Croce dit que « l'âge de la préparation des réformes et des bouleversements est attentif au passé, à celui dont il veut couper les fils, et à celui dont il cherche à les renouer... ». Mais je crois que le philosophe des Abruzzes, pour le jeune Scheggi, appartient à la réaction, d'après ce que l'on peut déduire de l'auto-présentation télégraphique du petit catalogue. Malgré cela, Scheggi-Merlini nous enchante. Il a pris le bus en marche de Lucio Fontana, et le très jeune artiste florentin (qui vit actuellement à Milan) se permet des évolutions qui étonnent le maître lui-même, ce dernier écrivant à son disciple : « ...il peut exister des divergences entre nous, qui sont en ta faveur. Tu es un homme de ton temps ». Puis il ajoute de manière opportune : « ...rappelle-toi qu'il faut être humble, très humble. Nous ne sommes rien face au temps ». La palette de Scheggi-Merlini est très simple : pour chaque tableau il n'y a jamais plus d'une couleur, rouge ou noir ou blanc. Le tableau est construit sur plusieurs plans et, à l'exception de la dernière, les toiles superposées sont percées de formes ovales. L'ensemble avec une seule couleur, comme si la toile, ou plutôt les toiles, avaient été plongées dans un pot de peinture. Grâce à un éclairage adéquat, un jeu d'ombres et de pénombres fait vivre le tableau. Il s'agit d'éléments d'un goût exquis, préparés avec soin et riches en suggestions.

Paolo Scheggi-Merlini at Galleria del Cancellò

in *Il Resto del Carlino*, Bologna, December 23, 1962

I don't know if Paolo Scheggi-Merlini – the artist in his 20s who showed at the Cancellò – is a painter; but there is no doubt that he starts from clear, exact cultural and intellectual positions: he has cleared everything away. Croce said, "The age of preparing reforms and knowing disruption is attentive to the past, to whom wants to cut the string, to whom wants to re-new it..." But I think the young Scheggi would see Croce as part of the reaction, from what we can deduce by reading his brief self-introduction in the little catalogue. But despite it all, we are all enchanted by Scheggi-Merlini. The young Florentine artist (who now lives and works in Milan) has followed Lucio Fontana's path and ventures in new directions that even amaze Fontana, who wrote to his follower: "...there may be differences between us, which I consider in your favor, you are a man of your time." He aptly adds, "I'd remind you to be humble, very humble, in "time" we are "nothing." Scheggi-Merlini's color palette is very simple: there is never more than one color in each painting – red, black or white. The painting is made of several layers and, except the last one, the layered pieces are die-cut oval shapes. Everything is a single color, as if the material, or rather the materials, had been dipped in a bucket of paint. In the right light conditions an interplay of shadows and half-shadows give the painting its own life. These are pieces with very refined taste, meticulously composed and richly evocative.

GALLERIA "IL FIORE,,

Via della Pergola 5 r. dal 16 al 29 Gennaio 1963

MOSTRA MONOCROMA

BAJ

A. BUENO

DANGELO

DORAZIO

FONTANA

HARTUNG

Y. KLEIN

LOFFREDO

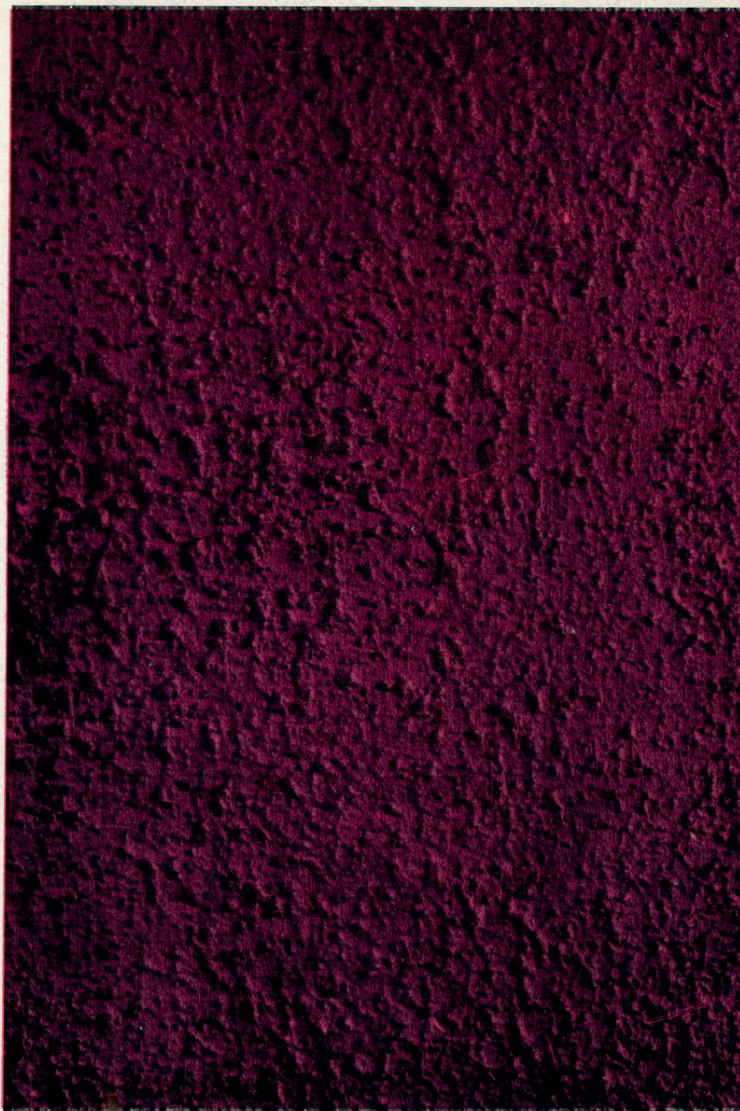
MANZONI

POMODORO

SCATIZZI

SCHEGGI

TURCATO



lunedì 28 gennaio alle ore 21,30 verranno eseguite nel locale della mostra
musiche sperimentali di SYLVANO BUSSOTTI, GIUSEPPE CHIARI, VITTORIO
GELMETTI, GIULIANA ZACCAGNINI - ITALO GOMEZ e lette poesie di EUGENIO
MICCINI, LAMBERTO PIGNOTTI, SILVIO RAMAT e SERGIO SALVI.

—
Affiche de
l'exposition
« Monocroma »,
Bologne-Florence,
1963

—
Poster for the
Monocroma
exhibition,
Bologna-Florence,
1963

la galleria l'invita per sabato 13-4-63 alle ore 18 all'inaugurazione della mostra del

MONOCROMO

espongono: BAJ - BURRI - BUENO A. - CASTELLANI - DANDELO - DORAZIO - FONTANA
HARTUNG - KLEIN - LOFFREDO - MANZONI - POMODORO GIO - SCHEGGI - SCHIFANO - TURCATO

—
Monocromo,
catalogue de
l'exposition,
Bologne, Galleria
Il Cannello,
13 avril-3 mai
1963

—
Monocromo,
exhibition
catalogue,
Bologna,
Galleria Il
Cannello, April
13-May 3, 1963



YVES KLEIN

Monocromia rossa (1957)

*Le opere di Baj, di Yves Klein
e di Gio Pomedor,
sono di proprietà di Sergio Dangelo*

Intitolata al monocolore questa mostra assume un significato preciso se la si inquadra nell'ambito di alcuni aspetti dell'arte contemporanea, come espressione singolare, al di là del discorso particolare e del tutto autonomo che le opere singole, (ne fanno fede i nomi degli artisti presenti, tra i quali è assolutamente di altra pertinenza trovare o meno rapporti reciproci) propongono o svolgono.

Mentre infatti si può parlare di una « meditazione sui dati primi del fatto pittorico, svolta in profondità, con dedizione ascetica e fermo ripudio degli elementi emozionali, spuri » (Bergomi) per certe correnti e indirizzi che del monocolore si servono a determinazione di una fase di ricerca e di « scoperta » di una nuova percezione assoluta e rigorosa di uno spazio-luce nell'assenza di ogni figuratività e di ogni tonalismo (si veda a questo proposito la

mostra « Monochrome Malerei » del '60) per altri artisti la esperienza monocromatica resta sul filo di una particolare ricerca di valori legati all'uso di un materiale e di una strutturazione identificabile con la forma espressiva (Klein stesso, e Burri, e anche Fontana).

Il ritrovare una componente comune nel monocolore ad esperienze fondamentalmente diverse (gli artisti che fanno parte della mostra non pretendono certamente di esaurire l'argomento) ci sembra assai utile a suggerire nuove possibilità di indagine critica e, probabilmente, nuove vie di ricerca espressiva, nel campo di una più diretta modalità percettiva, che secondo il concetto di « opera aperta », esiga una precisa collaborazione tra artisti e pubblico.

Lara Vinca Masini

da sabato 13 aprile al 3 maggio 1963 ore 10,30-12,30 e 17,30-19,30 festivi compresi

Monochromie

Dédiée à la monochromie, cette exposition prend une signification précise si on la situe dans les limites de certains aspects de l'art contemporain, en tant qu'expression singulière, allant au-delà du discours particulier et complètement autonome que chacune des œuvres (en témoignent les noms des artistes présents dont ce n'est pas du tout le propos ici de découvrir s'ils sont, ou non, liés par des rapports de réciprocité) propose et déroule. En effet, alors que l'on peut parler d'une « méditation sur les données premières du fait pictural, menée en profondeur, avec un dévouement ascétique et un refus ferme des éléments émotionnels et impurs » (Bergomi) pour certains courants et certaines spécialités qui se servent de la monochromie pour déterminer une phase de recherche et de « découverte » d'une nouvelle capacité, absolue et rigoureuse, à percevoir un espace-lumière dans l'absence de tout élément figuratif et de tout tonalisme (nous renvoyons à cet égard à l'exposition « Monochrome Malerei » de 1960), pour d'autres artistes, l'expérience monochromatique s'en tient à la recherche particulière de valeurs liées à l'usage d'un matériau et d'une structuration identifiables avec la forme expressive (Klein lui-même, Burri, et même Fontana).

Retrouver la composante commune, dans la monochromie, d'expériences fondamentalement différentes (les artistes qui font partie de l'exposition n'ont pas la prétention d'épuiser le sujet), nous semble très utile pour suggérer de nouvelles possibilités d'analyse critique et, probablement, de nouvelles voies de recherche expressive, dans le domaine d'un mode de perception plus direct qui, selon le concept « d'œuvre ouverte », exige une collaboration précise entre les artistes et le public.

Lara Vinca Masini

Monochrome

This exhibition, dedicated to monochrome, takes on an exact meaning set in the context of certain aspects of contemporary art as a singular form of expression, beyond the specific, completely autonomous ideas that the individual works suggest or enact (as evinced by the names of the participating artists – finding reciprocal relations between them is a completely different matter).

However, we can say there is a "meditation on the facts before the pictorial act, carried out in depth, with ascetic dedication, firmly repudiating spurious, emotional elements." (Bergomi)

Certain directions and trends use monochrome to define a phase of investigation and "discovery" of a new absolute, exacting perception of space/light in the absence of any figuration or tone (see the 1960 exhibition "Monochrome Malerei"), for other artists, the use of monochrome cleaves to a line studying values bound to the use of a material and a structuring that we can identify with an expressive form (for example, Klein himself, Burri and even Fontana).

Rediscovering a shared component in monochrome between fundamentally different works (and artists part of the exhibition certainly do not claim to have exhausted the theme), we consider it quite useful to suggest new directions of critical investigation, and likely new paths of expressive exploration, in the field of a more direct perceptive mode, which in accord with the concept of an "open work" requires a particular collaboration between the artists and audience.

Lara Vinca Masini

Texte pour
l'exposition
« Monocroma »
de Lara Vinca
Masini, catalogue
de l'exposition,
Bologne, Galleria
Il Cancellò,
13 avril-3 mai 1963

Text for the
Monocroma
exhibition, by
Lara Vinca
Masini, exhibition
catalogue,
Bologna, Galleria
Il Cancellò, April
13-May 3, 1963

Zone riflesse, 1963
Acrylique rouge sur trois toiles
superposées / Red acrylic
on three superimposed canvases
51,5 × 61,5 × 5 cm / 20 1/4 × 24 1/4 × 2 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM069/0008



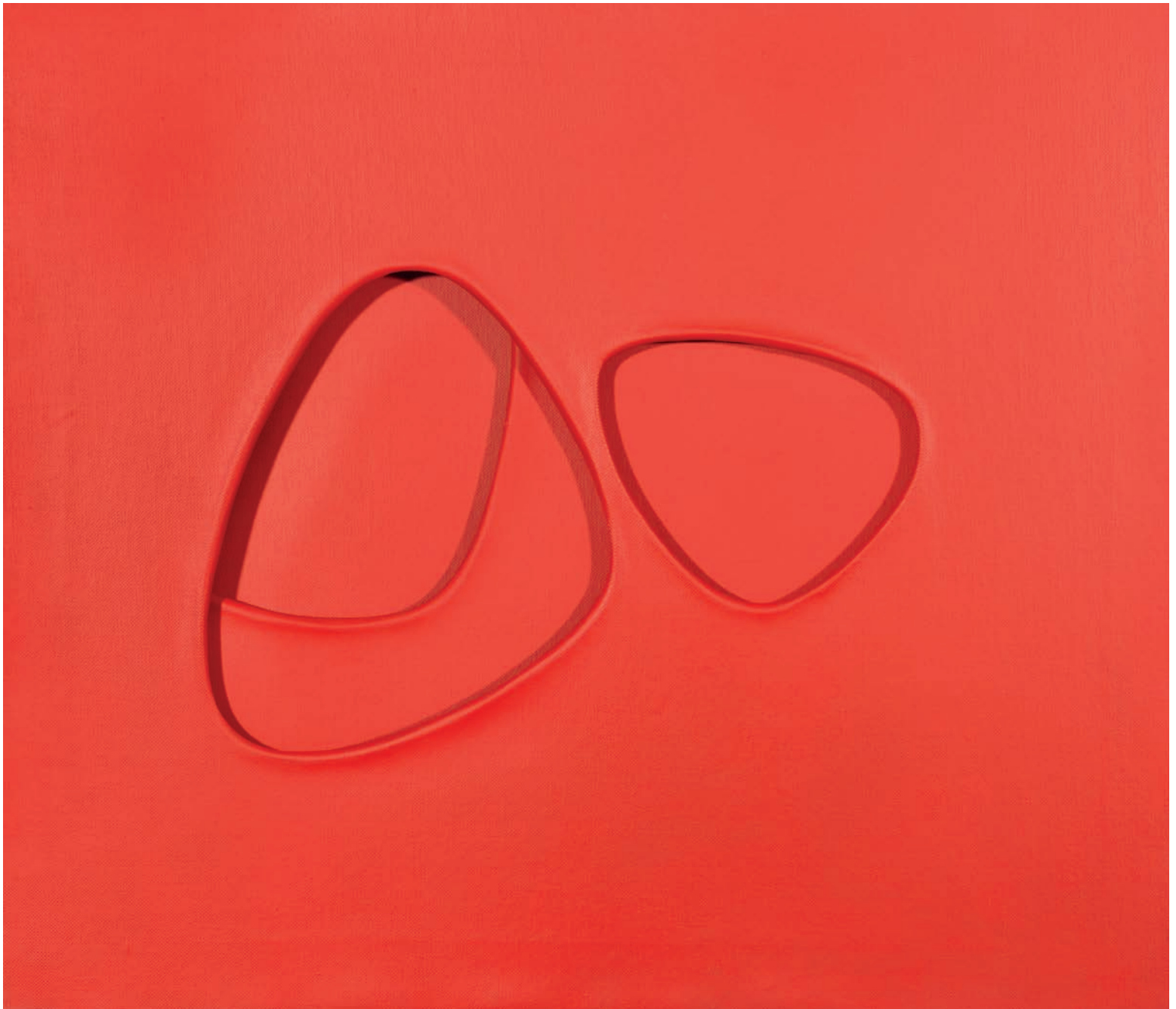
Zone riflesse, 1963
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic
on three superimposed canvases
50 x 80 x 5,5 cm / 19 3/4 x 31 1/2 x 2 1/8 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM052/0048





Per una situazione, 1963
Acrylique orange sur trois toiles
superposées / Orange acrylic
on three superimposed canvases
60 x 80 x 7 cm / 23 ⁵/₈ x 31 ¹/₂ x 2 ³/₄ in
Collection particulière / Private collection
APSM123/0001





Zone riflesse, 1963
Acrylique rouge sur trois toiles
superposées / Red acrylic
on three superimposed canvases
60 × 70 × 5,5 cm / 23 ³/₈ × 27 ¹/₂ × 2 ¹/₈ in
Collection particulière, Suisse /
Private collection, Switzerland
APSM069/0013



Zone riflesse, 1963
Acrylique noire sur trois toiles
superposées / Black acrylic
on three superimposed canvases
60 × 60 × 6 cm / 23 7/8 × 23 7/8 × 2 3/8 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM052/0038

1962-1965

—
Getulio Alviani
et Paolo Scheggi
dans l'atelier de
Scheggi à Milan,
Via Tadino 5, 1965-
1966. Photo d'Ada
Ardessi

—
Getulio Alviani and
Paolo Scheggi at
Scheggi's studio in
Milan, Via Tadino 5,
1965-1966. Photo
by Ada Ardessi





Romanzo di poesia visiva 1962-1965

Parallèlement à la recherche visuelle picturale, Scheggi poursuit en effet au cours de l'année 1962 son activité d'écriture, aussi bien projectuelle-théorique que poético-littéraire : c'est à cette date que remonte la première rédaction de poèmes visuels exécutés avec des caractères typographiques disposés de façon variée sur la page blanche, réunis ensuite dans ce que l'artiste lui-même devait nommer *Romanzo di poesia visiva* [Roman de poésie visuelle], interrompu en 1965. L'œuvre est composée de 63 feuilles dactylographiées, dans lesquelles les thèmes centraux sont caractéristiques des recherches de Scheggi : le temps, l'espace, le vide et le plein comme métaphores de la vie et de la mort, les mots comme forme et potentiel plastique.

Fonds denses de lettres répétées alternant avec de petites traces d'alphabets interrompus, ponctuations inquiètes d'une sensation en forme de cri allongé sur feuille de papier, murmures et bribes d'un dialogue ininterrompu et vibrant que nous redécouvrons, parallèlement, dans les plis des vêtements de Germana Marucelli pour la collection Printemps-Été 1963.

Ici, entre figurations en formes de mots et mots qui deviennent forme, ce sont des échos de Thomas Stearns Eliot, auteur provoquant de *The Waste Land* [La Terre désolée], de Giuseppe Ungaretti, adoré de Scheggi du début à la fin, de Jiménez, narrateur incisif du mythe méditerranéen.

Alongside his exploration of visual media, over the course of 1962 Scheggi continued to be active as a writer, in the realm of both theory and literature. It was in this period that he devised his earliest visual poems, made by arranging typographical characters in various ways on the white page, which were later collected into what the artist himself would call a *Romanzo di poesia visiva* [Novel of Visual Poetry], continued until 1965. The work consists of 63 typewritten sheets, in which the central themes are those recurrent in Scheggi's work: time, space, void and solid as metaphors for life and death, the word as form and potential sculpture.

Dense fields of repeated letters alternated with traces of interrupted alphabets, restless punctuations of a feeling stretched like an outcry across the page, hints and murmurs of an ongoing, vibrant dialogue that we rediscover, parallel to this, in the folds of garments for Germana Marucelli's Spring-Summer collection 1963.

We can sense echoes of T. S. Eliot and his disquieting "Wasteland," of modernist poet Giuseppe Ungaretti, whom Scheggi so loved from beginning to end, of Juan Ramón Jiménez, that incisive narrator of the Mediterranean legend, among figurations in the form of words and words that become forms.

nota dell'autore

questa storia non ha trama,
per la verità non è nemmeno una storia,

~~questa non è una storia: cioè non ha trama.~~
potrebbe indifferentemente essere interrotta
alle prime pagine o continuare *fino alla fine.*
la sua lunghezza è determinata solo dalla necessità
di individuare un numero sufficiente di casi,
atti a chiarire meglio ~~e più ampiamente~~
il senso della cosa.
eventuali riferimenti a morali correnti o proposte,
sono accidentali.
il valore semantico è reperibile solo nella spaziatura,
che preordinando i tempi di lettura,
conferisce funzioni diverse al linguaggio.
l'autore in questo caso,
si comporta più o meno come un regista.

ROMANZO

di movi menti
dimovimentiatti

tti-dimovimentiatti

capire

capire come si fa

i n q u e s t i

m o m e n t i

er
a
sufficientissimissim
o
as
pet
tar
e
un ora
o for
se due
me
aspet ta

re
unaviteunavite
unaviteunavite
unaviteunavite
unaviteunavite
unaviteunavite
unaviteunavite
unaviteunavite

1
22
333
4444
55555
666666
7777777
88888888
999999999
0000000000
0000000000
999999999
888888888
7777777
666666
55555
4444
333
22
1

12345678910111213141516171819202122232425262728293031323334353637383940414243444
1234567891011121314151617181920212223242526272829303132333435363738394041424344
123456789101112131415161718192021222324252627282930313233343536373839404142434
12345678910111213141516171819202122232425262728293031323334353637383940414243
1234567891011121314151617181920212223242526272829303132333435363738394041423
123456789101112131415161718192021222324252627282930313233343536373839404142
12345678910111213141516171819202122232425262728293031323334353637383940412
1234567891011121314151617181920212223242526272829303132333435363738394041
123456789101112131415161718192021222324252627282930313233343536373839401
12345678910111213141516171819202122232425262728293031323334353637383940
40393837363534333231302928272625242322212019181716151413121110987654321
1403938373635343332313029282726252423222120191817161514131211109876543210
4139383736353433323130292827262524232221201918171615141312111098765432100
24140393837363534333231302928272625242322212019181716151413121110987654321
424140393837363534333231302928272625242322212019181716151413121110987654321
3424140393837363534333231302928272625242322212019181716151413121110987654321
34241403938373635343332313029282726252423222120191817161514131211109876543210
434241403938373635343332313029282726252423222120191817161514131211109876543210
4434241403938373635343332313029282726252423222120191817161514131211109876543210
44443424140393837363534333231302928272625242322212019181716151413121110987654321

12345
123
1

si e ra potu
t o vede r e al margine
del la

strada, un cer to av vi
c i na r s i
diper sone

incammino e

di g r a n fretta
at t t e nte
a nasc s
con
der s i

comeladri
che fossero disattenti era impossibile.

coè possibile veder lontano mormorò il primo rivolgendosi al terzo non saprei irrispose
visibilmente seccato dalla domanda non prevista e lo allontanò spingendolo con viole
nza contro il quarto che anch'essoci lo di sorpresa non nascose la propria rabbia e ab
brividì al contatto pungente poi annuì verso il quinto e quest'ultimo si voltò e sparò



—
Vêtements
de Germana
Marucelli réalisés
en collaboration
avec Paolo
Scheggi, collection
printemps-été
1963. Paolo
Scheggi a conçu les
motifs imprimés
des tissus,
associant aux
éléments ovoïdaux

caractéristiques
de ses œuvres
des citations de
poèmes de Giuseppe
Ungaretti, Juan
Ramón, Jiménez et
Thomas Stearns Eliot.
Image de gauche
Collection particulière
APSM051/0015
Image de droite
Collection particulière
APSM001/0164

—
Garments
by Germana
Marucelli
made with
Paolo Scheggi,
Spring/Summer
Collection 1963.
Paolo Scheggi
designed the
printed patterns
on the fabrics,
combined with
oval components

typical of his
artwork at the
time, quotes from
poems by Giuseppe
Ungaretti, Juan
Ramón Jiménez
and T.S. Eliot.
Left
Private collection
APSM051/0015
Right
Private collection
APSM001/0164

Poèmes sur vêtements

Et je te montrerai quelque chose qui n'est
Ni ton ombre au matin marchant derrière toi.
Ni ton ombre le soir surgie à ta rencontre ;
Je te montrerai ton effroi dans une poignée de poussière¹.
(T. S. Eliot, *La Terre vaine*, 1. L'enterrement des morts, dans *Poésies*,
traduction Pierre Leyris [1976], Editions du Seuil, 2006)

Les paroles se meuvent, la musique se meut
Seulement dans le temps, mais cela qui vit seulement
Peut seulement mourir. Les paroles, après le discours
Atteignent au silence².
(T. S. Eliot, *Poésies*, Quatre quatuors, Quatuor 1, *Burnt Norton*, chapitre
V, dans *Poésies*, traduction Pierre Leyris [1976], Editions du Seuil,
2006)

Chaque jour au chant du coq mon cœur est brisé en Grèce³.
(Juan Ramón Jiménez)
Nouvelle traduction faute d'avoir pu trouver une traduction déjà publiée

De l'aube l'instant
perdu en image
Ce n'est que maintenant
que je prends conscience
de l'homme⁴.
(Giuseppe Ungaretti)
Nouvelle traduction faute d'avoir pu trouver une traduction déjà publiée

Poems on clothing

1. And I will show you
something different
from either / Your
shadow at morning
striding behind you
/ Or your shadow
at evening rising to
meet you; / I will
show you fear in a
handful of dust.
(Thomas Stearns
Eliot, *The Waste
Land*, 1. *The burial of
the dead*)

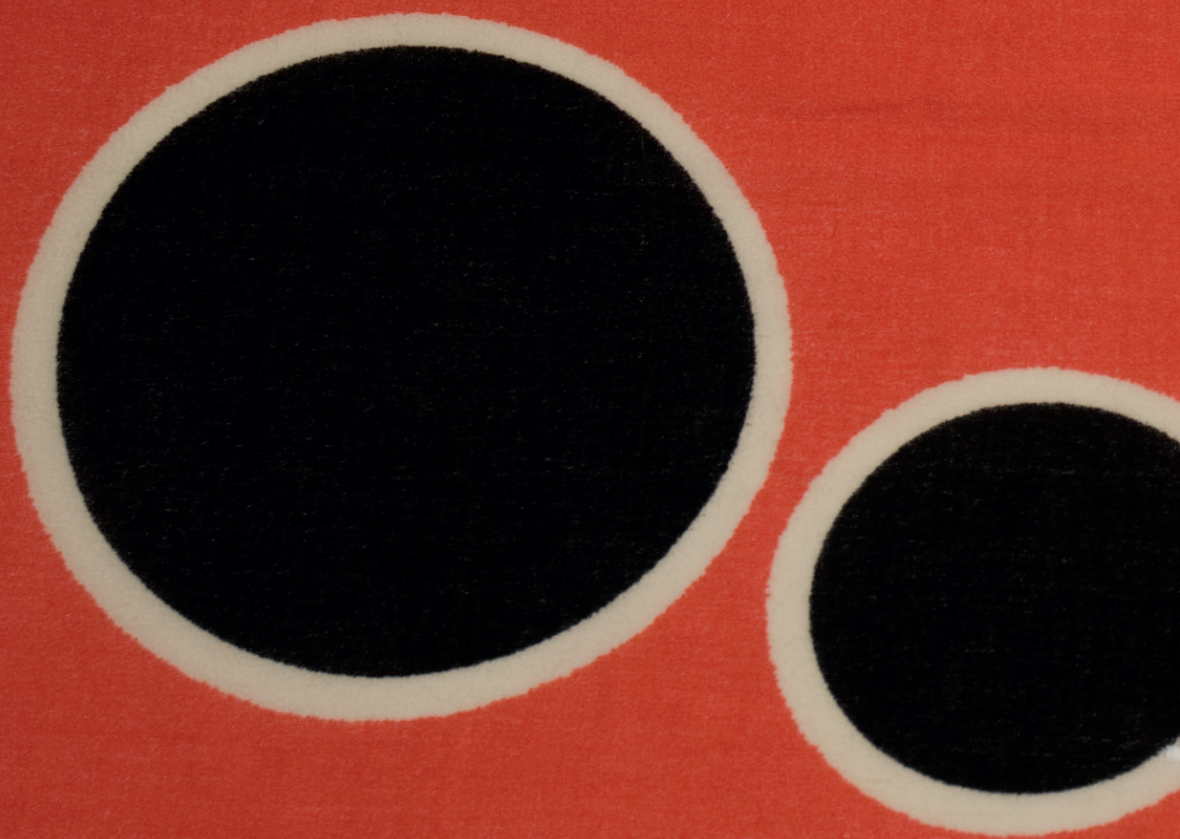
2. Words move,
music moves /
Only in time; but
that which is only
living /
Can only die.
Words, after
speech, reach /
Into the silence.
(Thomas Stearns
Eliot, *Poems. Four
Quartets. Quartet
I, Burnt Norton*,
chapter V)

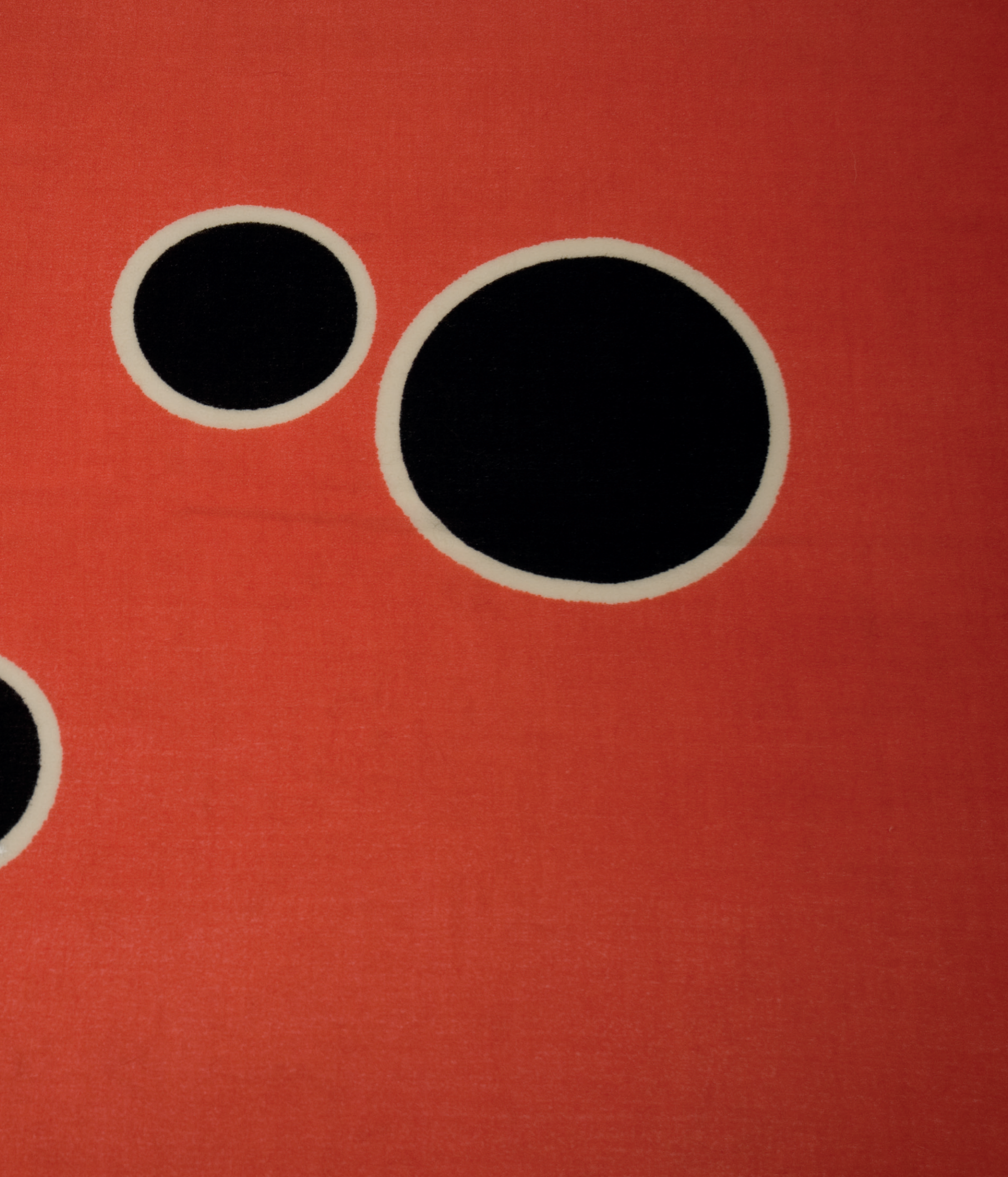
3. Every day when
the cock crows my
heart is broken in
Greece.
(Juan Ramón
Jiménez; source
unidentified)

4. Dawn the
moment / that lost
in image / And only
now / Do I notice /
man
(Giuseppe
Ungaretti; source
unidentified)

—
Tissu de Germana
Marucelli réalisé
en collaboration
avec Paolo
Scheggi, 1968,
voile de laine
Collection
particulière
APSM103/0031
—

Textile by Germana
Marucelli created
with Paolo
Scheggi, 1968,
wool voile
Private collection
APSM103/0031





1964-1965

1964-1965

—

La recherche
comme démarche
étendue. *Intersuperfici*,
Inter-ena-cubi,
conception
architecturale
et *Compositori*
cromo-spaziali

—

Extending the realm
of artistic practice
Intersuperfici,
Inter-ena-cubi,
architectural design
and *Compositori*
cromo-spaziali

Luca Massimo Barbero

Alors que commencent les premières études sur le monochrome, à partir du second semestre de 1963, la recherche de Scheggi est mise en relation avec celle des représentants de l'art programmé dont les principales directions commencent à être analysées, dans la capitale lombarde précisément, grâce au travail de mise au point critique mené par Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Carlo Belloli, Palma Bucarelli, Umberto Eco, actifs dès les premiers moments du débat en même temps que les artistes et les groupes de recherche « programmés » italiens, de Getulio Alviani à Mario Ballocco, du Gruppo N, en particulier Manfredo Massironi, à Enzo Mari, de Bruno Munari au Gruppo T.

Avant de parcourir l'histoire créative et les lectures critiques de la démarche de Scheggi au cours de 1964, année fondamentale durant laquelle le jeune artiste engage d'importants dialogues avec des personnalités telles que Carlo Belloli et Umbro Apollonio, entrant dans le vif du débat déclenché par les nouvelles recherches liées aux paradigmes de l'art constructiviste, il est nécessaire de retracer la lecture des passages créatifs abordés par Scheggi dans un article que Celant écrit dans *Casabella* en janvier 1967¹, en concomitance avec la présentation au public de *l'Intercamera plastica* [Interchambre plastique]. Un texte qu'il est nécessaire de citer dès à présent, dans la mesure où c'est lors de ces deux ans, 1964-1965, que la direction architecturale et environnementale des intentions de l'artiste s'affirme, des intentions réunies dans l'espace de *l'Intercamera plastica* de 1966-1967 et développées, comme nous le verrons, dans une direction de composition architecturale modulaire, jusqu'à ce qu'elle se dématérialise dans une prise de conscience [qui devient parfois aussi possession joyeuse] de l'espace urbain au cours des actions des années 1968-1969.

Une fois le choix du monochrome arrêté, écrit Celant, « les formes s'organisent » chez Scheggi, entrant dans un rapport dialectique avec la lumière et le spectateur : « le rythme [...] se bloque dans des scansiones symétriques ou des rythmes hélicoïdaux ou ellipsoïdaux. Le "feu" optique se resserre. La méthode de recherche se fait analytique, les formes, s'épurant de leur composante organique, commencent à se structurer mathématiquement² ».

1964 est l'année durant laquelle l'artiste, poursuit Celant, est « encore plus obstiné » dans l'élimination de « tout facteur né du hasard ou irrationnel », choisissant « les constructions en spirales paraboliques, où les figures ovoïdales, découpées dans les différentes surfaces peintes d'une seule couleur, interagissent sur des vides créés par les superpositions géométriques de deux spirales ou de deux paraboles. La lumière, en parcourant le cheminement tracé par la courbe découpée dans une zone de la première toile, suscite de nouvelles images, créées par les reflets d'ombres, qui viennent se poser sur la seconde surface et se transmettre sur les surfaces suivantes, créant ainsi une profondeur visuelle complexe et insolite³ ».

On trouve un écho de cette fidèle description dans les

In mid-1963, as his first explorations of monochrome were getting underway, Scheggi's work began to be compared to that of figures from the world of Programmatic Art, whose primary themes were starting to be analyzed right there in Milan; critics such as Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Carlo Belloli, Palma Bucarelli, and Umberto Eco were active in the conversation from the outset, along with the Italian artists and groups exploring this sphere, which included Getulio Alviani, Mario Ballocco, Gruppo N (especially Manfredo Massironi), Enzo Mari, Bruno Munari and Gruppo T.

Before retracing the creative history and critical interpretations of Scheggi's work in 1964, a pivotal year in which the young artist entered into a significant dialogue with figures such as Carlo Belloli and Umbro Apollonio, plunging into the heart of the debate set in motion by new experiments derived from constructivist paradigms, we should examine the view of Scheggi's creative evolution that Celant published in *Casabella* in January 1967,¹ in conjunction with the public presentation of *Intercamera plastica*. This is an essay that must be referred to at this point, since it is from 1964 to 1965 that Scheggi's architectural and environmental goals became clearly defined, flowing together into the installation *Intercamera plastica* in 1966-1967 and then moving, as we will see, in the direction of modular architectural composition, before dissolving into an awareness (which at times even becomes a joyful reclamation) of urban space in his actions of 1968-1969.

Once the choice of monochrome has been established in Scheggi's work, Celant writes, "the forms are organized," entering into a dialectical relationship with light and with the viewer: "the rhythm [...] becomes fixed in symmetrical scansiones or in helical and elliptical tempos. The optical 'focus' is narrowed. The method of investigation becomes analytical, the shapes shed their organic aspect and begin to take on a mathematical structure."²

It is in this year, 1964, that the artist, according to Celant, became "even more relentless" about eliminating "every random or irrational factor," opting for "parabolic spiral structures, in which oval shapes cut out of the different surfaces – all painted the same color – interact with the voids created by the geometric superimposition of two spirals or two parabolas. Light, traveling the path traced by a curved cut in an area of the first canvas, creates new images out of the reflected shadows, which come to rest on the second surface and are passed on to the others, generating an unusually complex visual depth."³

We find an echo of this apt description in the reflections of another key critic who began following Scheggi's work from the very outset as his vision and practice took shape: Carlo Belloli, who had the daunting task of introducing the young artist for the solo exhibition that opened on May 26, 1964 at Galleria del Deposito in Genoa, where in 1965 the artist would also launch his *Inter-ena-cubi* [Inter-ena-cubes] project, which we will return to later: "Scheggi chooses

réflexions d'une autre figure fondamentale de la critique destinée à suivre Scheggi dès les premiers moments de la définition de son projet et de sa démarche : Carlo Belloli, qui a la mission ardue d'introduire le jeune artiste dans son exposition personnelle inaugurée le 26 mai 1964 à la Galleria del Deposito de Gênes où en 1965 l'artiste devait lancer le projet des *Inter-ena-cubi*, sur lesquels nous devons revenir : « Scheggi choisit des formes courbes, ou dérivées de rotations de spirales logarithmique, et en découpe, sur des surfaces de toile, les contours des zones correspondant à leur délimitation spatiale. [...] En naît une profondeur visuelle complexe et inhabituelle où l'ombre et la lumière s'affrontent dans la position dialectique de protagonistes de la vie intérieure de ces surfaces réunies dans un corps structurel unique [...]»⁴.

1964 est une année particulièrement riche d'un point de vue expérimental et surtout typologique : les modulations cohabitent avec les confrontations de formes des années précédentes et, avec elles, fait son apparition l'*Intersuperficie* [*Intersurface*] avec ses ouvertures circulaires qui immédiatement se disposent avec exactitude, selon un rythme ordonné et répété qui, dès la première toile, interagit avec les deux surfaces successives, souvent composées de diagonales alternées.

Au mois de juin, Scheggi signe un texte fondamental, dans lequel il décrit le mécanisme générateur de l'œuvre : « les objets sont des carrés et des dérivés d'opérations menées sur le carré. L'espace est subdivisé par rotation de spirales logarithmiques, de paraboles logarithmiques, de rapports modulaires et continus. Les formes inscrites ont des structures élémentaires⁵. » Et il précise immédiatement l'extension non exclusivement optique de sa recherche d'implication de l'observateur : « cette étude systématiquement expérimentale puise ses origines spirituelles, mais non méthodologiques, dans l'élémentarisme et dans le concrétisme. Elle ne vise ni une rupture, ni la création d'une alternative, mais bien uniquement le but de poursuivre sur le plan historique – et par conséquent dynamique – les expériences visuelles, non point comme exercice pur et simple – disons même simpliste – de phénoménologie optico-physique, mais comme structure destinée à agrandir la perception. Dans ces conditions, l'instabilité même de l'aspect visuel des objets et l'évolution de la recherche constituent une méthode d'opération qui, se refusant à toute intention ou à toute attribution d'art, s'efforce de parvenir – sans extrapolations naturalistes, sans instances d'animisme – à une dialectique plus approfondie de la connaissance⁶. »

Belloli saisit bien à nouveau les différences et correspondances de cette dialectique conceptuelle et théorique, dans un contexte d'abstraction historicisée, lors de l'exposition « 44 protagonisti della visualità strutturata » [44 protagonistes de la visualité structurée] qui s'est tenue 06n avril 1964 à la Galleria Lorenzelli de Milan : le critique situe la démarche de Scheggi dans une situation d'avant-garde, parlant « d'objet visuel » et « d'invention chromo-spatiale⁷ ». Et c'est littéralement « chromo-spatiaux » que sont intitulés quelques

shapes that are curved, or derived from logarithmic rotations of spirals, and on canvas surfaces, cuts out the areas corresponding to their spatial determination. [...] The result is a uniquely complex sense of visual depth, with light and shadow playing off each other as key dialectical players in the inner life of these surfaces, joined into a single structural body [...].⁴

This year, 1964, was particularly rich in experimentation and above all in variety: alongside modulations and juxtapositions of shapes from previous years, the *Intersuperficie* made their appearance with circular openings that from the start were arranged with great precision, in an orderly, reiterated rhythm that begins with the first canvas and interacts with the two surfaces that follow, often composed in diagonal alternation.

In June, Scheggi wrote a pivotal essay describing the mechanism used to generate the work: "the objects are square and derived from operations on the square. Space is divided using logarithmic rotations of spirals, logarithmic parabolas, continuous modular relationships. The inscribed shapes possess elementary structures."⁵ And he immediately specifies how his investigation of viewer engagement has been expanded in a direction that is not purely optical: "this systematically experimental practice derives its spirit, but not its method, from Elementarism and Concrete Art; it is not meant to be a rupture or an alternative, but rather a historical and hence dynamic continuation of such visual experiments; not merely a simplistic exercise in optical/physical phenomenology, but a structure aimed at expanding perception. Even the visual nature of the objects becomes unstable, and the investigation evolves, to constitute an operating method that rejects any conception or attribute of art, striving without naturalistic derivations or spiritual urges toward a greater dialectic of knowledge."⁶

This dialectic of strategy and theory is once again aptly described by Belloli, with all its differences and similarities, in a context of historicized abstraction, with the exhibition *44 protagonisti della visualità strutturata* [44 Key Figures in Visual Structure] held in April 1964 at Galleria Lorenzelli in Milan. The critic places Scheggi's work within an avant-garde framework, using the terms "visual objects" and "chromo-spatial invention."⁷ And *cromo-spaziali* is literally used in the titles of some "composers" that Scheggi developed in the context of that significant show in Milan, which placed him alongside certain beloved masters – first and foremost, Hans Arp, and then Josef Albers, Max Bill, Piet Mondrian, Kazimir Malevich – in an exhibition whose significance is clearly evident today.

One example is *Compositore cromo-spaziale a elementi mobili per esperimenti cinematografici con il colore* [Chromo-spatial Composer with Mobile Parts for Cinematic Experimentation], made and shown for the 13th Milan

Compositori [Compositeurs] de Scheggi, élaborés autour de cet intense moment d'exposition milanais, qui le place, dans cette exposition aujourd'hui significative et importante, aux côtés de maîtres très aimés, Hans Arp avant tout, puis Josef Albers, Max Bill, Piet Mondrian, Kazimir Malevich.

Ainsi Scheggi intitule-t-il aussi le *Compositore cromo-spaziale a elementi mobili per esperimenti cinematografici con il colore* [Compositeur chromo-spatial à éléments mobiles pour des expériences cinématographiques avec la couleur], créé et exposé à l'occasion de la XIII^{ème} Triennale milanaise dans la salle du Cinéma Expérimental, sous la direction de Bruno Munari et Marcello Piccardo, au sein du programme des « *Momenti di tempo libero*⁸ » [Moments de temps libre].

Cette collaboration de Scheggi avec Munari et Piccardo témoigne de son interdisciplinarité et de la ductilité de son étude, qui partageait avec les intentions des tenants de l'art programmé la tentative de s'exprimer et de se confronter aux différents domaines de la recherche.

On ne répétera jamais assez combien ces deux années 1964-1965 représentent un point fondamental qui connote le parcours de Scheggi aussi et surtout par rapport aux poétiques de la même période visant le dépassement de la surface, dont la résolution se situe entre le choix de matériaux hétérodoxes (et je pense aux métaux et aux miroirs de l'univers de ZERO⁹) et l'adoption de motifs purement visuels (comme dans le cas des recherches gestaltiques néo-concrètes et Optical) : la volonté de construire l'œuvre comme un instrument de pénétration du monde, comme son équivalent non illustratif mais cognitif.

En rend compte avec précision Umbro Apollonio qui, de la même manière, cette année 1964 toujours, entreprend son analyse de la recherche de Scheggi, favorisant son insertion dans le courant de l'art programmé tout en en reconnaissant les caractéristiques particulières :

« Module et structure, parabole logarithmique et sa superposition à distance calculée, surface pure avec des ouvertures face à une autre, de la même blancheur et également percée, tout ceci s'imbrique de manière naturelle et provoque des changements de forme, de lumière, de perspective, sans aucune ostentation spectaculaire, mais selon une norme vibrante, cela est certain, au rythme des gradients, survenant en fonction de cycles périodiques. Ainsi l'objet plastique se dresse-t-il sur une structure adaptée à l'opération qu'il voulait produire et annonce un lien entre espace et temps entièrement libéré des catégories associées aux contingences existentielles, mais plongé au contraire dans une vision où la vie, libérée de préfigurations, communique avec les sources pérennes de la dynamique cosmique, et ceci satisfait à l'objectif de dépassement du cadre de la fugace réalité quotidienne pour retrouver le sens premier, nullement mythique, d'une nature irréprochable, c'est-à-dire pour éclairer, au-delà des symboles et des métaphores, certaines valeurs permanentes non encore saisies sous cet aspect particulier de présence singulière¹⁰. »

La définition, venue de Gillo Dorfles, de l'œuvre de Scheggi

Triennale in the Experimental Cinema room curated by Bruno Munari and Marcello Piccardo, as part of the *Momenti di Tempo Libero* [Free Time Moment] program.⁸

This collaboration with Munari and Piccardo shows Scheggi's interdisciplinary approach and the versatility of his practice, which shared Programmatic Art's desire to express itself through and interact with various fields.

One cannot overemphasize the degree to which 1964-1965 marked a key turning point in Scheggi's career, especially in respect to other coeval attempts to move past the surface, which led to the choice of unusual materials (like the metals and mirrors of the ZERO⁹ artists) and the adoption of purely visual patterns (as in the gestaltic investigations of the Neo-Concrete and Optical currents): a desire to construct the work as a tool for penetrating the world, a mirror not for illustrating, but for discovering it.

We find a response from Umbro Apollonio, who began to analyze Scheggi's work precisely in 1964, helping link him to the movement of Programmatic Art and recognizing his distinctive traits:

"Modularity and structure, logarithmic parabolas overlapping at a calculated distance, a pure surface with openings in it, placed in front of another with the same purity and perforated in the same way: all of this fits together naturally, generating an interaction of shapes, light, perspective, without any showy sensationalism, but according to rules that do, however, resonate along a line of gradients in relation to a periodic cycle. And so the three-dimensional object rests on a structure borrowed from the operation it was intended to bring about, and points to a link between space and time completely freed of categories involved in existential contingencies, fitting instead into a vision where life, stripped of all preconceptions, communicates with the perennial sources of cosmic dynamics. This is carried through with the objective of overcoming the framework of fleeting everyday reality to rediscover the primal, but in no way mythical, sense of a faultless nature; or rather, to move beyond symbols and metaphors and highlight certain permanent values that have not yet been defined by this particular aspect of their specific presence."¹⁰

This period also marks the description of Scheggi's works, by Gillo Dorfles, as "object-paintings"; the term appeared as early as January 1965, in an important essay that was published, with prophetic insight, by the review *L'ŒIL* and which we are reprinting here in its entirety. Here, the critic maps a sort of trail through the work of certain figures shaping Italy's vibrant contemporary culture, and almost prophetically examines the working methods and cultural approaches of a group of artists who would almost all be in the Venice Biennale the following year.¹¹

Having introduced the positions and analyses of critics and theorists, we must now move on to the vision itself: one need only to leaf through the rich sequence of works in the

comme une « peinture-objet » se situe à ce moment ; c'est dès janvier 1965, dans une sorte de vision prémonitoire, que la revue *L'ŒIL* la publie, dans un texte important que nous reproduisons ici intégralement. Le critique y trace une sorte de parcours à travers certains artistes de la vive contemporanéité italienne, et aborde, en les anticipant presque, les modalités des procédés et les qualités culturelles d'un groupe d'artistes appelés à participer presque tous à la Biennale de Venise¹¹ l'année suivante.

Les positions critiques et les analyses théoriques ayant été exposées, nous devons maintenant laisser place à la vision : il suffit de feuilleter la riche séquence d'œuvres publiées dans ce catalogue et réalisées au cours de ces deux ans pour remarquer avant tout l'émergence de formes plus régulières et véritablement circulaires comparées aux spirales logarithmiques.

Des formes qui, d'une certaine manière, dialoguent par superposition et donc en perspective avec ce que nous pourrions appeler les parties courbes, portions d'espace et segments, qui se disposent à leur tour dans les différentes modulations des diagonales, ou dans d'autres cas, se placent verticalement en sectionnant la circularité, suggérant qu'il existe en dessous une structure modulaire.

Ce sont les *Intersuperfici curve* [Intersurfaces courbes] qui avec leur titre comportent la préposition « depuis [signifiant : en partant du, n.d.t.] », suivie par la couleur qui les caractérise.

La comparaison entre les strates intenses du bleu sillonné d'ouvertures triangulaires émoussées de *Zone riflesse* [Zones réfléchies] de 1964 et les tensions oblongues, délicieuses dans leur manière d'effleurer presque les limites de la toile d'*Intersuperficie curva dall'azzurro* [Intersurfaces courbes depuis l'azur] de 1964 toujours, ou d'*Intersuperficie curva dal rosso + bianco* [Intersurfaces courbes depuis le rouge + le blanc] de 1965 – le signe de calcul et de mesure entre des tonalités différentes revient dans certains titres – et avec les formes tournantes dans une vision à nouveau en spirale de l'*Intersuperficie blu* [Intersurface bleue] de 1965 et de l'*Intersuperficie curva* [Intersurfaces courbe] de 1965, extraordinaire dans son orangé chaud et exposée à la Biennale vénitienne de 1986, consacrée au thème de la « Couleur entre art et science »¹², nous confirme avec précision que les œuvres de ces années-là sont une ouverture sur de nouvelles inventions de formes et que d'autre part, Scheggi, avec une intensité et une inquiétude créative nullement apaisée, accomplit toujours plus concrètement ce saut vers la conception de l'œuvre comme un nouveau contenant possible ou pourrions-nous dire aujourd'hui, un agitateur d'espace dans et avec l'architecture.

1965 est en ce sens une année particulièrement cruciale.

Elle contient dans un moment de créativité très féconde la « maturation » d'une bonne partie des recherches de l'artiste, même les plus souterraines et *en devenir*, qui verront le jour la décennie suivante.

L'exemple à nouveau du *Romanzo di poesia visiva* déjà cité, commencé en 1962 et achevé précisément en 1965, devrait

catalogue that date from this two-year period, to note first and foremost the emergence of more regular forms that are truly circular, rather than logarithmic spirals.

The shapes create a sort of dialogue through their layering, and thus through perspective, with what we could call sections of curves, portions of space, and segments, laid out in various modulations of diagonals, or in other cases arranged vertically, cutting through the circularity and suggesting an underlying modular structure.

These are the *Intersuperfici curve* [Curved Intersurfaces], which add the preposition "dal" [from] to their title, along with the color that characterizes them.

The contrast between the intense layers of blue, scored by rounded-off triangular openings, in the *Zone riflesse* of 1964; the elongated shapes that stretch out to softly lap against the edges of the *Intersuperficie curva dall'azzurro*, also from 1964, or the *Intersuperficie curva dal rosso + bianco* from 1965; the forms revolving in the still-spiral vision of the *Intersuperficie blu* from 1965 and the *Intersuperficie curva* from 1965 – featured in the 1986 Venice Biennale's investigation of color in art and science, due to its extraordinary warm orange – clearly shows how the works of this period embrace innovations in form. On the other hand, with creative restlessness and intensity, Scheggi makes an ever more concrete leap toward envisioning the work as a new potential framework or today, we might say an agitator of space in and with architecture.¹²

From this perspective, 1965 marked a particularly crucial year.

It was an extremely fertile creative chapter in which many of Scheggi's lines of investigation came to maturation, even the more subterranean ones, still in evolution, which would emerge in the following decade.

Once again, one need only cite the aforementioned *Romanzo di poesia visiva*, which began in 1962 and ended in 1965: a sort of extraordinary traveling companion, born almost as a twin to the *Intersuperficie*, which serves as a guide, even conceptually, to the important visual and then performative works that follow.

A central event in this period was Scheggi's solo show at Galleria del Cavallino in Venice, where Apollonio and Celant approved his work as one of a fully mature artist. As Celant had previously written for the Palermo-based gallery Galleria Il Chiodo, again using the term "object": "Indeed, through these objects Scheggi tends to encourage an awareness of the image's evolution, the way it unfolds within time, so that the viewing take place without iconographic leaps, without ambiguous, without scattered literary references, but rather through simple, elementary explications. [...] The result is therefore a working proposal directed at helping the current 'artistic' investigations extend outwards, no longer as an expression of their author's psychological state, but as dynamic structures of our experience and action."¹³ Once again this underlines a hyper-potentiality that is

suffire : une sorte de viatique extraordinaire qui, né presque en même temps que les *Intersuperfici*, nous mène par la main, également conceptuellement, dans l'importante production successive, visuelle puis performative.

L'exposition personnelle à la Galleria del Cavallino de Venise, où Apollonio et Celant valident sa recherche en tant que véritable œuvre arrivée à maturité, devient centrale en cette saison. Ainsi le critique génois avait-il déjà écrit pour la galerie palermitaine Il Chiodo en répétant le terme « objet » : « Scheggi tend en effet avec ces objets à solliciter une prise de conscience du devenir de l'image, de son déroulement dans le temps, de sorte que le plaisir qu'on en tire advienne sans sauts iconologiques, sans rappels littéraires ambigus et désordonnés, mais par des explications simples et élémentaires. [...] Le résultat qui s'ensuit est donc une proposition efficace orientée vers un potentiel supplémentaire d'extension vers l'extérieur des recherches "artistiques" actuelles, non plus comprises comme une expression de la situation psychologique de l'artiste mais comme des structures dynamiques de nos expériences et nos actions¹³. Est donc à nouveau souligné son hyper-potential tout environnemental, qui trouve un parallèle, cette année-là, dans le développement de son projet complexe et fluide des installations environnementales à l'atelier de couture de Germana Marucelli : l'œil photographique d'Ada Ardessi le raconte, qui saisit la conception attentive de l'environnement, entre citations d'avant-garde Bauhaus et plasticité objectuelle en plein climat d'art programmé.

Une année, donc, particulièrement riche aussi en possibilités d'évolution, destinées parallèlement à mener aux *Inter-ena-cubi*. Si l'on a estimé qu'il n'y avait pas lieu de les publier ici, vue leur ouverture sur une nouvelle analyse complexe, et si l'on renvoie au catalogue raisonné, ces œuvres doivent être toutefois nommées et lues en tant qu'hypothèses d'évolution sérielle toute conceptuelle et mécanique en même temps de la recherche plastico-chromatique de Scheggi. Comme le suggère leur titre *Inter-ena-cubo* en effet, qui contient aussi bien la numération des neuf faces d'un cube que le concept d'interaction fondamental dans la démarche esthétique et éthique de Scheggi, les *Inter-ena-cubi* se mesurent à l'implication non plus uniquement perceptive mais aussi active du spectateur qui, dans la série des 100 exemplaires réalisée précisément en 1965 pour la Galleria del Deposito de Gênes, peut en modifier la configuration, par les positionnements et les profondeurs réciproques des modules.

D'autre part, il est important de les citer ici pour démontrer également la continuité et l'innovation dans la cohérence de la recherche de Scheggi, la reprise de cette dimension de manualité étant évidente dans les *Inter-ena-cubi* réalisés avec des métaux émaillés, une manualité qui avait déjà caractérisé les premières constructions spatiales de Scheggi, ces « tôles » pensées comme des mécanismes plastiques perceptifs, qui dans ces nouveaux travaux a pour but de créer, plutôt que l'expressivité d'un volume existentiel, la dynamique d'une superficie spatiale et plus particulièrement mentale.

entirely environmental, and is paralleled, the same year, by the complex, intricate project of installations developed for Germana Marucelli's couture shop – narrated for us by the lens of Ada Ardessi, which captures the careful design of the space – mingling citations of the Bauhaus avant-garde with the tactile, object-centered mood of Programmatic Art.

And so this was also a year particularly rich in possible developments which would converge in the *Inter-ena-cubi*. Though we have decided not to publish them here, given that they invite separate, complex analysis, and to refer readers instead to the catalogue raisonné, they should nevertheless be mentioned and interpreted as a serial outgrowth – a fully conceptual, yet mechanical hypothesis – of Scheggi's investigation of color and three-dimensional form. As suggested by their title, *Inter-ena-cubo*, which refers to both the nine faces of a cube and the concept of interaction that is fundamental to all of Scheggi's aesthetic/ethical practice, the *Inter-ena-cubi* attempt to engage the viewer not just through the senses, but in an active way; in the series of 100 pieces created in 1965 for Galleria del Deposito in Genoa, visitors could modify their configuration, changing the placement and respective depth of the units.

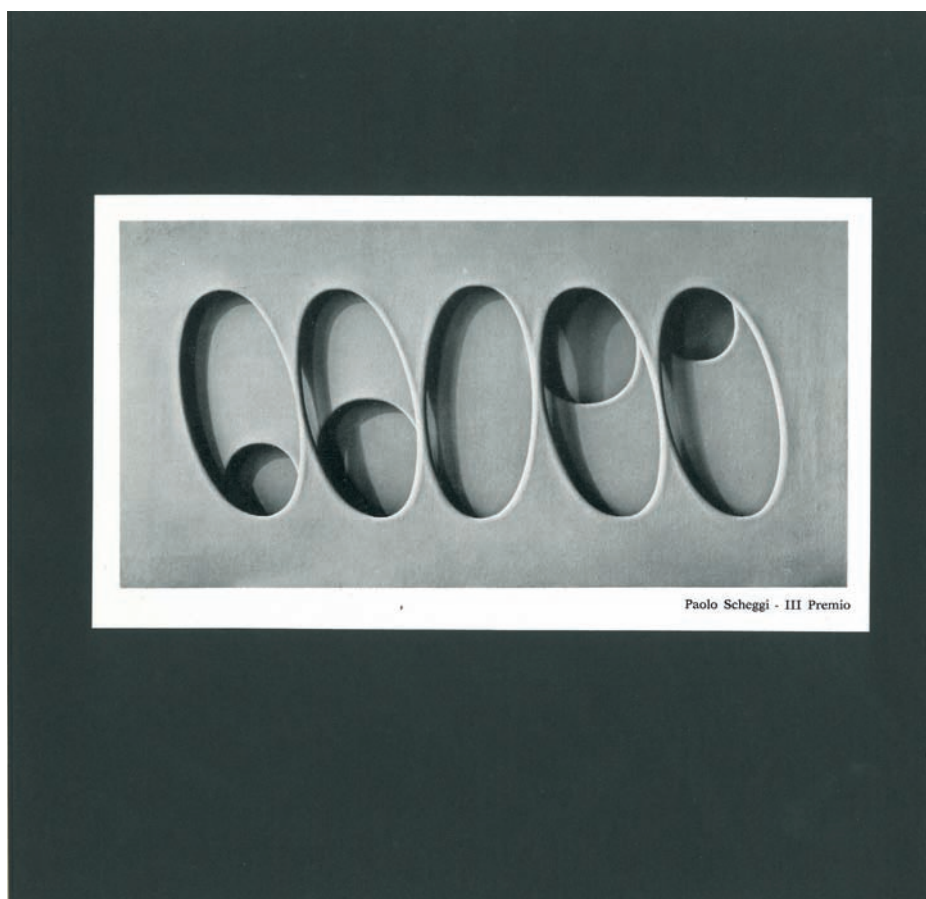
On the other hand, it is important to mention them here to show the continuity and consistent innovation of Scheggi's research, since one can clearly see how the *Inter-ena-cubi* made from enameled metal reintroduce the aspect of manual skill that had characterized Scheggi's first spatial constructions, those *Lamiere* conceived as tactile/perceptual mechanisms; in these new works, it is focused on creating the dynamic of a spatial, more emphatically mental surface, rather than the expressiveness of an existential volume.

Notes

1. G. Celant, *Paolo Scheggi*, in *Casabella*, n° 312, année XXXI, janvier-février 1967, p. 69-70.
2. Ivi, p. 70.
3. *Ibidem*.
4. *7 intersuperfici curve-bianche + 1 intersuperficie curva-dal rosso + 2 progetti di compositori spaziali* [7 intersurfaces courbes blanches + 1 intersurface courbe à partir du rouge + 2 projets de compositeurs spatiaux], catalogue de l'exposition, Gênes, Galleria del Deposito, à partir du 26 mai 1964, texte de C. Belloli, Giuseppe Lang Arti Grafiche, Gênes, 1964, s.p.
5. P. Scheggi, in *Paolo Scheggi. Intersurfaces courbes – compositeurs spatiaux – projets d'intégration plastiques*, catalogue de l'exposition, Bruxelles, Galerie Smith, 4-21 novembre 1964, s.n., s.l., 1964, s.p.
6. *Ibidem*.
7. C. Belloli, in *44 protagonisti della visualità strutturata*, op. cit., s.p.
8. *XIII Triennale di Milano*, cit.
9. Rappelons-nous à cet égard la participation de Scheggi à l'étape vénitienne de l'exposition « ZERO Avantgarde » en 1965 : *Zero Avantgarde*, catalogue de l'exposition, texte de G. Dorfles, Galleria del Cavallino, Venise, 4-14 mai 1965, Edizioni del Cavallino, Venise, 1965. L'exposition est suivie de l'exposition personnelle consacrée à Scheggi qu'il inaugure le jour suivant la clôture : *Paolo Scheggi. Intersuperfici curve*, catalogue de l'exposition, textes d'U. Apollonio et G. Celant, Galleria d'Arte Il Cavallino, Venise, 15-24 mai 1965, Edizioni del Cavallino, Venise, 1965. Pour une bibliographie récente, voir : *ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s-60s*, sous la dir. de Valerie Hillings, catalogue de l'exposition, New York, Guggenheim Museum, 10 octobre 2014-7 janvier 2015, Guggenheim Museum, New York, 2014 ; *Azimut/h. Continuità et nuovo*, sous la dir. de L. M. Barbero, catalogue de l'exposition, Venise, Peggy Guggenheim Collection, 20 septembre 2014-19 janvier 2015, Marsilio, Venise, 2014 ; en particulier, pour la reconstruction de la scène internationale, cf. F. Pola, *The Constellation of "the new artistic conception"*. *Azimut/h Epicenter of the European Neo-avant-garde*, p. 123-142.
10. U. Apollonio, in *Paolo Scheggi. Intersuperfici curve*, op. cit., s.p.
11. G. Dorfles, « La peinture-objet dans l'art italien contemporain », in *L'ŒIL. Revue d'art mensuelle*, n° 121, Paris, janvier 1965, p. 46.
12. *XLII^e Biennale di Venezia, Arte e Alchimia*, sous la dir. de Maurizio Calvesi, catalogue de l'exposition, Biennale de Venise, Corderie dell'Arsenale, Venise, juin-octobre 1986, Edizioni La Biennale di Venise, Venise, 1986. Scheggi est présenté dans l'exposition « Colore », section « Avanguardie storiche e selezione opere »
Sont présents dans cette section : Aricò, Balla, Boetti, Bonalumi, Calder, Camargo, Caro, Christen, Deckers, De Vries, Fontana, Isgrò, Kelly, Klein, Lowe, Manzoni, M. Martin, McCracken, Morandini, Pinelli, Scheggi, Schifano, Staudt.
13. G. Celant, *Paolo Scheggi. Intersuperfici curve*, catalogue de l'exposition, Galleria Il Chiodo, Palerme, à partir du 20 mars 1965, s.p., puis in G. Celant, *Paolo Scheggi. Intersuperfici curve*, textes d'Umbro Apollonio et Germano Celant, catalogue de l'exposition, Venise, Galleria d'Arte Il Cavallino, 15-24 mai 1965, s.p.

Notes

1. Germano Celant, "Paolo Scheggi," in *Casabella* XXXI, no. 312, Jan./Feb. 1967, pp. 69-70.
2. Ivi, p. 70.
3. *Ibidem*.
4. *7 intersuperfici curve-bianche + 1 intersuperficie curva-dal rosso + 2 progetti di compositori spaziali* [7 curved intersurfaces-white + 1 curved intersurface-from red + 2 projects of spatial compositors], exh. cat., Genoa, Galleria del Deposito, from May 26, 1964, text by Carlo Belloli, Giuseppe Lang Arti Grafiche, Genoa, 1964.
5. Paolo Scheggi, in *Paolo Scheggi: Intersurfaces courbes – compositeurs spatiaux – projets d'intégration plastiques*, exh. cat., Brussels, Galerie Smith, Nov. 4-21, 1964, n.p., 1964, unpagéd.
6. *Ibidem*.
7. Carlo Belloli, in *44 protagonisti della visualità strutturata*, op. cit., unpagéd.
8. *XIII Triennale di Milano*, cit.
9. In this regard, note Scheggi's participation in the Venetian stage of the exhibition *ZERO Avantgarde* in 1965: *Zero Avantgarde*, exh. cat., text by Gillo Dorfles, Venice, Galleria del Cavallino, May 4-14, 1965, Edizioni del Cavallino, Venice, 1965. The day after this exhibition closed, it was followed by the opening of a solo show devoted to Scheggi: *Paolo Scheggi: Intersuperfici curve*, exh. cat., texts by Umbro Apollonio and Germano Celant, Venice, Galleria d'Arte Il Cavallino, May 15-24, 1965, Edizioni del Cavallino, Venice, 1965. For a recent bibliography, see: *ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s-60s*, ed. Valerie Hillings, exh. cat., New York, Guggenheim Museum, Oct. 10, 2014-Jan. 7, 2015, Guggenheim Museum, New York, 2014; *Azimut/h. Continuità e nuovo*, ed. Luca Massimo Barbero, exh. cat., Venice, Peggy Guggenheim Collection, Sept. 20, 2014-Jan. 19, 2015 [Venice: Marsilio, 2014]; specifically, for a reconstruction of the international scene, see Francesca Pola, "The Constellation of "the new artistic conception": Azimut/h Epicenter of the European Neo-avant-garde," pp. 123-142.
10. Umbro Apollonio, *Paolo Scheggi: Intersuperfici curve*, op. cit., unpagéd.
11. Gillo Dorfles, "La peinture objet dans l'art italien contemporain," in *L'ŒIL: Revue d'art mensuelle*, no. 121, Jan. 1965, p. 46.
12. *XLII^e Biennale di Venezia, Arte e Alchimia*, ed. Maurizio Calvesi, exh. cat., Venice, Biennale di Venezia, Corderie dell'Arsenale, June-Oct. 1986, Edizioni La Biennale di Venezia, Venice, 1986. Scheggi is in the *Avanguardie storiche e selezione opere* section of the *Colore* exhibition. This section includes: Aricò, Balla, Boetti, Bonalumi, Calder, Camargo, Caro, Christen, Deckers, De Vries, Fontana, Isgrò, Kelly, Klein, Lowe, Manzoni, M. Martin, McCracken, Morandini, Pinelli, Scheggi, Schifano, and Staudt.
13. Germano Celant, *Paolo Scheggi: Intersuperfici curve*, exh. cat., Palermo, Galleria Il Chiodo, from March 20, 1965, n.p., 1965, and later in G. Celant, *Paolo Scheggi: Intersuperfici curve*, texts by Umbro Apollonio and Germano Celant, exh. cat., Venice, Galleria d'Arte Il Cavallino, May 15-24, 1965, n.p., 1965.



—
Couverture
et page intérieure
du catalogue du
*VII Prix national
de peinture
Silvestro Lega*, 1965
—

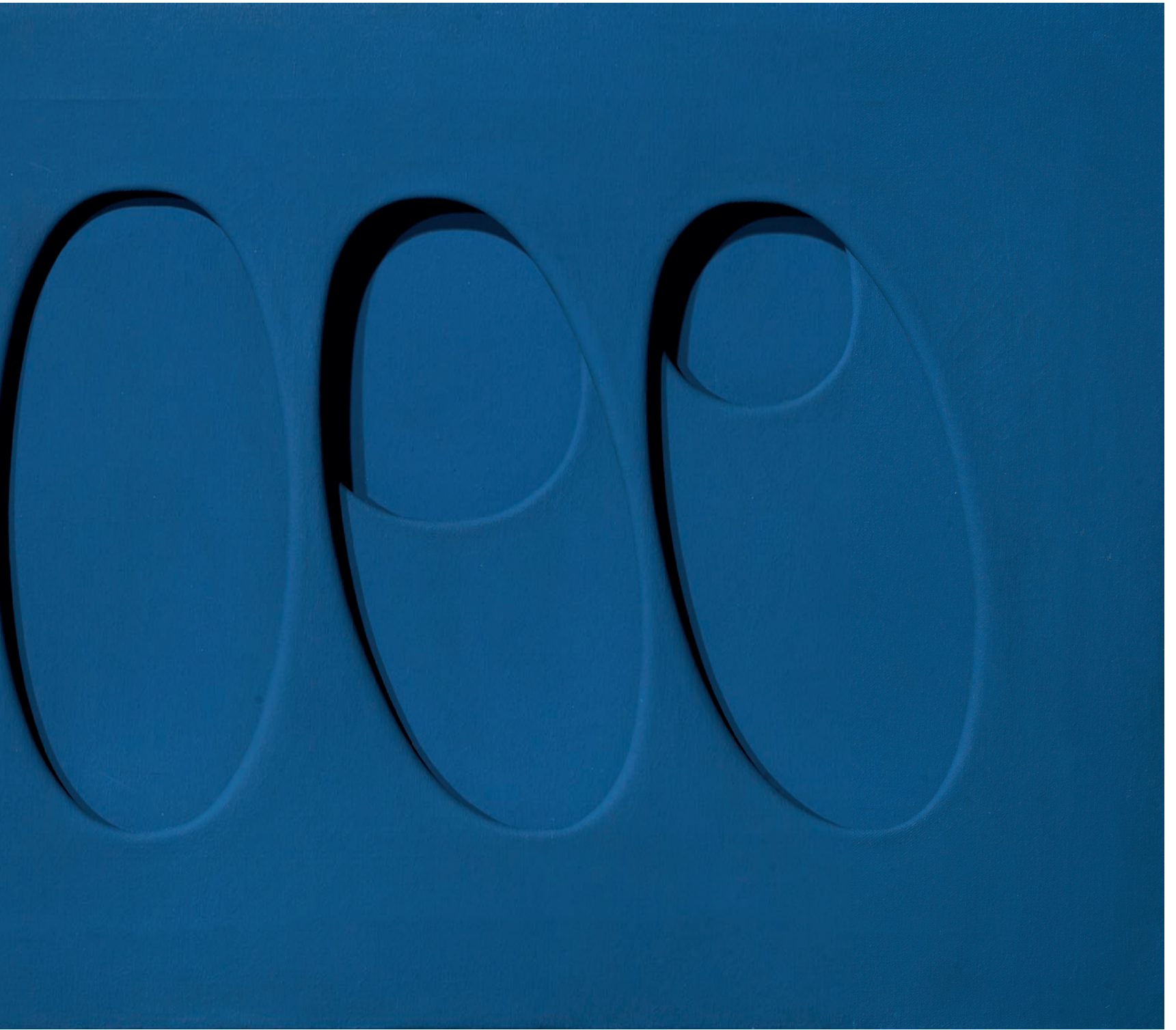
—
Cover and inside
page of the
catalogue for
the *VII Premio
Nazionale di Pittura
Silvestro Lega*, 1965
—

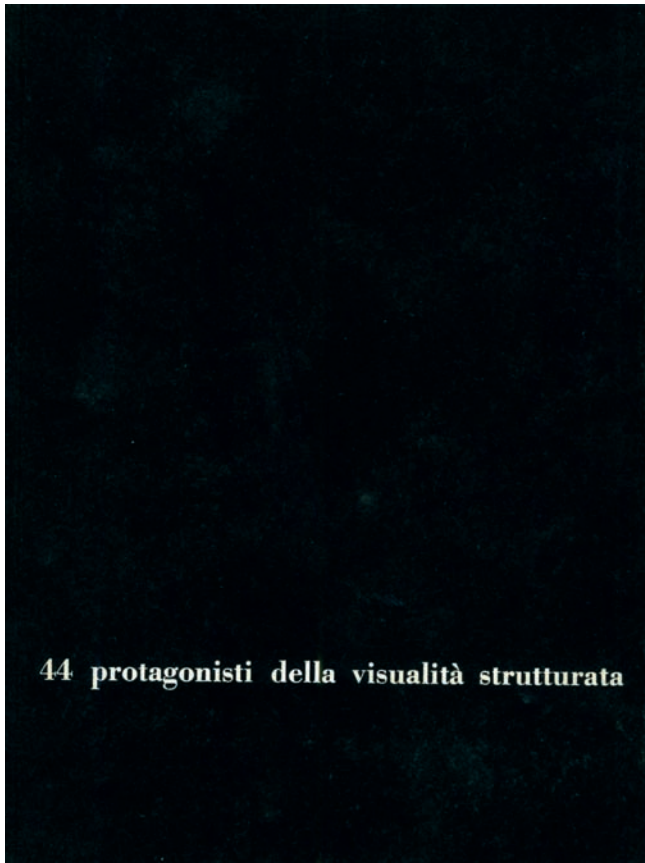
*Intersuperficie
curva*, 1963-1964
Acrylique bleue
sur trois toiles
superposées / Blue
acrylic on three
superimposed
canvases
100 x 50 x 5,5 cm /
39 3/8 x 19 3/4 x 2 1/8 in
Collection
particulière,
Florence / Private
collection,
Florence
APSM099/0001

—
L'œuvre obtient la
troisième place
du « VII Premio
Nazionale di
Pittura Silvestro
Lega », Modigliana,
(Imola), 1-16 août
1965

—
The work won third
place at the VII
*Premio Nazionale
di Pittura Silvestro
Lega*, Modigliana
(Imola), August
1-16, 1965







—
En haut
44 protagonisti della
visualità strutturata,
catalogue de
l'exposition, Milan,
Galerie Lorenzelli,
avril-mai 1964,
Milano
En bas
Paolo Scheggi et
Carlo Belloli à la
Galerie Lorenzelli,
inauguration
de l'exposition
« 44 protagonisti della
visualità strutturata »,
Milan, avril 1964

—
Top
44 protagonisti della
visualità strutturata,
exhibition catalogue
and invitation,
Milan, Galleria
Lorenzelli, April-
May 1964, Milan
Bottom
Paolo Scheggi
and Carlo Belloli
at Galleria
Lorenzelli,
opening of the
44 protagonisti della
visualità strutturata
exhibition, Milan,
April 1964

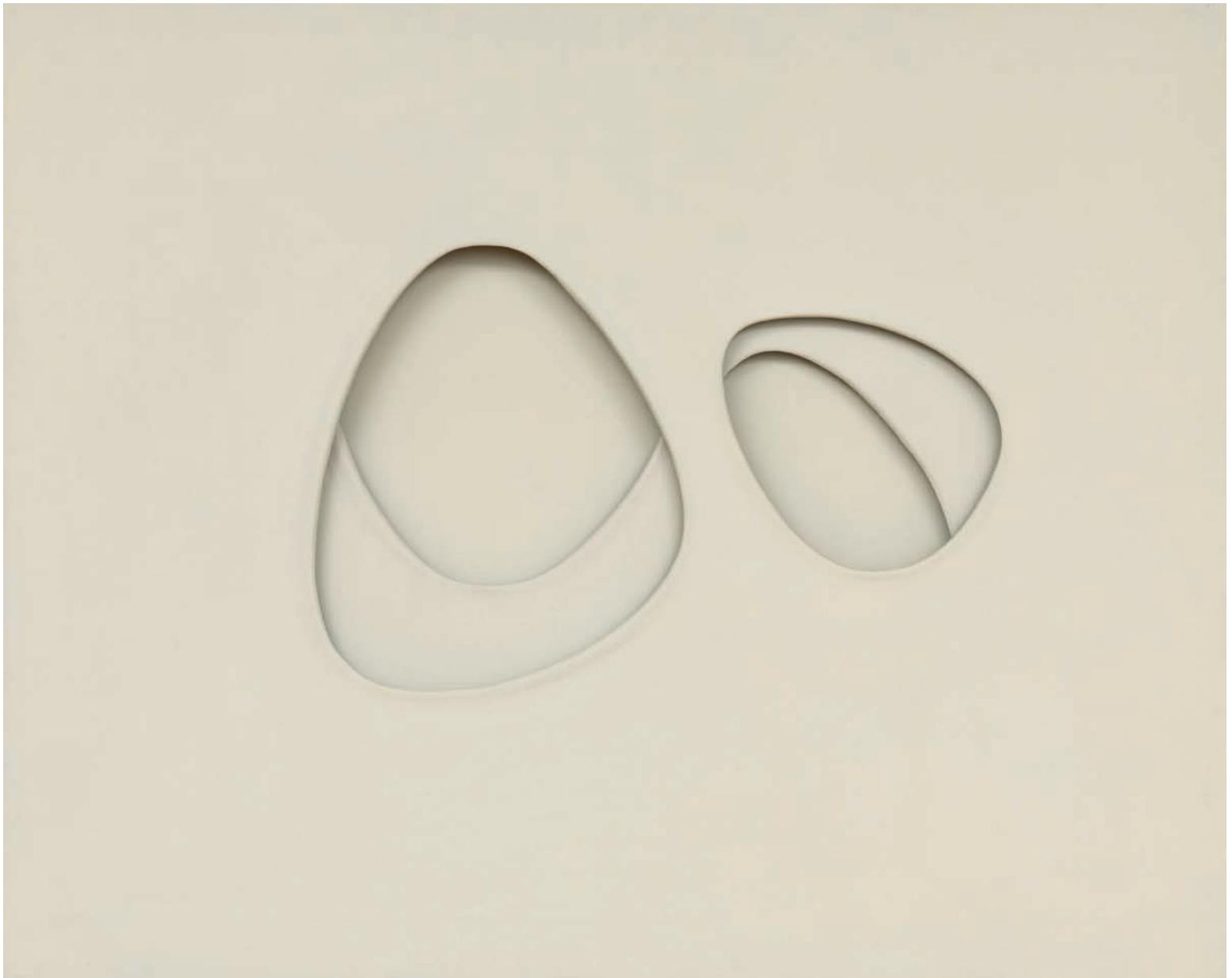


***Zone riflesse*, 1963**

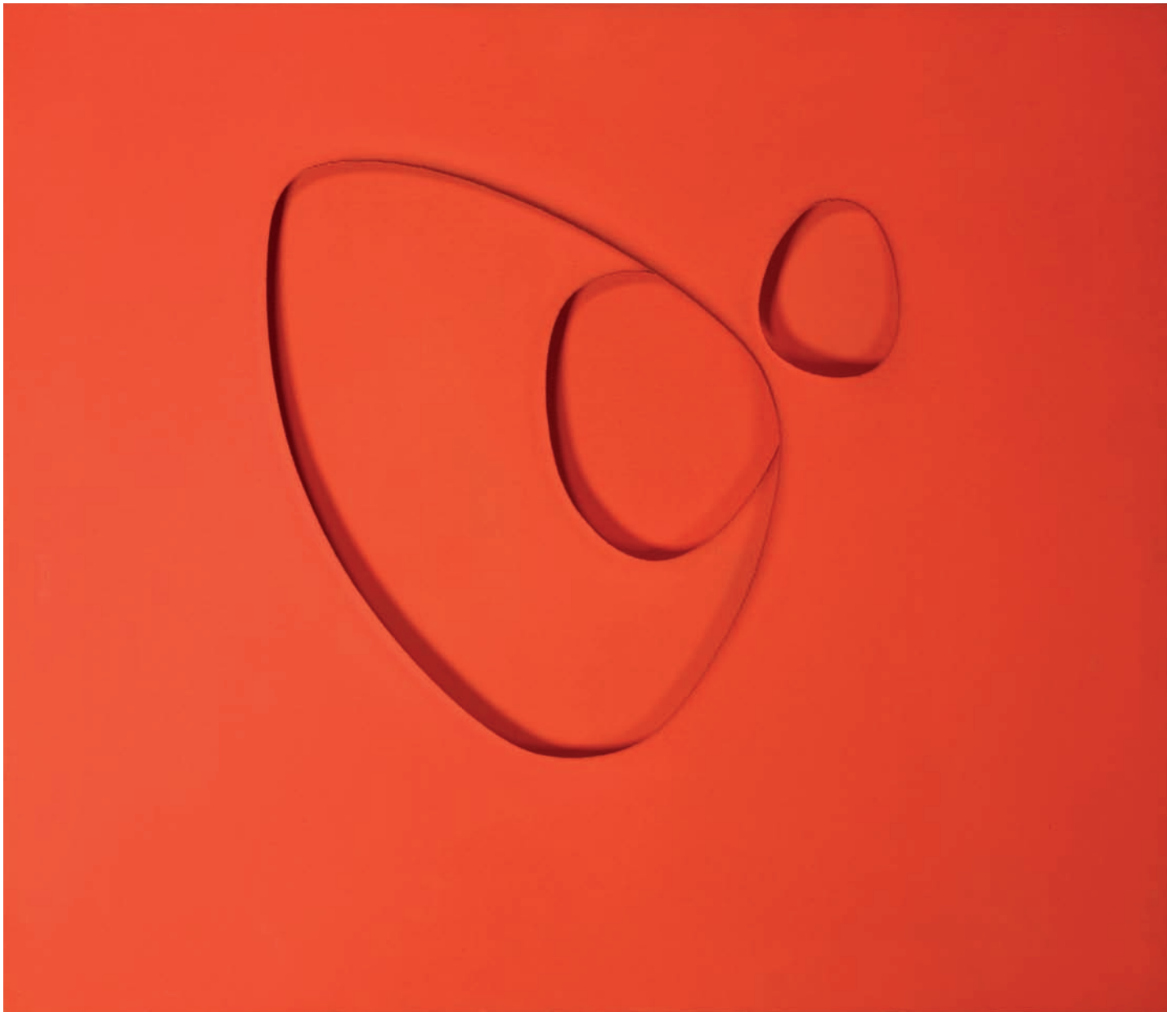
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic on three
superimposed canvases
60 × 80 × 5,5 cm / 23 5/8 × 31 1/2 × 2 1/8 in
Fondation Solomon R. Guggenheim,
New York. Don de Franca et Cosima
Scheggi, 2012 / Solomon R. Guggenheim
Foundation, New York. Gift of Franca and
Cosima Scheggi, 2012
APSM090/0001

—
Œuvre exposée dans le cadre de
l'exposition « 44 protagonisti della
visualità strutturata », Milan, Galerie
Lorenzelli, avril-mai 1964

—
Work shown at the *44 protagonisti della
visualità strutturata* exhibition, Milan,
Galleria Lorenzelli, April-May 1964



Zone riflesse, 1964
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic on three
superimposed canvases
80 × 100 × 6,5 cm / 31 1/2 × 39 3/8 × 2 1/2 in
Collection particulière, Genève /
Private collection, Geneva
APSM071/0001



Zone riflesse, 1964
Acrylique rouge sur trois toiles
superposées / Red acrylic on three
superimposed canvases
60 x 70 x 6 cm / 23 ³/₈ x 27 ¹/₂ x 2 ³/₈ in
Collection particulière, Paris /
Private collection, Paris
APSM015/0005



Zone riflesse, 1964-1965
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic on
three superimposed canvases
100 x 100 x 6 cm / 39 3/8 x 39 3/8 x 2 3/8 in
Collection particulière, Biella /
Private collection, Biella
APSM122/0002



Zone riflesse, 1964

Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic on
three superimposed canvases
70,5 x 70,5 x 6 cm / 27 3/4 x 27 3/4 x 2 3/8 in
Collection particulière, Suisse /
Private collection, Switzerland
APSM069/0010

GALLERIA DEL DEPOSITO

GRUPPO COOPERATIVO DI BOCCADASSE

mensile del Gruppo Cooperativo di Boccadasse - anno II, n. 5, maggio 1964
autorizzazione del Tribunale di Genova n. 615 in data 16 novembre 1963
spedizione in abbonamento postale Gruppo III - direttore responsabile Carlo Belloli
printed in Italy - stampa: ditta Giuseppe Lang S.p.A. Arti grafiche - Genova

Genova-Boccadasse piazza Nettuno 3 r. tel. 31.87.28

MOSTRA N. 7 PAOLO SCHEGGI

7 intersuperfici curve - bianche
+ 1 intersuperficie curva - dal rosso
+ 2 progetti di compositori spaziali

dal 26 maggio 1964

Il concetto di intersuperficie viene a situare l'opera di Scheggi in una particolare condizione morfologica fra il rilievo, il piano traforato e l'oggetto europlastico.

Scheggi sceglie forme curve, o derivate da rotazioni di spirali logaritmiche, e ne ritaglia, su superfici di tela, i contorni delle zone corrispondenti alla loro determinazione spaziale.

Sono tre o più piani che Scheggi sovrappone e fissa in unico oggetto costituito dal contrappunto di giustapposizione visiva delle forme ritagliate nelle diverse superfici dipinte a un solo colore.

Ne nasce una profondità visiva complessa e insolita dove luce e ombra si affrontano in dialettica posizione di protagonisti della vita interna di queste superfici congiunte in unico corpo strutturale.

La luce, percorrendo l'itinerario stabilito dal grado della curva ritagliata in una zona della prima tela, determina riflessi di ombre che vengono ad appoggiarsi sul campo della seconda superficie ed a trasmettersi alle successive.

Le forme circolari si esaltano nella coabitazione con le ombre curve, riflesse secondo il luogo della loro diversa collocazione e vengono a determinare inediti campi spaziali.

Scheggi promuove una attività visuale di autonoma e particolare sensibilità nell'interspazio silenzioso che la stratificazione delle sue superfici perforate viene a suscitare.

Lo spettacolo che ne deriva non viene così a svolgersi sulla superficie dipinta ma nemmeno nello spazio circostante alla costruzione.

Scheggi cerca una forza interna che animi la sua sovrapposizione di piani di uno stesso colore e la raggiunge, per graduale sottrazione vascolare di materia, depassando il limite della superficie chiusa per circoscrivere uno spazio vuoto definito da ragioni di distanze e di confronto ritmico con una successiva superficie frontale.

Fra le superfici di Scheggi si anima una condizione plastica di indubbia trascendenza, già libera da riferimenti estranei a quel rigore spirituale cui aspira.

Quando il rapporto superficie-spazio si trasferisce dall'enunciato teorico alla pratica di un possesso dei valori euritmici della visualità plastica. Scheggi è un nome nuovo nel panorama delle ricerche che più ci interessano e siamo lieti di cominciare a considerarlo già presenza attiva e originale per un confronto internazionale cui, fra non molto, lo chiameremo.

Carlo Belloli

The notion of intersurface situates Scheggi's work in one specific morphologic condition, between relief, perforated plane and europlastic object.

Scheggi selects curved forms or forms derived from logarithmic spirals and of them cuts out, on canvass surfaces, the contours corresponding to their spacial determination.

Three or more are the planes Scheggi superimposes and fixes in one sole object made by the counterpoint of visive justapposition of forms cut out in the different surfaces painted in one colour only.

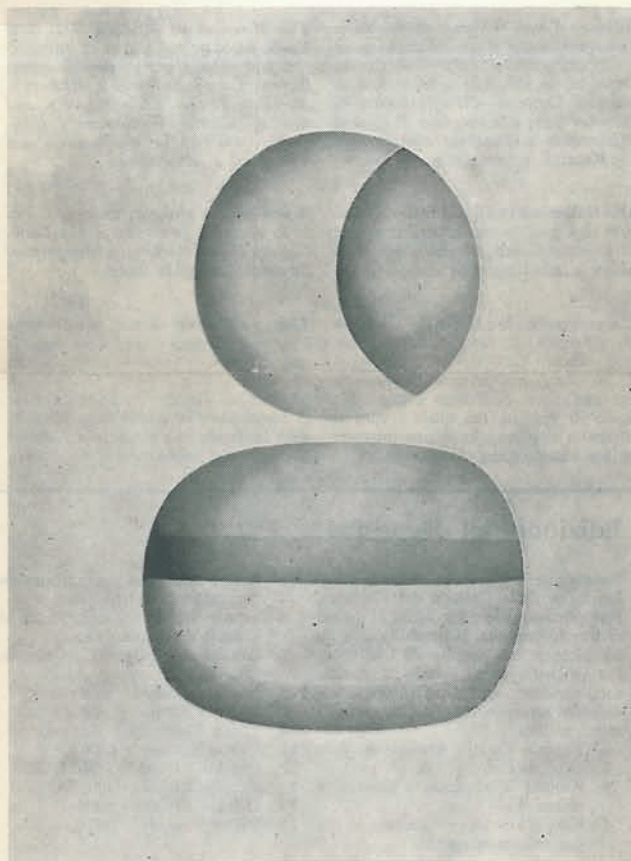
There arises a complex and unusual visual depth where light and shadow confront themselves in a dialectic position, as the main characters of the inner life of these surfaces linked in one sole structural body. Light, wandering along the course decided by the grade of the curve cut out into a zone of the first canvass, induces reflexes of shades that come and rest on the field of the second surface, transferring hence onto the successive ones.

Circular forms enhance themselves in cohabitation with curved shades reflected according to the location of their different arrangement and contribute to determine inedited spacial fields.

Scheggi promotes a visual activity having an autonomous and specific

7 curved intersurfaces - white
+ 1 curved intersurface - from red
+ 2 projects of spacial compositors

from May, 26th 1964



sensitivity in the silent interspace induced by the stratification of his perforated surfaces.

The spectacle originated therefrom is consequently not enacted on the painted surface nor either in the space surrounding the construction. Scheggi seeks an internal strength that may impel his superimposing of planes of a different colour and reaches it by a gradual vascular subtraction of matter, going beyond the boundary of the closed surface in order to circumscribe an empty space defined by reasons of distance and of rhythmic comparison with a successive frontal surface.

Among Scheggi's surfaces takes life a plastic condition of undoubted transcendence, already free from references alien to the spiritual consistency he strives for.

When the surface-space relation transfers itself from theoretical statement to the practice of a possession of eurhythmic values of plastic visuality.

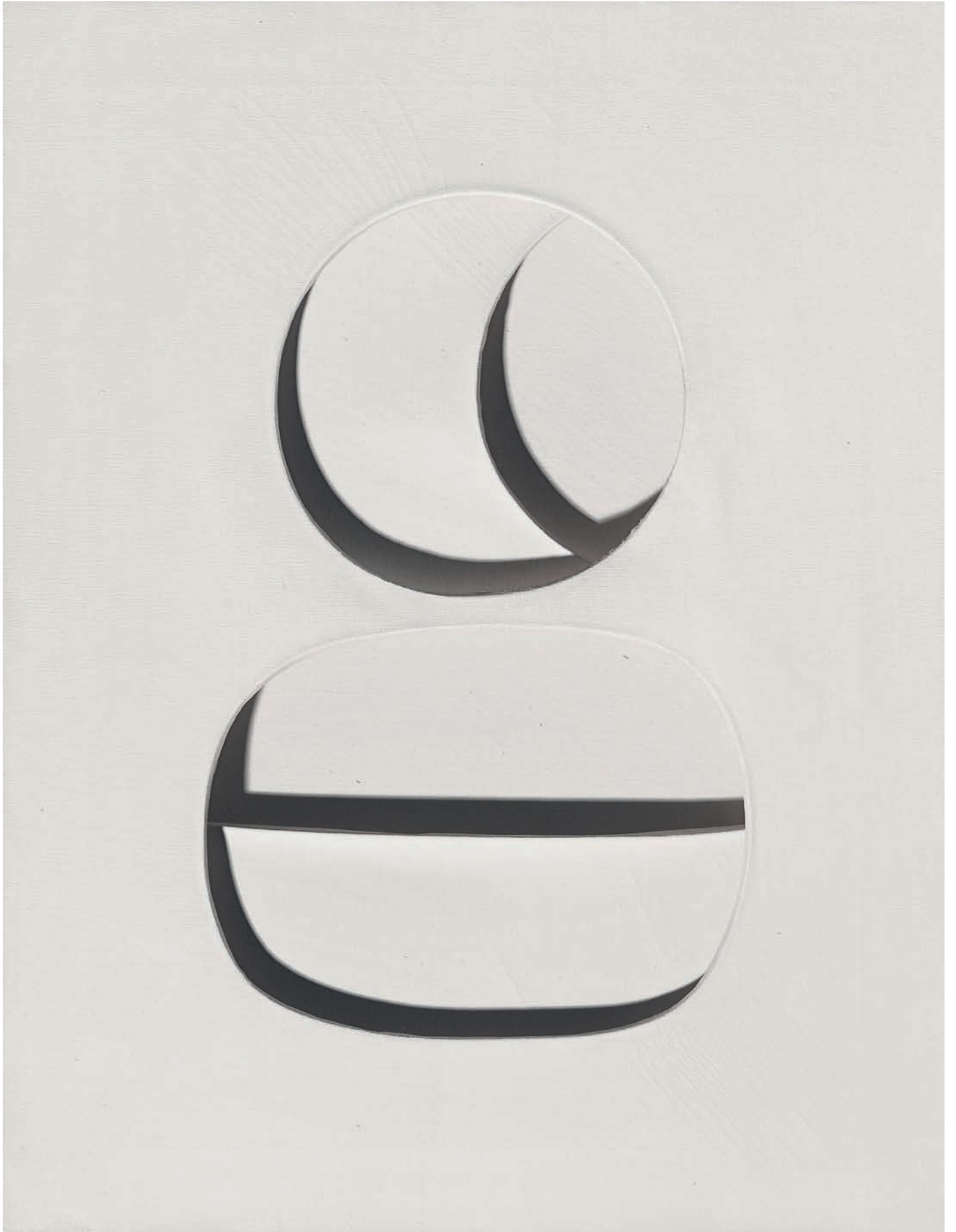
Scheggi is a new name in the panorama of researches we are most interested in and we are glad to be able to start considering him already and active and original presence for an international comparison we shall soon call him to.

Carlo Belloli

7 intersuperfici curve-bianche + 1 intersuperficie curva-dal rosso + 2 progetti di compositori spaziali, catalogue de l'exposition, sous la direction de Carlo Belloli, Gênes, Galleria del Deposito, à partir du 26 mai 1964

7 curved intersurfaces-white + 1 curved intersurface-from red + 2 projects of spacial compositors, exhibition catalogue edited by Carlo Belloli, Genoa, Galleria del Deposito, from May 26, 1964

Page suivante /
Opposite page
Intersuperficie
curva, 1964
Acrylique blanche
sur trois toiles
superposées /
White acrylic on
three superimposed
canvases
65,2 x 50,5 x 5 cm /
25 7/8 x 19 7/8 x 2 in
Collection
particulière /
Private collection
APSM099/0009



GALLERIA DEL DEPOSITO

GRUPPO COOPERATIVO DI BOCCADASSE

mensile del Gruppo Cooperativo di Boccadasse - anno III, n. 11, dicembre 1965
autorizzazione del Tribunale di Genova n. 615 in data 16 novembre 1963
edizione in abbonamento postale gruppo III - direttore responsabile Carlo Fedeli
printed in Italy - stampa: ditta C.M.C. S.p.A. Industrie Grafiche - Genova

Genova-Boccadasse piazza Nettuno 3 r. tel. 31.87.28

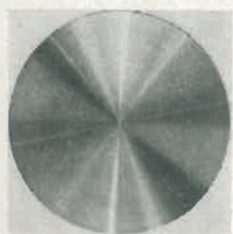
MOSTRA n. 23

PICCOLE OPERE

LITTLE WORKS

dall' 11 dicembre 1965

from December 11th, 1965



Alviani



Apollonio



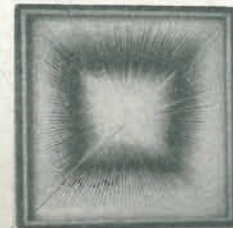
Bonalumi



Carmi



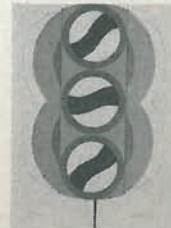
Colombo



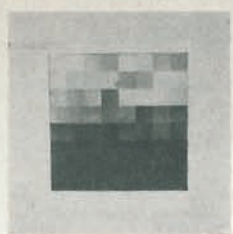
Costa



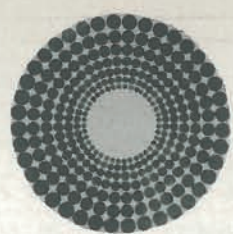
Fontana



Gaul



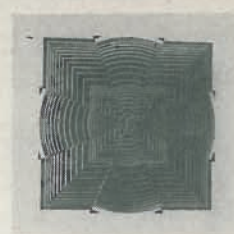
Gerstner



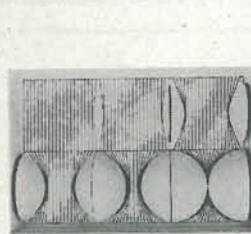
Gruppo Mid



Lohse



Massironi



Morandini



Perilli



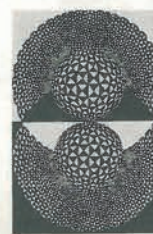
A. Pomodoro



Scheggi



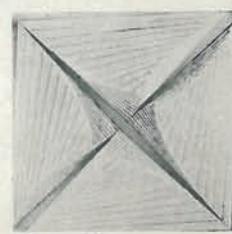
Soto



Sutej



Vasarely



Vices Vinci

Paolo Scheggi

7 intersurfaces incurvées - blanc
+ 1 intersurface incurvée - du rouge
+ 2 projets de composants spatiaux

La notion d'intersurface place le travail de Scheggi dans une condition morphologique spécifique, entre relief, plan perforé et objet euoplastique. Scheggi sélectionne des formes incurvées ou dérivées de spirales logarithmiques et à partir de là opère des découpes sur la surface de la toile, les contours correspondant à leur détermination spatiale. Scheggi superpose trois plans ou plus, et les fixe en un seul objet, fait du contrepoint créé par la juxtaposition visuelle de formes découpées dans les différentes surfaces, toutes peintes d'une même couleur. Il surgit alors une profondeur visuelle complexe et insolite, où l'ombre et la lumière s'affrontent dans une position dialectique, comme les personnages principaux de la vie intérieure de ces surfaces reliées par un corps structurel unique. La lumière, errant selon le cours décidé par le degré de la courbe découpée dans une zone de la première toile, produit des ombres qui viennent reposer sur le champ de la seconde surface, et sont ainsi transférées vers les surfaces successives. Les formes circulaires se mettent en valeur elles-mêmes, dans cette cohabitation avec les ombres incurvées reflétées selon l'emplacement déterminé par leurs différentes dispositions, et contribuent à définir des champs spatiaux inédits. Scheggi favorise une activité visuelle dotée d'une sensibilité autonome et spécifique, dans l'interstice silencieux créé par la stratification de ses surfaces perforées. Par conséquent, le spectacle qui en résulte ne se tient pas sur la surface peinte ni dans l'espace qui entoure la construction. Scheggi recherche une force interne susceptible d'insuffler un mouvement à sa superposition de plans d'une seule et même couleur, et y parvient au moyen d'une soustraction vasculaire progressive de la matière, dépassant les limites de la surface fermée pour circonscrire un espace vide défini par des critères de distance et de comparaison rythmique avec une succession de plans frontaux. Au sein des surfaces de Scheggi, prend vie une condition plastique de transcendance indubitable, toujours libre de références étrangères à la rigueur spirituelle à laquelle il tend. Quand la relation surface-espace passe d'une déclaration théorique à la pratique d'une possession de valeurs eurhythmiques de visualité plastique. Scheggi est un nouveau nom dans le panorama des recherches artistiques qui nous intéressent le plus, et nous sommes heureux de pouvoir le considérer déjà comme une présence active et originale, pour la rencontre internationale à laquelle nous le convoquerons bientôt.

Carlo Belloli

Paolo Scheggi

7 curved intersurfaces - white
+ 1 curved intersurface - from red
2 projects of spatial compositors

The notion of intersurface situates Scheggi's work in one specific morphologic condition, between relief, perforated plane and euoplastastic object. Scheggi selects curved forms or forms derived from logarithmic spirals and of them cuts out, on canvass surfaces, the contours corresponding to their spatial determination. Three or more are the planes Scheggi superimposes and fixes in one sole object made by the counterpoint of visive juxtaposition of forms cut out in the different surfaces painted in one color only. There arises a complex and unusual visual depth where light and shadow confront themselves in a dialectic position, as the main characters of the inner life of these surfaces linked in one sole structural body. Light, wandering along the course decided by the grade of the curve cut out into a zone of the first canvass, induces reflexes of shades that come and rest on the field of the second surface, transferring hence onto the successive ones. Circular forms enhance themselves in cohabitation with curved shades reflected according to the location of their different arrangement and contribute to determine inedited spatial fields. Scheggi promotes a visual activity having an autonomous and specific sensitivity in the silent interspace induced by the stratification of his perforated surfaces. The spectacle originated therefrom is consequently not enacted on the painted surface nor either in the space surrounding the construction. Scheggi seeks an internal strength that may impel his superimposing of planes of a different color and reaches it by a gradual vascular subtraction of matter, going beyond the boundary of the closed surface in order to circumscribe an empty space defined by reasons of distance and of rhythmic comparison with a successive frontal surface. Among Scheggi's surfaces takes life a plastic condition of undoubted transcendence, already free from references alien to the spiritual consistency he strives for. When the surface-space relation transfers itself from theoretical statement to the practice of a possession of eurhythmic values of plastic visuality. Scheggi is a new name in the panorama of researches we are most interested in and we are glad to be able to start considering him already and active and original presence for an international comparison we shall soon call him to.

Carlo Belloli

The English translation is reprinted as it appeared in the original publication.



Zone riflesse, 1964
Acrylique rose
sur trois toiles
superposées /
Pink acrylic
on three
superimposed
canvases
80 x 60 x 5,5 cm /
31 1/2 x 23 7/8 x 2 in
Collection
particulière /
Private collection
APSM001/0007

—
**Titre :
Propositions sur le cercle
Dix intersurfaces courbes
blanches**

Processus théorique :
les objets sont carrés et dérivent
d'opérations menées à partir du carré.
L'espace est divisé au moyen de rotations
de spirales logarithmiques, de paraboles
logarithmiques, de relations modulaires
et continues. Les formes inscrites ont des
structures élémentaires.

Situation :
cette recherche systématiquement
expérimentale trouve ses origines
spirituelles mais non méthodologiques
dans l'élémentarisme et le concrétisme.
Elle ne se propose pas d'être en
rupture, d'être alternative, mais d'être la
poursuite historique et donc dynamique
des expériences visuelles, non pas
comme un simple et simpliste exercice
de phénoménologie optico-physique,
mais comme structure visant à élargir la
perception.
Par conséquent, l'instabilité de la visualité
même des objets, et le devenir de la
recherche, constituent la méthode opérative
qui, en rejetant toute intention et tout
attribut de l'art, tend, sans extractions
naturalistes ni élans spirituels, vers une
plus grande dialectique cognitive.

Paolo Scheggi, Milan, juin 1964

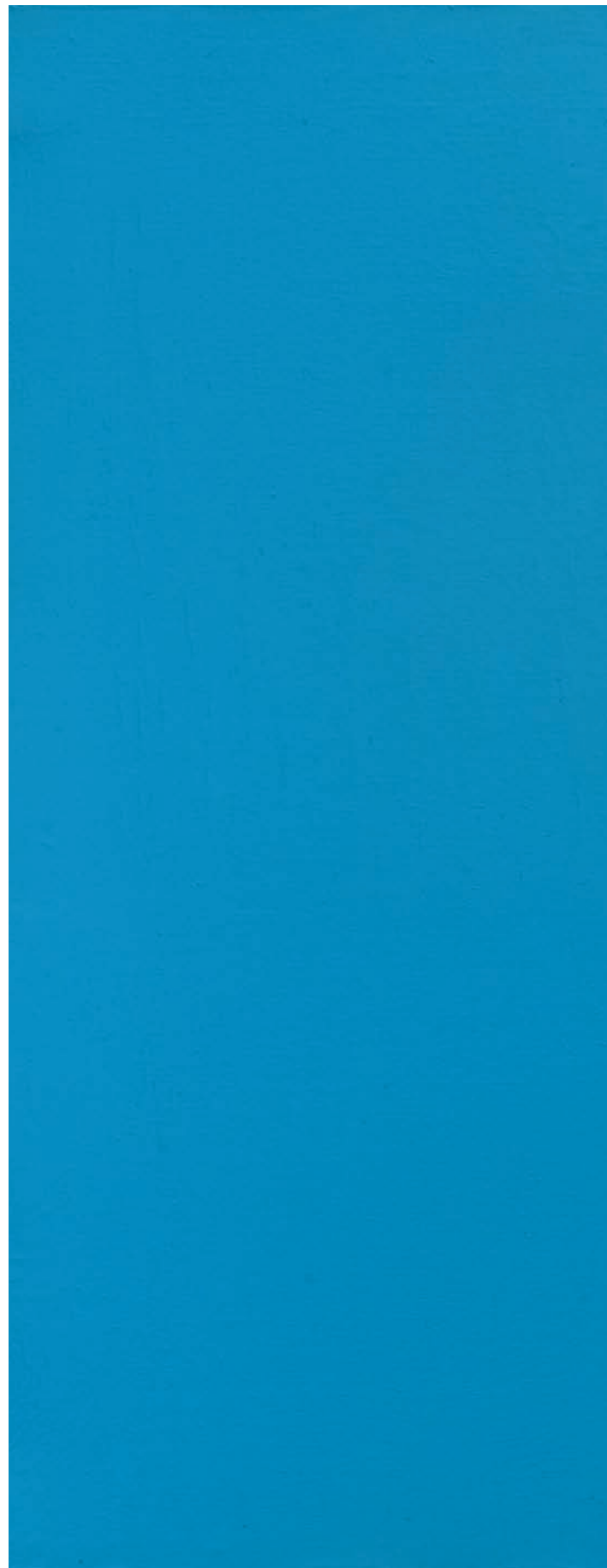
—
**Title:
Suggestions on the circle
Ten intersurfaces
white curves**

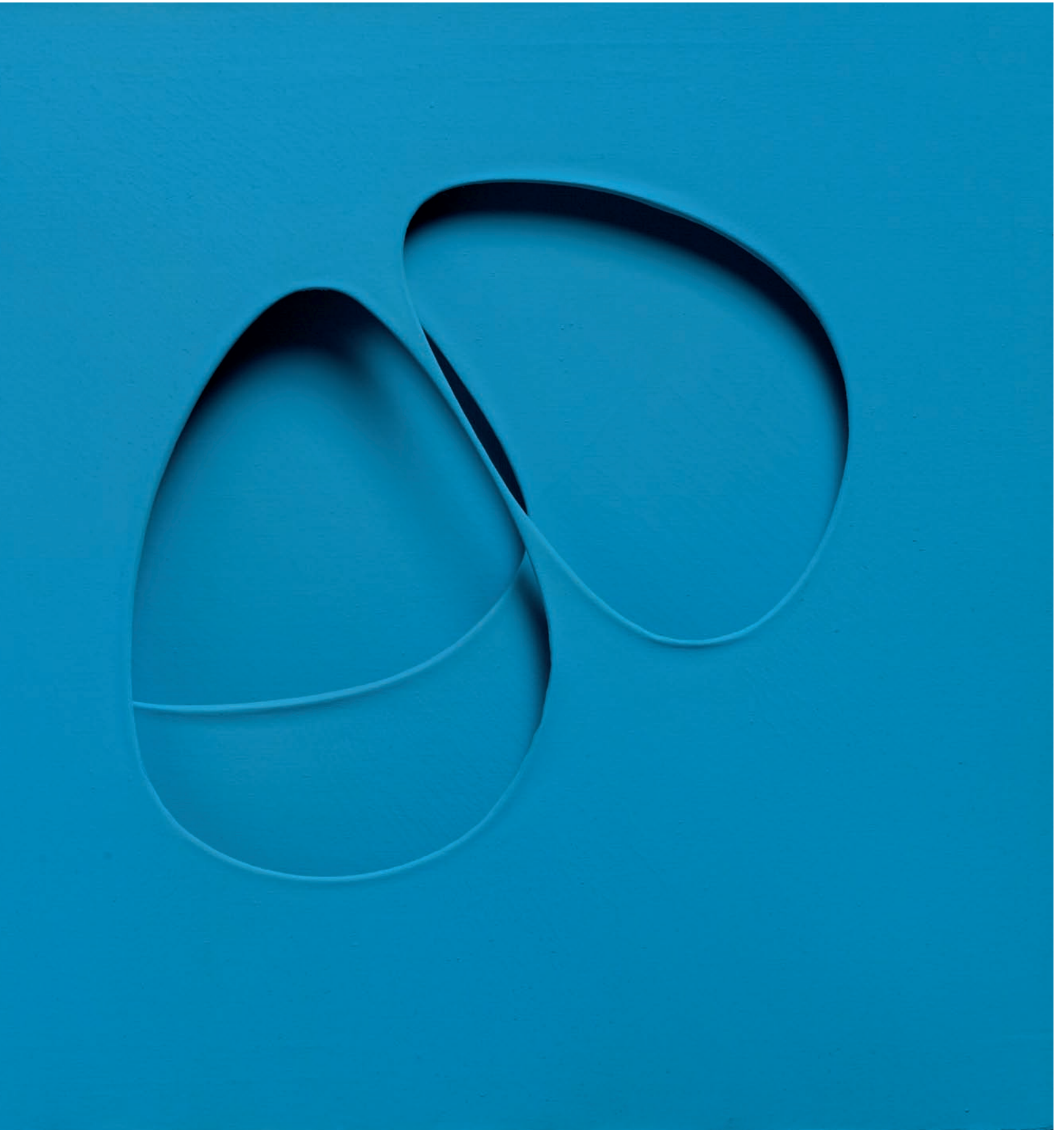
Theoretical process:
The objects are square and derived from
operations on the square. The space is
divided by means of rotations of logarithmic
spirals, logarithmic parabolas, modular and
continual relations. The inscribed forms
have elementary structures.

Situation:
The spiritual but not the methodological
origins of this systematically experimental
investigation lie in elementarism and
concretism. It does not propose to break
away and to be alternative, but to be the
historic and thus dynamic continuation
of visual experiences, not as a mere and
simplistic exercise in optical-physical
phenomenology, but as a structure intended
to broaden perception.
Consequently, the instability of the very
visuality of objects, and the process of
artistic research as a work-in-progress,
constitute the operative method which,
by rejecting any intention and attribute of
art, tends without naturalistic extractions
and spiritual impulses towards a greater
investigative dialectic.

Paolo Scheggi, Milan, June 1964

Zone riflesse, 1964
Acrylique bleue clair sur trois toiles
superposées / Light blue acrylic
on three superimposed canvases
60 x 80 x 7 cm / 23 5/8 x 31 1/2 x 2 3/4 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM003/0003







Zone riflesse, 1964
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic on three
superimposed canvases
70,5 × 90 × 7 cm / 27 3/4 × 35 3/8 × 2 3/4 in
Collection particulière, New York /
Private collection, New York



Intersuperficie curva rossa, 1966
Acrylique rouge sur trois toiles
superposées / Red acrylic on three
superimposed canvases
55,5 × 80 × 4,5 cm / 21 7/8 × 31 1/2 × 1 3/4 in
Laurence Graff OBE, Gstaad, Suisse /
Laurence Graff OBE, Gstaad, Switzerland
APSM069/0002



Intersuperficie curva dal nero, 1964
Acrylique noire sur trois toiles
superposées / Black acrylic on three
superimposed canvases
50 x 35 x 5 cm / 19 3/4 x 13 3/4 x 2 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM069/0003



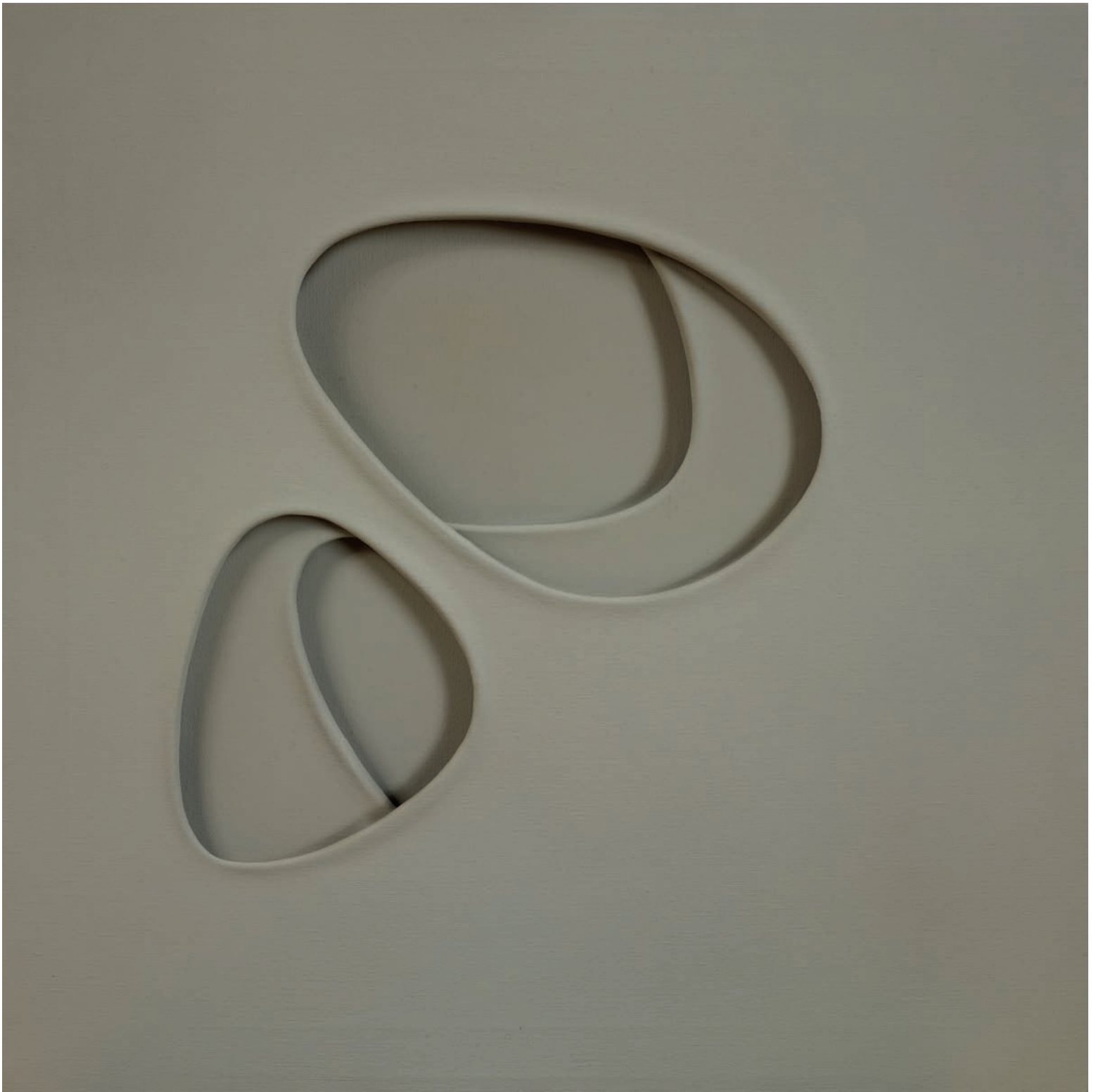
Zone riflesse, 1964

Acrylique bleue sur trois toiles
superposées / Blue acrylic on three
superimposed canvases
60 x 60 x 6 cm / 23 3/8 x 23 3/8 x 2 3/8 in
Collection particulière, Suisse /
Private collection, Switzerland
APSM031/0003



—
Catalogue du
Premio San Fedele
per giovani pittori,
Milan, Galleria
San Fedele,
15 octobre-
4 novembre 1964

—
Catalogue of the
Premio San Fedele
per giovani pittori,
Milan, Galleria San
Fedele, October
15-November 4,
1964

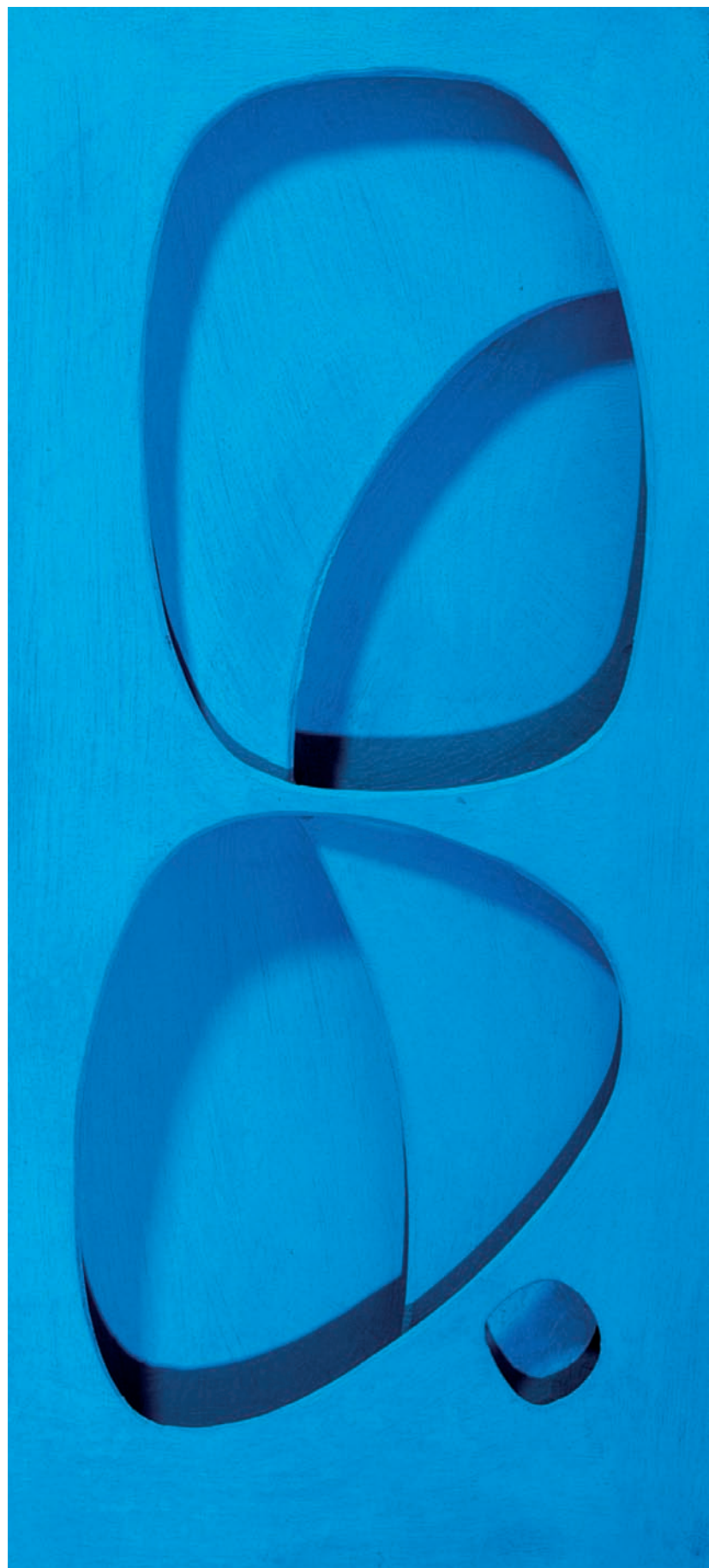


Zone riflesse, 1964
Acrylique grise sur trois toiles
superposées / Grey acrylic on three
superimposed canvases
71 x 71 x 6 cm / 28 x 28 x 2 3/8 in
Collection particulière, Belgique /
Private collection, Belgium
APSM069/0014

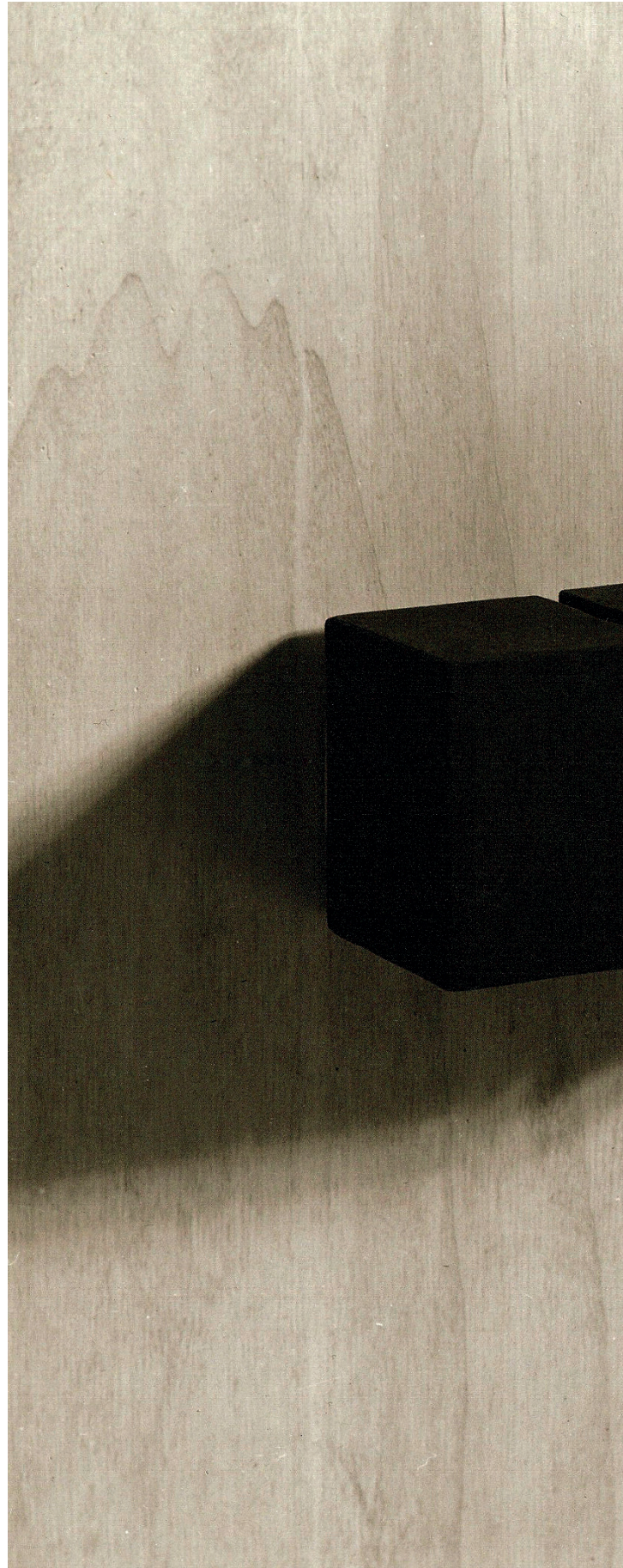


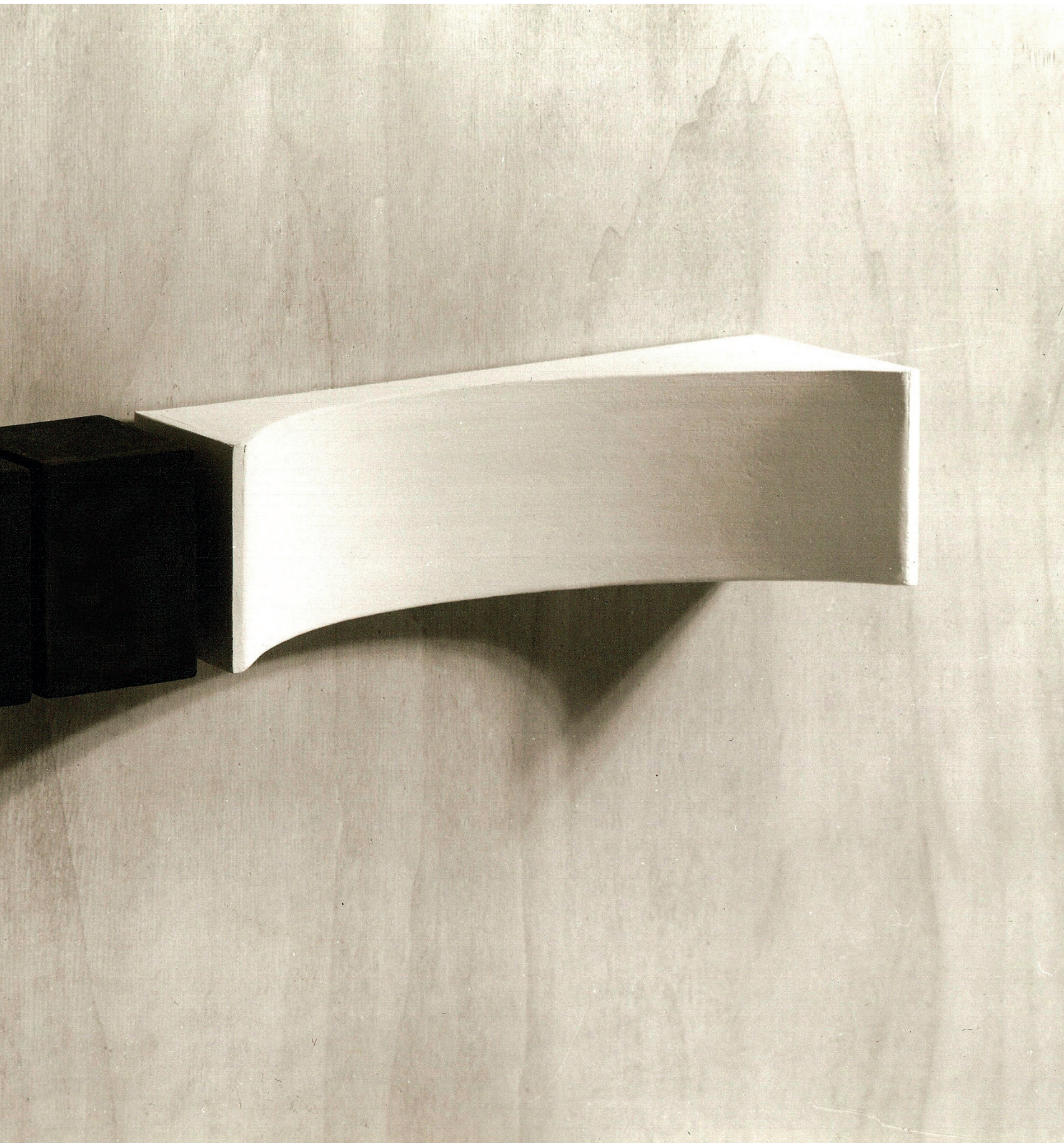
Zone riflesse, 1963
Acrylique rose sur trois toiles
superposées / Pink acrylic on three
superimposed canvases
60 x 70 x 6 cm / 23 ³/₈ x 27 ¹/₂ x ³/₄ in
Collection particulière / Private collection
APSM001/0045

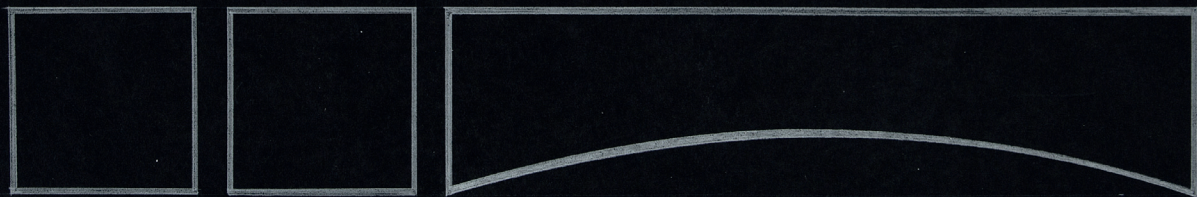
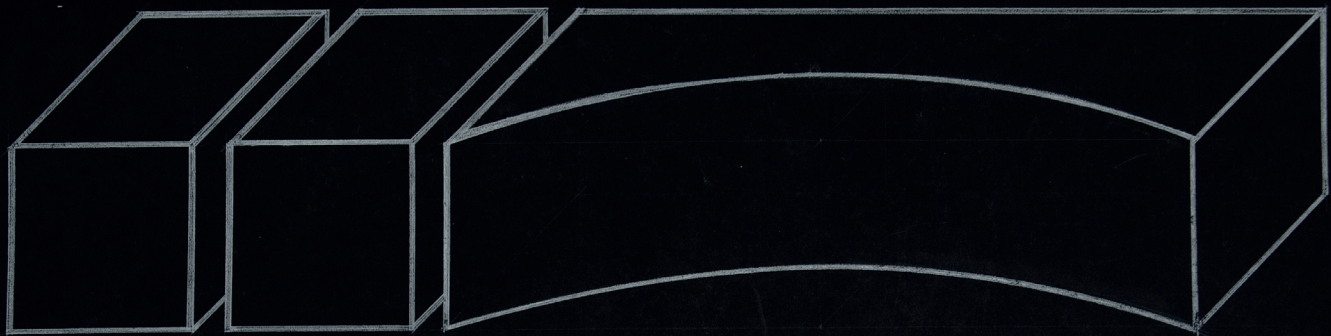
Zone riflesse, 1963
Gouache bleu clair sur bois /
Light blue tempera on wood
31 × 14,5 × 1,5 cm / 12 ¼ × 5 ¾ × ⅝ in
Collection particulière / Private collection
APSM104/0003



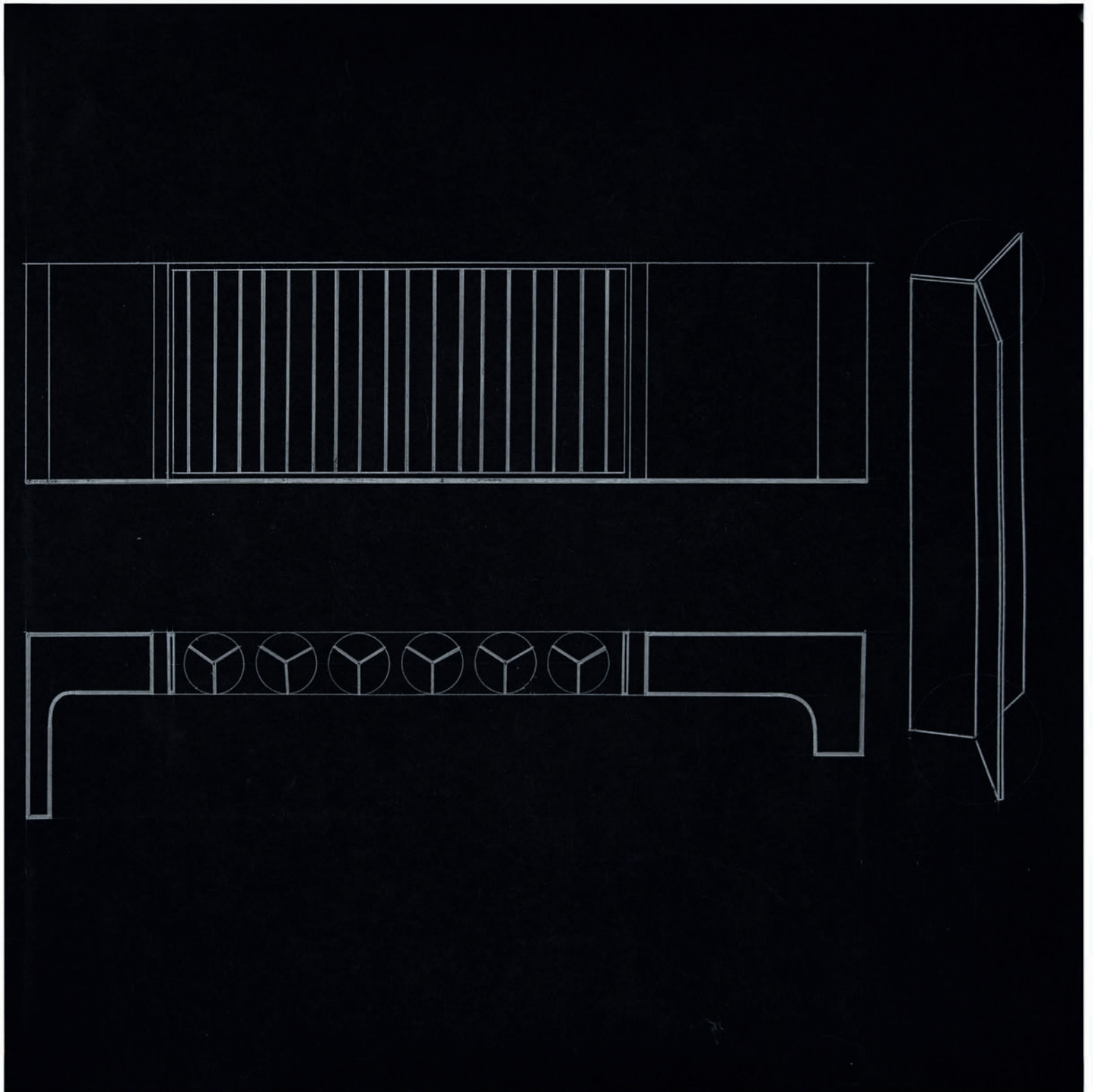
Compositore spaziale, 1964
Bois peint / Painted wood
6 × 37,5 × 6 cm / 2 3/8 × 14 3/4 × 2 3/8 in
Œuvre perdue / Missing work







Compositore spaziale, 1968
Dessin sur papier noir /
Drawing on black paper
50 x 50 cm / 19 3/4 x 19 3/4 in
Collection particulière /
Private collection
APSM001/0184



Compositore spaziale, 1968
Dessin sur papier noir /
Drawing on black paper
50 x 50 cm / 19 3/4 x 19 3/4 in
Collection particulière /
Private collection
APSM001/0189

*Maquette di Compositore
cromo-spaziale, 1964*

Structure portante en bois peint en blanc, lamelles avec bases mobiles tournantes en bois peint en jaune, bleu, rouge, blanc, base en bois peint en noir / Support structure in white-painted wood, slats with mobile rotating bases in wood painted yellow, blue, red, white, base in black-painted wood.

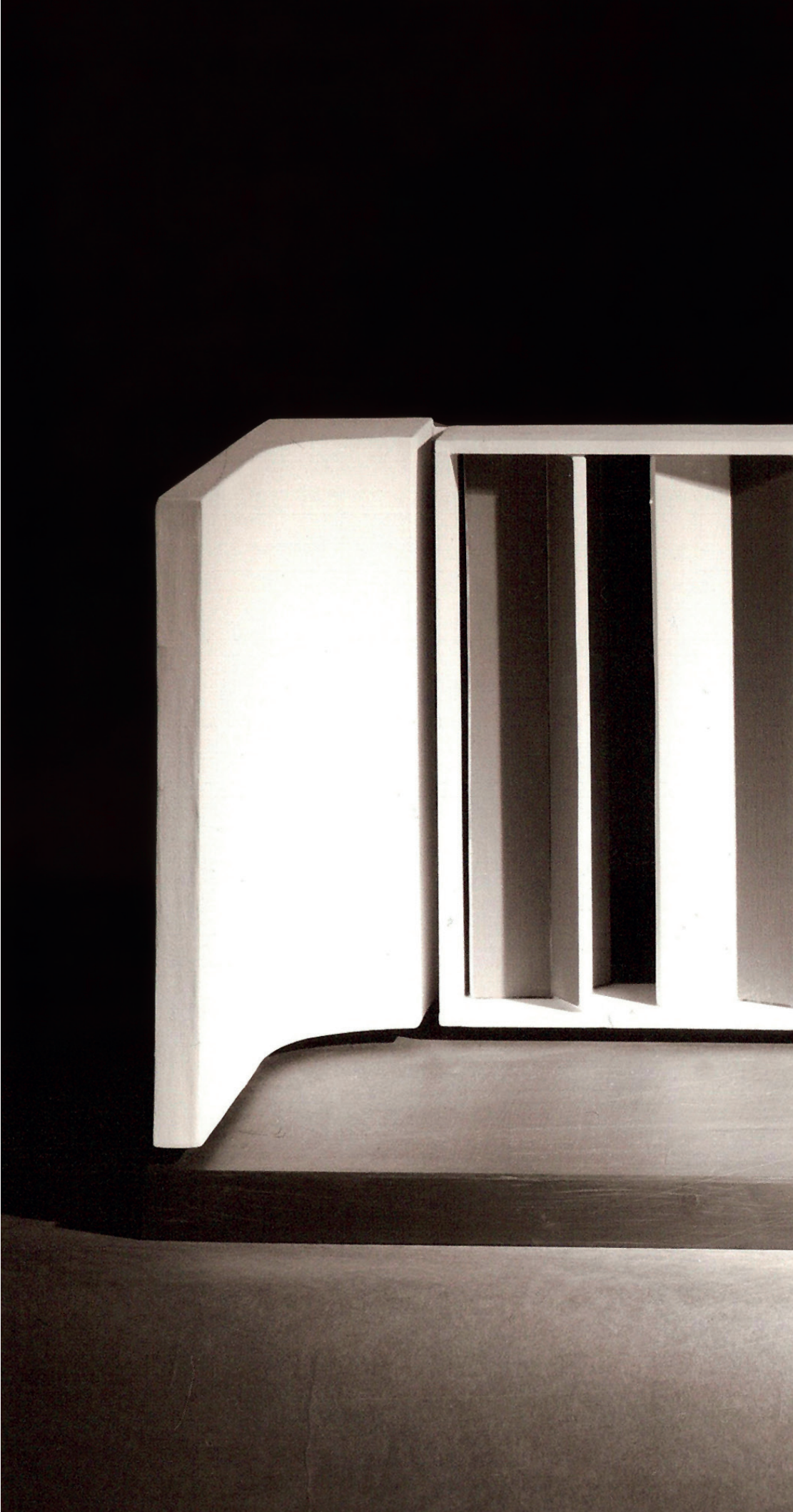
20,6 × 78 × 17 cm / 8 1/8 × 30 3/4 × 6 3/4 in

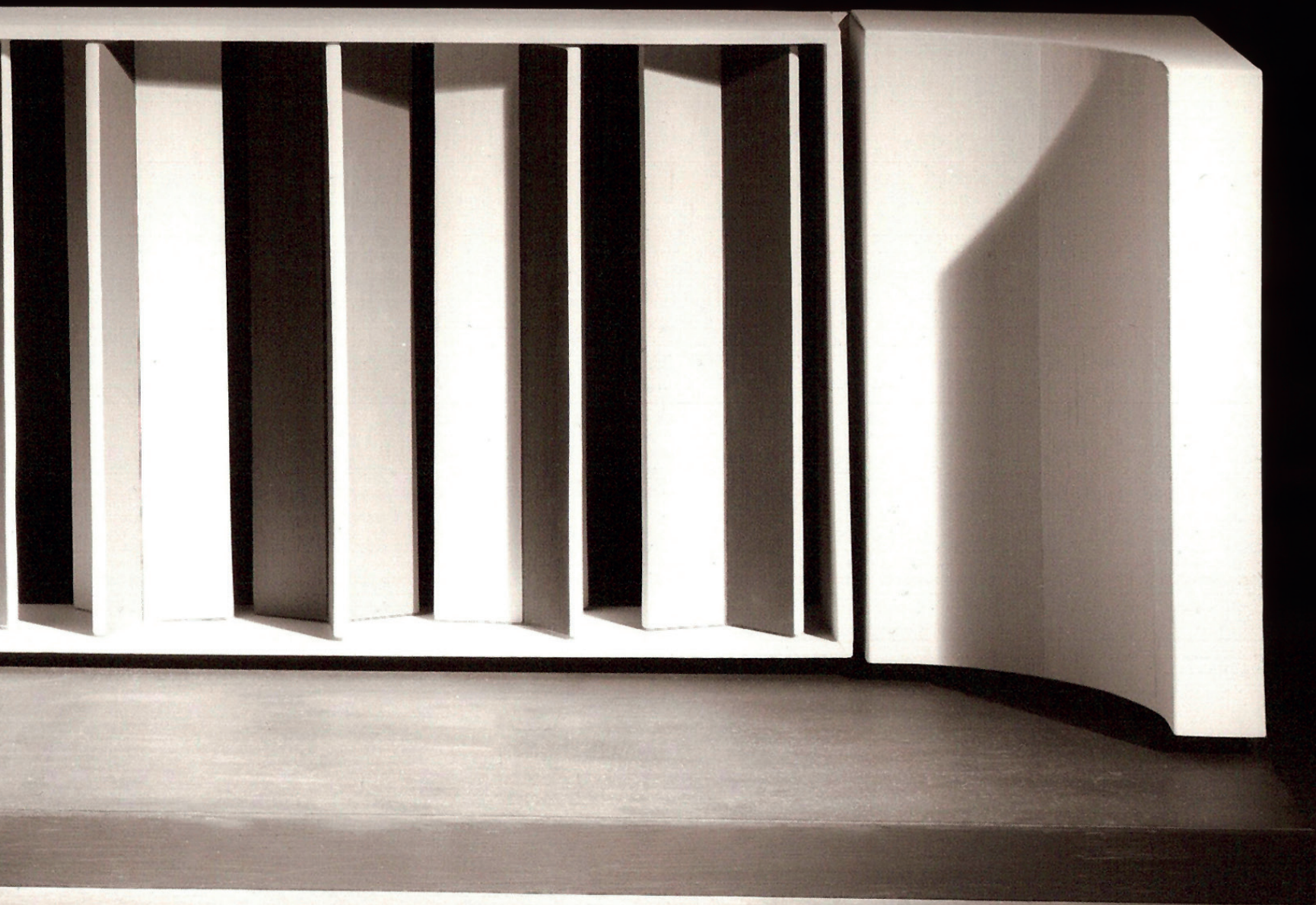
Œuvre perdue / Missing work

Photo d'Ada Ardessi / Photo by Ada Ardessi

—
Exposée à la XIII Triennale de Milan de 1964 consacrée au thème du Temps libre, dans la Salle de Cinéma expérimental sous la direction de Bruno Munari et Marcello Piccardo

—
Exhibited at the XIII Milan Triennale in 1964, on the theme of leisure, in the Experimental Cinema Hall, curated by Bruno Munari and Marcello Piccardo





*Maquette di un Compositore
spaziale, 1964-1965*

Modules en bois peint en noir, rouge et
blanc / Wooden modules painted black,
red, white

11,2 × 15,5 × 15,5 cm / 4 3/8 × 6 1/8 × 6 1/8 in
Collection particulière / Private collection
APSM001/0092





—
Atelier de
couture Germana
Marucelli, Milan,
1965. Photo
d'Ada Ardessi

—
Germana
Marucelli atelier,
Milan, 1965.
Photo by
Ada Ardessi



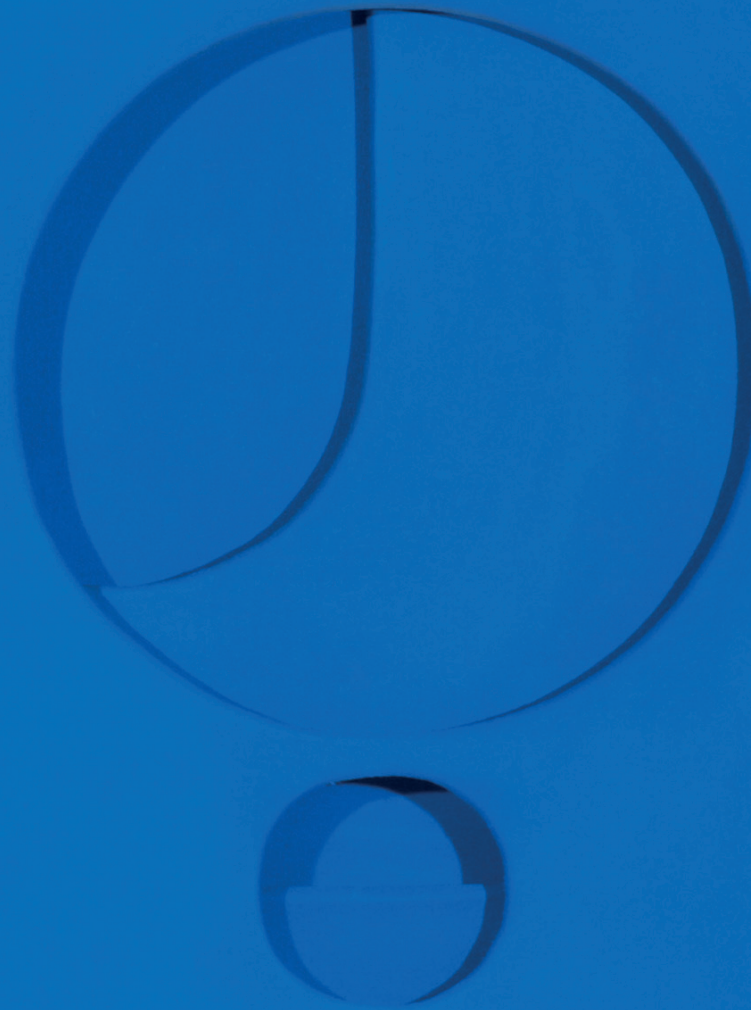


Intersuperficie curva dall'azzurro, 1964
Acrylique bleue claire sur trois toiles
superposées / Light blue acrylic
on three superimposed canvases
100 × 150 × 7 cm / 39 3/8 × 59 × 2 3/4 in
Collection particulière / Private collection
APSM103/0009

—
L'œuvre fut réalisée par Scheggi dans
le cadre de la rénovation de l'atelier de
couture de Germana Marucelli et fut
conçue pour être insérée dans le mur, en
tant qu'élément de modulation spatiale.
Cette œuvre fait partie de l'installation
permanente de l'atelier Marucelli
de 1964 à 1983

—
Scheggi created the work as part of the
remodeling of Germana Marucelli's
atelier, designed to be set inserted into the
wall as an element of spatial modulation.
The work was part of the permanent
installation in Marucelli's atelier from
1964 to 1983







—
Atelier de couture
Germana Marucelli,
Milan. Défilé de la
collection Optical,
printemps/été
1965 avec des
motifs conçus
en collaboration
avec Getulio
Alviani. Photo
d'Ada Ardessi

—
Germana
Marucelli's
atelier, Milan,
show for the
Optical line,
Spring/Summer
1965 with patterns
designed with
Getulio Alviani.
Photo by Ada
Ardessi.



—
Atelier de couture
Germana Marucelli,
Milan, 1965. Photo
d'Ada Ardessi

—
Germana
Marucelli's atelier,
Milan, 1965. Photo
by Ada Ardessi

16
*Zone riflesse, tre tele
 sovrapposte bianche - 1962
 cm 80x80*

17
*Zone riflesse, tre tele
 sovrapposte bianche - 1965
 cm 80x120*



—
Paolo Scheggi,
 sous la direction
 de Deanna Farneti
 Cera et Franca
 Scheggi Dall'Acqua,
 catalogue de
 l'exposition,
 Bologne, Galleria
 d'Arte Moderna,
 6 octobre-10
 novembre 1976,

Edizioni del Naviglio,
 Milan, 1976.
 Le catalogue de
 1976 précisait que
 Paolo Scheggi
 concevait différentes
 orientations pour
 l'exposition et la
 reproduction de
 certaines des ses
 œuvres

—
Paolo Scheggi,
 edited by Deanna
 Farneti Cera and
 Franca Scheggi
 Dall'Acqua,
 exhibition
 catalogue,
 Bologna,
 Galleria d'Arte
 Moderna, October
 6-November 10,

1976, Edizioni del
 Naviglio, Milan,
 1976.
 The 1976 catalogue
 highlights how
 Paolo Scheggi
 envisioned
 different directions
 for displaying and
 reproducing some
 of his works



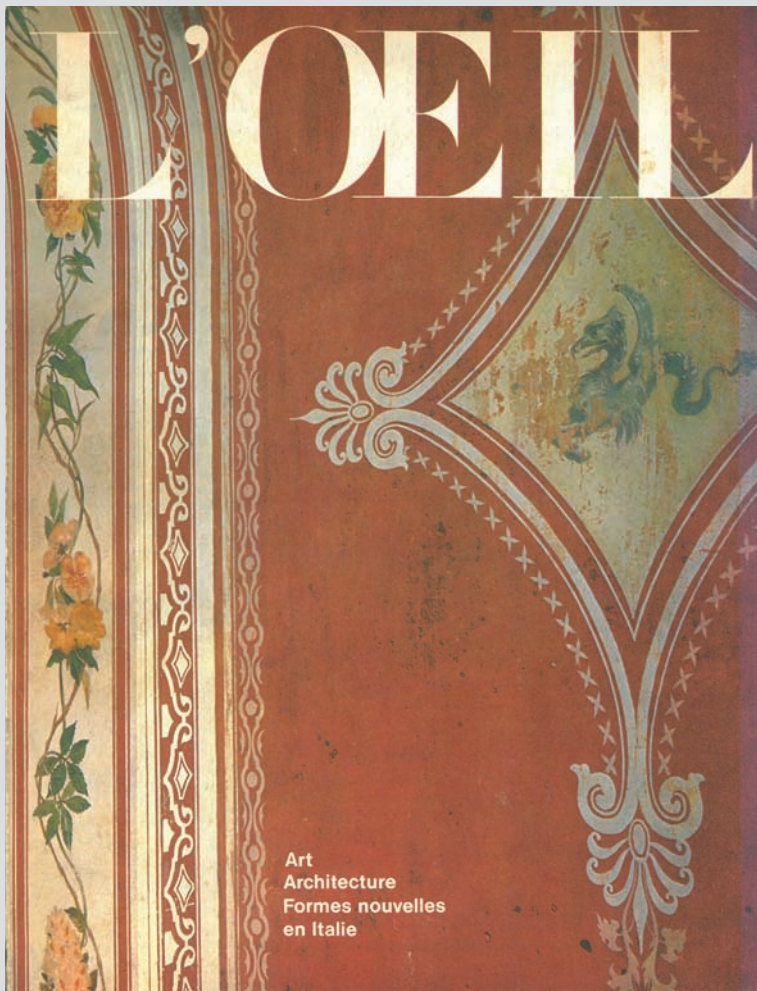
Zone riflesse, 1965
Acrylique blanche
sur trois toiles
superposées /
White acrylic on
three superimposed
canvases
120 × 80 × 5,5 cm /
47 1/4 × 31 1/2 × 2 1/8 in
Collection
particulière,
Florence / Private
collection, Florence
APSM015/0002



*Intersuperficie
curva dall'azzurro,*
1964
Acrylique bleue
claire sur trois
toiles superposées /
Light blue acrylic on
three superimposed
canvases
200 × 100 × 6,5 cm /
78 ¾ × 39 ¾ × 2 ½ in
Collection
particulière,
Florence / Private
collection, Florence
APSM069/0007

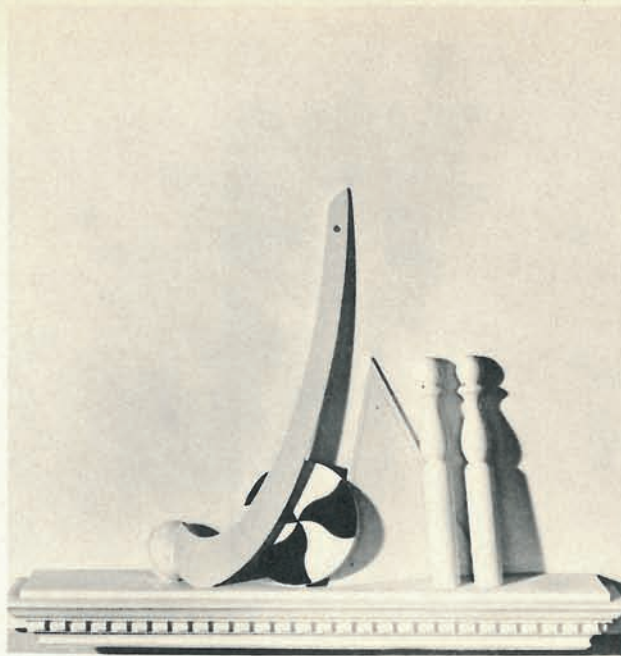
*Intersuperficie
curva dal
rosso+bianco*, 1965
Acrylique rose
sur trois toiles
superposées /
Pink acrylic on
three superimposed
canvases
141 × 80,5 × 7 cm /
55 1/2 × 31 3/4 × 2 3/4 in
Collection
particulière,
Florence / Private
collection, Florence
APSM069/0009





—
Gillo Dorfles, « La
« peinture-objet »
dans l'art italien
contemporain », in
*L'ŒIL. Revue d'art
mensuelle*, n° 121,
Paris, janvier 1965,
p. 40-46 et p. 67

—
Gillo Dorfles, "La
« peinture-objet »
dans l'art italien
contemporain", in
*L'ŒIL. Revue d'art
mensuelle*, no. 121,
Paris, January,
pp. 40-46 and p. 67



Lucio Del Pezzo: « Interno », 1964.

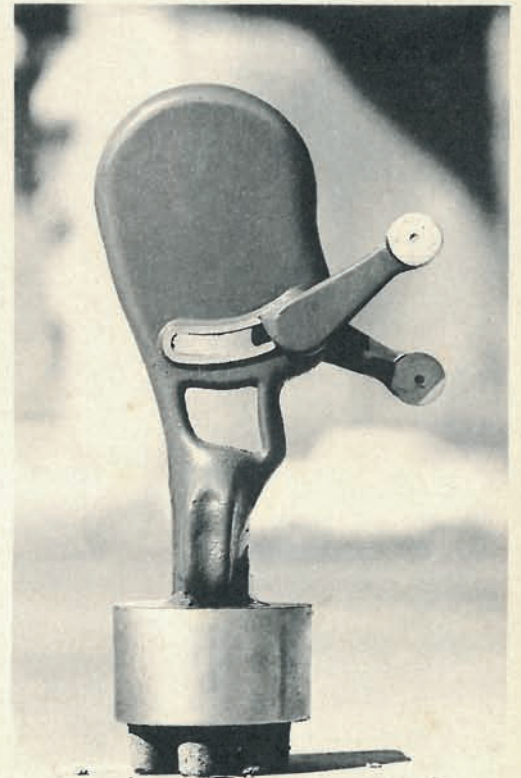
La « peinture - objet » dans l'art italien contemporain

par Gillo Dorfles

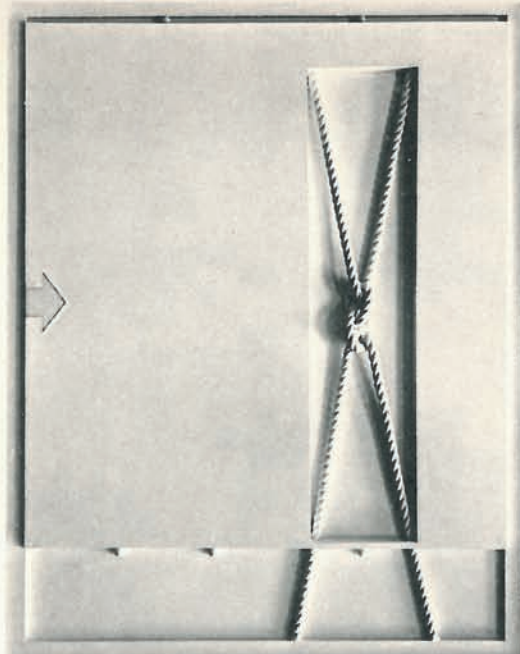
L'année qui vient de s'écouler a été marquée en Italie par le triomphe du « pop-art » américain à la Biennale de Venise. Par contre-coup, les expériences analogues se sont multipliées dans la péninsule. Mais, à un engouement trop rapide pour un genre artistique déterminé, succède inévitablement un déclin non moins rapide en même temps que surgit ou s'affirme un genre diamétralement opposé. C'est encore ce qui vient de se passer: aux deux principaux courants qui s'affrontaient en Italie, — « l'art à programme » et la « nouvelle figuration », — s'est ajoutée une autre tendance participant dans une certaine mesure de l'une et l'autre position mais qui tend, en définitive, à acquérir son autonomie. Les artistes orientés dans cette direction ne se rattachent que partiellement aux deux catégories précédentes: ils n'exercent pas une activité d'équipe, comme la plupart des artistes « programmeurs », ils n'utilisent pas d'objets empruntés au cadre de leur vie quotidienne comme les tenants du « pop-art », et, contrairement aux artistes des groupes T et N, ils évitent presque

toujours les procédés industriels dans la réalisation de leurs œuvres. Ils représentent pourtant aujourd'hui l'un des aspects les plus intéressants de l'activité artistique. Il existe d'ailleurs des correspondances significatives entre leur propre tendance et le mouvement assez actif de l'autre côté de l'Atlantique dont le Musée d'Art Moderne de New York prépare justement une exposition sous ce titre: « The responsive Eye ».

Ces artistes ont senti l'importance d'une « réification », d'une « choséité » de l'art; ils ont compris qu'à notre époque, que ce soit un bien ou un mal, l'art tend à devenir « objet », à s'« objectualiser ». Il ne s'agit nullement de prendre des « objets trouvés », comme d'autres l'ont fait, et de les intégrer à une toile. Le processus est par conséquent tout différent de celui qu'ont adopté jadis le mouvement Dada ou, plus récemment, le pop-art et le Nouveau Réalisme. Quel est donc le but de ces peintres? La création d'« objets plastiques et picturaux » qui pourront avoir un point de départ dans la réalité mais qui, souvent, relèvent (Suite p. 46.)

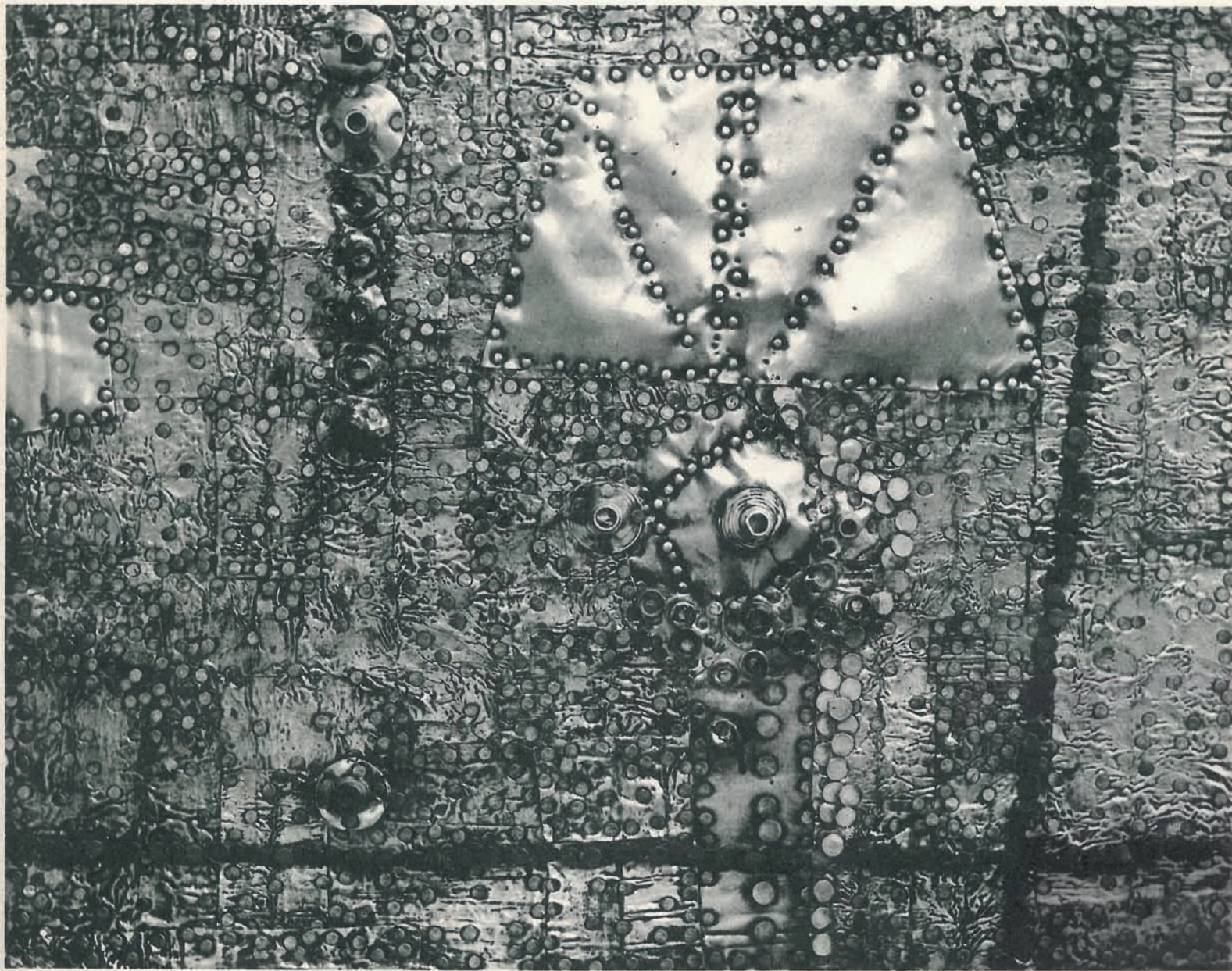


Gino Marotta: « Objet plastique », 1963.



Angelo Savelli: « Shelter 117 floor ». 1964.

Remo Remotti: « Objet métallique ». 1964. 35x45 cm.



La « peinture-objet » dans l'art italien contemporain

in *L'ŒIL. Revue d'art mensuelle*,
n° 121, Paris, janvier 1965, p. 40-46

L'année qui vient de s'écouler a été marquée en Italie par le triomphe du « pop-art » américain à la Biennale de Venise. Par contrecoup, les expériences analogues se sont multipliées dans la péninsule. Mais à un engouement trop rapide pour un genre artistique déterminé succède inévitablement un déclin non moins rapide en même temps que surgit ou s'affirme un genre diamétralement opposé. C'est encore ce qui vient de se passer : aux deux principaux courants qui s'affrontaient en Italie – « l'art à programme » et la « nouvelle figuration » –, s'est ajoutée une autre tendance participant dans une certaine mesure de l'une et l'autre position mais qui tend, en définitive, à acquérir son autonomie.

Les artistes orientés dans cette direction ne se rattachent que partiellement aux deux catégories précédentes : ils n'exercent pas une activité d'équipe, comme la plupart des artistes « programmateurs », ils n'utilisent pas d'objets empruntés au cadre de leur vie quotidienne, comme les tenants du « pop-art », et contrairement aux artistes des groupes T et N, ils évitent presque toujours les procédés industriels dans la réalisation de leurs œuvres. Ils représentent pourtant aujourd'hui l'un des aspects les plus intéressants de l'activité artistique. Il existe d'ailleurs des correspondances significatives entre leur propre tendance et le mouvement assez actif de l'autre côté de l'Atlantique dont le Musée d'Art Moderne de New York prépare justement une exposition sous ce titre : « The responsive Eye ». Ces artistes ont senti l'importance d'une « réification », d'une « choséité » de l'art ; ils ont compris qu'à notre époque, que ce soit un bien ou un mal, l'art tend à devenir « objet », à s'« objectualiser ». Il ne s'agit nullement de prendre des « objets trouvés », comme d'autres l'ont fait, et de les intégrer à une toile. Le processus est par conséquent tout différent de celui qu'ont adopté jadis le mouvement Dada ou, plus récemment, le « pop-art » et le Nouveau Réalisme.

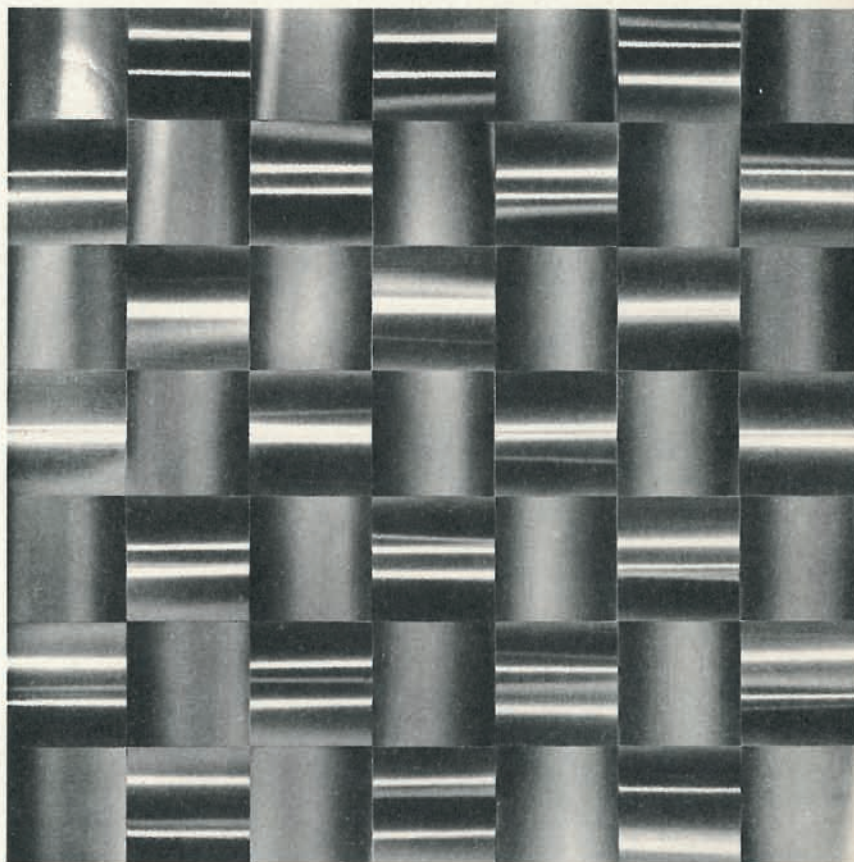
Quel est donc le but de ces peintres ? La création d'« objets plastiques et picturaux » qui pourront avoir un point de départ dans la réalité mais qui souvent relèvent de l'imagination ou sont de simples variations monochromes à partir d'une même surface, relèvent parfois de légères modulations en relief : ils finissent ainsi par constituer des « objets », dotés de couleurs et de formes que nous pouvons encore considérer comme des « tableaux à accrocher au mur », ou mieux à intégrer dans un décor intérieur, mais le recours au coup de pinceau,

“Object-Painting” in Contemporary Italian Art

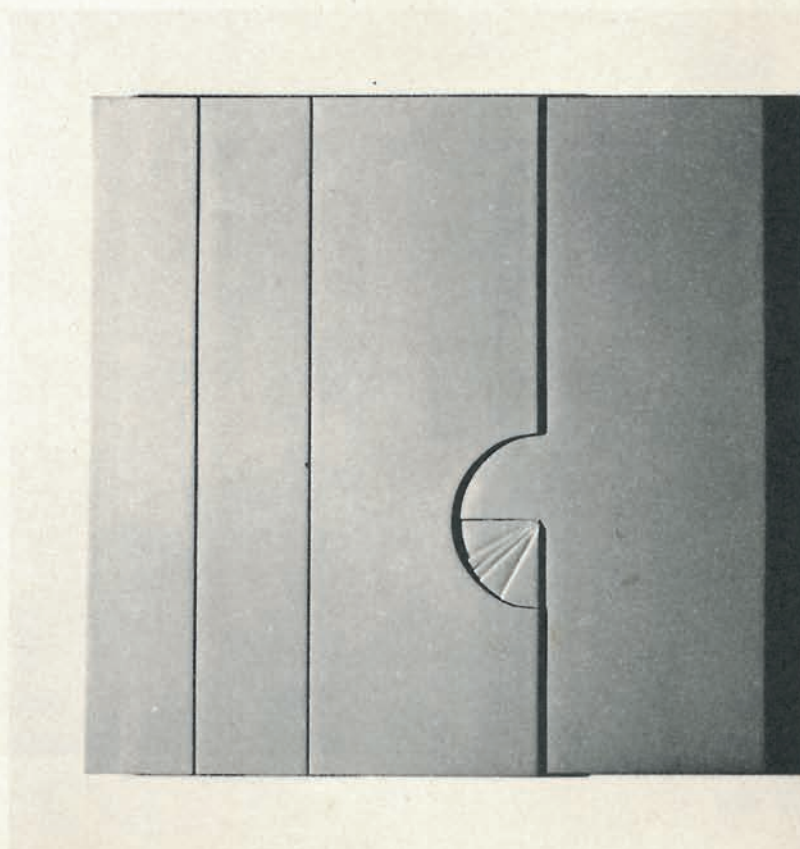
in *L'ŒIL. Revue d'art mensuelle*,
n. 121, Paris, January 1965, pp. 40-46

This past year was marked in Italy by the triumph of American “Pop Art” at the Venice Biennial. As a response, similar experiences have multiplied in the peninsula. But a sudden craze for a specific artistic genre is inevitably followed by a decline that is just as prompt, while a diametrically opposed genre arises or asserts itself. This is what just happened again: in addition to the two main movements that were facing off in Italy – “Programmatic Art” and “New Figuration” –, a new trend appeared, which to some extent borrows from both, but ultimately tends to acquire its autonomy. The artists who are going in this direction only partially belong to the two previous categories: they do not work as part of a team, contrary to most “programmatic” artists, they do not use objects drawn from the setting of their everyday life, the way “Pop Art” proponents do, and contrary to artists from the Gruppo N and Gruppo T, they almost always avoid industrial devices in the making of their works. Today, however, they represent one of the most interesting aspects of artistic activity. And there are, indeed, significant echoes between their own current endeavors and the rather active movement across the Atlantic which is about to be featured in an exhibition at MoMA in New York, under the title: “The Responsive Eye”. These artists have felt the importance of a “reification” of art, of art as a “thing”; they have understood that in our time, whether it's a good or a bad thing, art tends to become an “object”, to be “objectified”. It is not at all about taking “found objects” and integrating them into a canvas, as others have done. The process, consequently, radically differs from what was once adopted by Dada or, more recently, by Pop Art and New Realism. So what are these painters trying to accomplish? Creating “plastic and pictorial objects” which can have a starting point in reality but are often a product of imagination, or simple monochrome variations based on a single surface, occasionally highlighted with slight three-dimensional modulations: this way, they end up constituting “objects”, defined by colors and shapes, which we can still consider “pictures to hang on the wall”, or, even better, to integrate into an interior decor; but the use of brush strokes, tonal variations, and above all figuration has become useless and we are just as far from figurative paintings as we are from abstract artworks (Tachism, Informal or Sign Painting). One of the pioneers of this trend in Italy was once again Lucio Fontana. Around 1948, his slashed, punctured

Getulio Alviani:
« Superficie a testura vibratile ».
Projet. 1963.
Aluminium. 98x98 cm.



Paolo Scheggi:
« Intersuperficie curva
bianca Costruzione diagonale ».
1964.



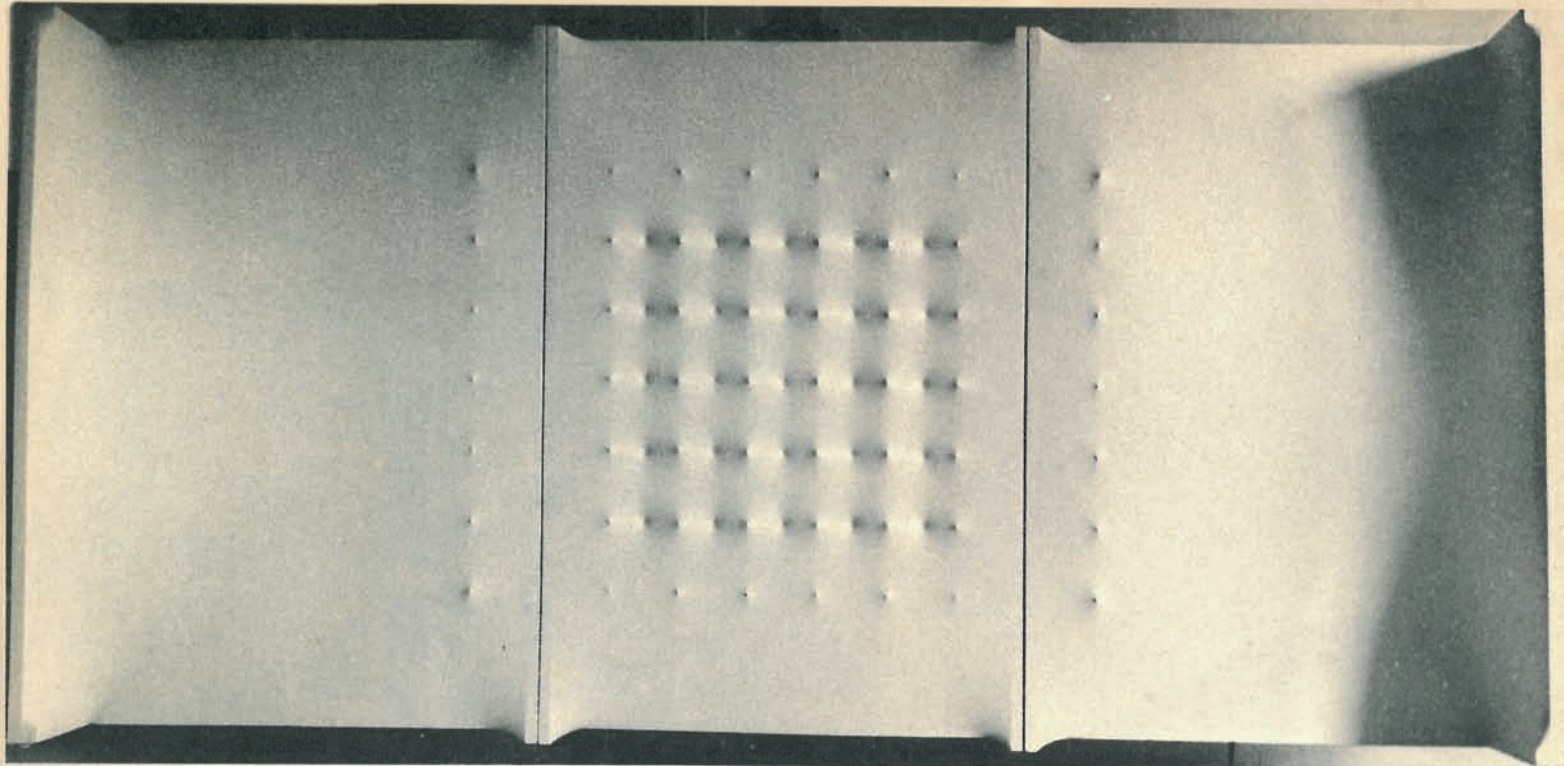
Enrico Ciuti: « Relief N° 7 ». 1963. 50x50 cm.

au ton, et surtout à la figuration est devenu inutile et nous sommes aussi loin des peintures figuratives que des œuvres abstraites (tachistes, informelles ou peinture de signes). L'un des précurseurs de cette tendance en Italie est encore une fois Lucio Fontana. Vers 1948, ses toiles trouées puis tailladées, presque toujours monochromes, étaient déjà des « objets plastiques » absolument privés de figuration et valant uniquement par leur puissance « décorative ». Plus tard, avec ses formes multiples baptisées « Quanta » et ses grandes peintures ovales, il avait été l'un des rares artistes à insister sur cet aspect « objectuel » de la peinture contemporaine. Un autre de nos peintres, nettement plus jeune, mais qui s'est affirmé dès maintenant et qui a figuré à la dernière Biennale, Enrico Castellani, a suivi la voie ouverte par Fontana. Castellani, qui participe avec Getulio Alviani à l'exposition de New York, est parti lui aussi d'une peinture monochrome et non figurative.

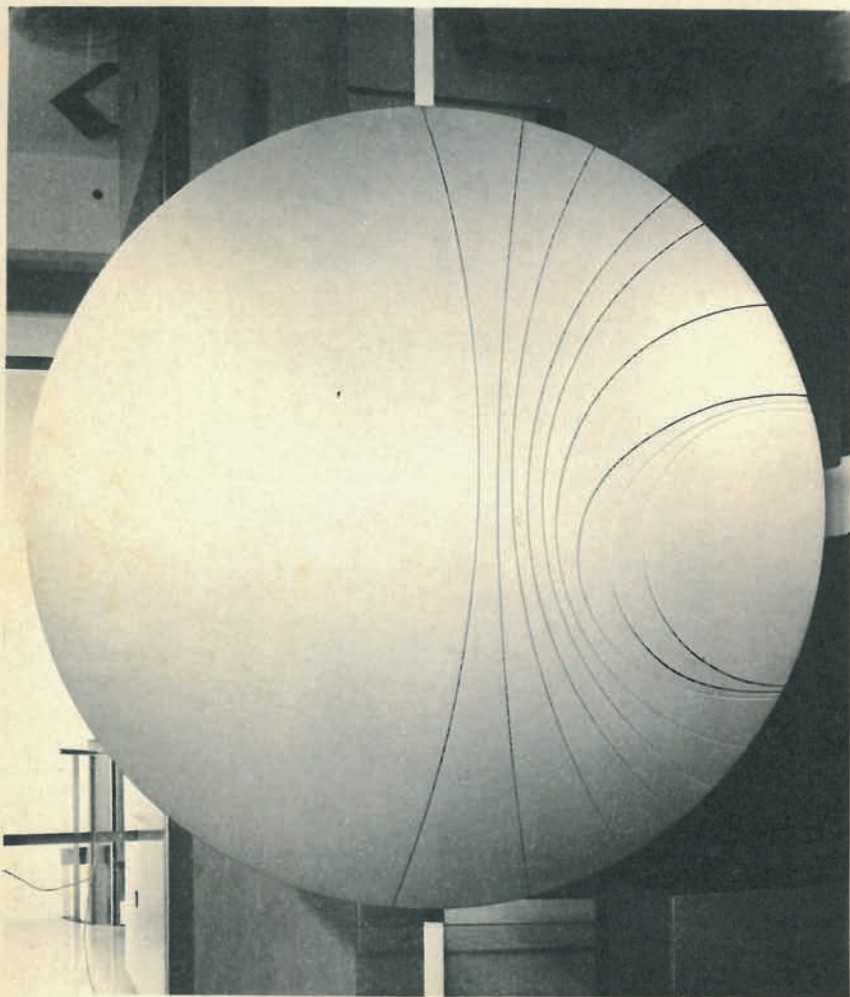
Mais la particularité de ses peintures est dans l'exploitation habile de l'incidence lumineuse sur la préparation de la toile travaillée de multiples saillies, le plus souvent réparties régulièrement sur tout le tableau. Déjà par ce procédé, l'artiste est arrivé à obtenir une intéressante vibration lumineuse de la toile et à créer une remarquable dilatation spatiale. Après la série des peintures à reliefs réguliers, Castellani s'est essayé dans une autre direction : certaines de ses œuvres, par exemple, sont travaillées seulement dans la partie centrale ; d'autres affectent des formes profilées, en baldaquins, en triptyque, obtenues par la juxtaposition de trois toiles de manière à constituer une sorte de « meuble » idéal et absurde, pour un ameublement purement « spirituel ». Récemment, Castellani a réalisé également des formes à « encoignure » en utilisant toujours des surfaces monochromes où la couleur est parfaitement homogène et sans aucun recours aux effets de matière. Ces peintures, comme celles de Bonalumi et de Scheggi, que nous allons examiner maintenant, nécessitent le cadre d'une pièce installée exactement pour elles, ou tout au moins des parois sur lesquelles elles soient isolées des autres tableaux et, si possible, insérées directement au mur lui-même, de manière à scander la paroi d'un rythme autonome.

L'ambiance de la pièce est souvent dynamisée et « potentialisée » par leur présence, ce qui est rarement le cas avec les œuvres picturales traditionnelles ; ceci tient évidemment à des raisons d'optique et de perspective, découlant de la structure même de ces objets et des véritables métamorphoses dimensionnelles créées par l'incidence de la lumière. Dans le cas d'Agostino Bonalumi (un jeune Milanais qui a fait déjà plusieurs expositions personnelles), le caractère « objectuel » de la peinture s'accroît encore. Ces œuvres sont réalisées selon une méthode assez analogue à celle de Castellani, c'est-à-dire par un travail de relief sur la toile ; ce relief toutefois est obtenu non plus avec des clous (comme dans le premier cas) mais au moyen de supports en matière plastique qui constituent une sorte de capitonnage, ou tout simplement grâce à des profils de bois vernis de la même couleur que la toile. Il en résulte des œuvres ayant, plus encore que celles de Castellani, l'apparence

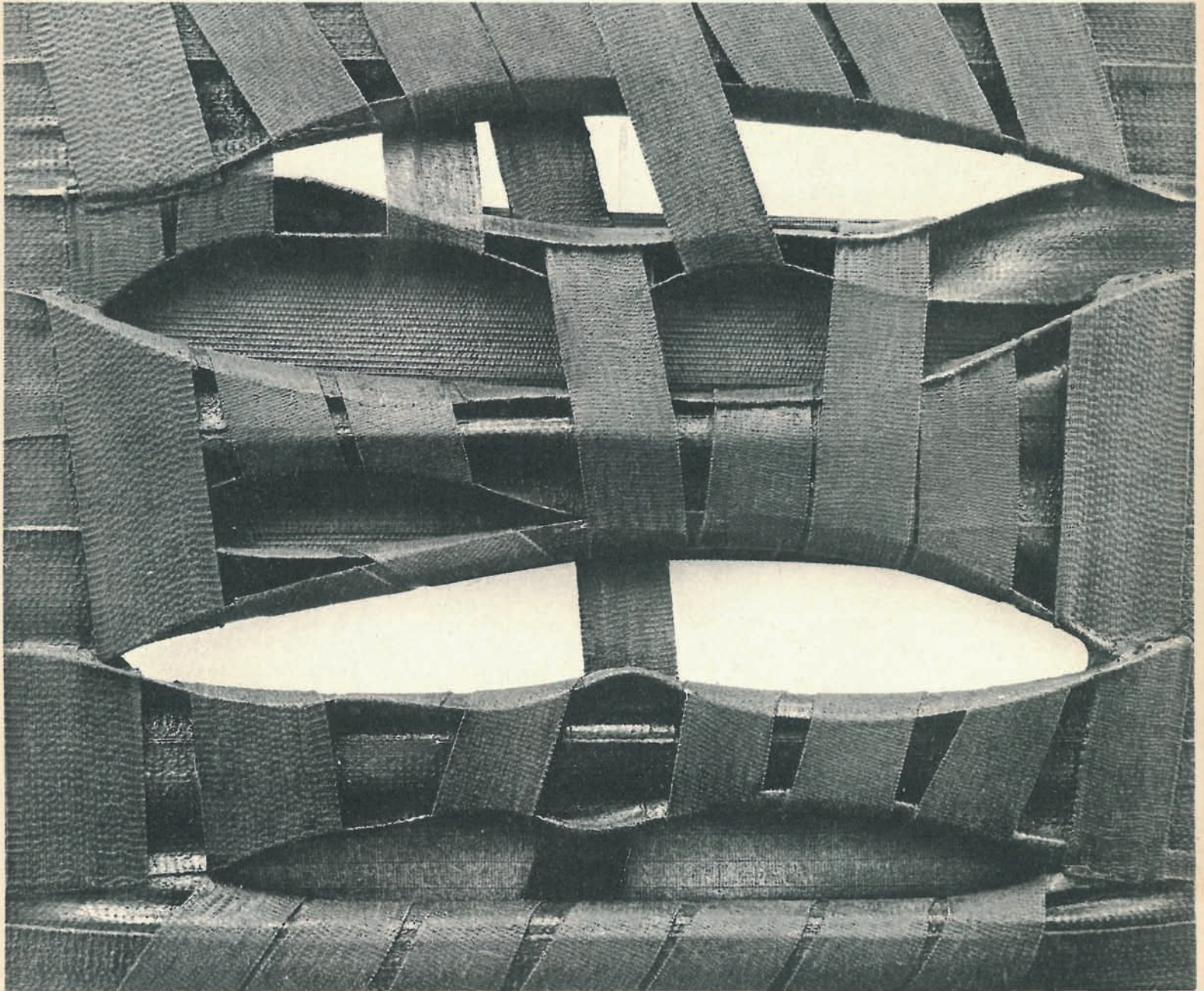
canvasses, almost always monochromatic, were already “plastic objects” completely deprived of figuration and only drawing their value from their “decorative” power. Later, with his multiple shapes baptized “Quanta” and his large-scale oval paintings, he was one of the rare artists to highlight this “objectified” aspect of contemporary painting. Another of our painters, markedly younger, followed the path opened by Fontana. Castellani, who is featured alongside Getulio Alviani at the New York exhibition, also started from monochromatic, non-figurative painting. But what makes his paintings unique lies in the way he artfully uses the incidence of light when preparing the canvas, marked by multiple protuberances, most frequently regularly distributed across the picture. Already, with this process, the artist was able to reach interesting light vibrations on the canvas, and to create a remarkable spatial dilation. After this series of paintings with regular tridimensional reliefs, Castellani explored another direction: some of his pieces, for example, only show the artist's intervention in their central part; others feature sleek shapes, such as canopies or triptychs, resulting from the juxtaposition of three canvasses in order to create something resembling an ideal and absurd piece of “furniture”, in what turns out to be purely “spiritual” furnishing. Recently, Castellani also created shapes with “corners” by always using monochromatic surfaces, characterized by perfectly homogeneous color, and without using any material effect. These paintings, just like the works of Bonalumi and Scheggi, which I will address now, need a room set up specifically for them, or at least partitions on which they can be isolated from other paintings and, if possible, inserted directly into the wall itself, which then becomes animated by its own rhythm. The atmosphere of the room is often energized and “potentialized” by the artworks' presence, which is rarely the case with traditional paintings; this is obviously due to reasons of optics and perspective, coming from the very structure of these objects and the true dimensional metamorphosis created by the incidence of light. In the case of Agostino Bonalumi (a young Milanese artist who has already held several solo shows), the “objectified” character of painting is even more present. These pieces are created following a method rather similar to what Castellani does, *i.e.* working to create a tri-dimensional relief on the surface of the canvas; this relief, however, no longer results from the use of nails (as Castellani did), but from using plastic-based props that provide sort of a cushioning, or, even more simply, varnished wooden pieces of the same color as the canvas. The resulting works are pieces that, even more than Castellani's, have the appearance and substance of a three-dimensional plastic object, which, however, never becomes a sculpture but uses the third dimension mainly to obtain effects of trompe l'œil. This quest for a new kind of visualization, obtained through specific processes of optics and perspective, also inspires the work of the very young artist Paolo Scheggi. Born in Florence in 1940, he has been focusing, for several years now, on creating objects that are generally square or



Enrico Castellani: « Triptyque ». 1962. Relief. 100x210 cm.



Enrico Ciuti: « Relief N° 3 ». Diam. 160 cm, 1963.



Salvatore Scarpitta: « Double Halter ». 1961. Toile relief. 50,5x55,5 cm.

de l'imagination ou sont de simples variations monochromes à partir d'une même surface, relevées parfois de légères modulations en relief: ils finissent ainsi par constituer des «objets», dotés de couleurs et de forme, que nous pouvons encore considérer comme des «tableaux à accrocher au mur», ou mieux à intégrer dans un décor intérieur, mais le recours au coup de pinceau, au ton, et surtout à la figuration est devenu inutile et nous sommes aussi loin des peintures figuratives que des œuvres abstraites (tachistes, informelles ou peinture de signes).

L'un des précurseurs de cette tendance en Italie est encore une fois Lucio Fontana. Vers 1948, ses toiles trouées puis tailladées, presque toujours monochromes, étaient déjà des «objets plastiques» absolument privés de figuration et valant uniquement par leur puissance «décorative». Plus tard, avec ses formes multiples baptisées «Quanta» et ses grandes peintures ovales, il avait été l'un des rares artistes à insister sur cet aspect «objectif» de la peinture contemporaine.

Un autre de nos peintres, nettement plus jeune, mais qui s'est affirmé dès maintenant et qui a figuré à la dernière Biennale, Enrico Castellani, a suivi la voie ouverte par Fontana. Castellani, qui participe avec Getulio Alviani à l'exposition de New York, est parti lui aussi d'une peinture monochrome et non figurative. Mais la particularité de ses peintures est dans l'exploitation habile de l'incidence lumineuse sur la préparation de la toile travaillée de multiples saillies, le plus souvent réparties régulièrement sur tout le tableau. Déjà par ce procédé, l'artiste est arrivé à obtenir une intéressante vibration lumineuse de la toile et à créer une remarquable dilatation spatiale.

Après la série des peintures à reliefs réguliers, Castellani s'est essayé dans une autre direction: certaines de ses œuvres, par exemple, sont travaillées seulement dans la partie centrale; d'autres affectent des formes profilées, en baldaquins, en triptyque, obtenues par la juxtaposition de trois toiles de manière à constituer une sorte de «meuble» idéal et absurde, pour un ameublement purement «spirituel». Récemment, Castellani a réalisé également des formes à «encoignure» en utilisant toujours des surfaces monochromes où la couleur est parfaitement homogène et sans aucun recours aux effets de matière.

Ces peintures, comme celles de Bonalumi et de Scheggi, que nous allons examiner maintenant, nécessitent le cadre d'une pièce installée exactement

pour elles, ou tout au moins des parois sur lesquelles elles soient isolées des autres tableaux et, si possible, insérées directement au mur lui-même, de manière à scander la paroi d'un rythme autonome. L'ambiance de la pièce est souvent dynamisée et «potentialisée» par leur présence, ce qui est rarement le cas avec les œuvres picturales traditionnelles; ceci tient évidemment à des raisons d'optique et de perspective, découlant de la structure même de ces objets et des véritables métamorphoses dimensionnelles créées par l'incidence de la lumière. Dans le cas d'Agostino Bonalumi (un jeune Milanais qui a fait déjà plusieurs expositions personnelles), le caractère «objectif» de la peinture s'accroît encore. Ces œuvres sont réalisées selon une méthode assez analogue à celle de Castellani, c'est-à-dire par un travail de relief sur la toile; ce relief toutefois est obtenu non plus avec des clous (comme dans le premier cas) mais au moyen de supports en matière plastique qui constituent une sorte de capitonnage, ou tout simplement grâce à des profils de bois vernis de la même couleur que la toile. Il en résulte des œuvres ayant, plus encore que celles de Castellani, l'apparence et la substance d'un objet plastique tridimensionnel qui pourtant ne rejoint jamais la sculpture mais utilise la troisième dimension avant tout pour obtenir des effets de trompe-l'œil.

Cette recherche d'une visualisation nouvelle, obtenue par des procédés particuliers d'optique et de perspective, inspire également l'œuvre du très jeune Paolo Scheggi. Né à Florence en 1940, il s'attache depuis plusieurs années déjà à la création d'objets généralement carrés ou agencés à partir de carrés, où la mise en valeur de l'élément spatial est obtenu par la superposition, dans le même tableau, de deux ou plusieurs surfaces. La toile est interrompue en un ou plusieurs points par des ouvertures ovoïdes, circulaires, elliptiques (souvent basé sur la spirale et les paraboles logarithmiques) à travers lesquels apparaissent les couches successives. Scheggi fait naître ainsi la sensation d'un dénivellement spatial; ses œuvres constituent un tout, dense et unifié, où la combinaison des différentes lacunes et dépressions sert uniquement à déterminer l'ambiguïté perceptive qui caractérise ces «objets».

C'est à deux veines différentes qu'appartiennent les artistes dont je voudrais parler maintenant: Getulio Alviani et Lucio del Pezzo. Le premier, né à Udine en 1940, est le plus proche des expériences de Castellani, car il recherche lui

aussi l'effet de perspective par l'incidence de la lumière sur la surface du tableau. Mais il s'en distingue parce qu'il a adopté un médium métallique (des lames d'aluminium ou d'acier) lui permettant de réaliser ses œuvres en série. Ce travail de caractère industriel serait inconcevable pour un Castellani et plus encore pour un Bonalumi ou un Fontana. Les lames de Getulio (qui a fait ces derniers temps d'autres recherches à partir d'objets plus complexes et en partie tridimensionnelles) peuvent être rapprochées de certaines œuvres «à programme» des groupes T et N de Enzo Mari que nous avons eu l'occasion d'évoquer ici-même l'an dernier.

Mais alors que les membres du groupe T ont presque toujours recours à un élément cinétique, obtenu par l'insertion de mécanismes adaptés à l'objet, dans le cas d'Alviani (comme de Mari et de certains artistes du groupe N) la recherche est toujours statique et l'élément dynamique est obtenu uniquement par la diversité de l'incidence lumineuse. Au contraire de Getulio Alviani, le jeune Napolitain Del Pezzo (résidant actuellement à Paris et déjà connu pour avoir figuré à la Biennale ainsi que dans beaucoup d'expositions personnelles à l'étranger) — est le créateur de «tableaux-objets» au contenu beaucoup plus fantastique. Mais ces œuvres ne sont pas créées à partir d'objets empruntés au monde extérieur comme c'est le cas pour les artistes Pop (et en Italie pour Baj, Persico, Crippa, etc...). Del Pezzo construit soigneusement chaque élément de ses peintures sans jamais les tirer de la réalité, mais toujours en les «inventant» ou en les dérivant d'une réalité «métaphysique» et surréelle. Pour cette raison, il n'est peut-être pas tout à fait légitime de le placer parmi les créateurs d'une «peinture-objet». Son œuvre n'en démontre pas moins qu'il est possible d'élaborer des objets picturaux qui, sans reproduire la réalité extrinsèque conservent pourtant, outre un élément fantastique indiscutable, un certain caractère figuratif.

Je voudrais rappeler encore le nom d'autres artistes italiens hantés également par la volonté d'«objectualiser» la peinture: Enrico Ciuti est de ceux-là; après une intense et féconde activité de dessinateur, il a créé une série de reliefs monochromes réalisés par la superposition de surfaces discontinues, que leur efficacité perspective semble destiner à une large application en architecture.

De même, l'Italo-Américain Salvatore Scarpitta crée des objets comportant de vastes lacunes ouvertes sur une surface secondaire et où l'élément (suite p. 67.)

et la substance d'un objet plastique tridimensionnel qui pourtant ne rejoint jamais la sculpture mais utilise la troisième dimension avant tout pour obtenir des effets de trompe-l'œil.

Cette recherche d'une visualisation nouvelle, obtenue par des procédés particuliers d'optique et de perspective, inspire également l'œuvre du très jeune Paolo Scheggi. Né à Florence en 1940, il s'attache depuis plusieurs années déjà à la création d'objets généralement carrés ou agencés à partir de carrés, où la mise en valeur de l'élément spatial est obtenu par la superposition, dans le même tableau, de deux ou plusieurs surfaces. La toile est interrompue en un ou plusieurs points par des ouvertures ovoïdes, circulaires, elliptiques (souvent basées sur la spirale et les paraboles logarithmiques) à travers lesquels apparaissent les couches successives. Scheggi fait naître ainsi la sensation d'un dénivellement spatial ; ses œuvres constituent un tout, dense et unifié ; où la combinaison des différentes lacunes et dépressions sert uniquement à déterminer l'ambiguïté perceptive qui caractérise ces « objets ». C'est à deux veines différentes qu'appartiennent les artistes dont je voudrais parler maintenant ; Getulio Alviani et Lucio Del Pezzo. Le premier, né à Udine en 1940, est le plus proche des expériences de Castellani, car il recherche lui aussi l'effet de perspective par l'incidence de la lumière sur la surface du tableau. Mais il s'en distingue parce qu'il a adopté un médium métallique (des lames d'aluminium ou d'acier) lui permettant de réaliser ses œuvres en série. Ce travail de caractère industriel serait inconcevable pour un Castellani et plus encore pour un Bonalumi ou un Fontana.

Les lames de Getulio (qui a fait ces derniers temps d'autres recherches à partir d'objets plus complexes et en partie tridimensionnelles) peuvent être rapprochées de certaines œuvres « à programme » des groupes T et N de Enzo Mari que nous avons eu l'occasion d'évoquer ici-même l'an dernier. Mais alors que les membres du groupe T ont presque toujours recours à un élément cinétique, obtenu par l'insertion de mécanismes adaptés à l'objet, dans le cas d'Alviani (comme de Mari et de certains artistes du groupe N) la recherche est toujours statique et l'élément dynamique est obtenu uniquement par la diversité de l'incidence lumineuse. Au contraire de Getulio Alviani, le jeune Napolitain Del Pezzo (résidant actuellement à Paris et déjà connu pour avoir figuré à la Biennale ainsi que dans beaucoup d'expositions personnelles à l'étranger) est le créateur de « tableaux-objets » au contenu beaucoup plus fantastique. Mais ces œuvres ne sont pas créées à partir d'objets empruntés au monde extérieur comme c'est le cas pour les artistes Pop (et en Italie pour Baj, Persico, Crippa, etc.). Del Pezzo construit soigneusement chaque élément de ses peintures sans jamais les tirer de la réalité, mais toujours en les « inventant » ou en les dérivant d'une réalité « métaphysique » et surréelle. Pour cette raison, il n'est peut-être pas tout à fait légitime de le placer parmi les créateurs d'une « peinture-objet ». Son œuvre n'en démontre pas moins qu'il est possible d'élaborer des objets picturaux qui, sans reproduire la réalité extrinsèque conservent pourtant, outre un élément fantastique indiscutable, un certain caractère figuratif. [...]

Gillo Dorfles

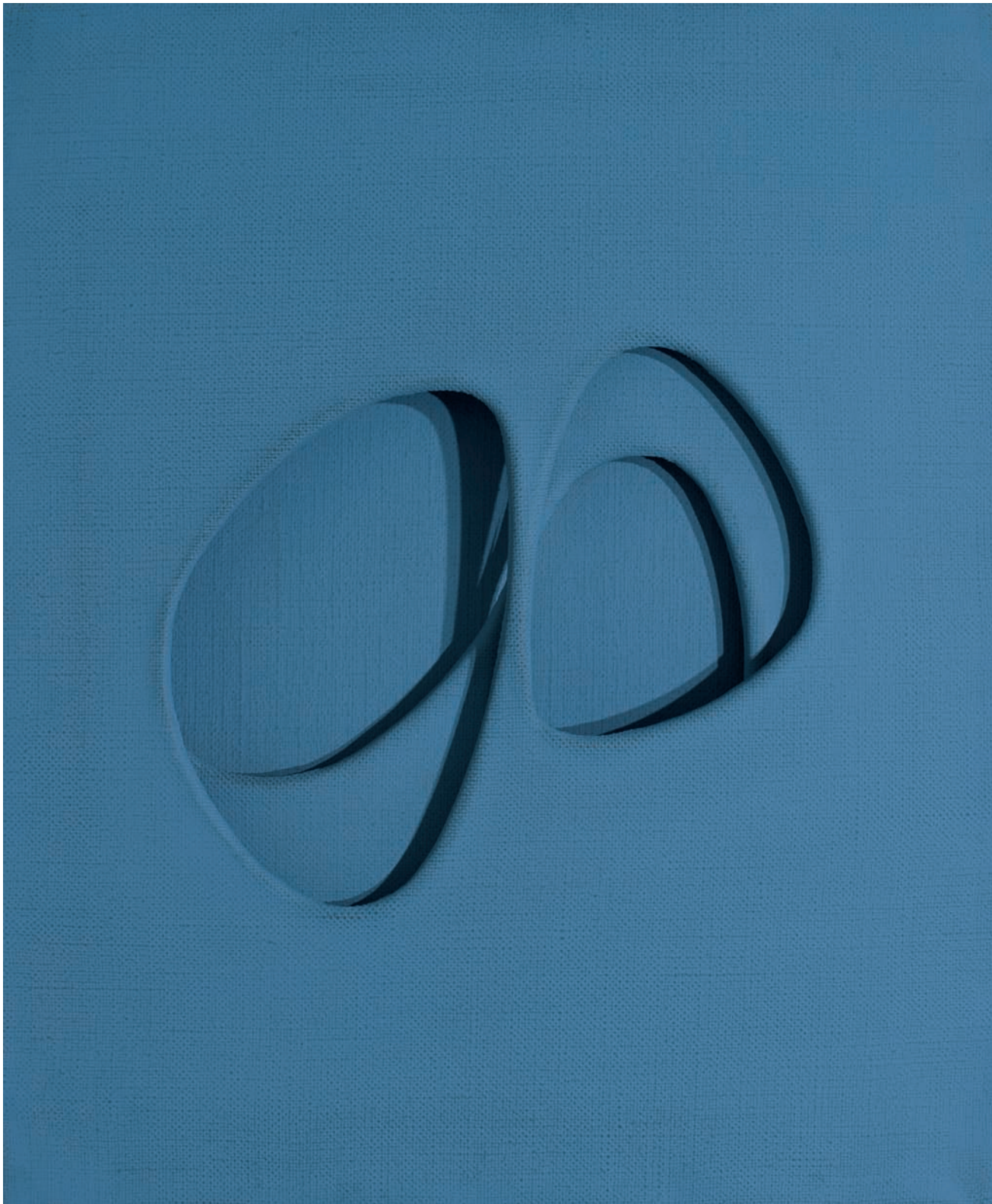
square-based, in which the spatial element is highlighted by superimposing, within the same picture, two or more surfaces. The canvas is interrupted in one or several spots by ovoid, circular, elliptic openings (often based on spirals and logarithmic parabolas), through which successive layers appear. These techniques allow Scheggi to create a sensation of spatial depth; his works constitute a dense, unified whole, where the combination of empty spaces and depressions only serves to determine the perceptive ambiguity that characterizes these "objects". The artists I would like to mention now work in two different directions: Getulio Alviani and Lucio del Pezzo. The former, born in Udine in 1940, is the closest to Castellani's experiments, for he also seeks a three-dimensional effect by using the different ways light falls on the surface of the painting. But he is different in that he adopted a metallic medium (strips of aluminum or steel), which allows him to produce his pieces serially. This industrial-oriented work would be unconceivable for Castellani, and even more so for Bonalumi or Fontana. The strips of Getulio (who recently engaged in other investigations, using more complex and partly three-dimensional objects) can be compared to some "programmatic" works by the Gruppo N and Gruppo T of Enzo Mari, which we had an opportunity to mention here last year. But while members of the Gruppo T almost always use a kinetic element, obtained by inserting mechanisms adapted to the object, in Alviani's case (as with Mari and some artists from the Gruppo N), the investigation is always static and the dynamic element only results from the diverse ways the incidence of light can play. Contrary to Getulio Alviani, the young Neapolitan Del Pezzo (who currently resides in Paris and is already well-known after being featured at the Biennial and many solo exhibition abroad) – is the creator of "object-paintings" that present a much more fantastical content. But these works are not creating from objects borrowed from the outside world, such as is the case with Pop artists (and in Italy with Baj, Persico, Crippa, etc.) Del Pezzo carefully builds each element of his paintings without ever drawing them from reality but always by "inventing" them, or deriving them from a "metaphysical" and surreal reality. For this reason, it might not be entirely legitimate to place him among the creators of an "object-painting". His work nonetheless demonstrates that it is possible to elaborate pictorial objects, which, without reproducing extrinsic reality, nonetheless maintain, in addition to an indisputable fantastical element, a certain figurative character. [...]

Gillo Dorfles

Zone riflesse, 1965
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic
on three superimposed canvases
60 × 80 × 6 cm / 23 5/8 × 31 1/2 × 2 3/8 in
Collection particulière, Suisse /
Private collection, Switzerland
APSM093/0001







Zone riflesse, 1965

Acrylique bleue claire sur trois toiles
superposées / Light blue acrylic
on three superimposed canvases
60 x 50 x 5,5 cm / 23 ³/₈ x 19 ³/₄ x 2 ¹/₈ in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM006/0005



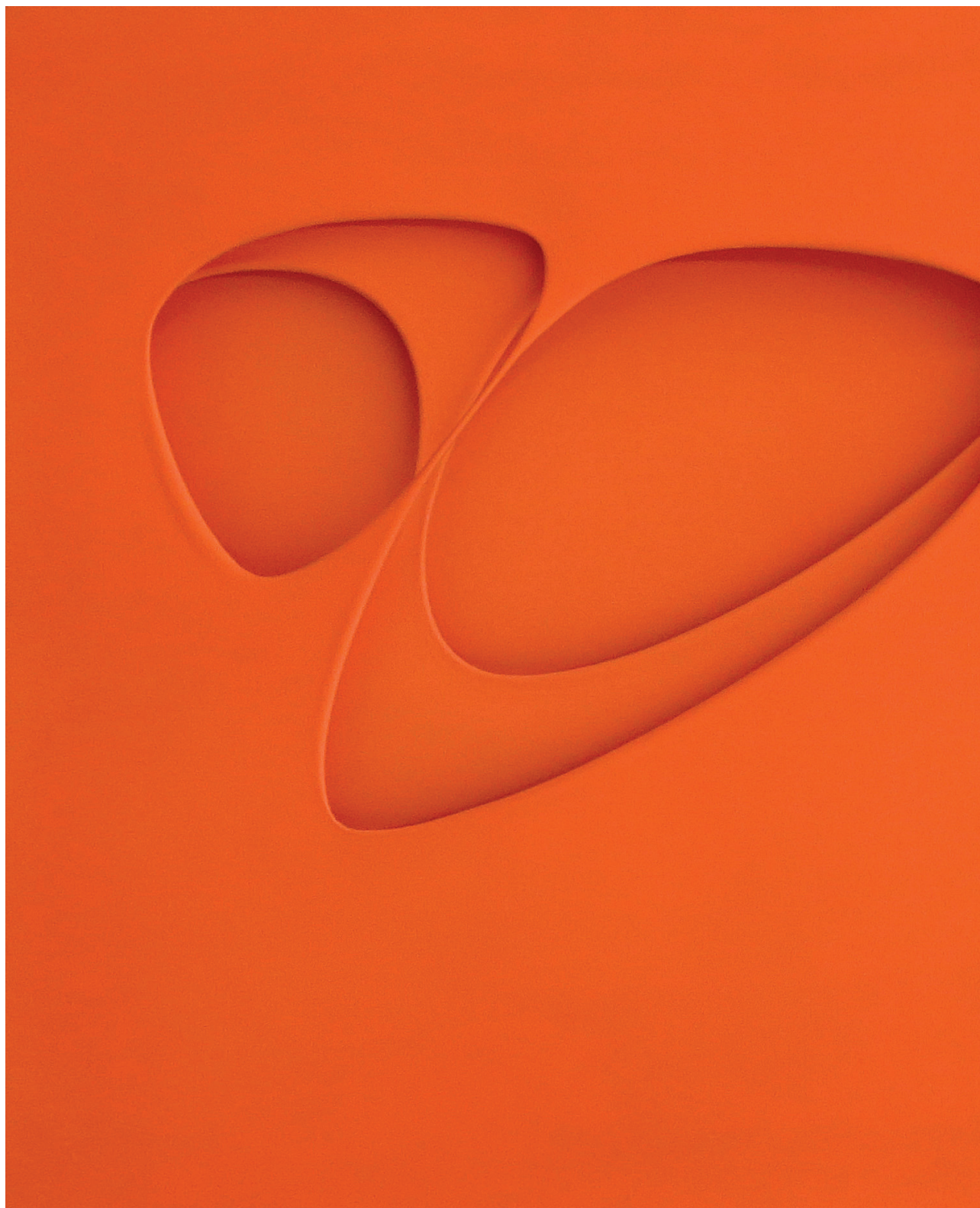
Intersuperficie blu, 1965
Acrylique bleue sur trois toiles
superposées / Blue acrylic
on three superimposed canvases
80 x 60 x 5,5 cm / 31 1/2 x 23 5/8 x 2 1/8 in
Collection particulière, Paris /
Private collection, Paris
APSM003/0002

*Intersuperficie
curva*, 1965

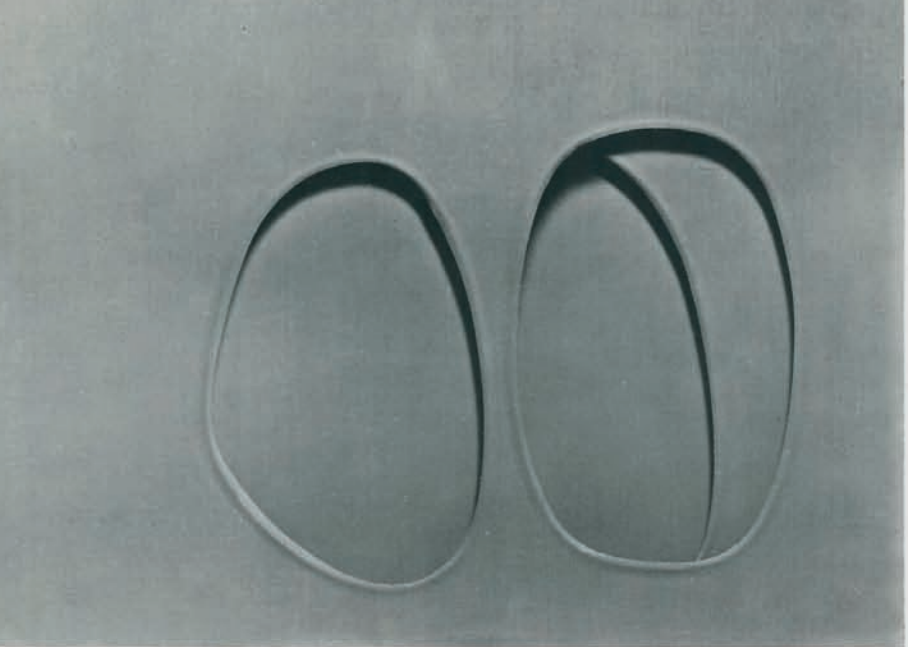
Acrylique orange
sur trois toiles
superposées /
Orange acrylic on
three superimposed
canvases
150 x 80 x 7 cm /
59 x 31 ½ x 2 ¾ in
Collection
particulière,
Suisse / Private
collection,
Switzerland
APSM011/0003

—
L'œuvre a été
exposée à la
XLII Biennale de
Venise, « Arte e
Alchimia », juin-
octobre, 1986, au
sein de l'exposition
« Colore », section
*Avanguardia storica
e selezione opere*

—
The work was
shown at the 42nd
Venice Biennale,
Arte e Alchimia,
June–October,
1986, at the show
Colore, “Avanguardia
storiche e selezione
opere” section







18
*"Per una situazione",
 tre tele sovrapposte dal blu
 1963 - cm 50x70*

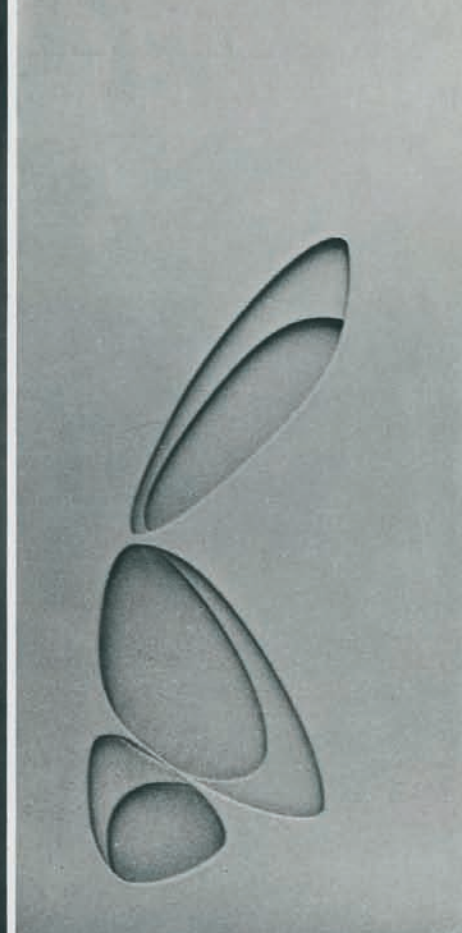
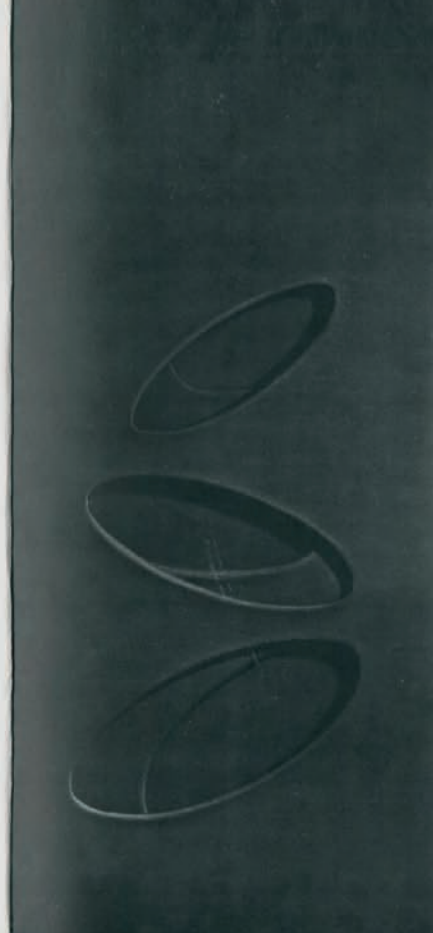
18
 19/20/21



19
*Zone riflesse, tre tele
 sovrapposte dal rosa - 1963
 cm 60x70*

20
*Intersuperficie curva nera
 1965 - cm 80x120*

21
*Intersuperficie curva dal
 rosso + giallo - cm 80x150*



Pages internes
 du catalogue de
 l'exposition *Paolo
 Scheggi*, Galleria
 d'Arte Moderna,
 Bologne, 6 octobre-
 10 novembre 1976.
 Le catalogue de

1976 précisait que
 Paolo Scheggi
 concevait différentes
 orientations pour
 l'exposition et la
 reproduction de
 certaines des ses
 œuvres

Inside pages of
Paolo Scheggi,
 exhibition
 catalogue, Galleria
 d'Arte Moderna,
 Bologna, October
 6-November 10,
 1976.

The 1976 catalogue
 highlights how
 Paolo Scheggi
 envisioned
 different directions
 for displaying and
 reproducing some
 of his works

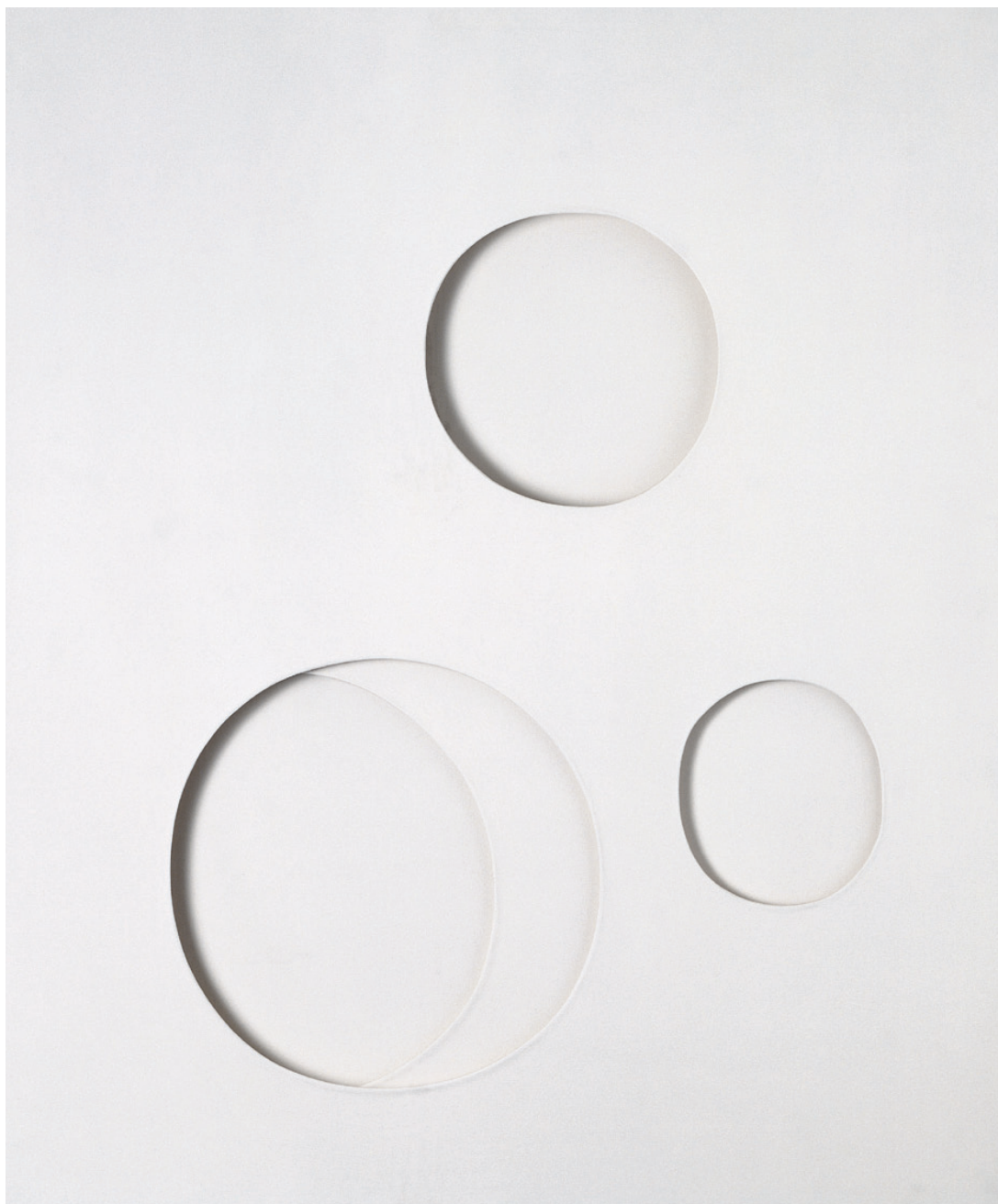


*Intersuperficie
curva nera*, 1965
Acrylique noire
sur trois toiles
superposées /
Black acrylic on
three superimposed
canvases
120 × 80 × 6 cm /
47 1/4 × 31 1/2 × 2 3/8 in
Collection
particulière,
Suisse / Private
collection,
Switzerland
APSM069/0015



—
Vue de
l'exposition « Hot
Spots. Milano-
Torino-Italia »,
1956-1969, Zurich,
Kunsthau, 13
février-3 mai 2009
© 2009 FBM
Studio, Zürich. All
rights reserved.

—
View of the
exhibition *Hot Spots.*
*Milano-Torino-
Italia*, 1956-1969,
Zurich, Kunsthau,
February 13-May
3, 2009
© 2009 FBM Studio,
Zürich. All rights
reserved



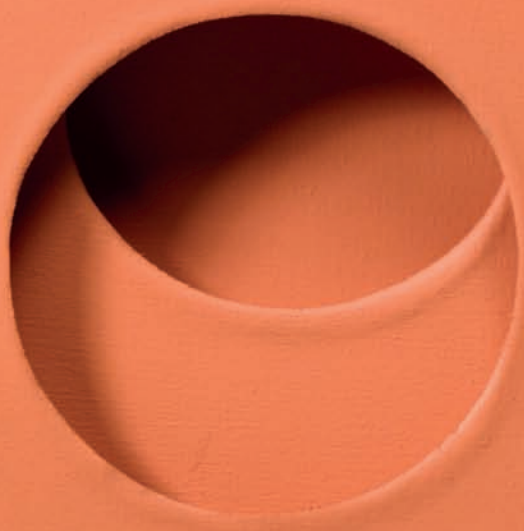
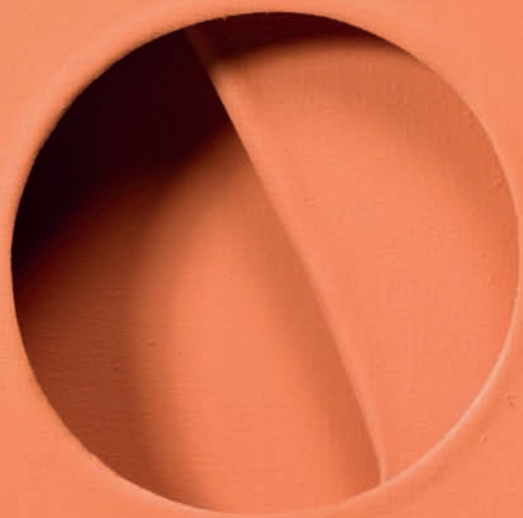
***Zone riflesse*, 1964-1965**

Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic
on three superimposed canvases
120 x 100 x 6 cm / 47 1/4 x 39 3/8 x 2 3/8 in
Collection particulière / Private collection
APSM104/0001

—
Œuvre présentée dans le cadre de
l'exposition « Hot Spots. Milano-Torino-
Italia », 1956-1969, Zurigo, Kunsthaus,
13 février-3 mai 2009

—
Work was shown at the exhibition *Hot Spots.
Milano-Torino-Italia*, 1956-1969, Zurich,
Kunsthaus, February 13-May 3, 2009

Intersuperficie curva, 1965
Acrylique rose sur trois toiles
superposées / Pink acrylic
on three superimposed canvases
70 × 60 × 5,5 cm / 27 1/2 × 23 5/8 × 2 1/8 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM003/0004



the italian institute of culture

c. m. lerici
presents

trends confronted
objectual figuration - visual art



stockholm, april 1966

—
*Trends confronted-
objectual
figuration-visual
art, Stockholm,
Institute of
Culture, avril 1966,
couverture du
catalogue*

—
*Trends confronted-
objectual
figuration-visual
art, Stockholm,
Institute of
Culture, April
1966, cover of the
catalogue*

Intersuperficie curva

dall'azzurro, 1966

Acrylique bleue
claire sur trois
toiles superposées

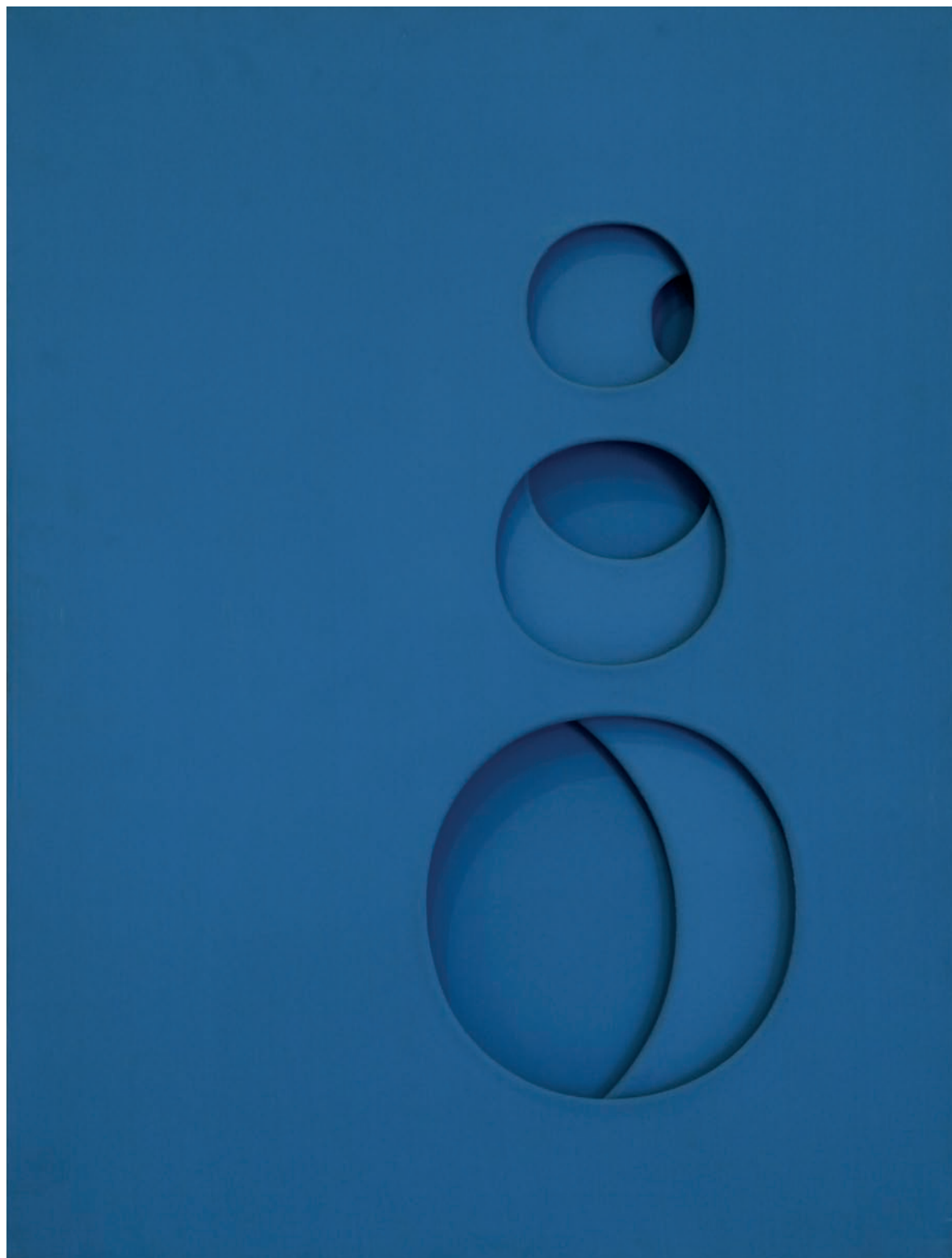
/ Light blue
acrylic on three
superimposed
canvases

80 × 60 × 5 cm /
31 ½ × 23 ⅝ × 2 in

Collection
particulière /
Private collection
APSM132/0001

—
Œuvre présentée
lors de l'exposition
« Time & Place:
Milano-Torino 1958-
1968 », Stockholm,
Moderna Museet, 29
avril-7 septembre
2008

—
Work shown at the
exhibition *Time
& Place: Milano-
Torino 1958-1968*,
Stockholm,
Moderna Museet,
April 29–September
7 2008



1966

1966

—

La consécration internationale, de Venise à New York. L'évolution critique de la recherche, de l'œuvre à l'environnement

—

International recognition, from Venice to New York. The critical evolution from artwork into environment.

Luca Massimo Barbero

1966 est une année tout aussi emblématique pour le développement formel des *Intersuperfici* et pour la rapidité vertigineuse avec laquelle Scheggi, âgé seulement de 26 ans, assume un rôle de pointe et de référence dans le panorama international, étant durablement désigné comme un héritier du profond message du spatialisme de Fontana et inséré dans le courant de la Peinture-objet. Tel est en effet le terme qui, lu aujourd'hui, correspond le mieux à la recherche de Scheggi : nous l'avons vu esquissé par Gillo Dorfles en 1965, puis précisé dans une série de rendez-vous de critiques et d'expositions internationales destinés à se combiner avec ce qui, au milieu de l'année 1966 exactement, constitue assurément la phase de consécration et de reconnaissance la plus enthousiasmante pour l'artiste, à savoir son invitation à la Biennale de Venise¹. Une Biennale sur laquelle j'ai déjà amplement écrit dans le cadre d'une publication monographique consacrée précisément au mur d'œuvres scénographié par Scheggi dans le cadre de l'exposition « Gruppi di opere: pitture sculture e grafiche » dont Nello Ponente était commissaire – formée de quatre *Intersuperfici bianca, dal giallo, dal blu e dal rosso*, extraordinaires et cadencées, réunies récemment seulement et représentées dans leur succession chromatique et modulaire d'origine à l'occasion d'« Art Basel 2015 » par la Galerie Tornabuoni Art² – mais sur laquelle il est nécessaire de revenir ici pour compléter la lecture de cette année au nombreux succès, à la grande célébrité et en même temps riche en réflexions de Scheggi sur sa démarche, destinées tout aussi rapidement à lui faire entreprendre un nouvel et un autre parcours, sans qu'il soit différent, dès la fin de cet été-là.

Deux points centraux, se modulant, continuent en effet non seulement durant cette année 1966 mais également les années suivantes, à alimenter sa recherche : l'un, le credo fondamental, et qui, dirons-nous, forge conceptuellement une « émotion », à savoir le thème de la couleur ; l'autre, celui de la structure, de la composition et de l'objectualité de l'œuvre qui déjà depuis plusieurs années manifeste, contient et développe un très fort potentiel de modification spatiale par sa présence : une modification de nature presque architecturale.

Significatives donc sont d'un côté les expositions de cette année-là encore consacrées à l'approfondissement de la position de Scheggi dans le cadre de son étude sur le monochrome, depuis « Bianco + Bianco » [Blanche + Blanche] à la Galleria L'Obelisco de Rome, introduite par un texte lyrique de Murilo Mendes³ jusqu'à « Weiss auf Weiss » à la Kunsthalle de Berne⁴, avec le laissez-passer critique de Udo Kultermann qui approfondit le « lieu symbolique de la couleur blanche », défini ensuite comme « langage du silence » sur les pages de la revue internationale *Quadrum*. Ici, Scheggi est inséré dans un parcours chronologique de recherches allant de Manet à Kandinsky, de Malevich à Fontana, ce dernier étant désormais durablement perçu comme la référence centrale de toute une génération de jeunes artistes⁵.

L'*Intersuperficie curva bianca* de 1966 exposée à la Biennale

The year 1966 was equally significant, due to the formal development of the *Intersuperfici* and the ever greater speed at which Scheggi, at the age of just 26, gained a key role on the international stage, regularly designated the heir to the profound message of Fontana's spatialism and associated with the object-painting current. This latter term, in retrospect, is the one that seems most fitting for Scheggi's practice, as Gillo Dorfles outlined it in 1965 and as a series of international exhibitions and critical analyses would better define it; in the very middle of 1966, they intertwined with what was unquestionably the most exciting sign of consecration and recognition for the artist: his invitation to the Venice Biennale.¹ It is a Biennale which I have already extensively dealt with in a monographic publication specifically devoted to the wall of works that Scheggi installed for the show *Gruppi di opere: pitture sculture e grafiche* [Groups of Works: Paintings, Sculptures and Prints] curated by Nello Ponente – made up of four extraordinary, rhythmical *Intersuperfici: bianca, dal giallo, dal blu and dal rosso*, which were just recently gathered together and presented once more in their original modular and chromatic sequence for *Art Basel 2015* by Tornabuoni Art gallery² – but to which we must return here to round out the picture of this year of fame and achievement, and at the same time, of reflection on his own work that would soon lead Scheggi down yet another new – but not different – path, at the end of that very summer.

Two key points, in various modulations, continued to form the backbone of his investigation not just in 1966 but in the years that followed: first, the basic principle – the conceptual basis for an “emotion” – which is the theme of color; second, the structure, composition, and objecthood of the work, which for several years has been showing and developing a powerful potential to alter a space with its presence: a modification that is almost architectural in nature.

And so some significant exhibitions that year were still dedicated to examining Scheggi's position within the exploration of monochrome, from *Bianco + Bianco* at Galleria L'Obelisco in Rome, lyrically introduced by Murilo Mendes,³ to *Weiss auf Weiss* at Kunsthalle Bern,⁴ with a critical guide by Udo Kultermann, who examined “the symbolic locus of the color white,” which he later called the “language of silence” in the international review *Quadrum*. Here Scheggi was situated along a chronological path leading from Manet to Kandinsky and from Malevich to Fontana: this last figure durably seen by then as a key reference for a whole generation of young artists.⁵

The essay in question included an image of the *Intersuperficie curva bianca* from 1966 which was shown in that year's Venice Biennale, calling the technique a “passage between levels” and comparing it to Franco Fabiano's *Bianco* from 1965, a *Lichtschiebe* by Uecker from 1962 and a *Bianco* by Bonalumi from 1965.⁶

In the month that marked the opening of the Biennale,

de Venise cette même année est publiée dans cet essai, en définissant la technique comme un « passage de plans » et en la mettant en relation avec le *Bianco* de 1965 de Franco Fabiano, avec un *Lichtschiebe* de Uecker de 1962 et un *Bianco* de Bonalumi de 1965⁶.

Le mois de l'ouverture de la Biennale de Venise, Scheggi est présent à l'exposition « Nuove Tendenze in Italia », organisée à la Galleria del Naviglio à Milan⁷ ; l'exposition, peu citée par les études, même récentes, est importante car elle démontre qu'en 1966 « Nuove Tendenze » a une signification plus vaste et générique, vouée à embrasser les perspectives récentes des recherches artistiques et « avec une configuration plus particulière pour l'Italie que pour les autres nations⁸ ». Tel est ce que Dorfles écrit dans le catalogue, citant les créateurs « connus et accomplis » d'éléments objectifs, Munari et Fontana, suivis de Castellani, Bonalumi, Scheggi, Alviani, Colombo, Varisco.

Avec cette lecture, Scheggi est également présent à l'exposition « Pittura-oggetto à Milan », commandée par Gillo Dorfles et Germano Celant à la Galleria Arco d'Alibert de Rome⁹, où la dimension artisanale est lue comme une caractéristique fondamentale des recherches de Bonalumi, Castellani et Scheggi, proches de celles de Fontana mais désormais définitivement distinctes des recherches optico-cinétiques et « programmées ». Aptes à conserver « un respect aigu de la personnalisation de l'exécution », les trois artistes comprennent « le tableau objet [comme] un élément intégrateur de l'espace habitable¹⁰ », défini par Celant comme un « modèle spatial » dans le second essai du catalogue, en mesure de rendre le spectateur « partie prenante et responsable » de la contemplation de l'œuvre¹¹.

L'approfondissement sensible, opéré par Scheggi, de la circularité des ouvertures qui sillonnent les œuvres de cette phase doit être compris dans le même sens. Le cercle est en effet circonférence, rayon et calcul extraordinairement parfait, les ouvertures circulaires dans la toile deviennent plus denses, dans un rythme souvent multiplié.

Les quatre grandes *Intersuperfici* présentées à la Biennale de Venise de 1966 sont vraiment exemplaires de cette dense modulation, étant chacune constituée d'un carré de sept circonférences par côté, exemples de très haute tenue de la capacité accomplie de Scheggi à moduler la couleur, l'espace, la lumière dans une dimension esthétique contemplative et active apte à toucher le spectateur dans une prise de conscience, appelée à se renouveler, de ses propres potentiels non seulement perceptifs mais aussi – on ne spécifiera jamais assez cette composante qui le distingue et l'élève dans le panorama international – émotionnels.

Il est tout aussi intéressant d'observer que, partant de ces travaux, Scheggi parvient à en varier la matrice conceptuelle dans une série d'autres œuvres d'une réalité tout aussi intense, telles que l'*Intersuperficie curva dal giallo* de 1966, ayant pour dimensions 60,5 x 50 cm, ou encore l'*Intersuperficie curva verde* de forme rhomboïdale, où Scheggi au contraire

Scheggi was in the exhibition *Nuove Tendenze in Italia* at Galleria del Naviglio in Milan⁷: the exhibition, which is not frequently mentioned even by recent studies, is important because it shows that by 1966, Nuove Tendenze [New Tendencies] had taken on a broader, more generic meaning, encompassing the recent frontiers of artistic experimentation “with a more distinctive approach in Italy than in other nations.”⁸ This is how Dorfles described it in the catalogue, citing the “well-known, fully mature” object-makers Munari and Fontana, followed by Castellani, Bonalumi, Scheggi, Alviani, Colombo, and Varisco.

Due to this outlook, Scheggi was also included in the exhibition *Pittura-oggetto a Milano* [Object-Painting in Milan], organized by Gillo Dorfles and Germano Celant at Galleria Arco d'Alibert in Rome,⁹ where craftsmanship is seen as a fundamental characteristic of Bonalumi, Castellani and Scheggi's work, similar to Fontana's, but consistently distinguished from optical/kinetic and Programmatic Art. Maintaining “a deep respect for the personalized aspect of its execution,” the three artists see the “object-painting [...] as an element that integrates habitable space”;¹⁰ in the other catalogue essay, Celant calls it a “spatial model” which can make the viewer “a conscious participant.”¹¹

This is the perspective from which we should interpret Scheggi's noticeably deeper exploration of circularity in the openings that score the works from this stage. The circle is a circumference, a radius, an extraordinary perfect calculation, the circular holes in the canvas become more numerous, in a rhythm that is often multiplied.

Consummate examples of this serried cadence are the four large *Intersuperfici* presented at the Venice Biennale in 1966, each a square with seven circles per side: very sophisticated demonstrations of Scheggi's mature skill in modulating color, space, and light, with an active and contemplative aesthetic dimension capable of engaging viewers through a renewed awareness not only of their perceptual – one can never overemphasize this trait which distinguishes and elevates him on the international scene – but their emotional capacities.

It is equally interesting to observe how Scheggi managed to develop on the basic model of these works to create a series of variations which are equally intense in their conceptual framework, like the *Intersuperficie curva dal giallo* of 1966, measuring 23 ⁷/₈ x 19 ³/₄ in, or the rhomboid-shaped *Intersuperficie curva verde*, in which Scheggi instead reintroduces his elongated ellipses, in a hypnotically rhythmic dance of spirals.

In Venice, Scheggi exhibited in a room with Agostino Bonalumi, Pasquale Santoro and Riccardo Guarneri, who informed him in a letter from January 1966¹² that they would be in the distinguished company of Fontana, but also of Castellani, who had a room of his own. “Objectification is taken to an extreme in the poetics of constructivism,” wrote Ponente, saying that while the Biennale presented

reprend les formes elliptiques allongées dans un jeu de spirales au rythme hypnotique.

Scheggi expose donc à Venise dans une salle partagée avec Agostino Bonalumi, Pasquale Santoro et Riccardo Guarneri qui lui annonce dans une lettre de janvier 1966¹² qu'ils auront la compagnie extraordinaire de Fontana, mais aussi de Castellani qui a sa salle personnelle. « L'objectivation est poussée à son sommet dans le cadre des poétiques du constructivisme », affirme Ponente, déclarant que s'il n'est pas à la Biennale « d'exemples d'un art programmé véritable, toutefois le souci d'un ordre concret, modulé sous différents aspects » est « facilement perceptible » dans les œuvres du Gruppo 1, et dans celles de Bonalumi, Guarneri, Scheggi¹³.

Son œuvre est ensuite à nouveau lue avec une comparaison historique plus vaste, dans une mise en relation avec les recherches de la fin du XIX^{ème} siècle : ni « symbolique » ni « analogique », son tableau objet est « [...] précis organiquement dans les rapports de dimensions entre surface et épaisseur [...] le "creuser la toile" prêché par Seurat est devenu une réalité concrète qui permet des suggestions différenciées d'espace selon une logique et non selon une impulsion émotionnelle¹⁴ ».

Cette direction critique se ressent dans l'exposition automnale « Italy, New Tendencies » qui s'est tenue à la Galeria Bonino de New York, et destinée à présenter une sélection de six artistes italiens, trois relevant des recherches visuelles – à nouveau le trio Bonalumi Castellani Scheggi – et trois de la figuration objectuelle – Ceroli Grisi Tacchi¹⁵ – ayant à nouveau en commun de représenter les Nouvelles Tendances. Le catalogue étant dépourvu de textes critiques, davantage d'informations sur l'exposition peuvent être trouvées dans un article du *Corriere della Sera* du 20 octobre 1966, *Successo a Nuova York di sei artisti italiani*¹⁶ [Succès à New York de six artistes italiens], qui soulignait que la critique nord-américaine a accueilli favorablement les œuvres exposées, alors qu'une autre recension¹⁷ remarquait que la seule exposition qui ait « su frapper » les américains est précisément celle que la galerie Bonino consacre à « jeunes italiens qui avaient exposé pour la première fois à la Biennale de Venise ». En particulier, « les travaux de Paolo Scheggi ont fait une excellente impression¹⁸ ». Il est parmi ces œuvres une *Intersuperficie curva bianca* [Intersurface courbe blanche] que nous reproduisons dans ce catalogue, traversée en diagonale d'ouvertures circulaires exactes où l'alternance d'« éclats » de lumière et d'ombre évoque les phases d'une Lune que l'Homme devait vraiment atteindre trois ans plus tard et à laquelle Scheggi dédie une œuvre de lettres lumineuses, publiée également ici dans la section sur les alphabets et le langage.

D'autres expositions internationales auxquelles Scheggi est invité, à la fin de cette importante année, sont encore consacrées à la présentation de sélections plus ou moins étendues de l'art italien, de la « First Scandinavian Biennale » à Copenhague, à « XX Century Italian Art » au Baltimore

no "examples of true Programmatic Art, nevertheless the concern with a concrete order, variously expressed" can be "easily sensed" in the works of Gruppo 1, Bonalumi, Guarneri, and Scheggi.¹³

His work is then interpreted in a broader historical context, comparing it to the experiments of the late nineteenth century: neither "symbolic" nor "analogue", his painting-objects are "[...] organically precise in the relationships between surface and thickness [...] Seurat's injunction to 'creuser la toile' has become a concrete fact that allows differentiated suggestions of space that are based on logic rather than emotional impulse."¹⁴

This critical viewpoint influenced the autumn exhibition *Italy, New Tendencies* at Galeria Bonino in New York, which presented a selection of six Italian artists, three visually oriented – Bonalumi, Castellani, Scheggi – and three focused on the figurative object – Ceroli, Grisi, Tacchi¹⁵ – who were all considered representative of the Nuove Tendenze. Since the catalogue contained no critical essays, more information about this show can be found in a *Corriere della Sera* article from October 20, 1966, "Successo a Nuova York di sei artisti italiani,"¹⁶ which notes that American critics gave a warm reception to the works on exhibit, while another review¹⁷ emphasizes that the only exhibition that "made an impression" on the Americans was the one at Galeria Bonino of "young Italians who had shown their work at the Venice Biennale for the first time." Specifically, "an excellent impression was made by the work of Paolo Scheggi."¹⁸ These pieces included an *Intersuperficie curva bianca* reproduced here in the catalogue, with a diagonal sequence of precise circular openings in which the alternating "slices" of light and shadow evoke the phases of the moon – a destination which humankind would actually reach three years later, and to which Scheggi himself dedicated a piece with illuminated letters, shown here in the section on alphabets and language.

Other international exhibitions to which Scheggi was invited, at the end of this pivotal year, were aimed at presenting broader or narrower selections of Italian art: from the *First Scandinavian Biennale* in Copenhagen, to *Italian Abstract Art* at the Roland Gibson Art Foundation in New York, to *XX Century Italian Art* at the Baltimore Museum of Art; whereas *Nueva Tendencja Italiana*, organized by Umbro Apollonio and Hugo Parpagnoli, director of the Museo de Arte Moderna in Buenos Aires, Argentina, offered a key opportunity for dialogue between neo-concrete experiments overseas and those of the peninsula.

The object-painting represented a truly Italian language and a legacy of Fontana, but also a connection between the work and its surroundings: it is essential to note here that at the Venice Biennale, the four *Intersuperfici* were arranged in alternation, despite Scheggi's unfortunately unsuccessful attempt to convince Alberto Dall'Acqua and the exhibition organizers to fit his works into the thickness of the wall,¹⁹

Museum of Art, de Baltimore, en passant par « Italian Abstract Art », organisée à New York, à la Roland Gibson Art Foundation ; alors que « Nueva Tendencia Italiana », organisée par Umbro Apollonio et Hugo Parpagnoli, directeur du Museo de Arte Moderna de Buenos Aires en Argentine, est un moment central de confrontation entre les recherches néo-concrètes menées outre-Atlantique et dans la péninsule.

Peinture-objet, représentativité d'un langage pleinement italien et d'un héritage de Fontana, mais aussi relation entre œuvre et environnement : il est fondamental de rappeler ici qu'à la Biennale de Venise, les autres *Intersuperfici* ont été réparties et placées en alternance sur le mur après une tentative de Scheggi, vaine malheureusement, de demande d'autorisation, auprès d'Alberto Dall'Acqua et des scénographes de la Biennale elle-même, d'installation des œuvres en les insérant dans l'épaisseur de la paroi¹⁹, laissant donc la première toile à fleur de mur et créant une immersion visuelle, optique, plastique de quatre couleurs alternées. Donnant ainsi vie à ce désir tout environnemental que Scheggi cherchait, après l'expérience milanaise de l'atelier Marucelli et en d'autres occasions, afin de développer sa propre recherche dans une tension d'implication esthétique et sensorielle du spectateur.

Une de ces tentatives demeure l'expérience « d'intégrations plastiques » de 1967, réalisées pour le bâtiment C du Palais de la F.A.O. à Rome, où les éléments sont encastrés dans le mur sur une profondeur de cinq centimètres créant une intégration entièrement interactive avec l'espace : les deux objets en PVC blanc et rose, le premier étant plus composite et horizontal, le second, vertical et plus rigoureux, deviennent de véritables modulateurs d'une dimension non plus seulement plastique mais architecturale.

with the top canvas flush with its surface, so as to create a visual, optical, sculptural sense of depth in four alternating colors. This marked the beginning of a truly environmental impulse that Scheggi, after his experience in Milan with the Marucelli boutique and on other occasions, would continue to pursue, working towards an ever greater aesthetic and sensory engagement of the viewer.

These experiments included his "plastic integrations" of 1967, created for building C of the FAO headquarters in Rome, where the components are set five centimeters into the wall, creating an integrated piece that fully interacts with the space. The two objects made of white and pink PVC – the horizontal one more composite, the vertical one more meticulous and linear – are now modulating a dimension that is no longer just sculptural, but truly architectural.

Notes

1. N. Ponente, « Gruppi di opere: pitture, sculture e grafiche », in *XXXIII^e Biennale internazionale d'art de Venise*, sous la dir. de Umbrò Apollonio, catalogue de l'exposition, Giardini di Castello, Padiglione centrale, Venise, 18 juin-16 octobre 1966, Stamperia di Venezia, Venise, 1966, p. 91-97.
2. Cf. *Scheggi. 1966 La Biennale di Venezia/ Art Basel 2015*, sous la dir. de Luca Massimo Barbero, catalogue de l'exposition, Art Fair, Basel, Galerie Tornabuoni Art, 18-21 juin 2015, Forma, Florence, 2015.
3. *Bianco + Bianco*, texte de M. Mendes, trad. it. L.S. Picchio, catalogue de l'exposition, Rome, Galleria L'Obelisco, février 1966, L'Obelisco, Rome, 1966.
4. *Weiss auf Weiss*, sous la dir. de Harald Szeemann, texte d'U. Kultermann, catalogue de l'exposition, Berne, Kunsthalle, 25 mai-3 juillet 1966, Bern, 1966. Parmi les expositions récentes qui ont su faire une analyse détaillée des déclinaisons du monochrome dans l'art italien de l'après-guerre jusqu'aux générations actuelles, cf.: *Bianco Italia*, sous la dir. de Dominique Stella, catalogue de l'exposition, Paris, Galerie Tornabuoni Art, 26 avril-13 juillet 2013, Forma, Florence, 2013.
5. U. Kultermann, « Die Sprache des Schweigens. Über das Symbolmilieu der Farbe Weiss [Le langage du silence. Le lieu symbolique de la couleur blanche] », in *Quadrum*, n° 20, 1966, p. 7-30.
6. *L'Intersuperficie curva bianca* est publiée p. 17.
7. *Nuove Tendenze in Italia: 454. mostra del Naviglio*, sous la dir. de G. Dorfles, catalogue de l'exposition, Galleria del Naviglio, Milan, 6-30 juin 1966, Naviglio, Milano, 1966.
8. G. Dorfles, in *Nuove Tendenze in Italia*, op. cit., s.p.
9. *Pittura-oggetto a Milano. Fontana, Bonalumi, Castellani, Scheggi*, textes de G. Celant et G. Dorfles, catalogue de l'exposition, Galleria Arco d'Alibert, Rome, 13 mai-2 juin 1966, D'Alibert, Roma 1966, s.p.
10. G. Dorfles, « Pittura Oggetto a Milano », in *Pittura-oggetto a Milano*, op. cit., s.p.
11. G. Celant, « Modelli spaziali », in *Pittura-oggetto a Milano*, s.p.
12. Lettre de Riccardo Guarneri à Paolo Scheggi, Florence, 15 janvier 1966, aujourd'hui publiée in *Scheggi. 1966 La Biennale di Venezia / Art Basel 2015*, p. 21.
13. N. Ponente, « Gruppi di opere: pitture, sculture et grafiche », op. cit., p. 95.
14. *Ibid.*
15. *Italy, New Tendencies – Bonalumi Castellani Ceroli Grisi Scheggi Tacchi*, brochure de l'exposition, Galeria Bonino, New York, 11 octobre-5 novembre 1966, New York, 1966. Récemment, la rétrospective a été citée avec précision et analysée dans son contexte à l'occasion de l'exposition « Italian Neo-Renaissance. Bonalumi Scheggi », qui s'est tenue dans les locaux new-yorkais de la Galleria Robilant+Voena, voir : *Italian Neo-Renaissance. Bonalumi Scheggi*, textes de Francesca Pola, catalogue de l'exposition, New York, Robilant+Voena, 5-28 mai 2015, Robilant+Voena, Londres, 2015.
16. « Successo a Nuova York di sei artisti italiani », in *Il Corriere della Sera*, 20 octobre 1966, s.p.
17. G. Sarchielli, « Ora è l'arte minima l'ultima moda Americana », in *Il gazzettino delle Arti*, jeudi 22 décembre 1966, p. 3.
18. *Ibid.*
19. Comme l'a reconstitué I. Bignotti, dans un article de 2011, « Paolo Scheggi: dall'Intersuperficie all'Intercamera. L'opera oltre la parete, al di là del muro: per vivere uno spazio, per agire il tempo », in *Ricerche di S/Confine: I Muri II*, n°1, 2011, p. 115-124.

Notes

1. Nello Ponente, « Gruppi di opere: pitture, sculture e grafiche, » *XXXIII Biennale internazionale d'arte di Venezia*, ed. Umbrò Apollonio, exh. cat., Venise, Giardini di Castello, Padiglione Centrale, June 18-Oct. 16, 1966, Stamperia di Venezia, Venice, 1966, pp. 91-97.
2. See *Scheggi: 1966 La Biennale di Venezia / Art Basel 2015*, ed. Luca Massimo Barbero, exh. cat., Basel, Art Fair, Galleria Tornabuoni Art, June 18-21, 2015, Forma, Florence, 2015.
3. *Bianco + Bianco*, text by Murilo Mendes, it. trans. Luciana Stegagno Picchio, exh. cat., Rome, Galleria L'Obelisco, Feb. 1966, n.p., 1966.
4. *Weiss auf Weiss*, ed. Harald Szeemann, text by Udo Kultermann, exh. cat., Bern, Kunsthalle, May 25-July 3, 1966, Bern, 1966. Among recent exhibitions that have incisively explored the various incarnations of white monochrome in post-WWII Italian art up to the present, see: *Bianco Italia*, ed. Dominique Stella, exh. cat., Paris, Galerie Tornabuoni Art, Apr. 26-July 13, 2013, Forma, Florence, 2013.
5. Udo Kultermann, "Die Sprache des Schweigens: Über das Symbolmilieu der Farbe Weiss," *Quadrum*, no. 20, 1966, pp. 7-30.
6. *Intersuperficie curva bianca* is shown on p. 17.
7. *Nuove Tendenze in Italia*, ed. Gillo Dorfles, exh. cat., Milan, Galleria del Naviglio, June 6-30, 1966, Naviglio, Milan, 1966.
8. Gillo Dorfles, *Nuove Tendenze in Italia*, op. cit., unpagged.
9. *Pittura-oggetto a Milano: Fontana, Bonalumi, Castellani, Scheggi*, eds. Germano Celant and Gillo Dorfles, exh. cat., Rome, Galleria Arco d'Alibert, May 13-June 2, 1966, texts by Germano Celant and Gillo Dorfles, D'Alibert, Roma, 1966, unpagged.
10. Gillo Dorfles, "Pittura-oggetto a Milano," *Pittura-oggetto a Milano*, op. cit., unpagged.
11. Germano Celant, "Modelli spaziali," *Pittura-oggetto a Milano*, op. cit., unpagged.
12. Letter from Riccardo Guarneri to Paolo Scheggi, Florence, Jan. 15, 1966, published in *Scheggi: 1966 La Biennale di Venezia / Art Basel 2015*, op. cit., p. 21.
13. Nello Ponente, *Gruppi di opere: pitture, sculture e grafiche*, op. cit., p. 95.
14. *Ibidem*
15. *Italy, New Tendencies – Bonalumi Castellani Ceroli Grisi Scheggi Tacchi*, exhibition brochure, New York, Galeria Bonino, Oct. 11-Nov. 5, 1966, n.p., 1966. This exhibition was aptly cited and put into context for the recent exhibition *Italian Neo-Renaissance: Bonalumi Scheggi* at the New York branch of Robilant+Voena, see: *Italian Neo-Renaissance: Bonalumi Scheggi*, exh. cat., text by Francesca Pola, New York, Robilant+Voena, May 5-28, 2015, Robilant+Voena, London, 2015.
16. "Successo a Nuova York di sei artisti italiani," *Il Corriere della Sera*, Oct. 20, 1966, unpagged.
17. Graziano Sarchielli, "Ora è l'arte minima l'ultima moda Americana," *Il Gazzettino delle Arti*, Dec. 22, 1966, p. 3.
18. *Ibidem*
19. As reconstructed in 2011 in an article by Ilaria Bignotti, "Paolo Scheggi: dall'Intersuperficie all'Intercamera. L'opera oltre la parete, al di là del muro: per vivere uno spazio, per agire il tempo," *Ricerche di S/Confine: I Muri II*, no. 1, 2011, pp. 115-124.

ITALY • NEW TENDENCIES



GALERIA BONINO, LTD.

7 West 57th Street, New York 19, N. Y.

Bonalumi
Castellani
Ceroli
Grisi
Scheggi
Tacchi

New York
1966

—
Italy, New Tendencies – Bonalumi Castellani Ceroli Grisi Scheggi Tacchi, catalogue de l'exposition, New York, Galerie Bonino, 11 octobre–5 novembre 1966, New York 1966

—
Italy, New Tendencies – Bonalumi Castellani Ceroli Grisi Scheggi Tacchi, exhibition catalogue, New York, Galerie Bonino, October 11–November 5 1966, New York 1966



PAOLO SCHEGGI

1940, born in Florence, Italy. Lives and works in Milan. He studied at the Istituto Statale d'Arte and at the Academy of Fine Arts, Florence, and took a course in industrial design in London. **One-man Shows:** 1962, "Intersuperfici curve", Galleria il Cancellio, Bologna; 1964, "7 Intersuperfici curve bianche + una Intersuperficie curva—dal rosso + 3 Compositori spaziali", Galleria del Deposito, Genoa; "Intersurfaces courbes + Compositours spatiaux", Galerie Smith, Brussels; 1965, "Intersuperfici curve", Galleria del Cavallino, Venice; "Recherches plastiques", Galerie Smith, Brussels; 1966, "8 Intersuperfici curve", Galleria il Chiodo, Palermo. **Group Shows:** He has participated in many group shows in his country and, abroad, in 1963, "An 6", Galerie Smith, Brussels; 1965, "3^e Manifestation de la Nouvelle Tendence", Museum of Modern Art, Zagreb; 1966, "Nuova Tendenza Italiana", Museum of Modern Art, Buenos Aires; "Weiss auf Weiss", Kunsthalle, Berne; "Trends Confronted—Objectual Figuration Visual-Art", Stockholm; "Salon des Réalités Nouvelles/Section Constructiviste", Museum of Modern Art, Paris; "Prix Europe de la Ville d'Osende", Museum of Modern Art, Ostend (won special mention); "Grafica Italiana Contemporanea", Art Department of Kentucky University, Kentucky; "2^e Salon international de Galeries-Pilotes", Musée Cantonal, Lausanne; invited to the XXXIII Biennale di Venezia, Venice; "Italy—New Tendencies", Galleria Bonino, New York.

9. **INTERSUPERFICIE CURVA BIANCA** 1966
acrylic on canvas, 52 x 52 x 3/4

10. **INTERSUPERFICIE CURVA-DAL BLU** 1966
acrylic on canvas, 39 1/2 x 31 1/2 x 2 1/4

11. **INTERSUPERFICIE CURVA-DAL ROSSO** 1966
acrylic on canvas, 31 1/2 x 31 1/2 x 2 1/4



Intersuperficie curva bianca, 1966

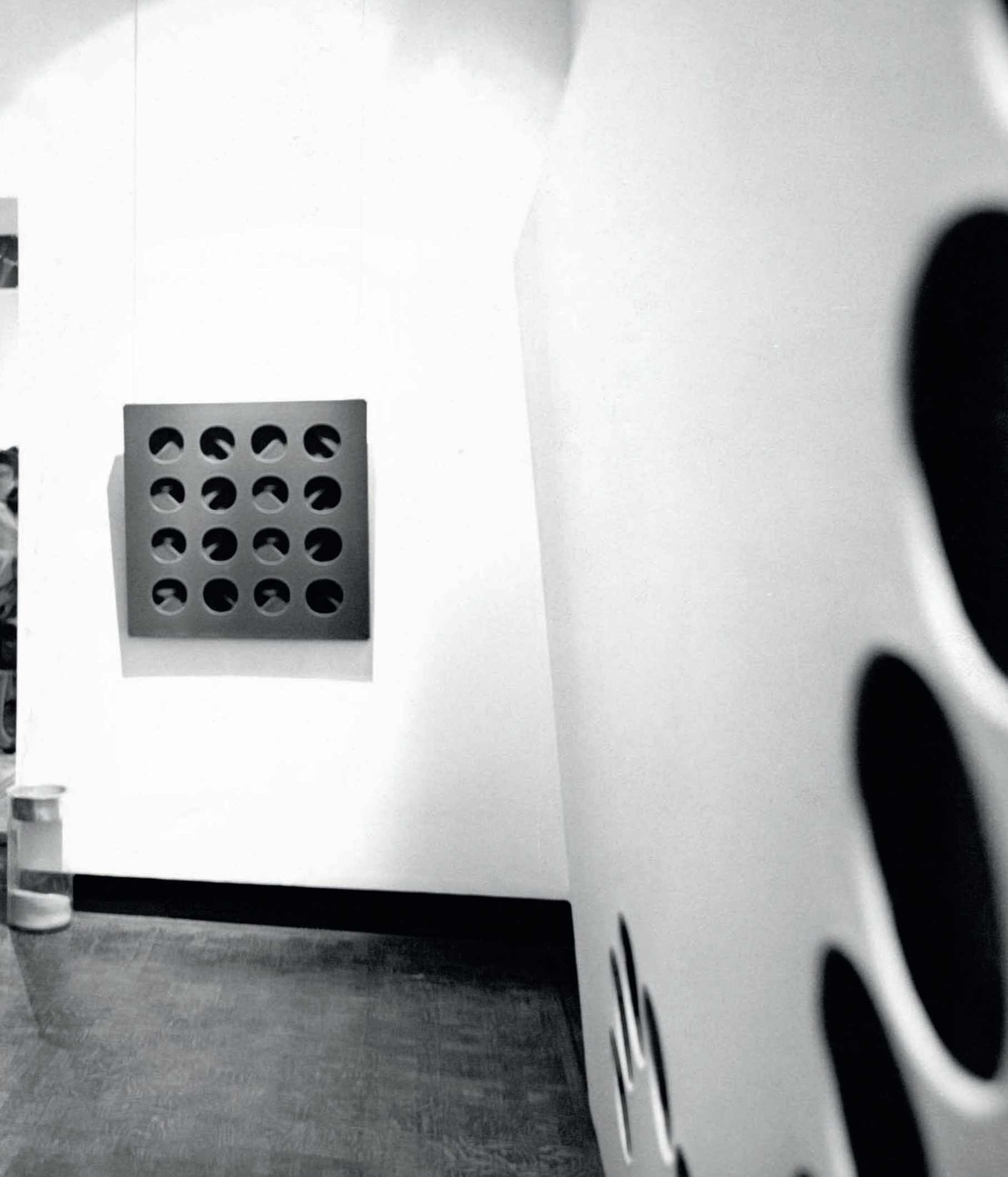
Page suivante /
Opposite page
Intersuperficie curva bianca, 1966
Acrylique blanche sur trois toiles superposées 100 x 80 x 7,5 cm / White acrylic on three superimposed canvases 100 x 80 x 7,5 cm / 39 3/8 x 31 1/2 x 3 in
Collection particulière, Florence / Private collection, Florence
APSM027/0001



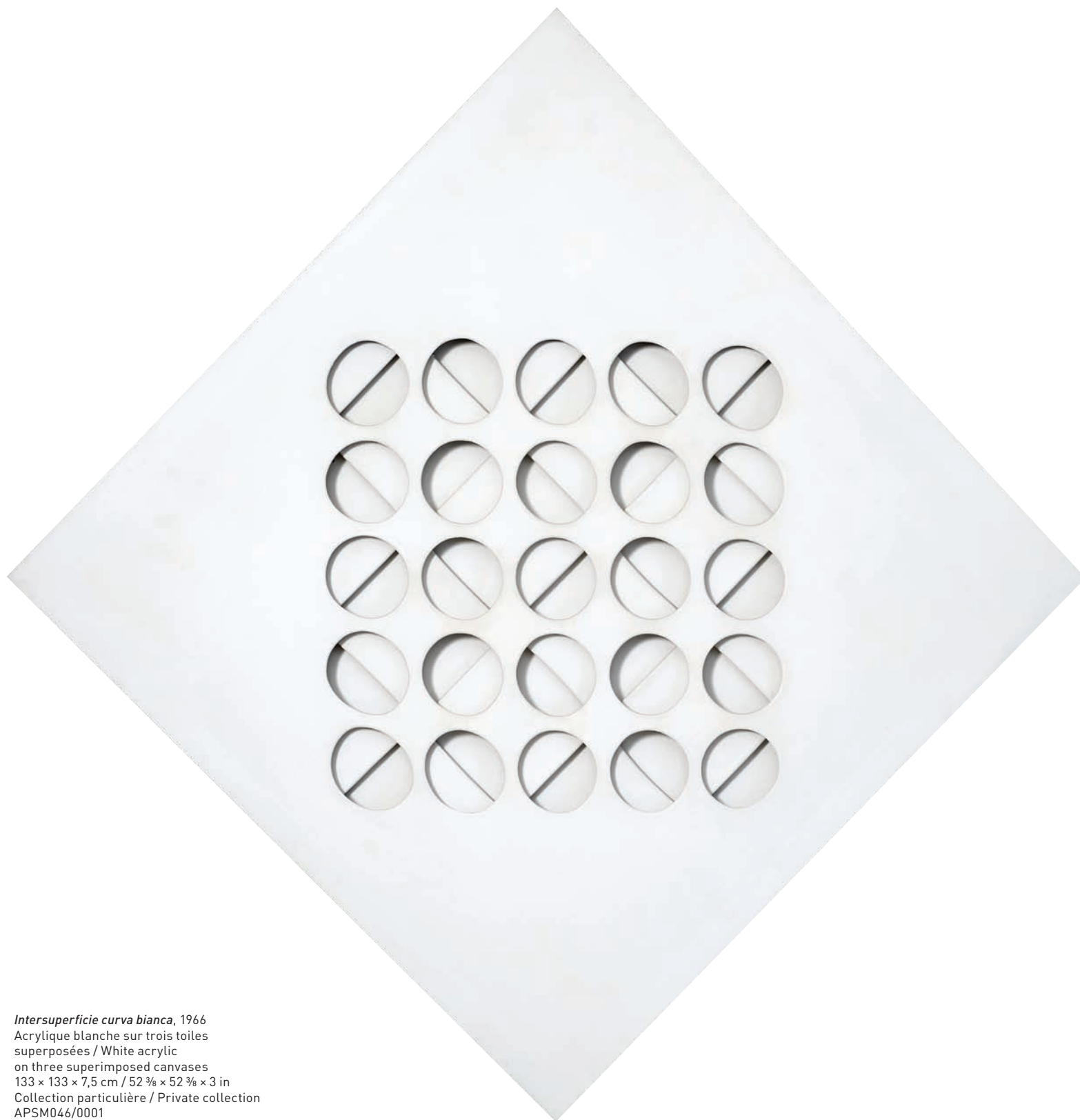
—
« Italy, New
Tendencies –
Bonalumi
Castellani Ceroli
Grisi Scheggi
Tacchi », vue de
l'exposition.
Photo de Folco
Quilici

—
*Italy, New
Tendencies –
Bonalumi
Castellani Ceroli
Grisi Scheggi
Tacchi*, exhibition
view. Photo by
Folco Quilici









Intersuperficie curva bianca, 1966
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic
on three superimposed canvases
133 × 133 × 7,5 cm / 52 3/8 × 52 3/8 × 3 in
Collection particulière / Private collection
APSM046/0001

—
Page précédente
« Italy, New Tendencies – Bonalumi
Castellani Ceroli Grisi Scheggi Tacchi »,
vue de l'exposition. Photo de Folco Quilici

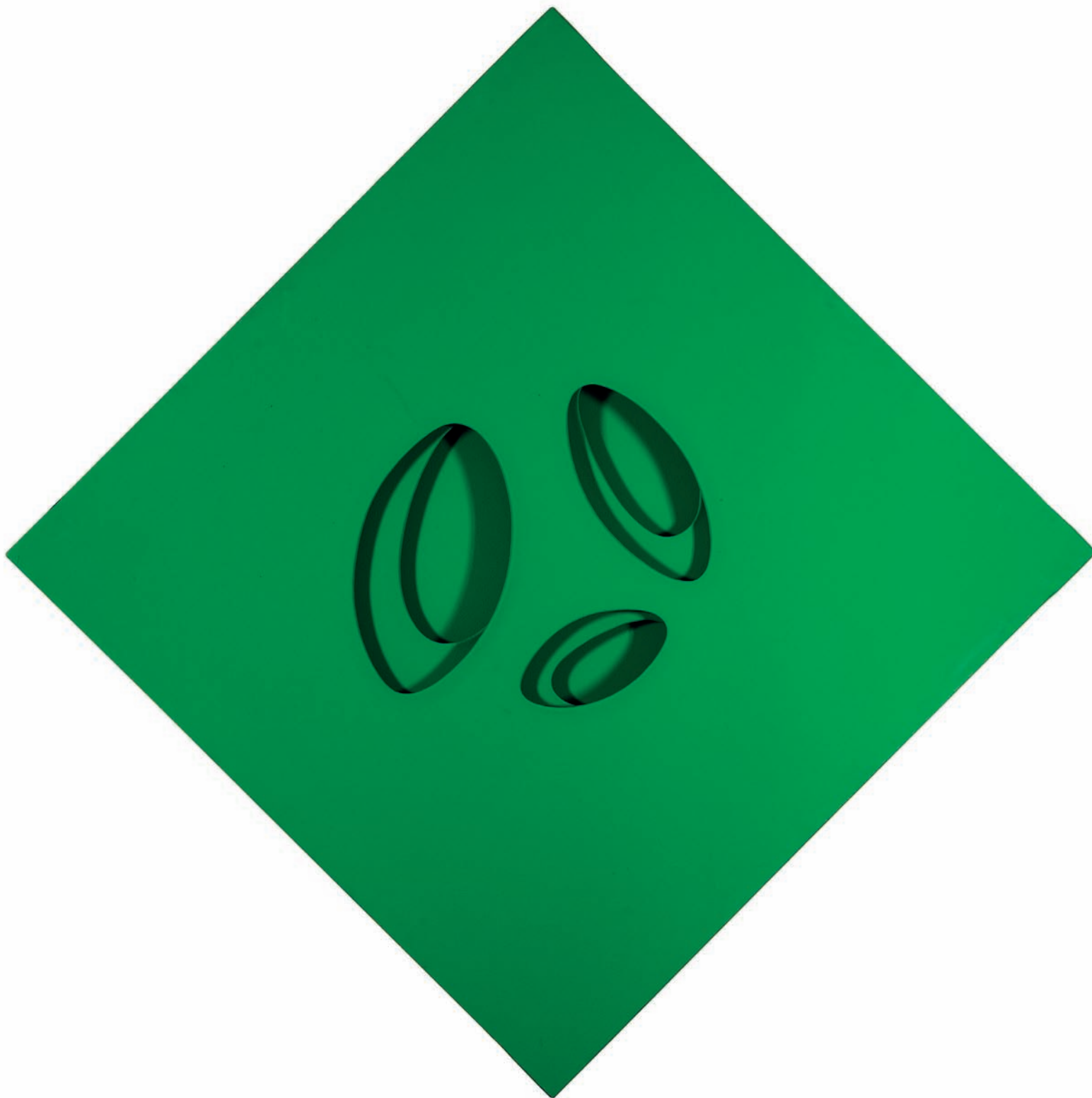
—
Opposite page
*Italy, New Tendencies – Bonalumi Castellani
Ceroli Grisi Scheggi Tacchi*, exhibition
view. Photo by Folco Quilici



Intersuperficie curva bianca, 1964
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic
on three superimposed canvases
120 x 120 x 7 cm / 47 1/4 x 47 1/4 x 2 3/4 in
Collection particulière / Private collection
APSM001/0046

—
Œuvre présentée lors de l'exposition
« Three European Artists – Alviani De
Rosny Scheggi », Londres, Ewan Phillips
Gallery, 12 octobre-3 novembre 1966

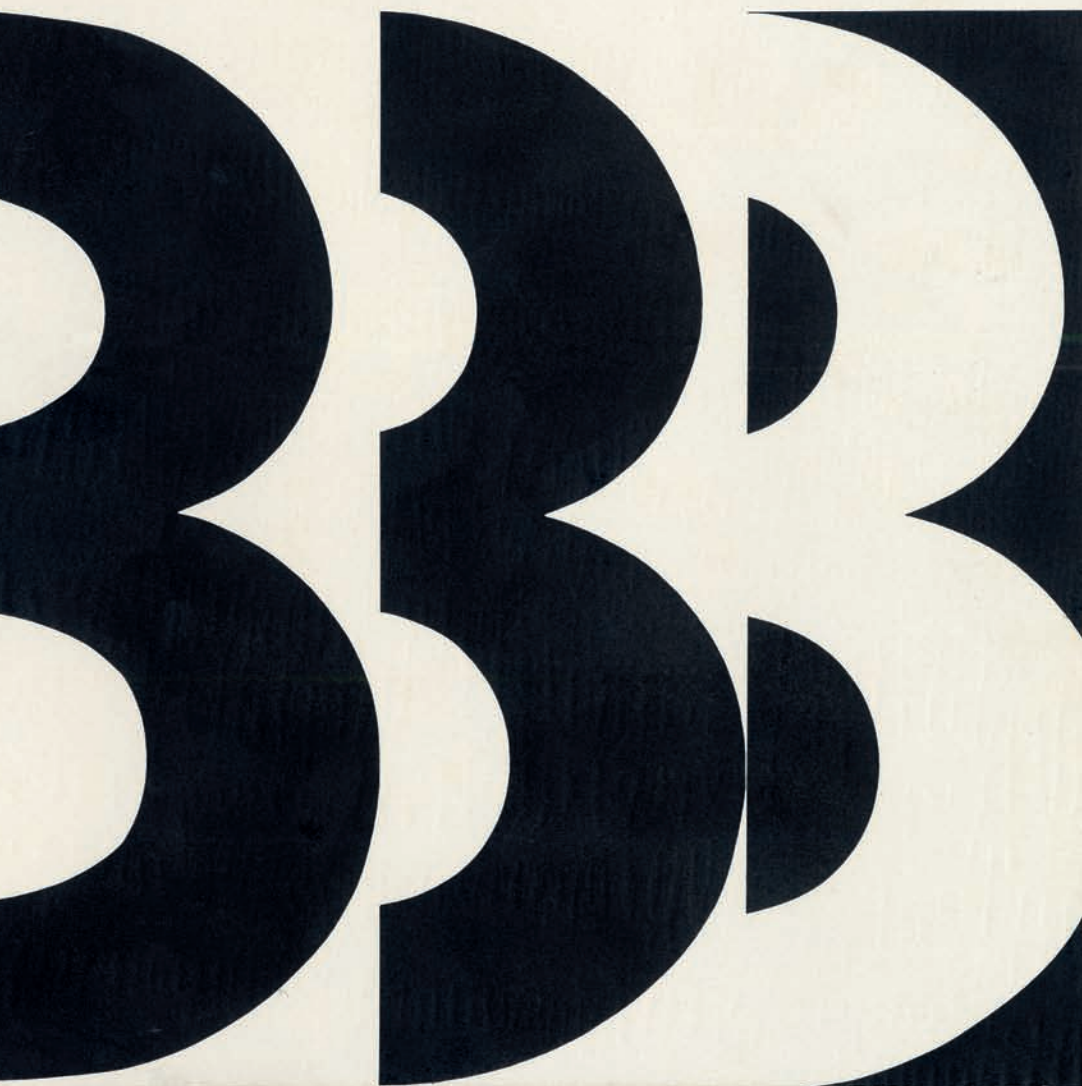
—
The work was shown at the exhibition
*Three European Artists – Alviani De
Scheggi*, London, Ewan Phillips Gallery,
October, 12-November 3, 1966



Intersuperficie curva verde, 1966
Acrylique verte sur trois toiles
superposées / Green acrylic
on three superimposed canvases
80 × 80 × 6 cm / 31 1/2 × 31 1/2 × 2 3/8 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM001/0073

**33^a Biennale
Internazionale
d'Arte**

**Venezia
18 Giugno
16 Ottobre
1966**

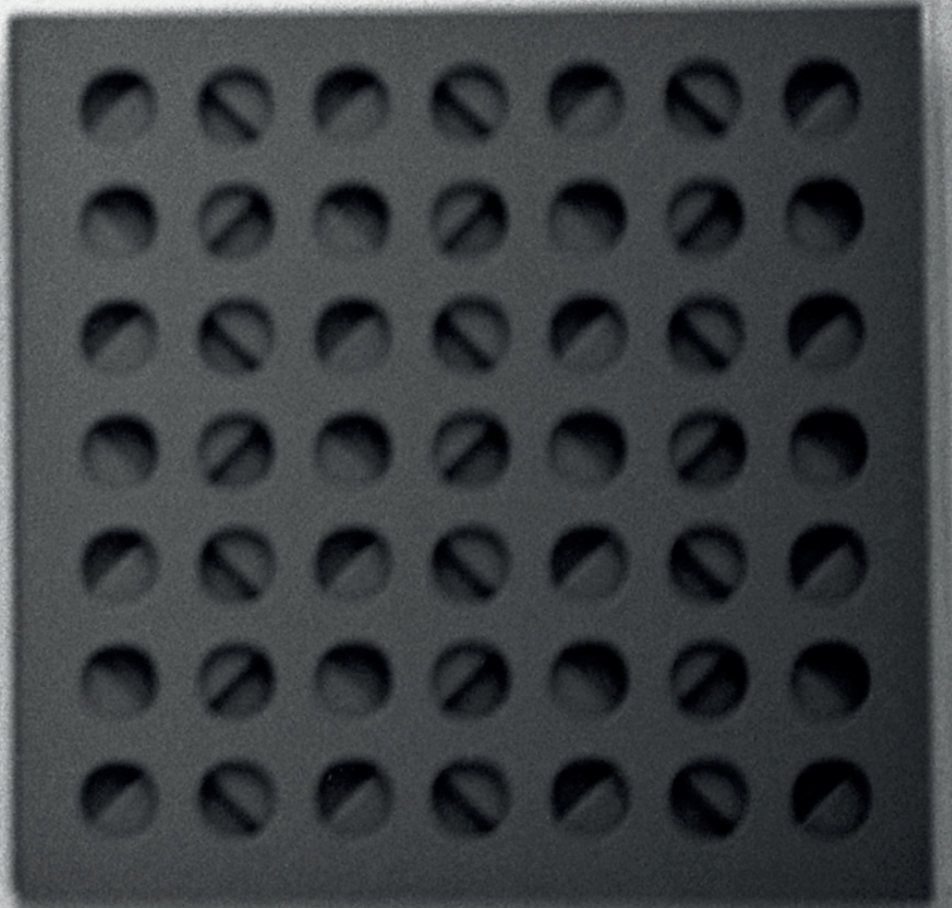
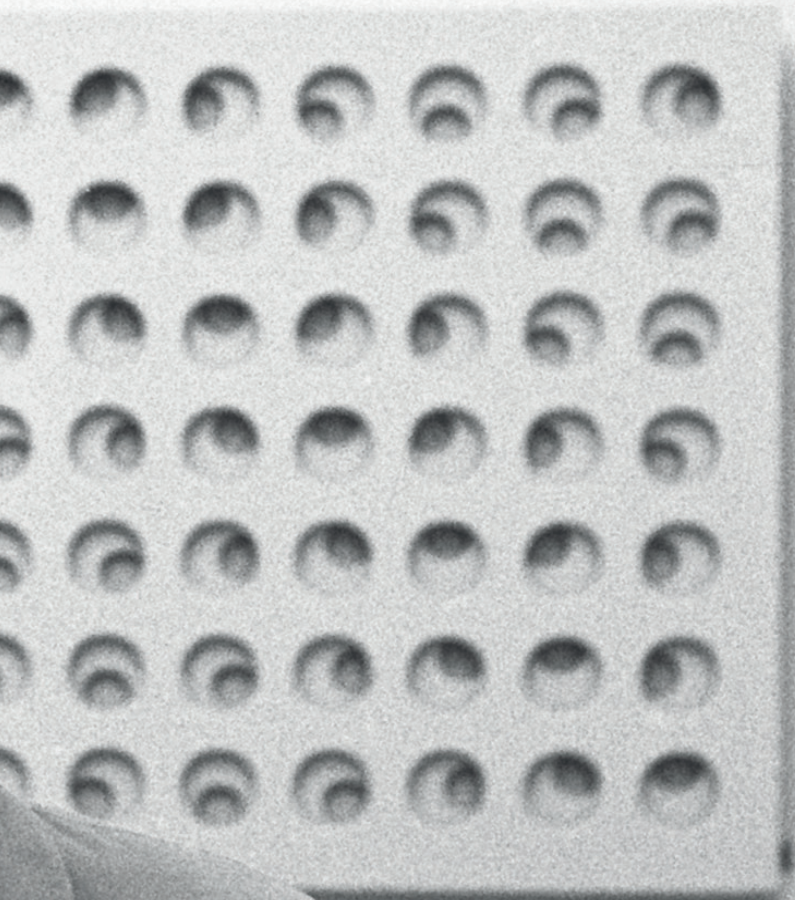


—
*33^a Biennale
Internazionale
d'Arte di Venezia,
catalogue de
l'exposition, Venise,
18 juin-16 octobre,
1966. Couverture
du catalogue
Page suivante
Julio Le Parc
dans sa salle à
la XXIII Biennale
di Venezia,
1966. Photo de
Cameraphoto
Pages suivantes
Paolo Scheggi
dans sa salle à
la XXIII Biennale
di Venezia, 1966.
Photo d'Ugo Mulas*

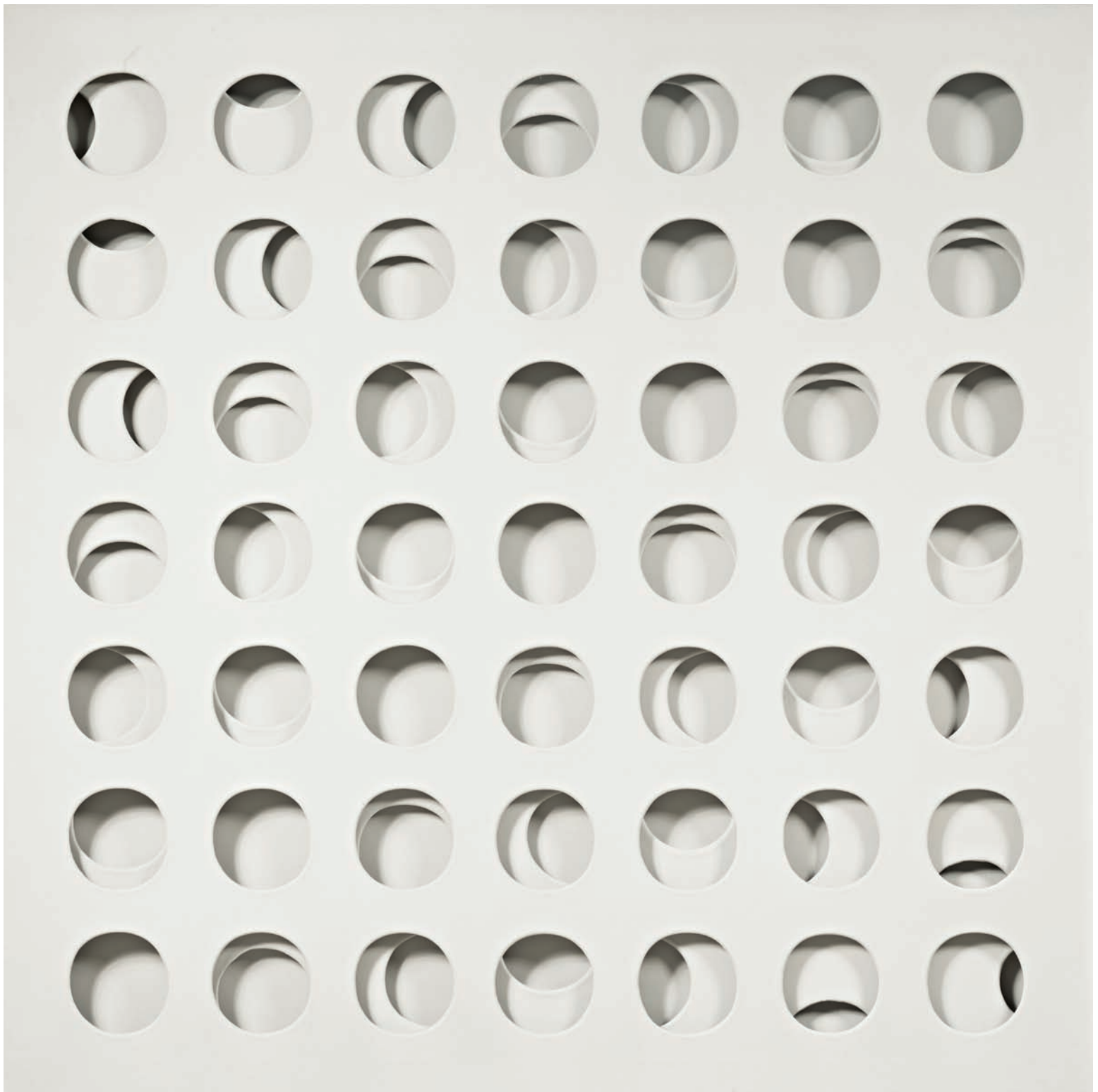
—
*33^a Biennale
Internazionale
d'Arte di Venezia,
exhibition
catalogue, Venice,
June 18-October
16, 1966. Catalogue
cover
Opposite page
Julio Le Parc in his
room at the 33rd
Biennale di Venezia,
1966. Photo by
Cameraphoto
Following pages
Paolo Scheggi
in his room at the
33rd Biennale
di Venezia, 1966.
Photo by
Ugo Mulas*



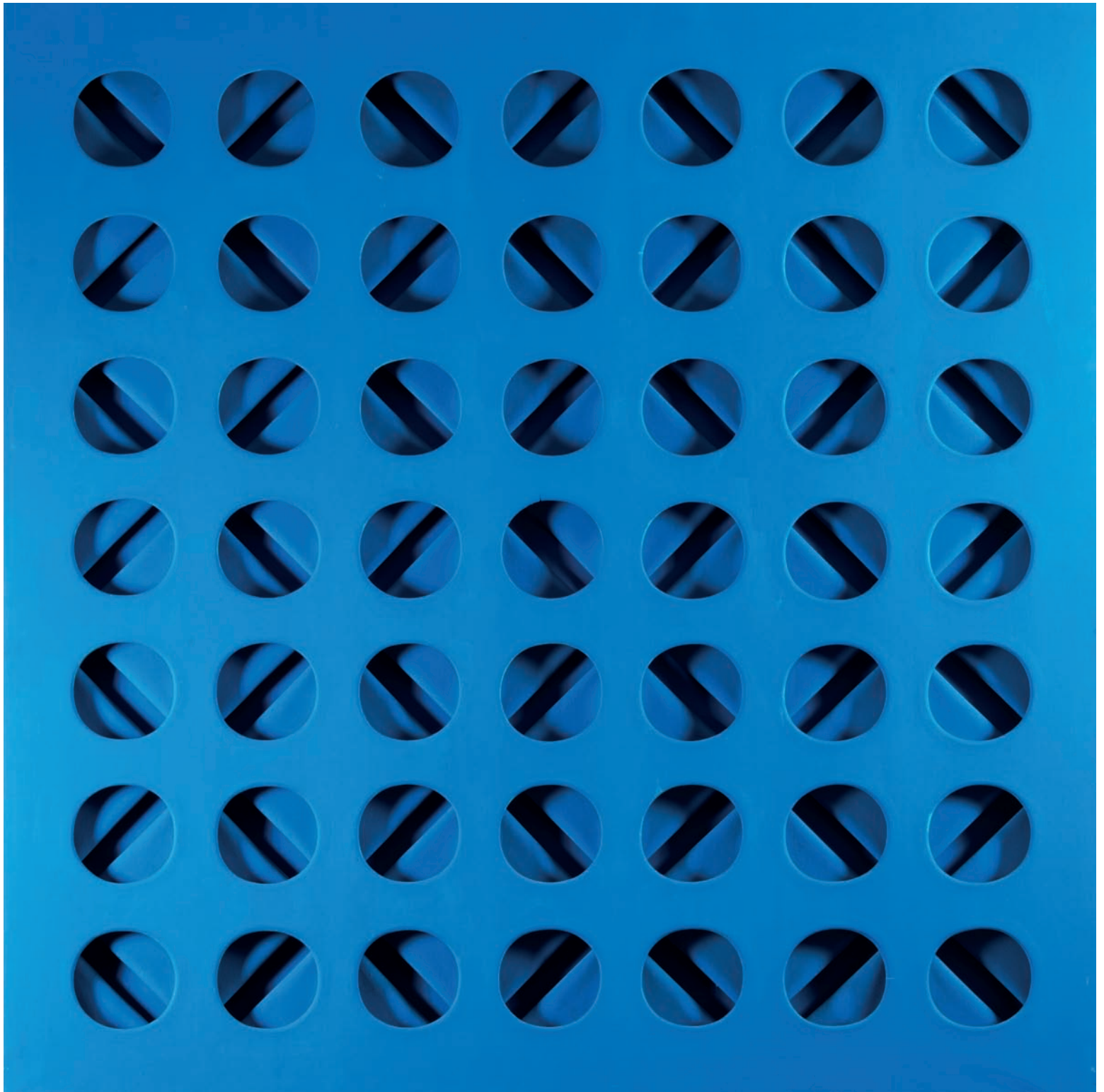




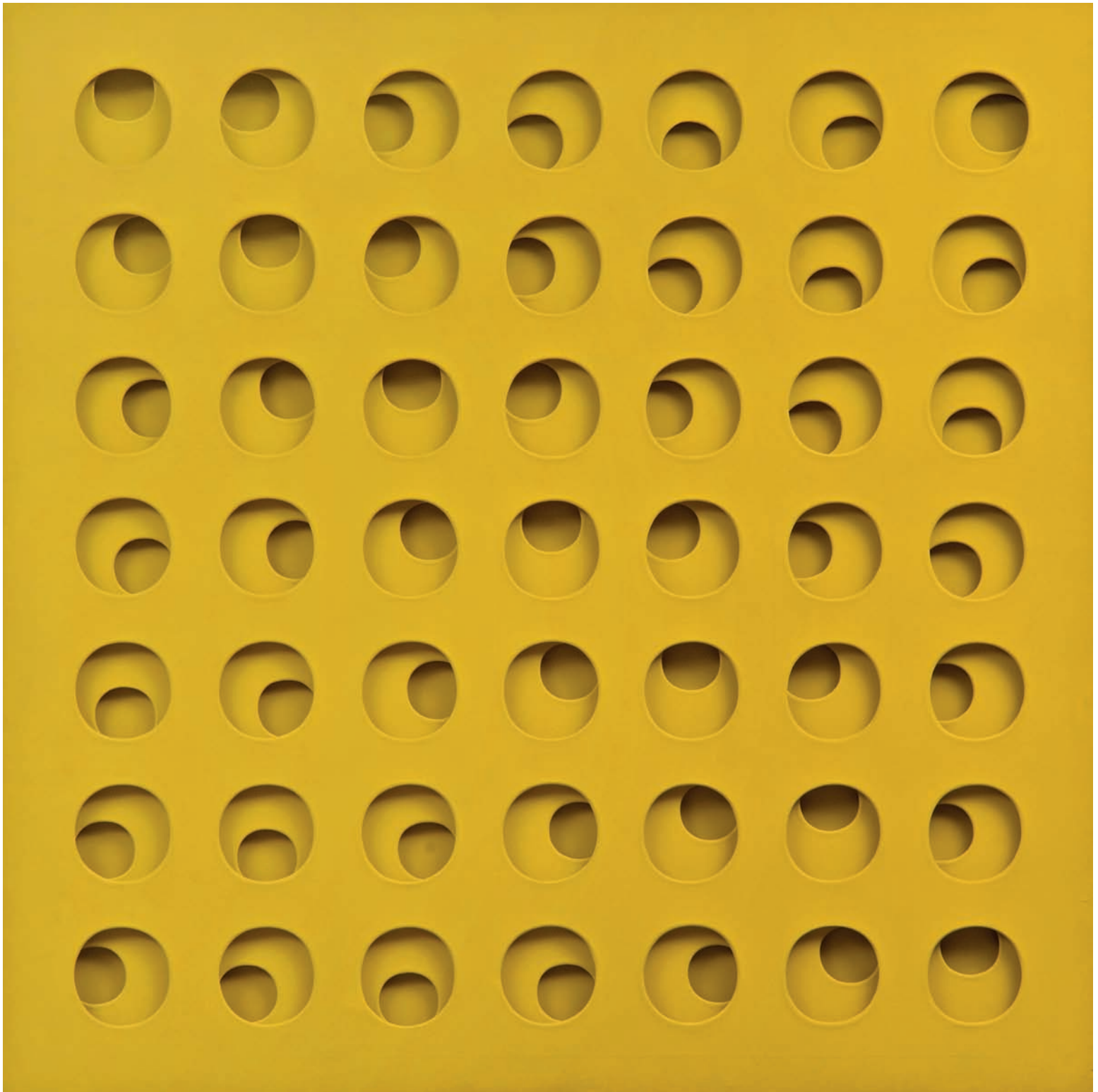
W



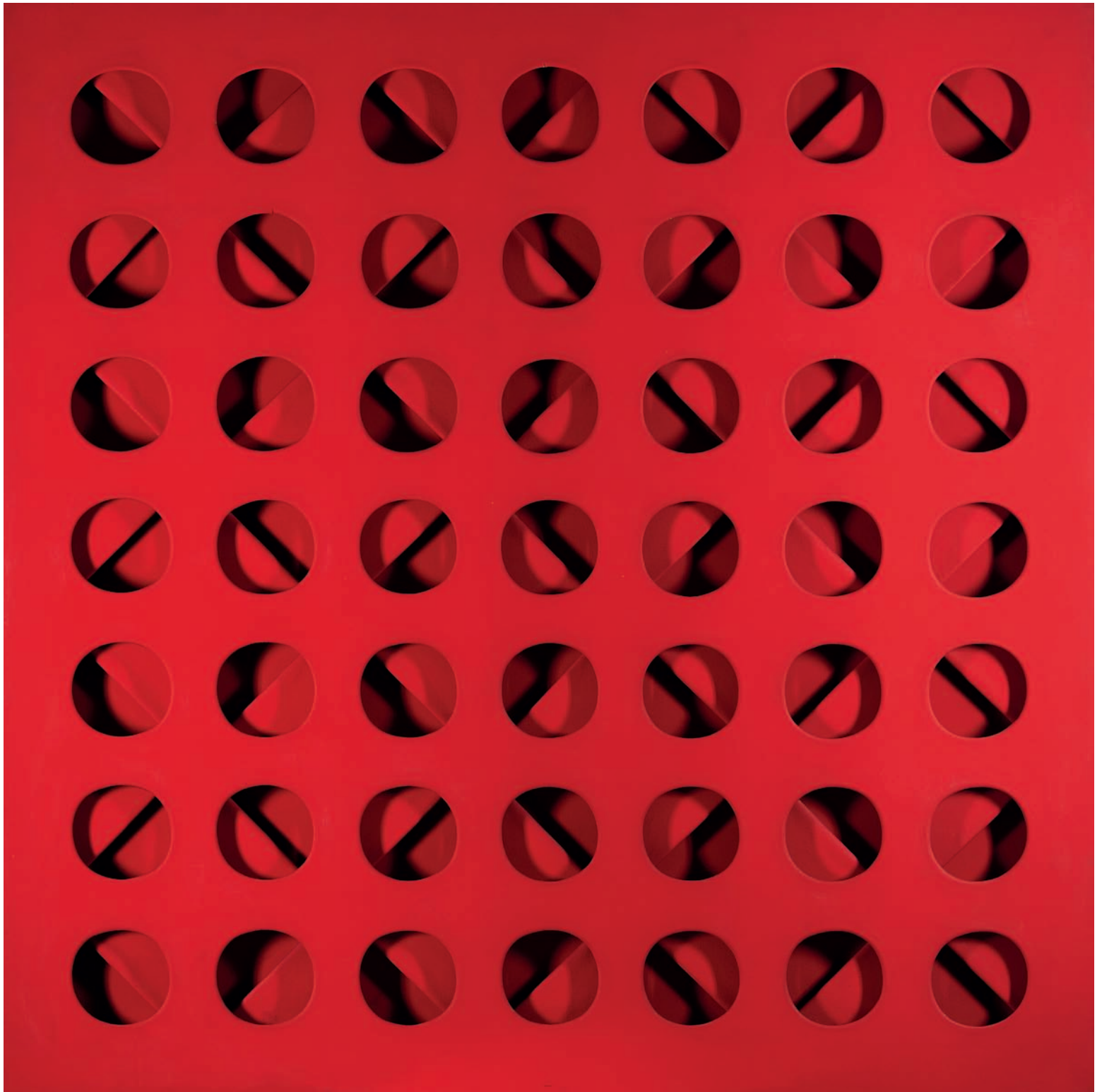
Intersuperficie curva bianca, 1966
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic on three
superimposed canvases
133 x 133 x 6,6 cm / 52 3/8 x 52 3/8 x 2 5/8 in
Collection particulière, Suisse /
Private collection, Switzerland
APSM069/0016



Intersuperficie curva dal blu, 1966
Acrylique bleue sur trois toiles
superposées / Blue acrylic on three
superimposed canvases
133 × 133 × 6,6 cm / 52 3/8 × 52 3/8 × 2 5/8 in
Collection particulière / Private collection
APSM001/0013



Intersuperficie curva dal giallo, 1966
Acrylique jaune sur trois toiles
superposées / Yellow acrylic on three
superimposed canvases
133 × 133 × 6,6 cm / 52 ³/₈ × 52 ³/₈ × 2 ¹/₂ in
Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt
APSM026/0001



Intersuperficie curva dal rosso, 1966
Acrylique rouge sur trois toiles
superposées / Red acrylic on three
superimposed canvases
133 × 133 × 6,6 cm / 52 3/8 × 52 3/8 × 2 5/8 in
Collection particulière / Private collection
APSM001/0012

—
Quadrum, n° 20,
1966, Bruxelles,
couverture

—
Quadrum, no. 20,
1966, Brussels,
cover



QUADRUN 20

—
Sélection d'images
publiées dans
l'essai d'Udo
Kultermann,
« Die Sprache des
Schweigens. Über
das Symbolmilieu
der Farbe Weiss »
[Le langage du
silence. Le lieu
symbolique de la
couleur blanche,
NdT], *Quadrum*,
n° 20, 1966,
Bruxelles, p. 17

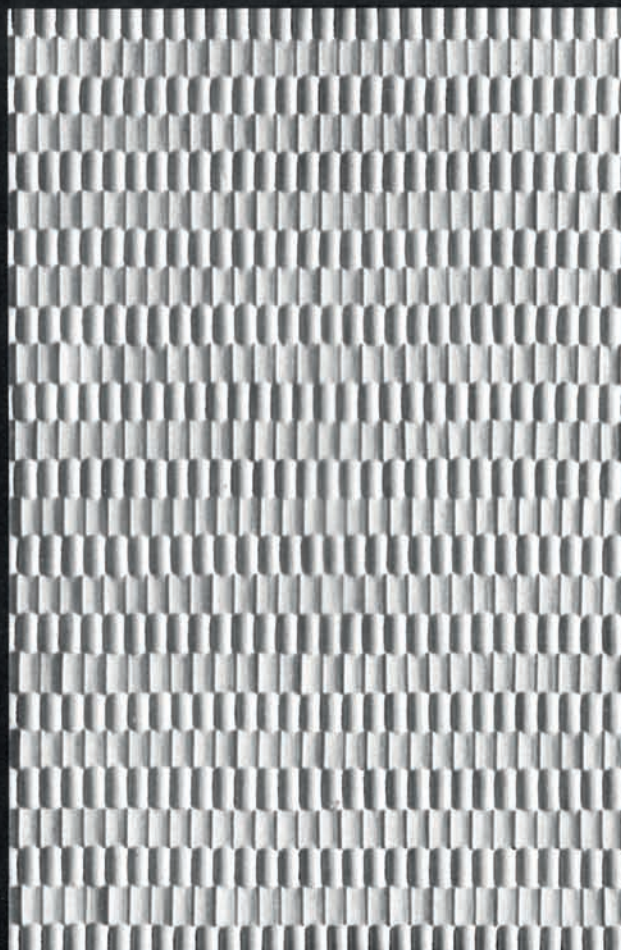
—
Selection of
images published
accompanying
essay by Udo
Kultermann,
"Die Sprache des
Schweigens. Über
das Symbolmilieu
der Farbe Weiss"
[The language
of silence: The
symbolic place of
the color white], in
Quadrum, no. 20,
1966, Brussels,
p. 17

Paolo Scheggi
Intersuperficie
curva bianca, passaggio di piani.
1966



◀
Günther Uecker
Lichtscheibe, 1962
Durchmesser 150 cm.
Museum Krefeld

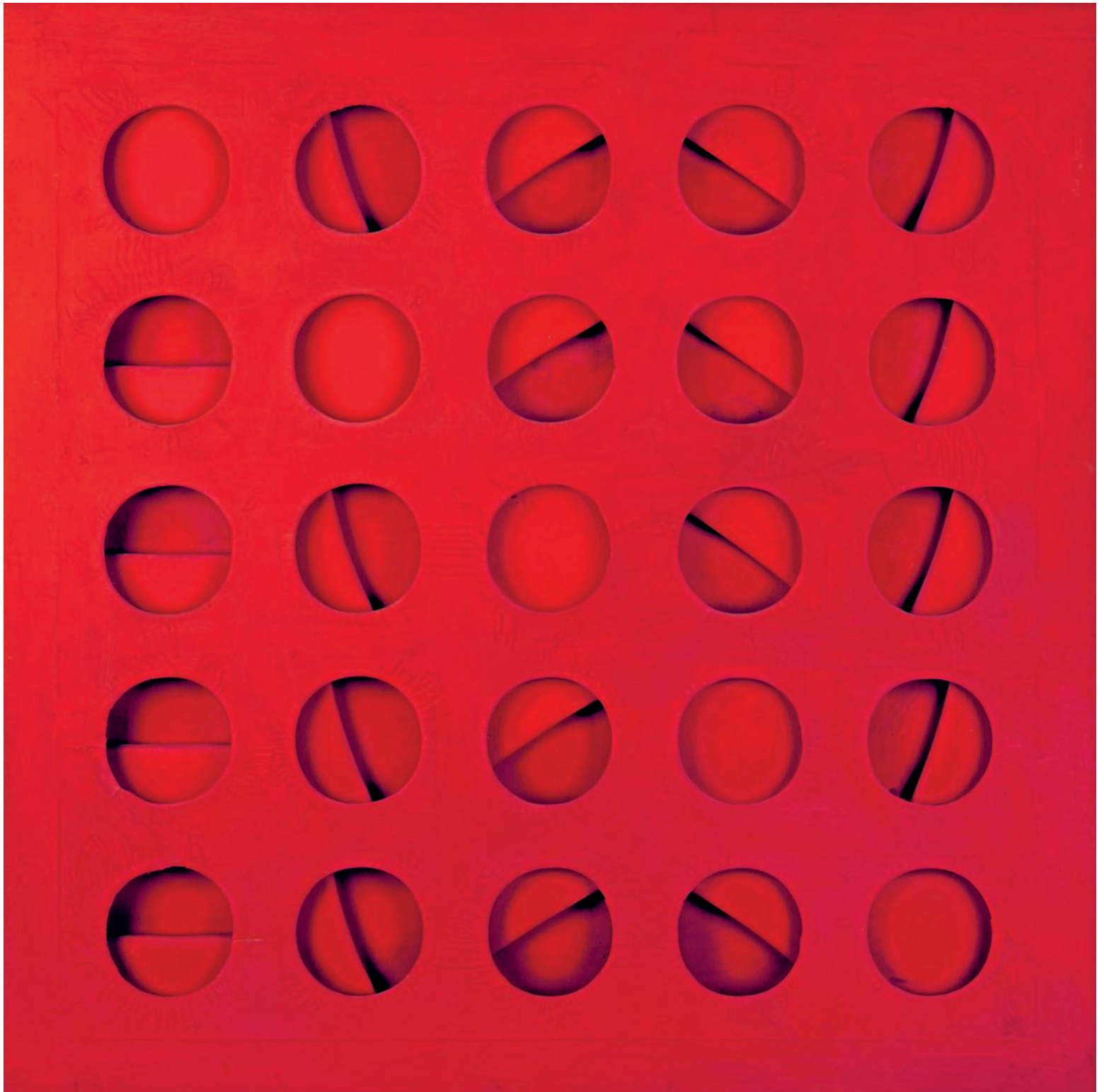
◀
Agostino Bonalumi
Bianco, 1965.
117 × 80



Franco Fabiano
Bianco, 1965
Sammlung Udo Kultermann,
Leverkusen
Foto Cattaneo, Mailand



Intersuperficie curva dal giallo, 1966
Acrylique jaune sur trois toiles
superposées / Yellow acrylic on three
superimposed canvases
60 × 60 × 5 cm / 23 5/8 × 23 5/8 × 2 in
Collection particulière / Private collection
APSM070/0001



Intersuperficie curva, 1966
Acrylique rouge sur trois toiles
superposées / Red acrylic on three
superimposed canvases
100 × 100 × 6 cm / 39 3/8 × 39 3/8 × 2 3/8 in
Collection particulière, New York
Private collection, New York
APSM140/0001

testi di

Giulio Carlo Argan

Laravinca Masini

Pietro Grossi

Enore Zaffiri

Arrigo Lora Totino

ipotesi linguistiche intersoggettive

**strutture organizzate
proposte di spazio concreto
metastrutture**

musica programmata

poesia concreta



edizioni

centro proposte

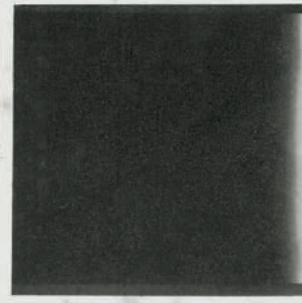
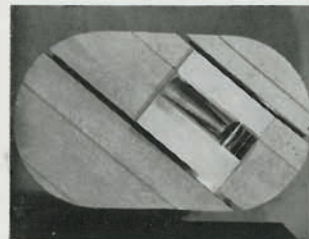
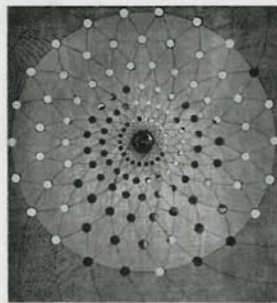
Firenze

—
Ipotesi linguistiche intersoggettive. Strutture organizzate_ proposte di spazio concreto_ metastrutture_ musica programmata_

poesia concreta, catalogue de l'exposition, Florence, Bologne, Lecce, Livourne, Naples, Sansepolcro, 1967. Couverture et pages intérieures du catalogue

—
Ipotesi linguistiche intersoggettive. Strutture organizzate_ proposte di spazio concreto_ metastrutture_ musica programmata_

poesia concreta, exhibition catalogue, Florence, Bologna, Lecce, Livorno, Naples, Sansepolcro, 1967. Cover and pages of the catalogue

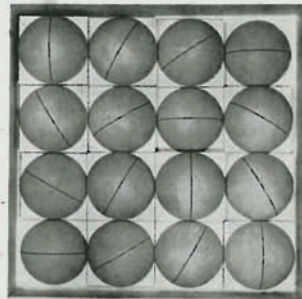
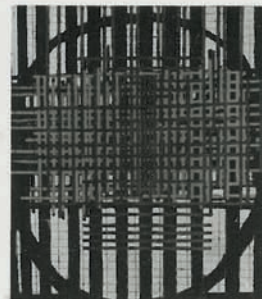
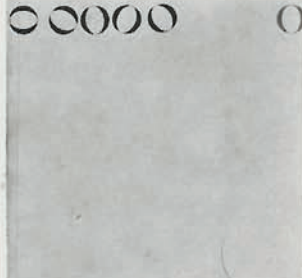
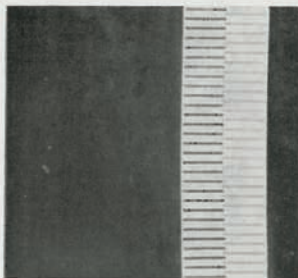


Pietro Gentili, San Vito Romano 1932; vive a Milano

Riccardo Guarneri, Firenze 1933; vive a Firenze

Marcello Guasti, Firenze 1924; vive a Firenze

Reimer Jochims, vive a Zurigo

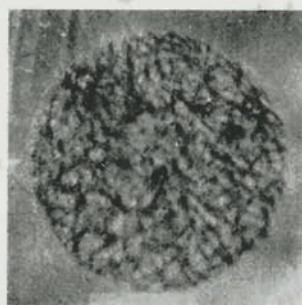
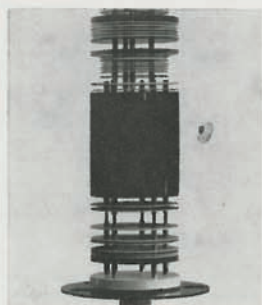
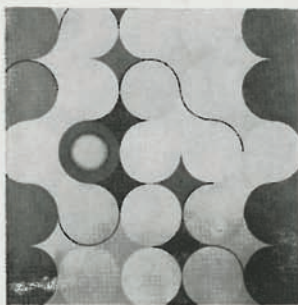


Bice Lazzari, Venezia; vive a Venezia

Ermanno Leinardi (gruppo Transazionale); Pontedera 1933; vive a Cagliari

Paolo Masi, Firenze 1933; vive a Firenze

Marcello Morandini, Mantova 1940; vive a Varese

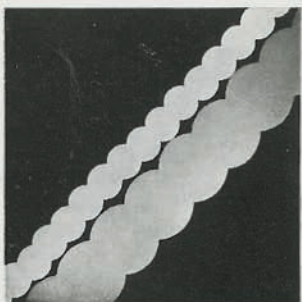
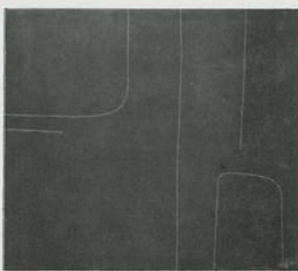


Carlo Nangeroni, New York 1922; vive a Milano

Mario Nanni, Castellina in Chianti (Siena) 1922; vive a Bologna

Maurizio Nannucci, Firenze 1939; vive a Firenze

Herbert Oehm, (coll. G. Alviani)



Achille Pace, Termoli 1923; vive a Roma

Paolo Patelli, Abbazia 1934; vive a Venezia

Lucio Saffaro, Trieste 1931; vive a Bologna

Paolo Scheggi, Firenze 1940; vive a Milano

NUOVE TENDENZE IN ITALIA

**454ª Mostra del Naviglio
dal 6 al 30 giugno 1966**

NAVIGLIO 2 - Galleria d'Arte - Via Manzoni 45 (Sale interne) - Milano

—
Couverture de
l'exposition
« Nuove tendenze
in Italia », Galleria
del Naviglio, Milan,
6-30 juin 1966

—
Cover of the
exhibition *Nuove
Tendenze in Italia*,
Galleria del
Naviglio, Milan,
June 6-30, 1966

*Page suivante /
Following page
Intersuperficie
curva-dal giallo,
1966*
Acrylique jaune
sur trois toiles
superposées /
Yellow acrylic on
three superimposed
canvases
60,5 × 50 × 6 cm /
23 7/8 × 19 3/4 × 2 3/8 in
Collection particulière,
Florence / Private
collection, Florence
APSM069/0005



1967-1968

1967-1968

—

De la situation à
l'action de l'œuvre
dans la ville.

Vers le théâtre,
entre projet et
nouvelle utopie

—

From environment
to action in the city.
Towards theatre,
mingling design
with utopian vision

Luca Massimo Barbero

Les quatre dernières années voient Scheggi expérimenter dans presque toutes leurs déclinaisons les formes élémentaires de la géométrie : c'est le cas avant tout des *Intersuperfici* [Intersurfaces] à la modulation extraordinairement inventive et à l'imagination inépuisable dont témoigne la sélection des œuvres publiées dans ce catalogue, dans les diverses solutions typologiques.

Voici donc entre 1967 et 1968, la répercussion d'un rythme très soutenu dans certaines œuvres de grande dimension, ainsi que dans des matériaux expérimentaux tels que le PVC ; dans d'autres, souvent d'un module carré, le cercle est connecté avec de simples coupes verticales, comme s'il résultait de la tentative de déplacer le regard et d'en rendre toujours plus difficile la perforation à travers les surfaces interposées. Dans d'autres cas encore, le cercle prend un rythme frénétique, optiquement obsessionnel, et le dialogue entre les perspectives et les surfaces superposées reprend en une tension perceptive pressante, telle une sorte, presque, de « trouble » actif et activant l'espace.

Ainsi, *Intersuperficie curva dal rosa* [Intersurface courbe depuis le rose] ouvre au regard de vastes horizons où la couleur disperse les ombres, dans une embrassade circulaire délassante et apaisante ; dans *Grigio e grigio* [Gris et gris], entre les rares œuvres formées de toiles monochromes superposées non intitulées *Intersuperficie* [Intersurfaces], c'est la couleur qui prend une prégnance centrale, comme si elle dessinait des cercles qui semblent naître l'un de l'autre, s'entrelaçant dans une maille serrée et pourtant cristalline.

Dans d'autres travaux, entre 1968 et 1969, les cercles semblent s'étendre plus doucement, recommençant à se placer l'un avant l'autre ou l'un en-dessous de l'autre comme une courbe, telle la suggestion d'un glissement physique, géométrique et visible. La couleur, d'impérative, profonde, intense qu'elle était, devient parfois porteuse d'effets moins radicaux. À l'importance du blanc, des couleurs primaires et de nouvelles couleurs éclatantes, font face des moments plus intimement délicats, captivants en apparence pour être immédiatement contestés par des couleurs plus intenses, parfois métalliques, dans d'autres cas presque acides.

Parmi les principales typologies de sa construction picturo-objectuelle, nous reconnaissons avant tout le *continuum* du module carré, où l'objet travaille dans une itération de la forme et une articulation du rythme et répartition des surfaces interposées, suscitant ainsi d'une manière optique et dynamique un rythme constant et géométrique : tel est le cas d'une autre œuvre au titre inusuel, *Tondi per quadri* [Ronds pour carrés], un titre qui dissimule le nom d'une amitié et d'une collaboration heureuse, celle de Scheggi et du critique de théâtre Franco Quadri, qui devait suivre l'activité et la recherche performative de l'artiste en participant également à *L'Autospettacolo* [L'Autospectacle], dirigé et créé par Scheggi à Caorle durant l'été 1969, pour la manifestation « Nuovi Materiali Nuove Tecniche », sur laquelle il nous faudra revenir dans la dernière section consacrée à la recherche sur le mot, sur le langage et sur les

The last four years had seen Scheggi experimenting with the basic forms of geometry in almost all their variations: first and foremost, with the *Intersuperfici*, whose extraordinarily inventive, endless imaginative modulation is amply demonstrated by the selection of works published in this catalogue, which covers their various groupings.

And so from 1967 to 1968 we find a very serious rhythm reverberating through some large-scale works using experimental materials like PVC; in others which are often square, the circle interacts with simple vertical slashes, as if in an attempt to shift the gaze and make it increasingly difficult to look through the interposed surfaces. In still other cases, the circle takes on a frenzied, optically obsessive rhythm, and the dialogue between perspectives and layered surfaces regains an urgent perceptual cadence, a sort of active "disturbance" that activates the space.

Thus, *Intersuperficie curva dal rosa* opens up broad horizons where color scatters shadows, in a relaxing, soothing circular embrace; in *Grigio e grigio* [Gray and Gray], one of the few works made of three layered monochrome canvases that is not titled *Intersuperficie*, it is the color that acquires central significance, as if it traced circles that seem to bud out of each other, intertwining in a tightly linked, yet crystal-clear web.

In other works from 1968 and 1969, the circles seem to stretch out more gently, once again slipping in front of or behind each other like a curve, like the suggestion of a physical, geometric and visual shift. The color is no longer a profound, intense imperative, but rather conveys less radical effects. Alongside the importance of white, of primary colors and of bold new ones, we find more intimately delicate shades that seem bent on charming us, but are instantly counteracted by more intense tones, some metallic, others almost harsh.

Among the main typologies of his pictorial-object construction, we include first of all, the continuum of the square structure, which relies on a reiteration of the shape, and articulation of the rhythm and distribution of the interposed surfaces, to optically and dynamically suggest a constant geometric cadence. One example is another unusually titled work, *Tondi per quadri* [Round Shapes for Squares], which hidden pun refers to Scheggi's friendship and fruitful collaboration with theatre critic Franco Quadri; the latter would take a close interest in the artist's performance work, even participating in the *Autospettacolo* which Scheggi created and directed in Caorle in the summer of 1969, for the event *Nuovi Materiali Nuove Tecniche* [to which we will return in the last section dedicated to his exploration of words, language and alphabets in 1968, 1969, and the beginning of 1970].¹

Another work, which brings us into 1969, introduces a new model that would characterize these final, happy years: an arrangement of circular forms into figures that geometrically parcel out calculated forms, whether

alphabets, entre 1968 et 1969, jusqu'au début de 1970¹.

Une nouvelle typologie, typique de ces dernières et très heureuses années, qui passe par la répartition de formes circulaires créant des figures qui dessinent géométriquement la parcellisation de formes calculées, parfois du triangle, parfois du cube ou dans ce cas du rectangle, émerge dès 1969, dans une autre œuvre. L'ampleur de la première toile, dont l'intégrité est largement conservée, sur laquelle la lumière se dispose justifiant et exaltant la plénitude monochromatique, parfois peinte de couleurs vives, alors que les circonférences dans certaines de ces œuvres se répartissent à la marge, parfois dans une sorte de justesse « de représentation » à gauche ou à droite, à l'accent typographique, comme dans le cas des *Intersuperficie curva dall'azzurro* [Intersurface courbe depuis l'azur], travail rhomboïdal de 1969, et même avant *Intersuperficie curva bianca* de 1966, preuve splendide aux dimensions remarquables (150 cm de côté) présentée lors de l'exposition « Paolo Scheggi. Intercamera plastica » qui s'est tenue à la Galleria del Naviglio en janvier 1967.

Ailleurs, Scheggi semble prendre une extraordinaire liberté de composition, celle-là aussi décisive fatalement, avec quelques grandes *Intersurfaces* généralement blanches, où la forme circulaire revient dans des dimensions variées, perd sa rigidité géométrique orthogonale et diagonale, se répartit comme flottante dans des dimensions variées simulant une courbe, une extension de l'espace, une variation heureuse d'une architecture qui s'est ouverte. Tel est le cas de l'extraordinaire *Intersuperficie curva bianca* [Intersurface courbe blanche] de 1967, exposée et publiée sur le catalogue de la « V^{ème} Biennale de Paris des jeunes artistes », parmi les œuvres choisies pour représenter la peinture dans la « Section italienne » au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris².

Palma Bucarelli, commissaire de la section italienne, élabore dans le catalogue un discours général en lisant la recherche artistique contemporaine en fonction de l'époque technologique et en reconnaissant que le symptôme le plus significatif est alors celui de la technique : comme rupture avec les techniques traditionnelles et comme expérimentation constante – tantôt dirigée vers la raréfaction, ou la dissolution de l'image, tantôt comme dilatation maximale des dimensions et du sentiment de l'espace – de toute possibilité de relation. Il est intéressant de lire ensuite la lecture spécifique que Lorenza Trucchi élabore sur les pages de *L'Europa. Settimanale di politica, economia, cultura*³, publiant l'œuvre de Scheggi et décrivant la section italienne comme « spectaculaire sans être burlesque, audacieuse sans être chaotique » et caractérisée par « un rappel inattendu à l'ordre [...] à la raison, à la rigueur, à la conscience, en définitive au style⁴. »

C'est précisément cette tension de plus en plus liée à l'espace, y compris en termes de son « occupation quantitative » par les *Intersurfaces* de la deuxième moitié des années soixante, qui nous conduit à confirmer la vocation présente dès le début dans l'œuvre de Scheggi, à savoir le rapport d'interaction et de modification de l'environnement fermé et ouvert, de la galerie

triangular, cubic, or in this case, rectangular. In these objects, the first, largely uncut canvas regains an extraordinary importance; the light falling on it justifies and accentuates the fullness of the monochrome, which is often a bright color, while in some of these works the circles are laid out along the edge, sometimes forming a sort of left or right "margin" with a typographic feel, as in the *Intersuperficie curva dall'azzurro*, a rhomboid-shaped work from 1969, or even earlier, the *Intersuperficie curva bianca* from 1966, an impressive piece of remarkable size (59 in square) shown in the exhibition *Paolo Scheggi: Intercamera plastica* at Galleria del Naviglio in January 1967.

Elsewhere, Scheggi seems to achieve an extraordinary freedom of composition, also destined to vanish, in a number of large, generally white *Intersuperfici* where the circular form recurs in various sizes, losing its squared-off or diagonal geometric rigidity, and is arranged as if floating in various dimensions, hinting at a curve, a deployment of space, an inspired architectural variation that has opened up. One example is the extraordinary *Intersuperficie curva bianca* of 1967, exhibited and reproduced in the catalogue of the *V Biennale de Paris des jeunes artistes*, as one of the works chosen to represent Painting in the *Section italienne* of the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.²

In this catalogue, Palma Bucarelli, curator of the Italian section, presents an overview of the connection between contemporary art and the technological era, pointing out that the most significant symptom relates to technique: a break with traditional methods and constant experimentation, which at times moves toward the rarefaction or dissolution of the image, at others toward pushing the upper limits of the dimensions and the sense of space, of any possibility for interaction. It is also interesting to read the specific view offered by Lorenza Trucchi in *L'Europa: Settimanale di politica, economia, cultura*,³ which includes a picture of Scheggi's piece and describes the Italian section as being "showy yet not farcical, bold yet not chaotic," and characterized by "an unexpected demand for order [...] for reason, discipline, mindfulness, and ultimately, style."⁴

It is the increasingly spatial impulse – even in terms of "quantitatively occupying" space – found in the *Intersuperfici* from the second half of the '60s which leads us to emphasize yet again the specific interest that characterized Scheggi's work from the outset: his propensity to modify and interact with its environment, whether closed or open, the gallery or the city. It is an impulse that toward the end of the decade took on conceptual and performative nuances.

The "environmental" aspect of Scheggi's work developed within a Milanese climate that had evolved from the historicized spatialist concept of the '50s into

comme de la ville : une tension qui revêt vers la fin de la décennie une dimension conceptuelle et performative.

La vocation environnementale de l'œuvre de Scheggi mûrit au sein d'une culture milanaise qui, depuis l'idée spatialiste désormais historique des années cinquante, évolue dans les poétiques constructives des années soixante, dans une relation ininterrompue avec le monde des Triennales, le monde de la conception industrielle, mais surtout de l'architecture, qui est aussi la racine rationnelle même de l'activité de Scheggi, profondément immergée dans cette « culture du projet » dont la capitale lombarde est un des centres d'élaboration les plus ouverts et les plus interdisciplinaires d'Europe.

Au sein d'un vaste débat critique qui se noue autour d'une polémique subtile entre objet, environnement et installation, Germano Celant nous vient à nouveau en aide, lorsqu'il parle d'une nouvelle *modalité* des œuvres de Scheggi, les définissant comme des vecteurs spatiaux capables de se mouvoir « vers et avec le spectateur, lui-même devenant participant et conscient du processus d'intentionnalisation formelle qui donne sa forme à l'opération ». Et le critique continue ensuite en parlant d'un espace qui « dans ce cas, finit par être orienté par rapport au spectateur [...], et donc identifiable avec l'espace de l'existence⁵ ».

C'est dans ce contexte que naît, à l'été 1966, l'*Intercamera plastica* [Interchambre plastique], premier véritable environnement conçu par Scheggi, exposée à la Galleria del Naviglio en janvier 1967.

L'œuvre est immédiatement publiée dans *Neuen Dimensionen der Plastik* d'Udo Kultermann⁶.

Y est exaltée l'idée de l'interaction presque comportementale de l'observateur, comme le définit clairement dans le texte du catalogue Umbro Apollonio, qui écrit : « Aujourd'hui, au contraire, une grande partie des acteurs de la scène artistique propose de dépasser la seule réflexion esthétique pour que l'expérience de l'art soit vécue comme celle des autres phénomènes naturels, de placer l'objet d'art au même niveau que les autres choses de la vie qui nous entourent⁷. »

Du reste, cette « utopie » devenue environnement dans lequel quiconque regarde devient non seulement visiteur mais aussi protagoniste d'une action, écrit Scheggi lui-même dans sa *Nota per l'intercamera plastica* [Note pour l'interchambre plastique] reproduite dans ce catalogue⁸, confirmant ainsi la subtile vocation intellectuelle de sa recherche, vouée à impliquer quiconque regarde et qui évoluera en quelques mois de façon à transformer ce regardant en véritable « spectateur » au sens théâtral, puis en « usager » et aussi en « co-auteur », développant de nouvelles directions de recherche dans un milieu littéraire théâtral d'expérimentations inédites qui, toutes, avec un esprit précurseur surprenant, se nourrissent de ses lectures et de ses expériences de jeunesse.

La « théâtralité » de Scheggi est bien éloignée de l'idée d'une scénographie purement spectaculaire mais se fonde au contraire sur l'idée d'un mélange absolument nouveau, et dans ce cas encore précurseur, entre objet, œuvre et espace public.

the constructivist poetics of the '60s, in a seamless dialogue with the Triennales and the world of industrial design, but above all of architecture; the latter is also the rational influence at the heart of Scheggi's practice, so deeply rooted in the "culture of design" that flourished in one of the most open and interdisciplinary European centers of its development.

Within a wide-ranging critical debate built on a subtle controversy about object, environment and installation, Germano Celant once again comes to mind by speaking of a new *mode* in Scheggi's works, calling it spatial vectors capable of moving "toward and with the viewer, himself a conscious participant in the process of formal intentionalization that shapes this operation." And the critic goes on to describe a space that "in this case is oriented with respect to the viewer [...], and thus can be identified with the space of existence."⁵

It was in this context that *Intercamera plastica* was created in the summer of 1966: Scheggi's first full-fledged environment, exhibited at Naviglio 2 Galleria d'Arte in January 1967.

The work was immediately reproduced in *Neuen Dimensionen der Plastik* by Udo Kultermann.⁶

It accentuates the idea of an almost behavioral interaction with the viewer, as Umbro Apollonio clearly explains in his catalogue essay, writing that "These days, a great many artists, beyond the aesthetic idea, now seek to make the phenomena of art livable on par with other natural phenomena, to place the art object on par with the other things of life that surround us."⁷

Moreover, this *utopia* becoming an environment, where the viewer is no longer a visitor but a protagonist in the action, was described by Scheggi himself in *Nota per l'intercamera plastica*, reprinted in this catalogue,⁸ which shows the subtle intellectual intent of his investigation: bent on implying the visitor, it would evolve in just a few months to make viewers a full-fledged "audience" in the theatrical sense, then "users" and even "co-authors", branching out into the literary and theatrical milieu through new experiments which would draw, in a startlingly prescient way, on the reading and experiences of his youth.

Scheggi's *theatricality* is far removed from any purely scenographic, sensationalist concept, and is based instead on the idea of an entirely new – and once again, pioneering – overlap between object, artwork, and public space. In short, not a pure, passive "staging," but a trigger for potential interaction; a participatory approach that would lead him soon thereafter, prompted by new studies in semantics, to pursue this interest in the *sound* of words, in the letters and signs that had appeared even in his earliest works, but were now made more complex by the performative activism he began to fully explore.

The entrance of this theatrical concept into Scheggi's

En somme, non la « mise en scène » pure et passive mais le déclenchement d'une interaction possible, d'une participation qui le conduira bientôt dans le sillage des nouvelles études sémantiques à approfondir son intérêt pour « le son » du mot, les lettres et les signes, qui sont déjà apparus dans les œuvres des débuts, qui désormais s'enrichissent de cet activisme performatif dont il fait pleinement l'expérience.

L'arrivée de cette idée de la scène dans l'œuvre de Scheggi est une énième pratique de cohabitation entre genres, de continuité dans l'interdisciplinarité qui caractérise de plus en plus son travail, précisément entre 1967 et 1968 : « Cette *intercamera* de Scheggi est donc un modèle dont la nature spécifique ne peut être ni modifiée ni altérée par une intervention étrangère, au sens où elle ne doit être en aucun cas interprétée, où elle ne supporte aucune autre définition que celles qui sont latentes dans sa structure. C'est une pièce, tout simplement un lieu dont les différentes apparences sont tout juste rendues homologues par la couleur unique qui les recouvre. À la surface de ses murs, les séries de trous et les ombres ainsi créées sont ordonnées suivant divers rythmes, plus ou moins denses, plus ou moins rectilignes, et accompagnent des alternatives en termes de coïncidence et de condition selon la manière d'entrer en même temps en relation avec la structure, en s'y adaptant ou en la contestant, c'est-à-dire selon la manière d'observer et de percevoir ces interdépendances au-delà de schématismes conventionnels⁹ », écrit Apollonio dans le texte de présentation de l'environnement, en identifiant déjà de nouvelles modalités d'approche et d'intervention éthique, avant même d'être esthétique, métaphysique en tant que projectuelle, utopique car profondément ancrée dans la vie, de ces deux années 1968-1969, auxquelles nous devons bientôt parvenir.

Avant toutefois, il faut rappeler que parallèlement à cette *Intercamera plastica*, et grâce à elle, à seulement 27 ans, Scheggi compte aussi bien parmi les artistes qui ouvrent avec leurs œuvres le Museo sperimentale de Turin¹⁰, que parmi les opérateurs qui figurent dans l'exposition historique « Lo spazio dell'immagine » [L'Espace de l'image] au palais Trinci de Foligno¹¹.

C'est à l'occasion de la Biennale de San Marino, présidée par Maurizio Fagiolo Dall'Arco, qui intitule exactement cette édition « Nuove tecniche di immagine¹² » que Scheggi, comme on peut le remarquer dans un article paru dans les pages de *D'Ars Agency* n° 36-37, expose sa grande œuvre *Intersuperficie curva bianca*, aujourd'hui dans les collections permanentes du Mart de Trente et Rovereto, comme une structure modulaire architecturale, une sorte justement de mur qui ouvre et délimite, entoure et marque un espace. Il faut alors préciser, dans cette orientation, une direction de la recherche de Scheggi, encore inédite et dont le catalogue raisonné donnera une entière systématisation scientifique : à savoir celle de la production d'éléments d'intégration de l'espace architectural, des *Compositori spaziali*, construits à échelle réduite comme des œuvres achevées et en même temps comme des maquettes d'une structure environnementale hypothétique ou réalisée. Tel est le cas des

work is yet another example of working between genres, of an ongoing interdisciplinary approach that became ever more characteristic of his practice in 1967 and 1968: "Scheggi's *Intercamera plastica* is, as such, a model. No outside action can alter its specific nature, in the sense that it should not be interpreted at all and cannot withstand any definitions other than those latent in its structure. This is a room, very simply a place, with varied appearances, made homologous by the same color infusing them and openings on the wall surfaces dotted with cast shadows ordered in different rhythms – tighter or less tight, straight-lined or not – according to the simultaneous putting itself in relationship with a process of adapting or contesting, which is to say, how those interdependencies are observed and felt beyond conventional schematics,"⁹ writes Apollonio in his presentation of the space, which foresees the new methods of action – more ethical than aesthetic, metaphysical in its visionary nature, utopian insofar as it is deeply rooted in life – of the period 1968-1969, to which we must soon turn.

First, however, one should note that parallel to (and in part, because of) this *Intercamera plastica*, at the age of just 27, Scheggi was one of the artists whose works were chosen to inaugurate the Museo Sperimentale in Turin,¹⁰ and also among those featured in the epoch-making show *Lo spazio dell'immagine* at Palazzo Trinci in Foligno.¹¹ And for the Biennale di San Marino curated by Maurizio Fagiolo Dall'Arco, who incisively titled that edition *Nuove tecniche di immagine* [New Techniques of the Image],¹² as we can notice from an article of *D'Ars Agency* no. 36-37 where Scheggi exhibited the large-scale work *Intersuperficie curva bianca*, now in the permanent collection of MART in Trento, as a modular architectural structure, a sort of wall that opens, delineates, surrounds and marks off a space. We should therefore take this opportunity to point out a line of investigation in Scheggi's work that remains unexplored, and will be more systematically examined in the Catalogue raisonné: the creation of elements that integrate the architecture, *Compositori spaziali* [Composers of Space] that are built to scale as finished works and yet as models of a hypothetical or realized environment. Examples include *Bozzetti A, B, C* and *Struttura modulare* from 1967, which should be probably be considered three-dimensional trials for the actual realization of the two architecturally integrated elements we mentioned earlier, made out of white and deep pink PVC for the FAO building in Rome. One should emphasize the incisive strength of that progression of structural components that develop into curving, concave and convex lines, and create discontinuities consistent with the space, which is thus modulated, engaged and stimulated by its "composer".

From this point on, the architectural/environmental impulse was brought to completion by making the human viewer not just an interactive part of an architectural

Bozzetti A, B, C et de la *Struttura modulare* de 1967, à considérer vraisemblablement comme des tentatives de maquettes pour la réalisation effective des deux éléments d'intégration à l'architecture que nous avons précédemment évoqués, réalisés en PVC blanc et rose intense pour le Palais de la F.A.O à Rome. Il est important dans ces *Compositori* de rappeler la force incisive de cette véritable « progression » des parties structurelles, qui se développant en lignes courbes concaves et convexes créent une des discontinuités cohérentes avec l'espace, lequel se retrouve ainsi modulé, impliqué et motivé par le *Compositore* lui-même.

L'inspiration de nature architecturo-environnementale à partir de ce moment voit son achèvement dans la partie où l'homme n'est pas seulement en interaction avec l'environnement en partant d'une architecture souvent statique ou seulement optiquement dynamique, mais devient de façon remarquable un élément, une voix de la narration et une participation dynamique à l'espace d'un art. En d'autres termes, s'ajoute à l'espace environnemental cette composante narrative et évolutive qui portera Scheggi, dès le début des années soixante, à s'engager dans un nouvel usage du mot, à entrer dans le domaine de l'œuvre comme acte performatif et du mot comme signe visuel.

Notes

1. *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, op. cit., texte pour Scheggi de T. Trini, *Teatro totale. L'Autospettacolo*, s.p.
2. *Cinquième manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, sous la dir. de P. Bucarelli, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 29 septembre-5 novembre 1967, Istituto Grafico Tiberino, Rome, 1967.
3. L. Trucchi, « Un'ambigua mescolanza. La quinta biennale di Parigi riservata ai giovani artisti », in *L'Europa. Settimanale di politica, economia, cultura*, n° 6, 20-27 octobre 1967, p. 45-46.
4. *Ibid.*, p. 46.
5. G. Celant, « Modelli spaziali », in *Pittura-oggetto a Milano*, op. cit., s.p.
6. U. Kultermann, *Neuen Dimensionen der Plastik*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1967.
7. U. Apollonio, *Paolo Scheggi. Intercamera plastica*, Naviglio 2-Galleria d'Arte, Milan, 9-22 janvier 1967, Edizioni del Naviglio, Milan, 1967, s.p.
8. P. Scheggi, « Nota per l'Intercamera plastica » in *Bit. Arte oggi in Italia*, n° 6, année I, Milan, décembre 1967, p. 8.
9. U. Apollonio, *Paolo Scheggi. Intercamera plastica*, op. cit., s.p.
10. Sur ces questions, cf. *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, sous la dir. de L. M. Barbero, 19 février-20 mai 2010, Allemandi, Turin, 2010.
11. Cf. *Lo spazio dell'immagine*, sous la dir. de Umbro Apollonio, catalogue de l'exposition, Palazzo Trinci, Foligno, 2 juillet-1 octobre 1967, textes d'U. Apollonio, G. C. Argan, P. Bucarelli, M. Calvesi, G. Celant, G. De Marchis, G. Dorfles, C. Finch, U. Kultermann, G. Marchiori, L. Vinca Masini, Alfieri Edizioni d'Arte, Venise, 1967.
12. Cf. *Vieme Biennale Internazionale di San Marino. Nuove Tecniche d'Immagine*, sous la dir. de S. Pinto et P. Manzù, catalogue de l'exposition, Palazzo dei Congressi, San Marino, 15 juillet-30 septembre 1967, Alfieri Edizioni d'Arte, Venise, 1967.

environment that is often static or else dynamic in a merely optical sense, but a meaningful element in it, a narrative voice that dynamically participates in an artistic space. In other words, an evolving narrative component was added to the environmental space, which would lead Scheggi – who since the early '60s had been using words in an innovative way – to enter a sphere where the artwork is a performative act and the word a visual sign.

Notes

1. *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, op. cit., text on Scheggi by T. Trini, *Teatro totale. L'Autospettacolo*, unpagé.
2. *Cinquième manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, ed. Paola Bucarelli, exh. cat., Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Sept. 29-Nov. 5, 1967, Istituto Grafico Tiberino, Rome, 1967.
3. Lorenza Trucchi, "Un'ambigua mescolanza. La quinta biennale di Parigi riservata ai giovani artisti," in *L'Europa: Settimanale di politica, economia, cultura*, no. 6, Oct 20-27, 1967, pp. 45-46.
4. *Ibid.*, p. 46.
5. Germano Celant, "Modelli spaziali," in *Pittura-oggetto a Milano*, op. cit., unpagé.
6. Udo Kultermann, *Neuen Dimensionen der Plastik*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1967, published in Italian as *Nuove dimensioni nella scultura*, trans. Carlo Mainoldi, Feltrinelli, Milan, 1967, p. 205.
7. Umbro Apollonio, *Paolo Scheggi: Intercamera plastica*, exh. cat., Milan, Naviglio 2-Galleria d'Arte, Jan. 9-22, 1967, Edizioni del Naviglio, Milan, 1967, unpagé.
8. Paolo Scheggi, "Nota per l'Intercamera plastica," *Bit: Arte oggi in Italia* I, no. 6, Dec. 1967, p. 8.
9. Umbro Apollonio, *Paolo Scheggi: Intercamera plastica*, op. cit., unpagé.
10. For these events, see *Torino sperimentale 1959-1969: Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, ed. Luca Massimo Barbero, exh. cat., Turin, Sala Bolaffi, Feb. 19-May 20, 2010, Allemandi, Turin, 2010.
11. See *Lo spazio dell'immagine*, ed. Umbro Apollonio, exh. cat., Foligno, Palazzo Trinci, July 2-Oct. 1, 1967, texts by Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Giorgio De Marchis, Gillo Dorfles, Christopher Finch, Udo Kultermann, Giuseppe Marchiori, Lara Vinca Masini, Alfieri Edizioni d'Arte, Venice, 1967.
12. See *VI Biennale Internazionale di San Marino. Nuove Tecniche d'Immagine*, eds. Sandra Pinto and Pio Manzù, exh. cat., San Marino, Palazzo dei Congressi, July 15-Sept. 30, 1967, Alfieri Edizioni d'Arte, Venice, 1967.



PAOLO

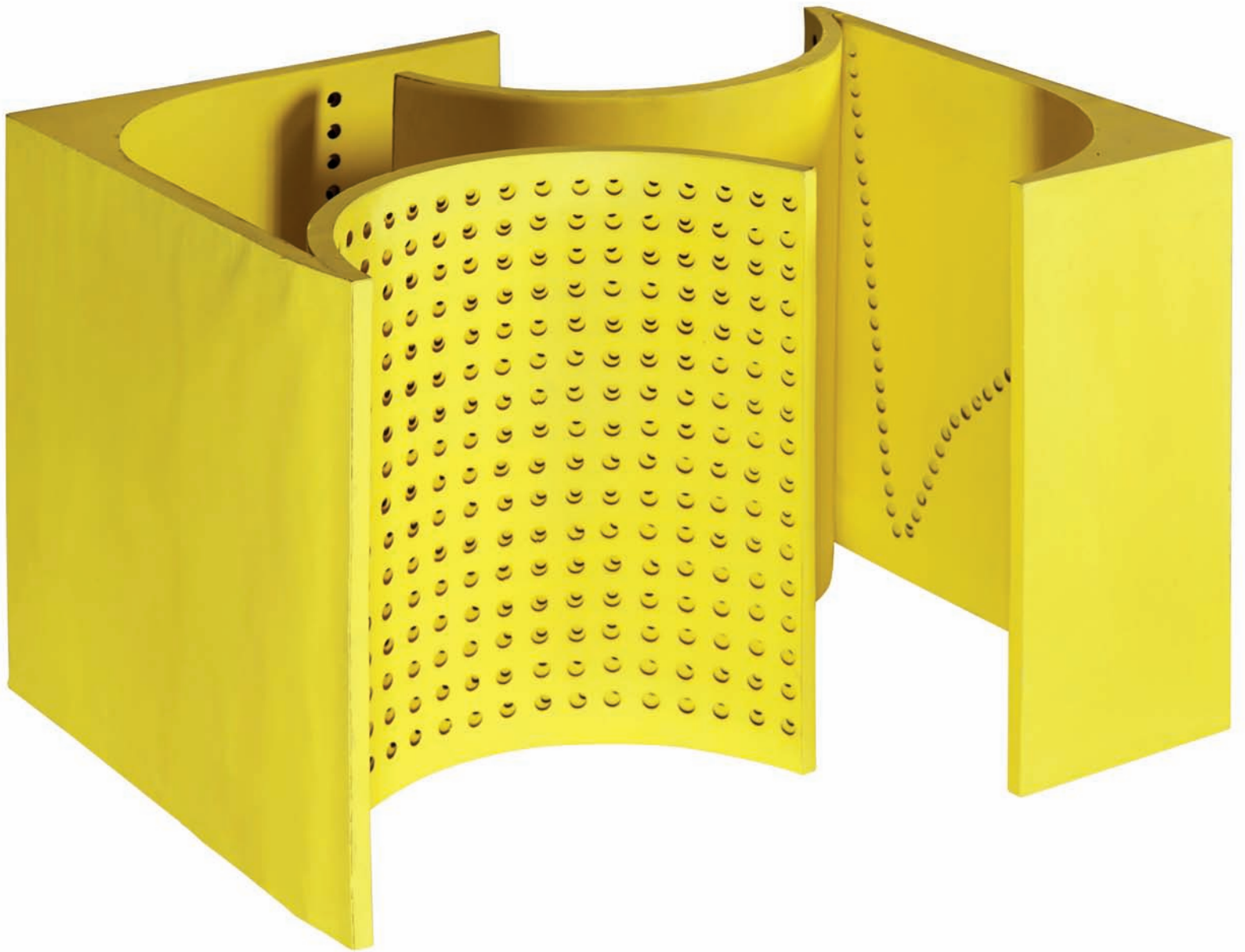
SCHEGGI

463^a Mostra del Naviglio
dal 9 al 22 gennaio 1967

NAVIGLIO 2 - Galleria d'Arte - Via Manzoni 45 (Sale interne) - Milano

—
Paolo Scheggi.
Intercamera
plastica, catalogue
de l'exposition,
Milan, Naviglio
2-Galleria d'Arte,
9-22 janvier 1967

—
Paolo Scheggi.
Intercamera
plastica, exhibition
catalogue, Milan,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, January
9-22, 1967

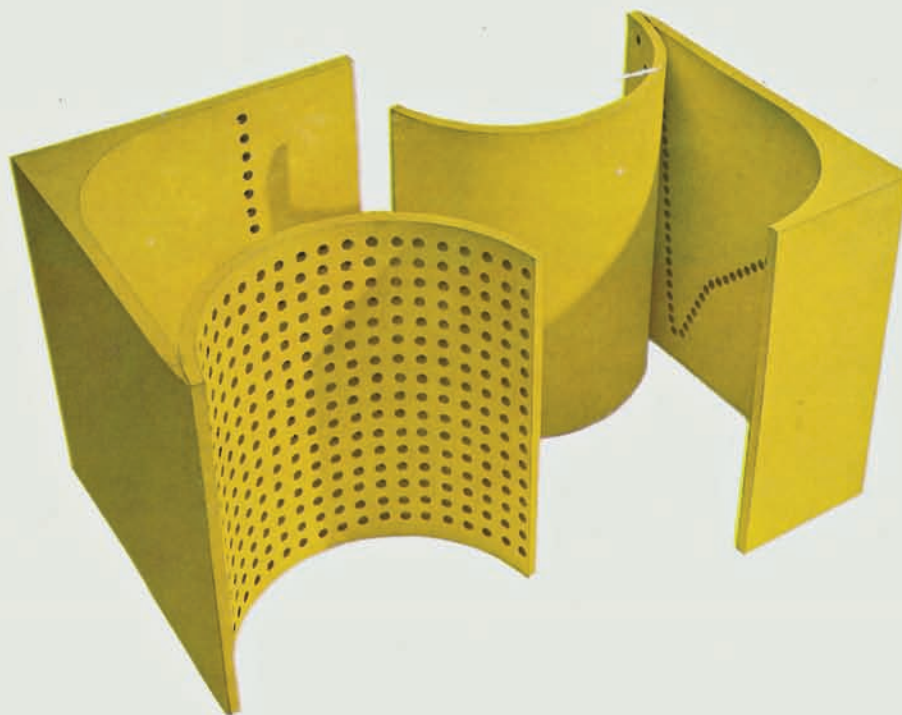


Maquette della Intercamera plastica, 1966
Feuilles de bois peint recourbés et
perforés / Sheets of wood painted yellow,
bent and die-cut
52,5 × 86 × 66 cm / 20 5/8 × 33 7/8 × 26 in
Collection particulière / Private collection
APSM001/0133

—
Paolo Scheggi.
*Intercamera
plastica*, catalogue
de l'exposition,
Milan, Naviglio
2-Galleria d'Arte,
9-22 janvier 1967.
Pages intérieures
du catalogue

—
Paolo Scheggi.
*Intercamera
plastica*, exhibition
catalogue, Milan,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, January
9-22, 1967.
Inside pages of the
catalogue

L'eredità di una lunga tradizione aveva codificato la consuetudine di guardare l'oggetto artistico in silenzio ed immobili: esso era diventato qualcosa di distaccato dalla vita o, quanto meno, qualcosa che ciò che della vita inglobava aveva come mummiificato e fatto motivo di culturale adorazione. Oggi, al contrario, gran parte degli operatori artistici oltre che del pensiero estetico si propone di rendere il fenomeno dell'arte vivibile alla pari degli altri fenomeni naturali, di porre l'oggetto d'arte alla pari delle altre cose della vita che ci attorniano. Perciò molte



delle ricerche attuali nel campo della visione si arrestano al limite della proposta: sono piuttosto un dato propedeutico alla loro funzione reale che un risultato definitivo. E perciò ogni giudizio andrebbe rimandato fino alla messa in opera concreta del progetto. Tuttavia, una certa pratica consente di leggere anche sulla base delle indicazioni fornite dal plastico, il solo che per il momento ci è dato di conoscere. Ed è, lo si capisce subito, oggetto da percorrere quale un complesso architettonico, dove muoversi, sostare, discorrere: esso non si pone come autorità

referenziale o soggiogante, tale da poter svilire o mortificare chi vi entra; si dà bensì come ambiente con valore di rapporto integrabile. In questo senso simile costruzione articolata diviene funzione d'uso per cui la persona che con essa entra in contatto si comporta naturalmente e tiene un normale atteggiamento dialettico.

Questa **intercamera plastica** di Scheggi è quindi un modello, ed alcun intervento estraneo ne può modificare o alterare la natura specifica, nel senso che essa non va affatto **interpretata** e nemmeno sopporta altre definizioni o significazioni di quelle che sono latenti nella sua struttura. Esso è una stanza, molto semplicemente un luogo, con apparenze variate, rese omologhe appena dal medesimo colore che le investe, e sulle cui superfici di parete le punteggiature dei fori con le ombre portate, ordinate secondo ritmi diversi, più o meno fitti, più o meno ad andamento rettilineo, accompagnano alternative di coincidenza e di condizione a seconda del contemporaneo mettersi in relazione con procedura di adattamento oppure di contestazione: dal modo, cioè, con cui quelle interdipendenze vengono osservate e sentite al di là di schematismi convenzionali.

Questo di Scheggi è dunque un modello, la cui ragione d'essere va fissata in un'ipotesi di scelta così intuitiva da indurre i vari elementi a istituire un organismo con proprietà rigorosamente costruttive e rivolte, per di più, alla creazione di un ambiente naturale, non idealmente allusivo oppure assiomatico, sibbene da abitare quale compresenza di grado assimilativo. Per questo tale **intercamera plastica** si rivolge in primo luogo, e implicitamente, ai costruttori architetti. In tale sottintesa promessa, anzi, risiede di sicuro il suo significato sperimentale.

Se, poi, ad un esame più puntuale il progetto può svelare in qualche maniera talune discordanze fra espansioni curve e costrizioni rettangolari, quasi a indurre l'impressione di un razionalizzato labirinto, è questione da controllare sul posto, in contatto diretto con l'opera nelle sue previste dimensioni concrete. A me pare, così, a prima vista, che talune sinuosità siano piuttosto eleganti che costruttive, e mi pare anche che talune periodizzazioni attente alle possibili invasioni d'ombra presuppongano un calcolo non esattamente congruo rispetto ad altre eventualità di assunzione fenomenica e, quindi, utilizzabile. Ma il contrasto fra retta e curva è un dato permanente nell'esperire di Scheggi e come tale esso va messo in conto nelle soluzioni che propone e che in questo caso hanno affrontato un tema già sottinteso nel suo fare, ora reso semplicemente più esplicito.

UMBRO APOLLONIO

Paolo Scheggi. Intercamera plastica

L'héritage d'une longue tradition avait codifié l'habitude de regarder l'objet artistique en silence et immobile : celui-ci était devenu quelque chose de détaché de la vie ou, au moins, quelque chose qui avait comme momifié ce qu'il englobait de la vie et en avait fait une raison d'adoration culturelle. Aujourd'hui, au contraire, une grande partie des acteurs de la scène artistique propose de dépasser la seule réflexion esthétique pour que l'expérience de l'art soit vécue comme celle des autres phénomènes naturels, de placer l'objet d'art au même niveau que les autres choses de la vie qui nous entourent. C'est pourquoi bon nombre des recherches actuelles dans le domaine de la vision s'arrêtent à la limite de la proposition : il s'agit plus d'une donnée propédeutique à leur fonction réelle que d'un résultat définitif. Tout jugement devrait dès lors être renvoyé au moment de la mise en œuvre concrète du projet. Toutefois, une certaine pratique permet de déchiffrer aussi l'objet à partir des indications qu'il fournit alors que c'est la seule chose que nous puissions connaître pour le moment. Et c'est, on le comprend immédiatement, un objet à parcourir comme un ensemble architectural, dans lequel on peut se déplacer, rester, parler : il ne se pose pas comme une autorité référentielle ou assujettissante, qui pourrait avilir ou mortifier ceux qui y entrent, mais au contraire comme un environnement ayant une valeur de rapport intégrable. En ce sens, une telle construction articulée devient fonction d'utilisation et la personne qui entre en contact avec elle se comporte naturellement et a une attitude dialectique normale.

Cette *intercamera plastica* de Scheggi est donc un modèle dont la nature spécifique ne peut être ni modifiée ni altérée par une intervention étrangère, au sens où elle ne doit être en aucun cas interprétée, où elle ne supporte aucune autre définition que celles qui sont latentes dans sa structure. C'est une pièce, tout simplement un lieu dont les différentes apparences sont tout juste rendues homologues par la couleur unique qui les recouvre. À la surface de ses murs, les séries de trous et les ombres ainsi créées sont ordonnées suivant divers rythmes, plus ou moins denses, plus ou moins rectilignes, et accompagnent des alternatives en termes de coïncidence et de condition selon la manière

Paolo Scheggi: Intercamera plastica

The legacy of a long tradition had codified the habit of looking at art objects when quiet and still; they had become something removed from life, or at least something that incorporated life, mummified it and made it an object of cultural adoration. These days, many artists, beyond the aesthetic idea, now seek to make the phenomena of art livable as other natural phenomena, to place the art object with the other things of life that surround us. As such, much current work in the field stops at the boundary of the proposal; they are more something preparatory to their real function than a final result. And thus any judgment should be put off until the actual implementation of the project. Nonetheless, a little practice lets us interpret a project even if only based on the information in the model, which is all we have been given so far. We can quickly see that it is an object to go through like an architectural complex, where you can move around, stop and rest and converse. Not presented as a referential or overpowering authority that could debase or degrade those who enter, it is rather a space with a relationship value to be integrated. In this sense, such a multi-parted construction becomes a function of use so that the person who comes into contact with it behaves naturally and keeps a normal dialectical attitude.

Scheggi's *Intercamera plastica* [Plastic interchamber] is, as such, a model. No outside action can alter its specific nature, in the sense that it should not be interpreted at all and cannot withstand any definitions other than those latent in its structure. This is a room, very simply a place, with varied appearances, made homologous by the same color infusing them and openings on the wall surfaces dotted with cast shadows ordered in different rhythms – tighter or less tight, straight-lined or not – following alternatives of coincidence and condition according to the simultaneous putting itself in relationship with a process of adapting or contesting, which is to say, how those interdependencies are observed and felt beyond conventional schematics. This work of Scheggi's is a model, whose *raison d'être* should be fixed in a possibility of choice so intuitive that it leads its elements to

d'entrer en même temps en relation avec la procédure d'adaptation ou de contestation, c'est-à-dire selon la manière d'observer et de percevoir ces interdépendances au-delà de schématismes conventionnels. La raison d'être de ce modèle de Scheggi est donc une hypothèse de choix si intuitive que ses différents éléments créent un organisme aux propriétés rigoureusement constructives, destinées en outre à la création d'un environnement naturel qui n'est ni idéalement allusif ni axiomatique, au point d'habiter cette coprésence de degré assimilateur. C'est pourquoi une telle *intercamera plastica* s'adresse en premier lieu et implicitement aux architectes constructeurs. C'est même dans cette promesse sous-entendue que réside sans aucun doute sa signification expérimentale.

Si ensuite, lors d'un examen plus précis, le projet peut révéler d'une manière ou d'une autre des discordances entre expansions curvilignes et constrictions rectangulaires, qui donnent presque l'impression d'un labyrinthe rationalisé, c'est une question qu'il faut contrôler sur place, en contact direct avec l'œuvre dans ses dimensions concrètes. Il me semble qu'ainsi, à première vue, ces sinuosités sont plus élégantes que constructives, et il me semble aussi que de telles périodisations attentives aux éventuelles invasions d'ombre présupposent un calcul qui n'est pas exactement adapté à d'autres possibilités d'axiome phénoménologique et, par conséquent, utilisable. Mais le contraste entre la droite et la courbe est une donnée permanente de l'expérimentation de Scheggi et doit être pris en compte comme tel dans les solutions proposées, qui, dans ce cas, ont déjà affronté un thème sous-entendu dans son travail, désormais rendu simplement plus explicite.

Umbro Apollonio, 1967

establish an organism with strictly constructive properties. It is mostly directed at creating a natural space, not conceptually allusive or axiomatic, but to inhabit as an assimilative co-existence. This makes the *Intercamera plastica*, first and foremost and implicitly, meant for architect builders. Indeed, its experimental meaning is surely in that implied premise.

If, upon closer examination, the project might somehow reveal some discord between the curved expansions and rectangular constrictions, almost to give the impression of a rationalized maze, it becomes a question of assessing it on site, in direct contact with the work in its real dimensions. At first glance, it seems to me that some of its curved forms are more elegant than structural. It also seems to me that some spacings aware of possible shadow incursions assume a calculation not completely congruous with other phenomena and therefore not usable. However, the straight and curved contrast is a permanent aspect in Scheggi's expression, and we should therefore consider it in the solutions he presents, which have already assumed a theme implied in his work, and here are made simply more explicit.

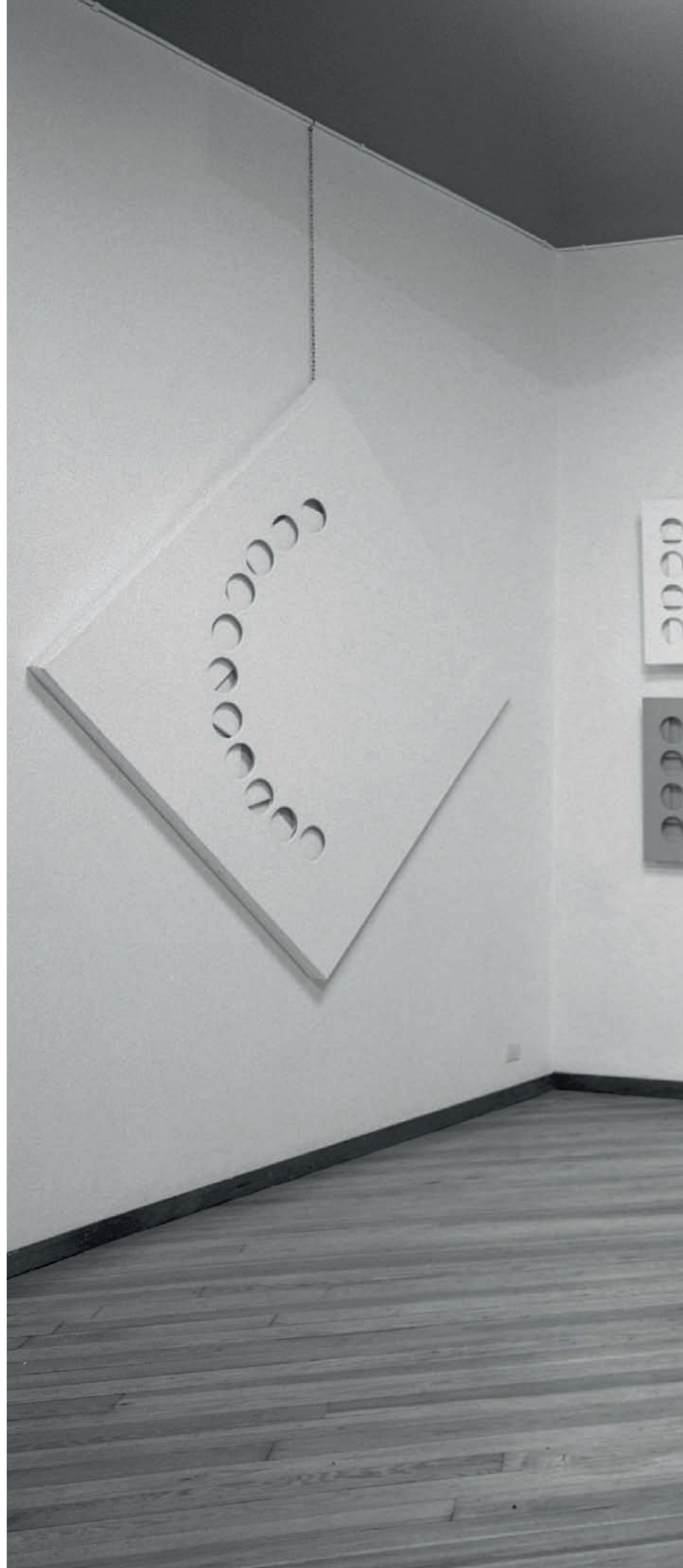
Umbro Apollonio, 1967

Intersuperficie
curva-nera, 1967
Acrylique noire
sur trois toiles
superposées /
Black acrylic on
three superimposed
canvases
80 x 80 x 5,5 cm /
31 ½ x 31 ½ x 2 ¼ in
Collection
particulière, Paris /
Private collection,
Paris
APSM032/0001



—
Franca Scheggi
Dall'Acqua et
Paolo Scheggi
dans les salles
de l'exposition
« Paolo Scheggi.
Intercamera
plastica », Milan,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, 9-22 janvier
1967. Photo d'Ugo
Mulas

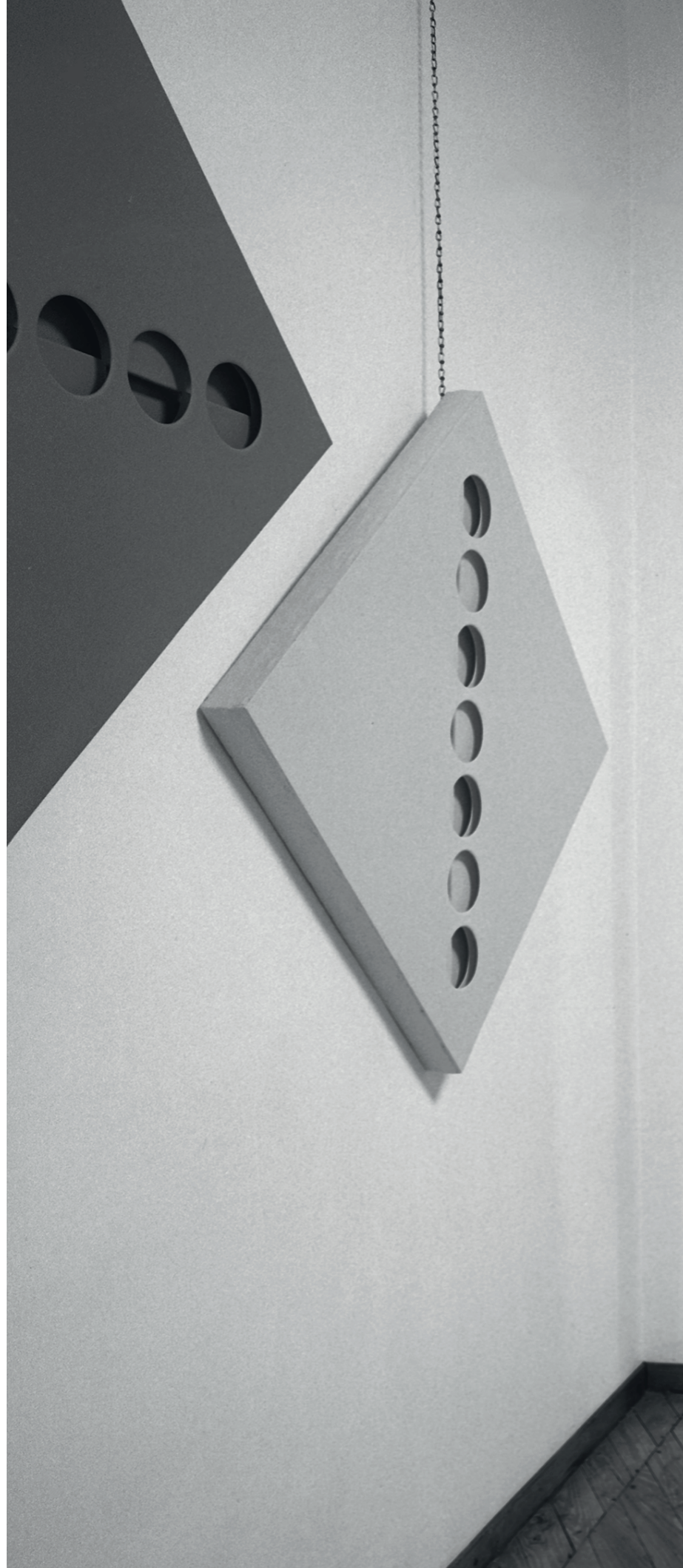
—
Franca Scheggi
Dall'Acqua and
Paolo Scheggi
in the rooms of
the exhibition
*Paolo Scheggi.
Intercamera
plastica*, Milan,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, January
9-22, 1967. Photo
by Ugo Mulas





—
Maddalena
Montagnani
dans les salles
de l'exposition
« Paolo Scheggi.
Intercamera
plastica », Milan,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, 9-22 janvier
1967. Photo d'Ugo
Mulas

—
Maddalena
Montagnani in
the rooms of
the exhibition
Paolo Scheggi.
Intercamera
plastica, Milan,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, January
9-22, 1967. Photo
by Ugo Mulas







—
Maddalena
Montagnani et
Franca Scheggi
Dall'Acqua dans
*l'Intercamera
plastica*, Milan,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, 9-22 janvier
1967. Photo
d'Ugo Mulas

—
Maddalena
Montagnani and
Franca Scheggi
Dall'Acqua in
the *Intercamera
plastica*, Milan,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, January
9-22, 1967. Photo
by Ugo Mulas



—
Maddalena
Montagnani
dans l'*Intercamera
plastica*, Milan,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, 9-22 janvier
1967. Photo
d'Ugo Mulas

—
Maddalena
Montagnani in
the *Intercamera
plastica*, Milan,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, January
9-22, 1967. Photo
by Ugo Mulas



Intercamera plastica,
Œuvre originale
partiellement
perdue, 1966-1967
Reconstruction 2007.
Structure portante
en bois et feuilles
de bois peint en
jaune recourbées et
perforées /
Original partially
missing 1966-1967
Reconstruction 2007
Support structure in
wood and sheets of
wood painted yellow,
bent and die-cut
540 × 435 × 320 cm /
212 5/8 × 171 1/4 × 126 in
Centro per l'arte
contemporanea
Luigi Pecci, Prato
Don de Franca et
Cosima Scheggi/
Centro per l'arte
contemporanea
Luigi Pecci, Prato
Gift of Franca and
Cosima Scheggi,
2013
APSM001/0132

Note pour l'Interchambre plastique

Dans l'antinomie entre l'intégration chromatique et l'intégration plastique, j'ai essayé de mettre en évidence un problème qui n'a jamais été correctement abordé auparavant : les modalités inter-spatiales conçues pour intégrer les secteurs non-fonctionnels ou zones d'architecture. En d'autres termes, utiliser des éléments dont l'usage tend à réinventer, dans un spectacle plastique, les espaces intérieurs et extérieurs qui sont généralement occupés par des éléments surannés et qui sont toujours, au moins en esprit ou en vertu de leur contexte culturel, non pertinents pour la définition de l'architecture. L'expérimentation de l'« Interchambre plastique » est un discours qui se rattache, dans le passé, à certaines de mes recherches sur les interférences volumétriques, concomitantes avec les premières « intersurfaces incurvées ». À l'époque, celles-ci impliquaient, d'une part, des solutions possibles de pure plasticité à l'intérieur des limites d'une architecture non-fonctionnelle, et d'autre part, des zones dialectiques reflétées dans des espaces inventés. Plus tard, quand les intersurfaces incurvées sont devenues des « modèles spatiaux », les deux lignes de recherche ont progressivement acquis une méthode commune, jusqu'à ce qu'elles fusionnent complètement, ouvrant de ce fait un nouveau champ de recherche.

Paolo Scheggi, janvier 1967

Note for the Plastic inter-chamber

Between the antinomy of chromatic integration and plastic integration, I have tried to highlight a problem that has never been properly addressed before: inter-spatial modalities designed to integrate those a-functional sectors or zones of architecture. In other words conducting elements, which use tends to reinvent, in a plastic spectacle, interior and exterior spaces that are usually occupied with out-dated elements and always, at least in spirit or in virtue of cultural extraction, not pertinent for the qualification of the architecture. The experiment of the "plastic inter-chamber" is something that links back in time to some of my research into volumetric interferences concomitant with the first "curved intersurfaces". At the time it involved, on one hand, possible solutions of pure plasticity within the limits of an a-functional architecture, and on the other hand, dialectic reflected zones articulated in invented spaces. Later, when the curved intersurfaces became "spatial models", the two lines of research gradually acquired a common method until they totally merged, thereby opening up a different field of research.

Paolo Scheggi, January 1967

1967

Collabora con lo studio Nizzoli Associati al progetto di «Unità di abitazione CECA». È invitato, come redattore per il linguaggio plastico, a «Nuova Corrente», rivista teorica del linguaggio. Sempre con lo studio Nizzoli Associati progetta «l'Ampliamento urbanistico di Bratislava».

Flash al vernissage della personale di Scheggi alla galleria del Naviglio a Milano

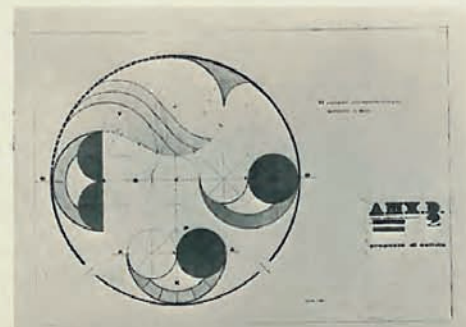


Nota per l'intercamera plastica: tra l'antinomia dell'integrazione cromatica e l'integrazione plastica, ho tentato evidenziare un problema che finora non è mai stato opportunamente affrontato: modalità iter spaziali atte ad integrare quei settori o zone afunzionali dell'architettura. Elementi conduttori cioè, la cui fruizione tenda a riventare in spettacolo plastico spazii interni ed esterni che solitamente vengono occupati con elementi desueti e sempre, comunque per spirito o estrazione culturale non pertinenti alla qualificazione dell'architettura. La sperimentazione dell'„intercamera plastica” è un discorso che si riallaccia nel tempo ad alcune mie ricerche sulle interferenze volumetriche, parallelamente alle prime “intersuperfici curve”. Si trattava allora da un lato di possibili soluzioni di plasticità pura nei limiti di una architettura afunzionale, dall'altro di dialettiche zone riflesse articolate in spazii inventati. Più tardi quando le intersuperfici curve divennero “modelli spaziali”, le due ricerche andarono acquistando un metodo comune fino ad integrarsi totalmente ed aprire così una differente ricerca.

Paolo Scheggi — Milano Gennaio 1967

“Proposta di cellula abitativa”, progetto realizzato in collaborazione agli studenti Franco Ferrari, Carlo Ferrario, Maddalena Montagnani della facoltà di

Architettura di Milano. Il progetto nasce dall'analisi condotta dal prof. Dino Formaggio nel corso “metodologia della visione” tra alcuni elaborati della nuova tendenza e l'architettura



—
Pages internes
du catalogue
de l'exposition
Paolo Scheggi,
Galleria d'Arte
Moderna, Bologne,
6 octobre-10
novembre 1976

—
Inside pages
of exhibition
catalogue, Paolo
Scheggi, Galleria
d'Arte Moderna,
Bologna, October
6-November 10,
1976

1967

Presenta alla Galleria del Naviglio di Milano l'Intercamera Plastica, modalità inter-spaziali per integrazioni plastiche all'architettura; questa ricerca diviene, in seguito, la base per una serie di lezioni dal titolo: «Metaprogettualità strutturali», tenute dal professor Dino Formaggio alla Facoltà di Architettura di Milano.

È invitato alle seguenti manifestazioni: Expó '67, Montreal; Lo Spazio dell'Immagine, Palazzo Trinci, Foligno; Graphic '67, Kentucky University, Lexington; I Nordiske Ungdomsbiennale, Museum of Modern Art, Copenhagen; Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne, Parigi; Museo Sperimentale di Arte Contemporanea, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino; Painting and Sculpture Today, Herron Museum of Art, Indianapolis. Partecipa insieme ad Alviani, Bonalumi, Castellani, ad una esposizione alla galleria La Nuova Loggia - Bologna, presentata da G.M. Accame.

... Il «medium» operativo con cui Scheggi procede nella sua ricerca è costituito da tre superfici sovrapposte. Tre tele sovrapposte con forme organizzate organizzano uno spazio. Lo spazio di Scheggi è un luogo sperimentale dove la geometria modulata in differenti strutture si modifica e si rigenera. Caratteristica di quest'opera è la lettura fatta sui vuoti. Sono cioè le parti non piene che si impongono al piano, perchè propriamente queste sono l'intervento, il gesto ripetuto dall'artista tramite la fustella che taglia la tela secondo la programmazione stabilita. E' una ricerca continua di nuovi schemi, elemento su elemento, linea curva più linea retta; cerchio e quadrato si coinvolgono senza confondersi. Veramente questi oggetti riproducono un programma non solo strutturale ma più estesamente etico. L'incessante proposta dialettica per cui l'interferenza determina l'intermittenza costituisce il fattore dominante di questa indagine, il suo continuo sviluppo rivolto a una sempre maggiore estensione dei nostri poteri percettivi.

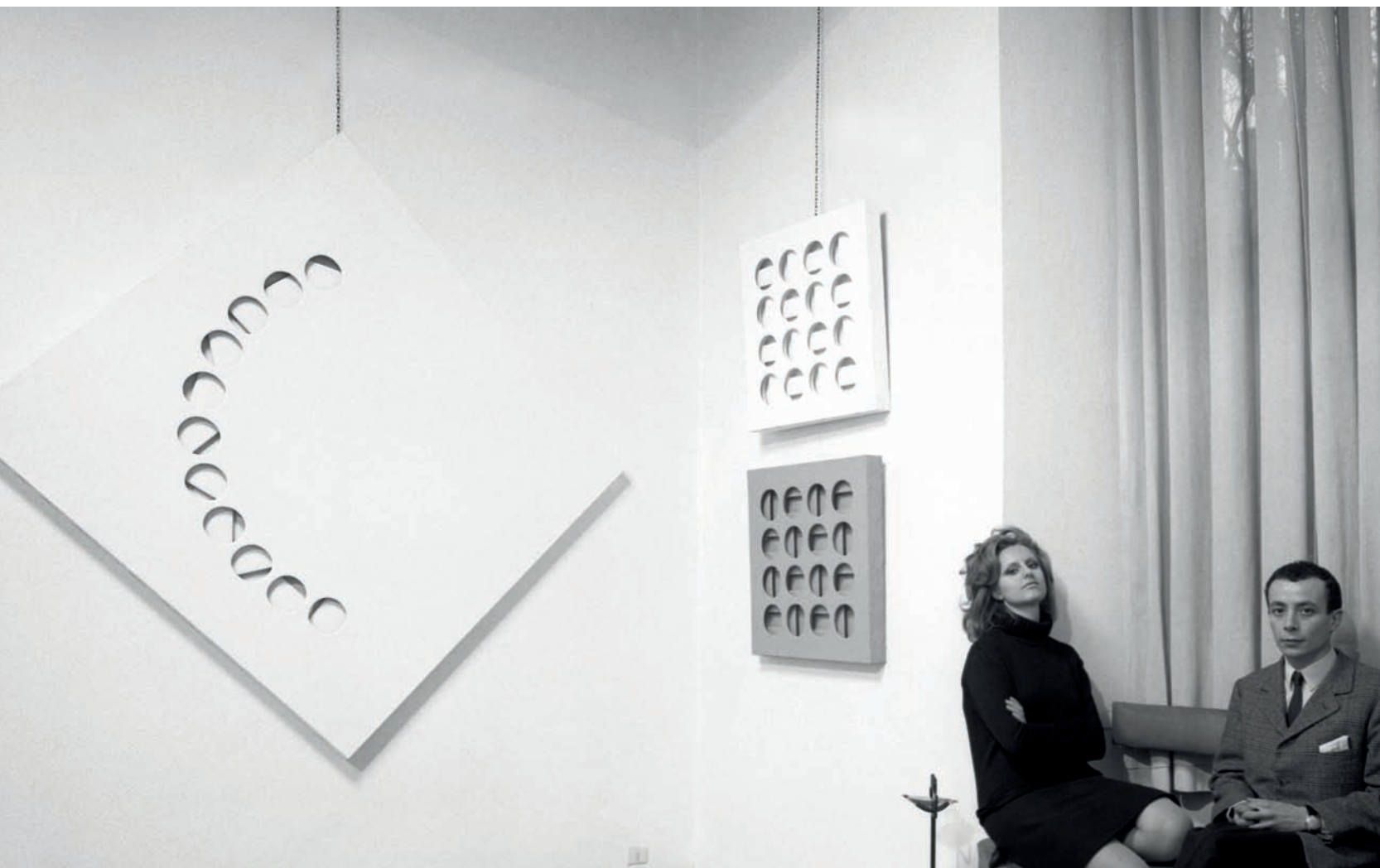
GIOVANNI MARIA ACCAME

dal catalogo della mostra "Alviani, Bonalumi, Castellani, Scheggi"
alla galleria La nuova loggia - Bologna - 1967

Testo di Giovanni
M. Accame dal catalogo
per la mostra "Alviani,
Bonalumi, Castellani,
Scheggi" alla galleria
"La nuova loggia" di
Bologna

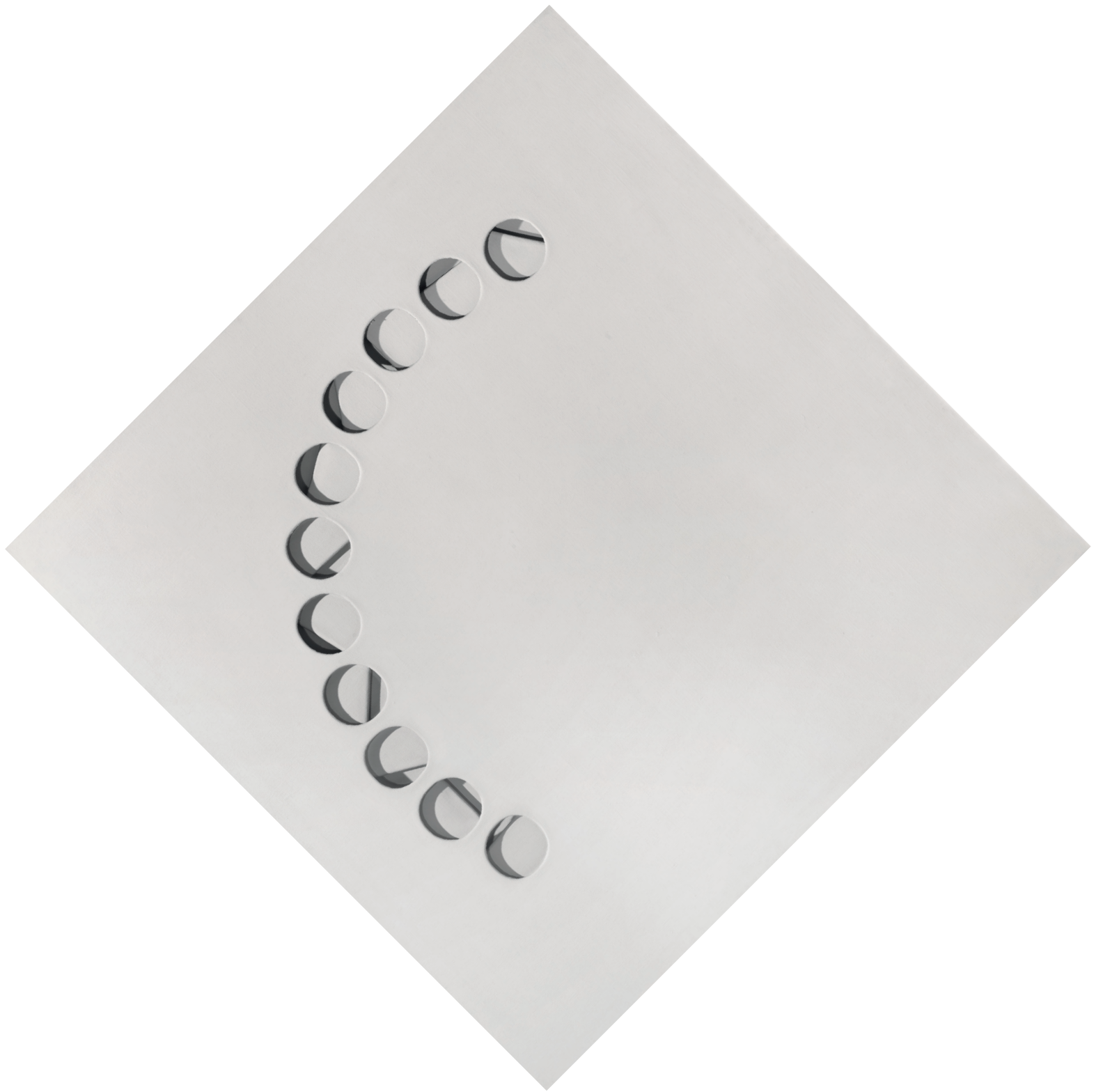


*Intersuperficie curva
bianca*



—
 Franca Scheggi
 Dall'Acqua et
 Paolo Scheggi
 dans les salles
 de l'exposition
 « Paolo Scheggi.
 Intercamera
 plastica », Milan,
 Naviglio 2-Galleria
 d'Arte, 9-22 janvier
 1967. Photo d'Ugo
 Mulas [détail]

—
 Franca Scheggi
 Dall'Acqua and
 Paolo Scheggi in
 the rooms of the
 exhibition
*Paolo Scheggi.
 Intercamera plastica*,
 Milan, Naviglio
 2-Galleria d'Arte,
 January 9-22, 1967.
 Photo by Ugo Mulas
 [detail]



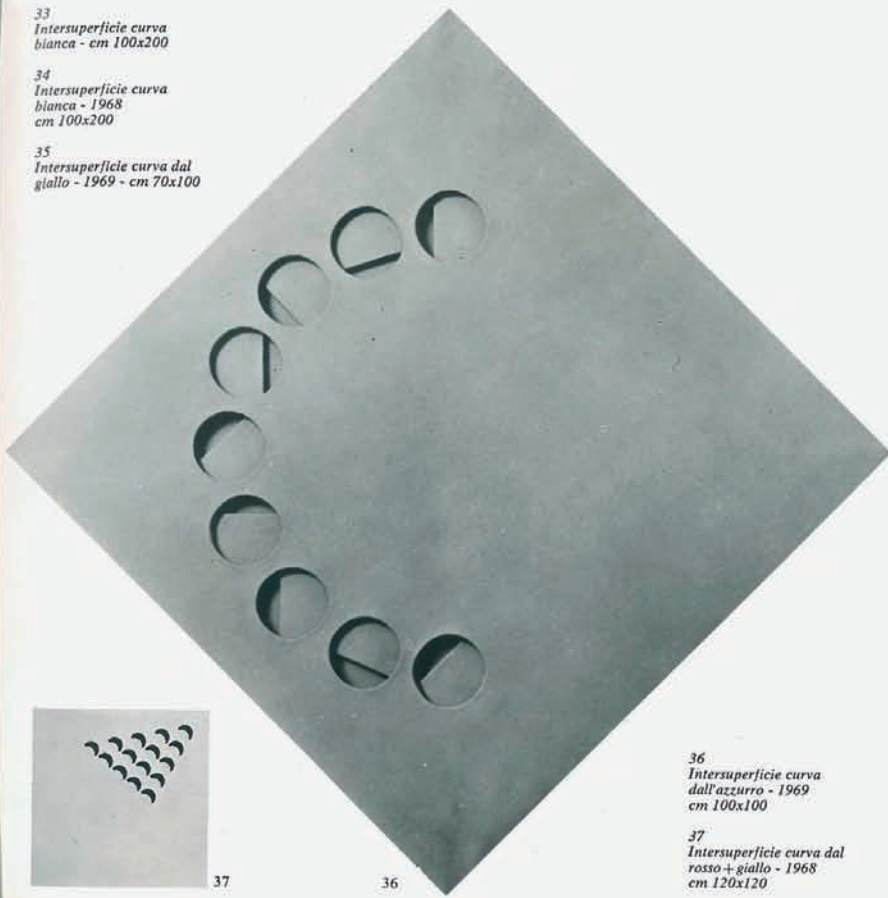
Intersuperficie curva bianca, 1966
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic
on three superimposed canvases
150 x 150 x 7 cm / 59 x 59 x 2 ¾ in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM069/0006



33
*Intersuperficie curva
bianca - cm 100x200*

34
*Intersuperficie curva
bianca - 1968
cm 100x200*

35
*Intersuperficie curva dal
giallo - 1969 - cm 70x100*



37

36

36
*Intersuperficie curva
dall'azzurro - 1969
cm 100x100*

37
*Intersuperficie curva dal
rosso + giallo - 1968
cm 120x120*

Pages internes
du catalogue de
l'exposition *Paolo
Scheggi*, Galleria
d'Arte Moderna,
Bologne, 6 octobre-
10 novembre 1976.
Le catalogue de

1976 précisait que
Paolo Scheggi
concevait différentes
orientations pour
l'exposition et la
reproduction de
certaines des ses
œuvres

Inside pages
of exhibition
catalogue *Paolo
Scheggi*, Galleria
d'Arte Moderna,
Bologna, October
6-November
10, 1976. The

1976 catalogue
highlights how
Paolo Scheggi
envisioned
different directions
for displaying and
reproducing some
of his works

*Intersuperficie
curva dall'arancio,*
1967

Acrylique orange
sur trois toiles
superposées /
Orange acrylic
on three
superimposed
canvases
100 × 70 × 6 cm /
39 3/8 × 27 1/2 × 2 3/8 in
Collection
particulière /
Private collection
APSM104/0002

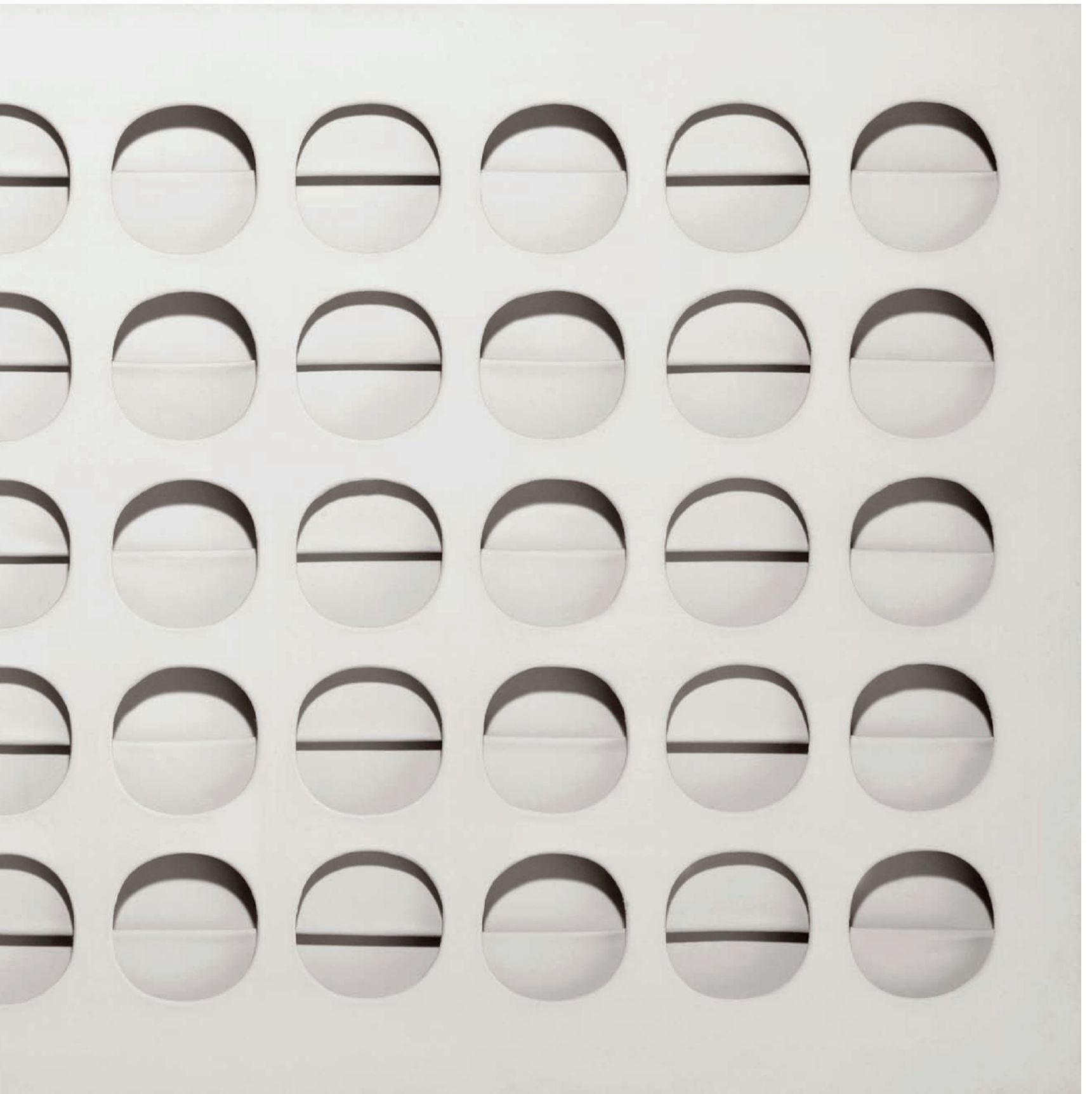


*Pages suivantes /
Following pages*

*Intersuperficie
curva bianca,* 1967

Acrylique blanche
sur trois toiles
superposées /
White acrylic
on three
superimposed
canvases
100 × 200 × 6 cm /
39 3/8 × 78 3/4 × 2 3/8 in
Collection
particulière,
Florence / Private
collection,
Florence
APSM099/0008







—
 Vue de
 l'exposition
 « Lucio Amelio.
 Dalla Modern
 Art Agency alla
 genesi di Terrae
 Motus, 1965-
 1982. Documenti,
 opere, una
 storia... », Naples,
 MADRE Museo
 Donnaregina, 22
 novembre 2014-9
 mars 2015. Photo
 de Amedeo
 Benestante

—
 Exhibition view
*Lucio Amelio.
 Dalla Modern
 Art Agency alla
 genesi di Terrae
 Motus, 1965-
 1982. Documenti,
 opere, una
 storia...*, Naples,
 MADRE Museo
 Donnaregina,
 November 22,
 2014-March
 9, 2015. Photo
 by Amedeo
 Benestante



Intersuperficie curva bianca, 1968
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic
on three superimposed canvases
120 × 120 × 6 cm / 47 1/4 × 47 1/4 × 2 3/8 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM001/0118



RACCOMANDATA

Roma, 19.....
Via Monzambano, 10

27 LUG 1967

MINISTERO DEI LAVORI PUBBLICI

Provveditorato Regionale alle OO.PP. per il Lazio

UFFICIO SPECIALE DEL GENIO CIVILE
PER LE OPERE EDILIZIE DELLA CAPITALE

Al Prof. Scheggi Paolo

Via Tadino, 5

Sez. II[^]

Prot. N. 13134 All. N.

Risposta al foglio N.

del

M I L A N O

OGGETTO: Lavori di esecuzione di opere d'arte destinate alla decorazione dell'edificio "C" e parte del "B" facenti parte del complesso edilizio della F.A.O. opera III -

Si invita la S.V. a presentarsi presso questo Ufficio per la firma dello schema di lettera d'impegno relativa all'affidamento della esecuzione dell'opera d'arte indicata in oggetto.

Essendo necessario puntualizzare i dettagli esecutivi dell'opera di che trattasi con la collaborazione dell'Arch. Vittorio Cafiero progettista dell'edificio "C" della F.A.O., si prega di segnalare tempestivamente a questo Ufficio il giorno in cui la S.V. si presenterà per l'adempimento sopra richiesto cosicchè si possa per il giorno stesso concordare un appuntamento con il citato professionista.

Si resta in attesa di un cortese sollecito riscontro.

L'INGEGNERE CAPO

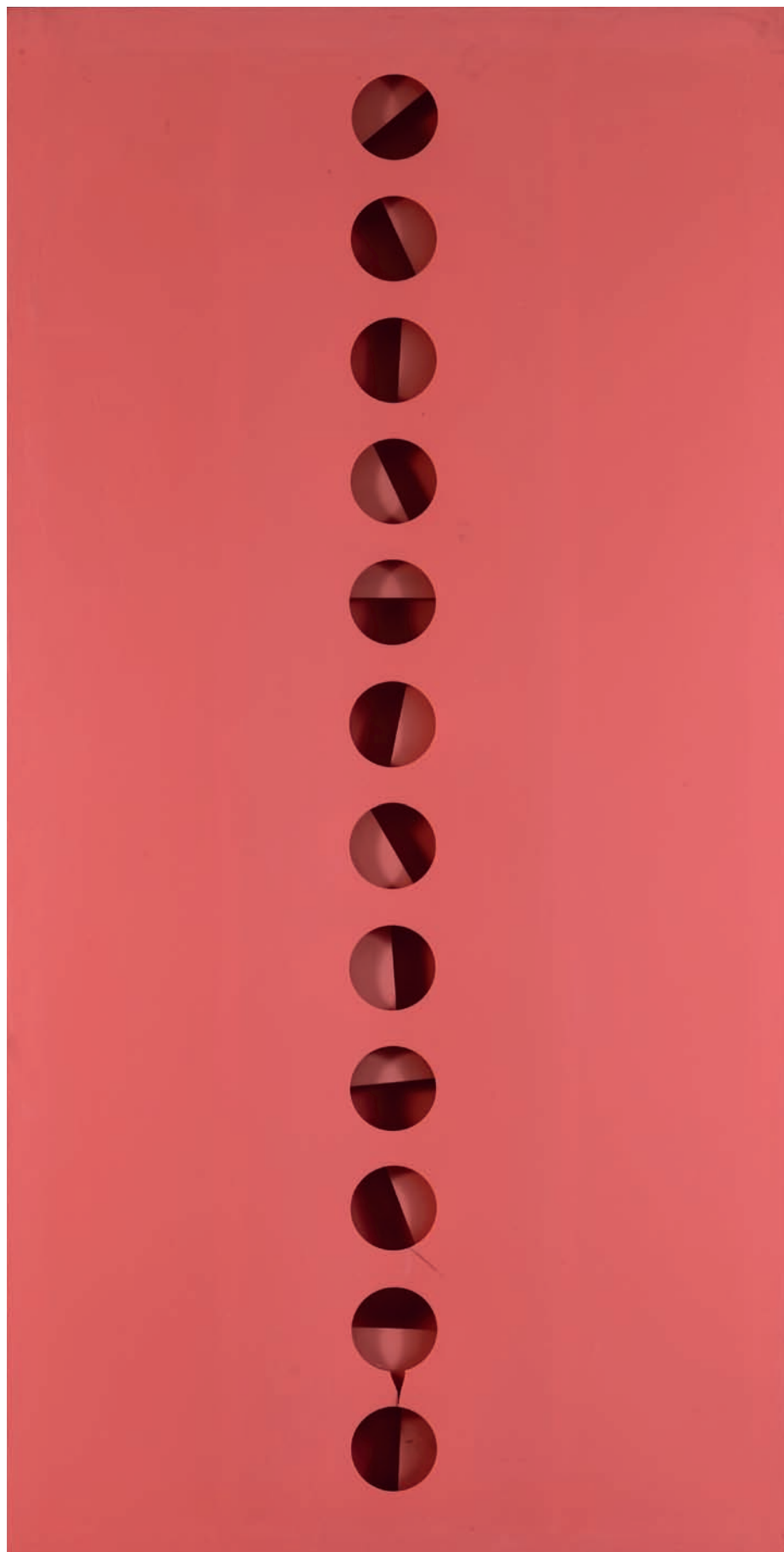
(F. Marini)

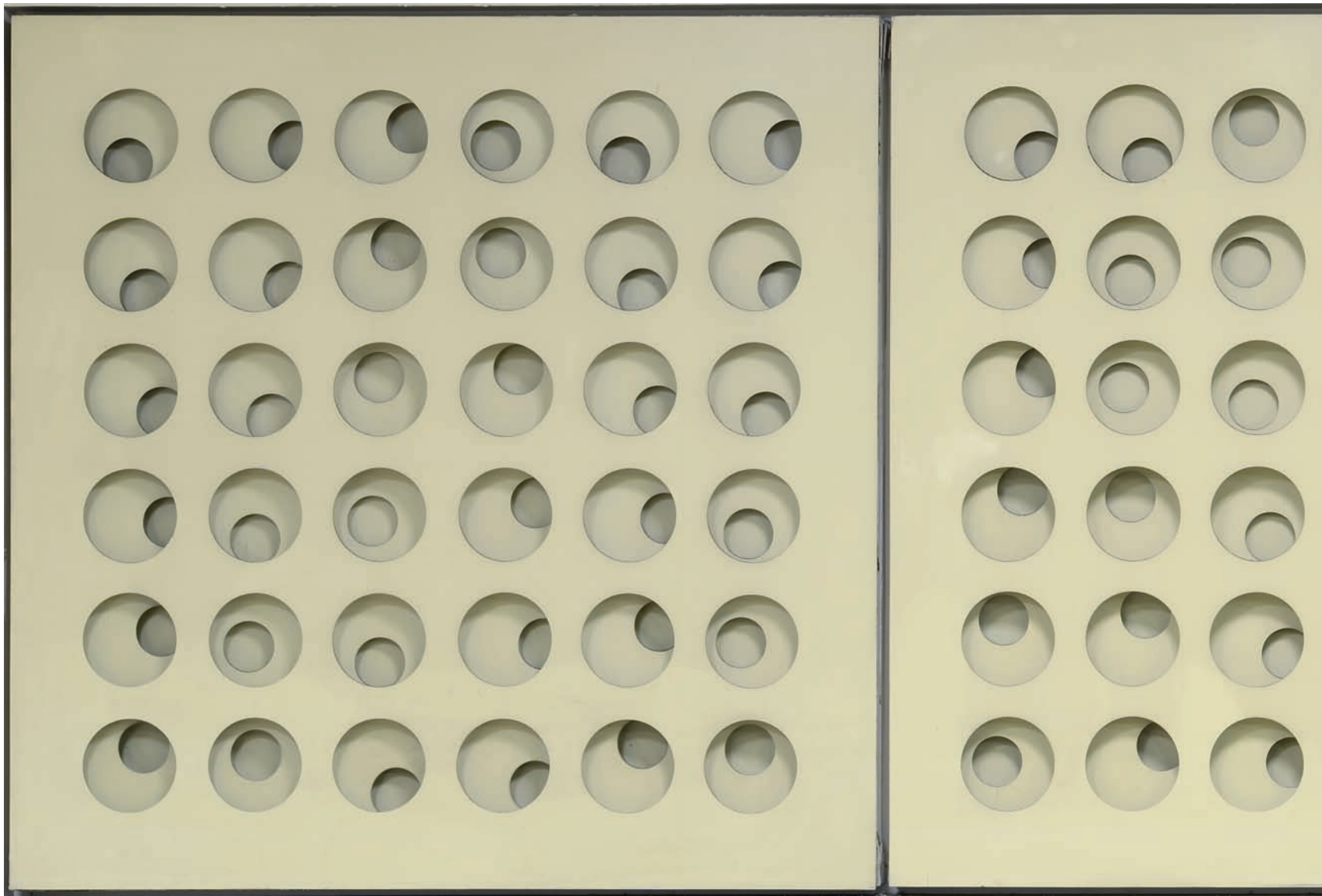
—
Lettre adressée à Paolo Scheggi relative à l'autorisation des deux Structures modulaires pour le bâtiment C du siège de la F.A.O. à Rome

—
Letter to Paolo Scheggi to authorize construction of the two Structures modulaires for Building C of the FAO Headquarters in Rome

Si prega per ogni lettera trattare un solo argomento e indicare nella risposta il numero di protocollo e la sezione cui appartiene

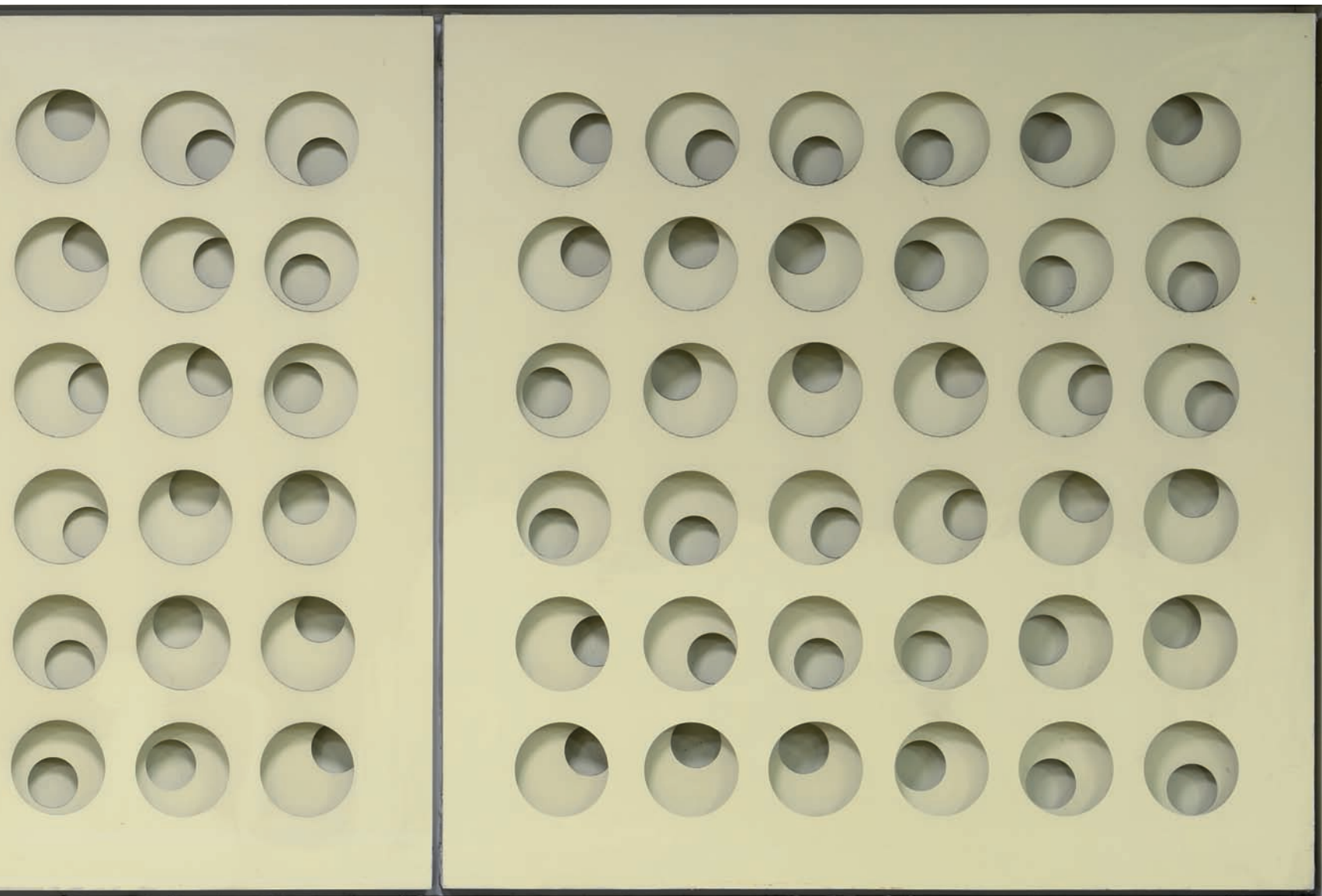
**Struttura
modulare, 1967**
Trois feuilles de
PVC peint en rose
superposées et
perforées / Sheets
of pink PVC,
superimposed and
die-cut
180 x 90 x 5 cm ca. /
70 7/8 x 35 3/8 x 2 in ca
Siège de la F.A.O.,
Bâtiment C877,
Restaurant, Rome /
F.A.O.
Headquarters,
Building C877,
Restaurant, Rome
APSM048/0001



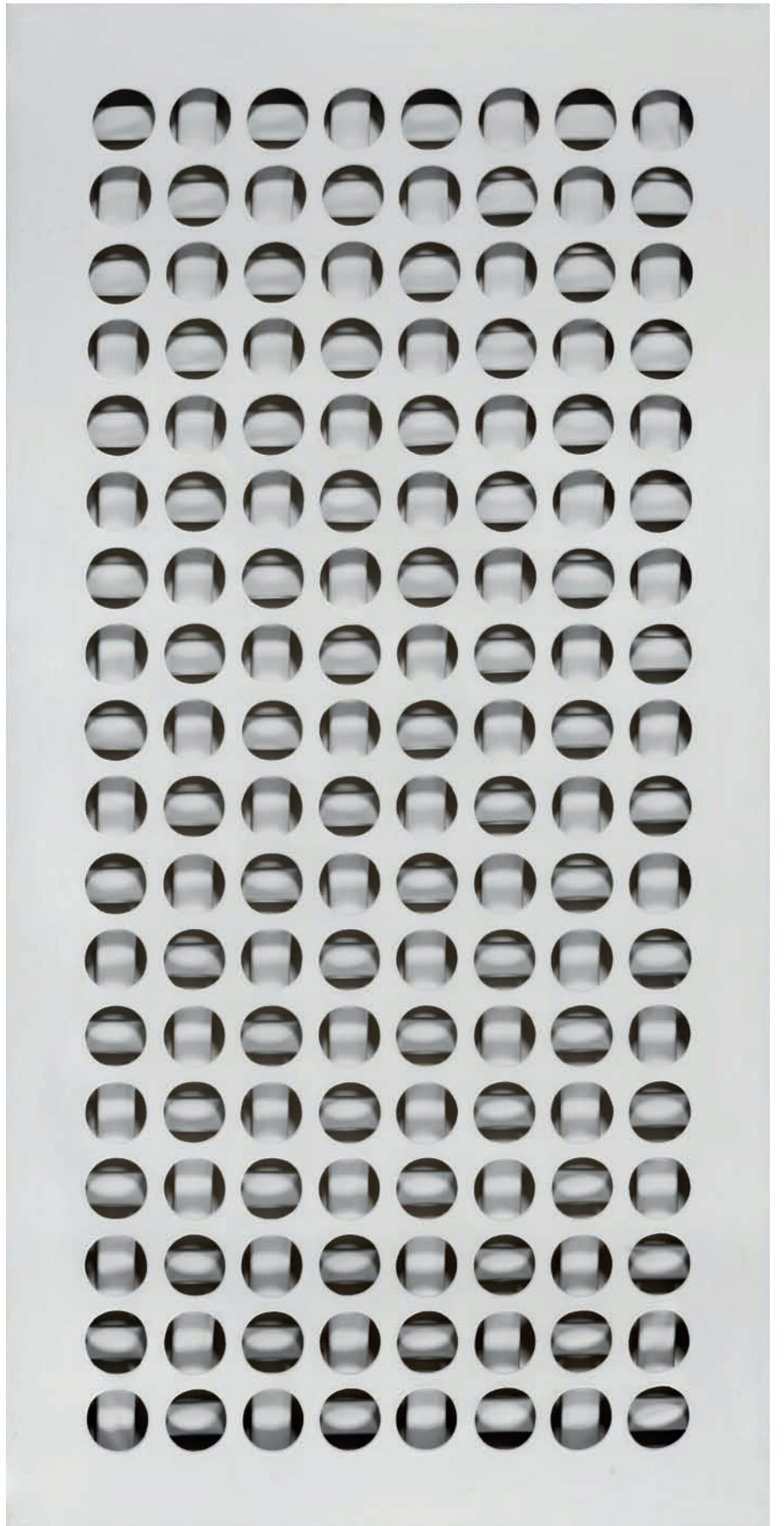


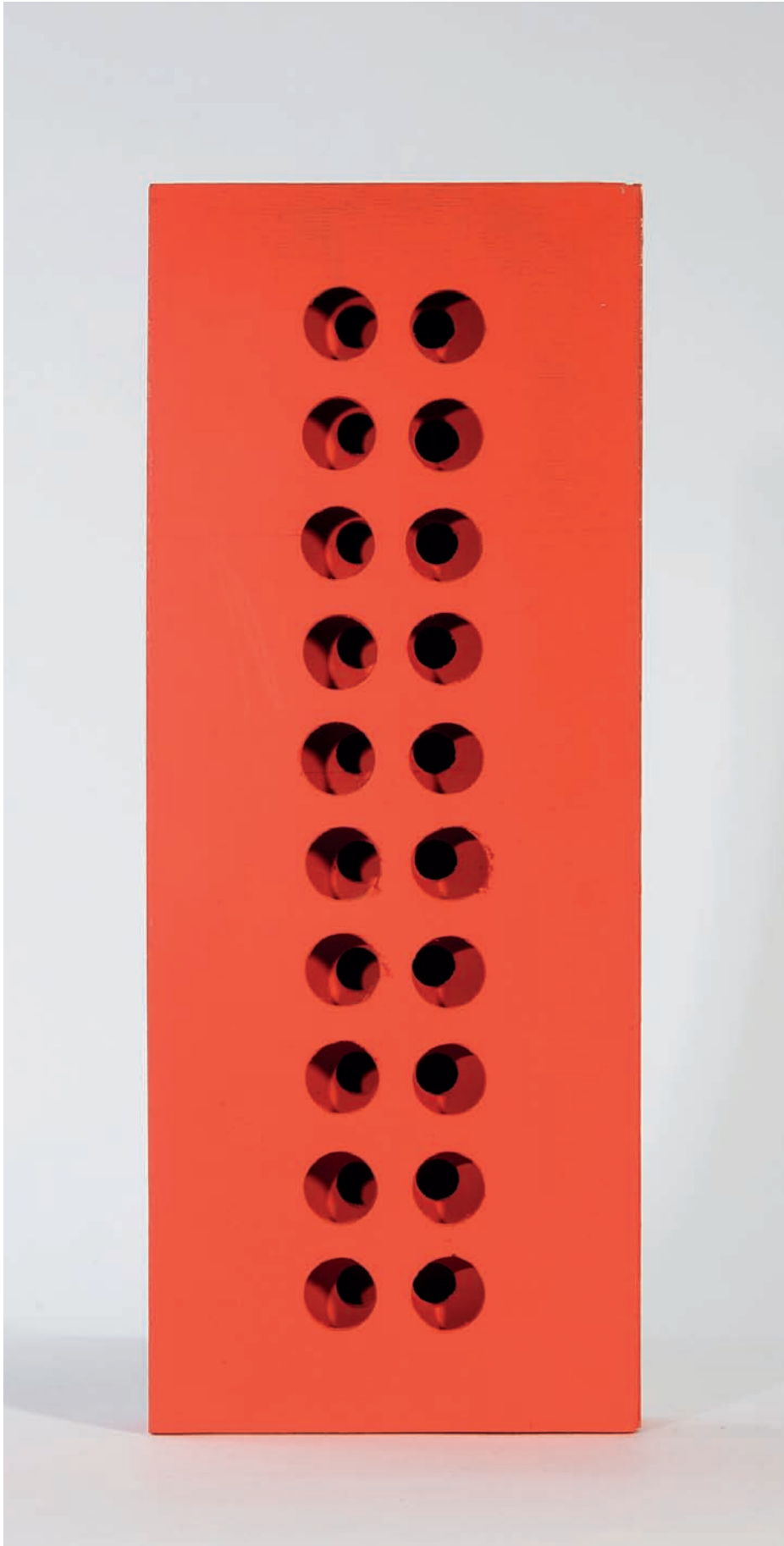
Struttura modulare, 1967

Trois feuilles de PVC peint en jaune clair
superposées et perforées / Sheets of light
yellow PVC, superimposed and die-cut
90 x 272 x 5 cm ca. / 35 3/8 x 107 1/8 x 2 in ca.
Siège de la F.A.O., Bâtiment C877, Restaurant,
Rome / F.A.O. Headquarters, Building
C877, Restaurant, Rome
APSM048/0002



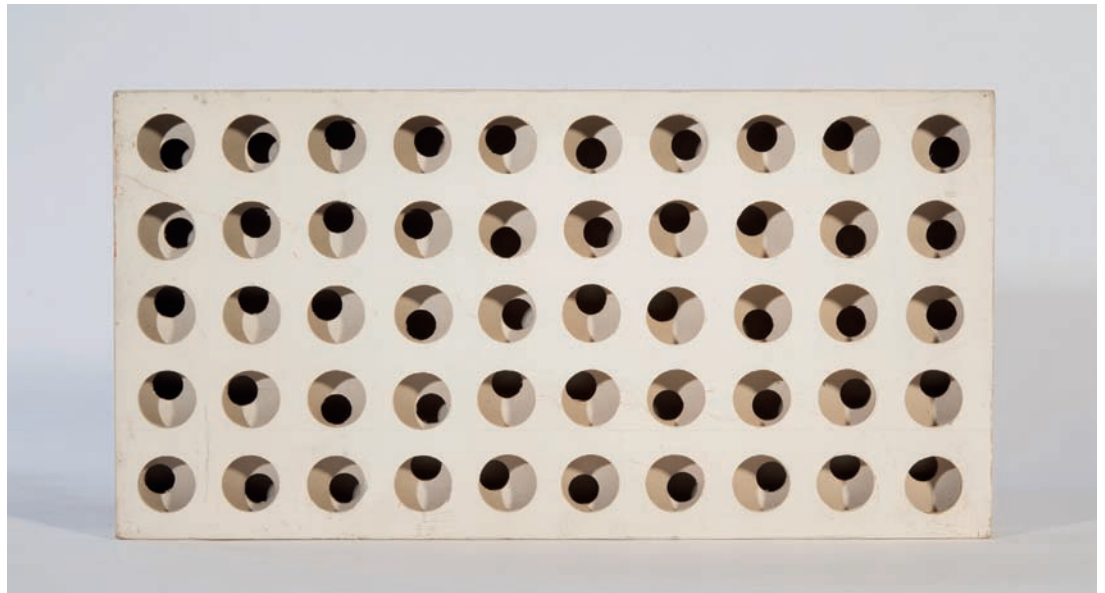
Intersuperficie
curva bianca,
1967-1968
Acrylique blanche
sur trois toiles
superposées/
White acrylic on
three superimposed
canvases
280 × 140 × 8 cm /
110 ¼ × 55 ½ × 3 ⅞ in
Mart, Museo di
arte moderna e
contemporanea de
Trente et Rovereto
Collection
VAF-Stiftung /
MART, Museum
of Modern and
Contemporary Art in
Trento and Rovereto
VAF-Stiftung
Collection
APSM004/0003





*Struttura
modulare*, 1967
Trois feuilles de
bois peint en rouge
superposées et
perforées / Three
sheets of wood,
painted red,
superimposed
and die-cut
35 × 14 × 3,5 cm /
13 ¾ × 5 ½ × 1 ⅜ in
Collection
particulière /
Private collection
APSM001/0111

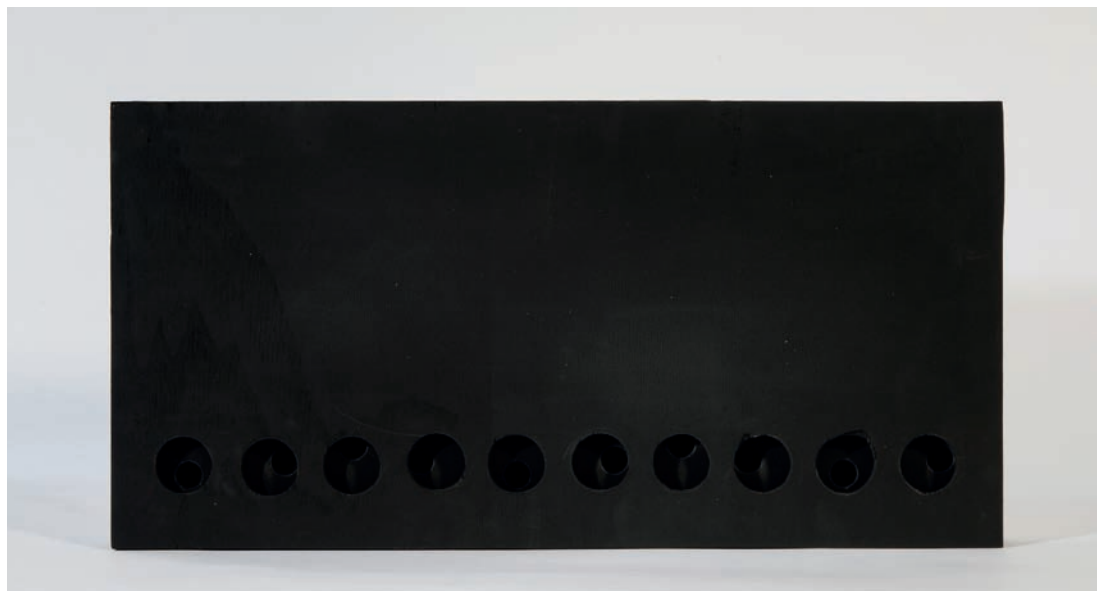
Bozzetto per l'opera II o III - Bozzetto A, 1967
Trois feuilles de bois peint en blanc superposées et perforées / Three sheets of wood, painted white, superimposed and die-cut
20 × 40,5 × 3 cm / 7 7/8 × 16 × 1 1/8 in
Collection particulière / Private collection
APSM001/0108



Bozzetto per l'opera II o III - Bozzetto B, 1967
Trois feuilles de bois peint en rouge superposées et perforées / Three sheets of wood, painted red, superimposed and die-cut
20 × 40,5 × 3 cm / 7 7/8 × 16 × 1 1/8 in
Collection particulière / Private collection
APSM001/0109



Bozzetto per l'opera II o III - Bozzetto C, 1967
Trois feuilles de bois peint en noir superposées et perforées / Three sheets of wood, painted black, superimposed and die-cut
20 × 40,5 × 3 cm / 7 7/8 × 16 × 1 1/8 in
Collection particulière / Private collection
APSM001/0110



LO SPAZIO DELL'IMMAGINE

Foligno

dal 25 giugno

La ricerca visuale nel suo tentativo di muoversi da una forma all'altra, da un linguaggio ad un altro è approdata in questi anni alla esigenza di focalizzare il principio di osmosi tra architettura e scultura-pittura. L'immagine si sforza oggi di non significare solamente lo spazio, ma di **essere** lo spazio. Collocati sull'asse di questo cambiamento di senso, critici ed artisti si sono posti il problema di come agire criticamente e creativamente di fronte a questo nuovo concetto di immagine-spazio. Impossibile ormai considerare lo spazio come contenitore, plausibile quindi arrivare al concetto di « campo » di forze spazio-visuali come ha fatto Calvesi.

Immediata attestazione del nuovo indirizzo critico e « poetico » la mostra organizzata sotto il titolo « lo spazio dell'immagine » che presenta due diversi modi, scaturiti dalle ricerche programmate ed oggettuali, di considerare lo insieme spazio-visuale. L'uno, di cui si fanno partecipi i ricercatori visuali e cioè nel caso della mostra, Alviani, Biasi, Boriani, Castellani, Fabro, Scheggi, Gruppo Mid, Gruppo n e Gruppo t, è quello che intende l'im-spazio programmaticamente, in modo che esso **produca figure** dotate di un'organizzazione strutturale. Proposta che sottintende nel suo concretizzarsi un preciso design dell'ambiente realizzato e considera lo spazio come **quantità definita**. Un progettare quindi che tende a strutturare **concretamente** lo spazio dell'esistenza e il comportamento percettivo dello spettatore, per non lasciare nulla all'arbitrio e all'indeterminazione immediata.

L'altro tipo di ricerca, occupato dagli artisti oggettuali, presenti con Ceroli, Festa, Gilardi, Marotta, Mattiacci, Pascali, Pistoletto, propone un'altra soluzione di im-spazio. Gli ambienti rispecchiano infatti un « campo » **disarticolato** di forze spazio-visuali, offrono una serie di frammenti ottici, sorta di sineddoche visive del mondo quotidiano, che si intendono parte di un processo più ampio, dilatabile all'infinito. La scelta tematica è infatti più complessa, meno programmatica, le componenti degli ambienti si costituiscono come fattori di un processo con possibilità di crescita da fase a fase. Nulla è stato ancora definito, l'im-spazio è a circolo aperto, a tempo reale, violenta lo spettatore e ne subisce poi la lettura, l'azione, si pone **come quantità indeterminata** continuamente disponibile ad un'ulteriore apertura. (g.c.)

THE SPACE OF THE IMAGE

Foligno

from 25th June

In its attempt to move from one form to another, from one language to another, visual research has reached in recent years the need to focalize the principle of osmosis between architecture and sculpture-painting. The image today makes every effort not to mean only space, but **to be** space. Placed on the axis of this change of direction, critics and artists put to themselves the problem of how to act critically and creatively in the face of this new concept of imagespace. It is by now impossible to consider space as a container, plausible therefore to arrive at the concept of « field » of spatiovisual forces, as in the case of Calvesi.

An immediate witness of the new critical and « poetic » trend is the exhibition organized under the title « The space of the image », which presents us with two different ways springing from programmed and objectual researches, of considering the spatio-visual **ensemble**.

One, in which the visual research workers take part and, in the case of the present exhibition that is to say Alviani, Biasi, Boriani, Castellani, Fabro, Scheggi, Gruppo Mid, Gruppo « n » and Gruppo « t », is that which understands the im-space programmatically, with the result that **it produces figures** endowed with structural organization. A proposal that takes for granted in its embodiment an exact design of the environment brought to realization and considers space as **defined quantity**. A planning, therefore, which tends to concretely structuralize the space of existence and perceptive behaviour of the spectator, leaving nothing to free will and to immediate indeterminacy. The other type of research, followed by the objectual artists, here represented by Ceroli, Festa, Gilardi, Marotta, Mattiacci, Pascali, Pistoletto, proposes another solution of im-space.

The environments in fact mirror a disarticulated **field** of spatio-visual forces, offer a series of optical fragments which arises from visive synecdoches of the everyday world, which are understood as part of a broader process, extendable to infinity. The thematic choice is more complex, less planned, the components of the environments take on being as factors of a process with possibilities of growth from phase to phase. Nothing is yet defined, the im-space is open-circle, real-time, it attacks the spectator and the undergoes the reading, the action, puts itself forward as indeterminate quantity available for further operaning, up. (g.c.)

—
Germano Celant,
« Lo spazio
dell'immagine »,
*Bit. Arte oggi in
Italia*, n° 3, a. I,
Milan, juin 1967,
p. 12

—
Germano Celant,
"Lo spazio
dell'immagine",
in *Bit. Arte oggi in
Italia*, no. 3, a. I,
Milan, June 1967,
p. 12

L'espace de l'image

in *Bit. Arte oggi in Italia*, n. 3, a. I, Milan, juin 1967, p. 12

Dans sa tentative d'aller d'une forme à l'autre, d'un langage à l'autre, la recherche visuelle en est arrivée, au cours de ces dernières années, au besoin de mettre en avant le principe d'une osmose entre l'architecture et la sculpture-peinture. Aujourd'hui, l'image fait tous les efforts du monde pour ne pas se contenter de signifier l'espace, mais pour *être* l'espace. Placés sur l'axe de ce changement de direction, les critiques et les artistes se posent le problème de savoir comment agir critiqueusement et créativement face à ce nouveau concept d'image-espace. Il est désormais impossible de considérer l'espace comme un contenant, et par conséquent plausible d'en arriver au concept de « champ » des forces spatio-visuelles, comme dans le cas de Calvesi.

L'exposition organisée sous le titre « Lo spazio dell'immagine » témoigne immédiatement de cette nouvelle tendance critique et « poétique », qui nous propose deux manières différentes de considérer l'ensemble spatio-visuel : la recherche programmée d'une part et la recherche objectuelle d'autre part. L'une, dont relèvent les travailleurs de la recherche visuelle – dans le cas de la présente exposition cela signifie Alviani, Biasi, Boriani, Castellani, Fabro, Scheggi, le « Gruppo Mid », le « Gruppo n » et le « Gruppo t » –, est celle qui comprend l'im-espace de manière programmatique, ce qui **donne lieu à des figures** dotées d'une organisation structurelle. Une proposition qui suppose, une fois matérialisée, un environnement conçu de manière très précise, et considère l'espace comme une **quantité définie**. Un projet, par conséquent, qui tend à structurer **concrètement** l'espace vital et le comportement perceptif du spectateur, ne laissant rien au libre-arbitre et à l'indétermination immédiate.

L'autre type de recherche, poursuivi par les artistes objectuels, ici représentés par Ceroli, Festa, Gilardi, Marotta, Mattiacci, Pascali, Pistoletto, propose une autre solution d'im-espace. Les environnements reflètent en réalité un champ **désarticulé** de forces spatio-visuelles, offrant une série de fragments optiques, sortes de de synecdoques visibles du monde quotidien, qui sont appréhendées comme faisant partie d'un processus plus large, prolongeable à l'infini. Le choix thématique est plus complexe, moins planifié, les parties constitutives des différents environnements deviennent les paramètres d'un processus riche de potentialités de croissance d'une phase à l'autre. Rien n'est encore défini, l'im-espace est un cercle ouvert, en temps réel, il fait violence au spectateur dont il subit en retour la lecture et l'action, se présente **comme une quantité indéterminée**, disponible pour une ouverture ultérieure.

Germano Celant

The space of the image

in *Bit. Arte oggi in Italia*, no. 3, a. I, Milan, June 1967, p. 12

In its attempt to move from one form to another, from one language to another, visual research has reached in recent years the need to focalize the principle of osmosis between architecture and sculpture-painting. The image today makes every effort not to mean only space, but **to be** space. Placed on the axis of this change of direction, critics and artists put to them selves the problem of how to act critically and creatively in the face of this new concept of imagespace. It is by now impossible to consider space as a container, plausible therefore to arrive at the concept of «field» of spatio-visual forces, as in the case of Calvesi.

An immediate witness of the new critical and «poetic» trend is the exhibition organized under the title «The space of the image», which presents us with two different ways springing from programmed and objectual researches, of considering the spatio-visual **ensemble**.

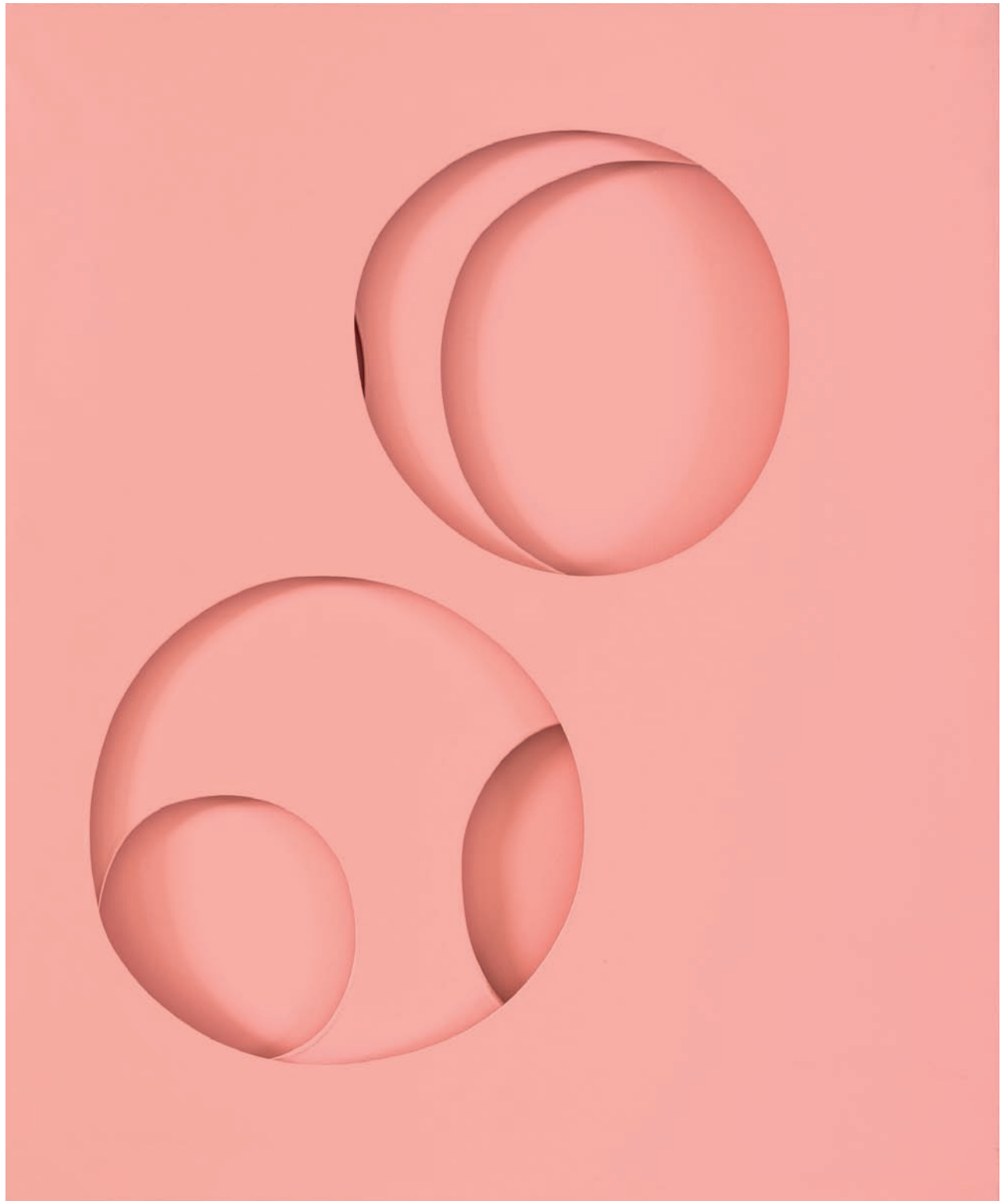
One, in which the visual research workers take part and, in the case of the present exhibition that is to say Alviani, Biasi, Boriani, Castellani, Fabro, Scheggi, Gruppo Mid, Gruppo «n», and Gruppo «t», is that which understands the im-space programmatically, with the result that it **produces figures** endowed with structural organization. A proposal that takes for granted in its embodiment an exact design of the environment brought to realization and considers space as **defined quantity**. A planning, therefore, which tends to concretely structuralize the space of existence and perceptive behaviour of the spectator, leaving nothing to free will and to immediate indeterminacy. The other type of research, followed by the objectual artists, here represented by Ceroli, Festa, Gilardi, Marotta, Mattiacci, Pascali, Pistoletto, proposes another solution of im-space. The environments in fact mirror a disarticulated **field** of spatio-visual forces, offer a series of optical fragments which arises from visive synecdoches of the everyday world, which are understood as part of a broader process, extendable to infinity. The thematic choice is more complex, less planned, the components of the environments take on being as factors of a process with possibilities of growth from phase to phase. Nothing is yet defined, the im-space is open-circle, in real-time, it attacks the spectator and then goes through the reading, the action, puts itself forward as indeterminate quantity available for further opening up.

Germano Celant

The English translation is reprinted as it appeared in the original publication.



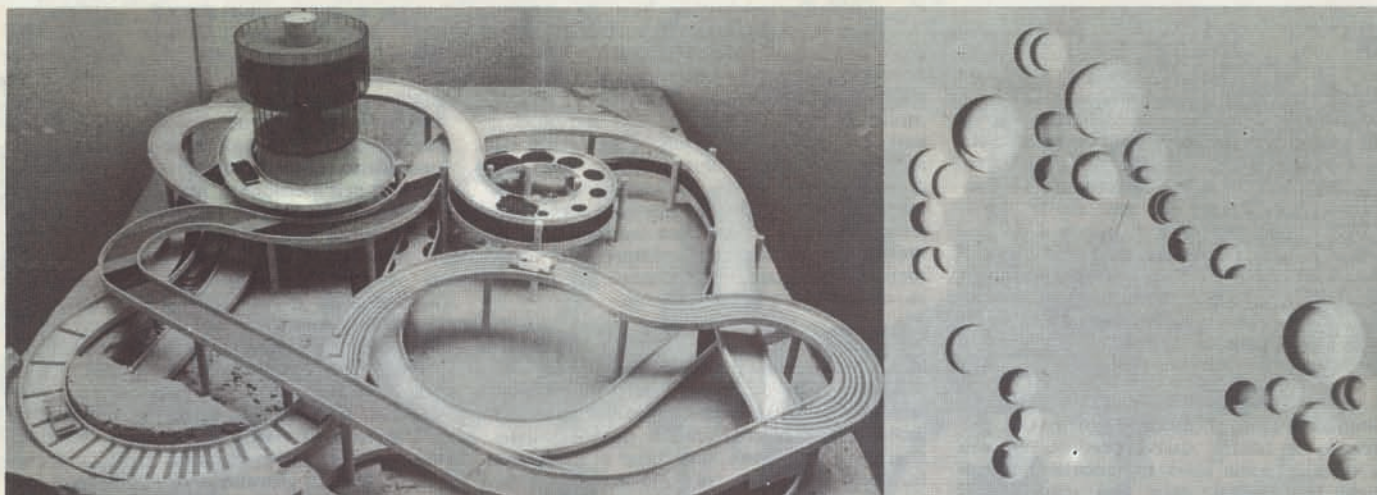
Grigio e grigio, 1967
Acrylique grise sur trois toiles
superposées / Gray acrylic
on three superimposed canvases
80 × 80 × 6 cm / 31 ½ × 31 ½ × 2 ¾ in
Collection particulière / Private collection
APSM052/0007



Intersuperficie curva dal rosa, 1967
Acrylique rose sur trois toiles
superposées / Pink acrylic
on three superimposed canvases
120 × 100 × 5 cm / 47 1/4 × 39 3/8 × 2 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM069/0012

Zone riflesse, 1966
Acrylique orange
sur trois toiles
superposées /
Orange acrylic
on three
superimposed
canvases
70 x 53 x 5,5 cm
27 1/2 x 20 7/8 x 2 1/8 in
Collection
particulière /
Private collection
APSM030/0001





Nelle illustrazioni qui sopra, a sinistra: Giardini all'inglese per gli utenti delle grandi autostrade, lavoro di gruppo, accademia d'arte di Bath (Inghilterra); a destra: "Superficie curva bianca 1967", opera di Paolo Scheggi

La quinta biennale di Parigi riservata ai giovani artisti

Un'ambigua mescolanza

di Lorenza Trucchi

Il valore di provocazione e di contestazione tipico dell'arte moderna non è più un'igiene salutare, bensì nel suo superficiale eccesso, il sintomo di una nuova mistificazione non meno grave del vecchio conformismo. Sempre più le mostre somigliano a fiere, a complessi parchi di divertimento

Cinquantaquattro sono i paesi partecipanti a questa "Cinquième biennale de Paris" riservata ai "giovani artisti" dai venti ai trentacinque anni. Dagli Stati Uniti all'URSS, dal Giappone al Congo, dalla Svezia all'India, da Cuba alla Corea del sud, dalla Finlandia a Israele, dalla Svizzera al Messico, dal Senegal alla Turchia a tutti gli stati europei, l'arte sembra qui non conoscere frontiere e discriminazioni politiche e razziali. Un confronto d'eccezione che stimola e favorisce una analisi oltre che estetica, sociologica.

Diciamo dunque subito che a visitare i tre piani del Musée d'art moderne, dove sono accatstate le 1500 opere dei 950 artisti, ci si avvede che l'alta dignità riconosciuta all'arte dalla nostra società sta forse per finire. Fino ad oggi l'"imagerie officiel" ha sacralizzato l'arte e glorificato gli artisti, ha voluto le opere custodite nel chiuso recinto dei musei, delle gallerie, delle grandi collezioni private; al contrario i giovani sembrano voler uscire da questi rigidi schemi, quasi rituali, per partecipare in modo più diretto alla vita, adattando le proprie creazioni — ma si tratta il più delle volte di mere invenzioni se non addirittura di trovate — al ritmo sempre più frenetico e precario del quotidiano.

Una società con pochi principi, con pochi "idola" produce necessariamente un'arte dissacrata, alienante. Le grandi religioni e le società feudali, aristocratiche e borghesi hanno, via via, espresso forme d'arte ben precise. Oggi che il clima "fins des notables"

sembra essersi del tutto compiuto, la nuova società di massa dovrebbe, dunque, esprimere un'arte collettiva, un'arte per tutti. A dire il vero il problema non è inedito: dai tempi di Morris e, soprattutto, da quelli della Bauhaus di Weimar, si sente ripetere che l'arte moderna sarà "popolare". Tuttavia, alla prova dei fatti, ci si accorge che è sbagliato parlare di arte popolare specialmente se si dà a questo termine ancora un significato classista. Del resto la società si fa sempre più interclassista ed è appunto su questa nuova società, fatta alla pari di operatori, di tecnici, di operai e di fruitori, che gli artisti dovrebbero puntare, cercando di riscattarla dal pressante condizionamento dei "mass-media".

Se l'Ottocento è stato "un'epoca condannata al genio" la seconda metà del nostro secolo rischia di essere un'epoca condannata all'anonimo. Ora anche l'arte di questi giovani appare inevitabilmente anonima. Ma l'anonimato non coincide più con una costruttiva e corale adesione alla società: l'anonimato artistico di oggi non ha il valore "corporativo" di quello medioevale, né tanto meno ha il peso religioso e tribale di quello delle società arcaiche e primitive, oggi l'anonimato viene proprio da un eccesso di individualismo, un individualismo però impersonale o, meglio, massificato. In altre parole questi artisti superindividualistici ed anarchici esprimono tutti delle comuni ossessioni — autentiche o provocate — già mitizzate dalla società di massa: il sesso, il terrore della guerra, il culto indiscrimi-

nato per la tecnica, l'idolatria del successo.

L'arte moderna, ce lo ha ricordato anche Adorno, ha portato alla superficie tutto quello che si sarebbe voluto dimenticare; è stata una grande, spesso eroica operazione di riscoperta dell'essere e di liberazione dell'Io. Ora che più nulla o ben poco resta da



« A commento del tempo perduto ». Disegno di Kavuric Kuratovic Nives (Jugoslavia)

La cinquième biennale de Paris réservée aux jeunes artistes Un mélange ambigu

in *L'Europa. Settimanale di politica, economia, cultura*,
n° 6, 20-27 octobre 1967, p. 45-46

La valeur de provocation et de contestation typique de l'art moderne n'est plus une hygiène salubre mais plutôt, dans son excès superficiel, le symptôme d'une nouvelle mystification non moins grave que le vieux conformisme. Les expositions ressemblent toujours plus à des foires, à des parcs d'attraction complexes.

Cinquante-quatre pays participent à cette « Cinquième biennale de Paris » réservée aux « jeunes artistes » de vingt à trente-cinq ans. Des États-Unis à l'URSS, du Japon au Congo, de la Suède à l'Inde, de Cuba à la Corée du Sud, de la Finlande à Israël, de la Suisse au Mexique, du Sénégal à la Turquie et en passant par tous les États européens, l'art ne semble pas y connaître de frontières ni de discriminations politiques ou raciales. Une rencontre extraordinaire qui stimule et favorise, au-delà d'une analyse esthétique, une analyse sociologique.

Nous pouvons donc immédiatement dire que la visite des trois étages du Musée d'art moderne, où sont empilées les 1 500 œuvres de 950 artistes, nous permet de comprendre que la grande dignité attribuée à l'art par notre société est peut-être sur le point de s'éteindre. Jusqu'à aujourd'hui, l'imagerie officielle a sacralisé l'art et glorifié les artistes, a voulu que les œuvres soient conservées dans l'enceinte fermée des musées, des galeries, des grandes collections particulières

. Les jeunes artistes semblent au contraire vouloir sortir de ces schémas rigides, pratiquement rituels, pour participer à la vie d'une manière plus directe, en adaptant leurs créations – mais il s'agit le plus souvent de simples inventions, sinon même de trouvailles – au rythme toujours plus frénétique et précaire du quotidien.

Une société avec peu de principes, avec peu d'« idoles » produit nécessairement un art désacralisé, aliénant. Les grandes religions et les sociétés féodales, aristocratiques et bourgeoises ont, progressivement, exprimé des formes d'art précises. Aujourd'hui que le temps de la *fin des notables* semble être complètement réalisé, la nouvelle société de masse devrait, par conséquent, exprimer un art collectif, un art pour tous. À dire vrai, le problème n'est pas nouveau : depuis l'époque de Morris et, surtout, depuis celle du Bauhaus de Weimar, on entend répéter que l'art moderne sera « populaire ». Toutefois, à l'épreuve des faits, on se rend compte que c'est une erreur de parler d'art populaire,

Young artists star at Paris's fifth biennial An ambivalent mixture

in *L'Europa. Settimanale di politica, economia, cultura*,
no. 6, October 20-27, 1967, pp. 45-46

Modern art's defining value of provocation and challenge has become more than an unhealthy habit; indeed, in its superficial excess, it is a symptom of a new mystification just as bad as the old conformism. Exhibitions seem increasingly like trade fairs, or like complex amusement parks.

Fifty-four countries are taking part in this "Cinquième biennale de Paris" exclusively for "young artists" between twenty and thirty-five years old. With artists from around the world – the United States, the URSS, Japan, Congo, Sweden, India, Cuba, South Korea, Finland, Israel, Switzerland, Mexico, Senegal, Turkey and every European country – art here seems to know no boundaries or political or racial lines. This exceptional meeting inspires both an aesthetic and a sociological analysis.

We can start by saying that when we visit the three floors of the Musée d'Art Moderne, where 1,500 works by 950 artists are on display, we perceive that the great dignity that our society confers to art may be coming to an end. Until now, the "imagerie officielle" made art sacred and glorified artists, preferring its art works protected by the boundaries of museums, galleries, and large private collections, whereas young artists now seem to want to escape these strict, almost ritual confines to participate more directly in life, adapting their creations – though usually mere inventions – to the ever more frenetic, precarious pace of daily life.

A society with few principles, few "idols" necessarily produces a de-sanctified art. The major religions and feudal, aristocratic and bourgeois societies have had their specific art forms over the ages. Today's atmosphere of "fins des notables" now seems to be complete; new mass society should express a collective art, art for everyone. In truth, this is not a new problem; since Morris's time, and particularly since Weimar's Bauhaus, it has been oft repeated that modern art will be "popular." Yet, put to the test, we can realize that it is a mistake to speak of "popular art" especially if we still give a class meaning to the term.

At any rate, society is becoming more and more interclassist, and it is on this new society that artists should focus. Made up equally of professionals, technicians, workers and users, they should seek to redeem this society from the overbearing conditioning of "mass media."

scoprire, ora che tutto o quasi tutto sembra essere stato detto, che le confessioni più intime non costituiscono il solitario tormento di un'intera esistenza ma sono una disinvolta prassi quotidiana, l'artista sta trasformando le proprie ossessioni in altrettanti elementi o "numeri" di spettacolo, sta portando il tragico, individuale e collettivo, sul piano ludico dell'"happening". Il conflitto e l'opposizione ad una realtà dominata dalla pianificazione di massa e da una invadente industrializzazione che allarga il disaccordo tra il mondo affettivo-morale e il mondo esterno, sembrano quasi scomparsi. Questi giovani artisti mettono a nudo la nostra "existence lourde" e il loro Io più segreto con furente allegria.

I grandi rivoluzionari dell'arte moderna ci hanno fornito i mezzi emblematici per ritrovare le nostre chiavi perdute, ed ora che tutte le porte sono spalancate, tutti gli scrigni manomessi, pare non resti che il piacere esterno e volgare della violazione, quasi dello stupro, contro sé stessi, contro l'uomo, contro l'arte.

Tornando alla Biennale di Parigi è proprio questo aspetto dissacrante o forse meglio masochista, questo sguaiato e macabro gusto ludico, questo fallace sperimentare che più colpisce e che ritroviamo, sia pure con maggiore o minore evidenza, in ciascun settore della mostra. Il valore di provocazione e di contestazione tipico dell'arte moderna non è più una igiene salutare, bensì, nel suo superficiale eccesso, il sintomo di una nuova mistificazione non meno grave del vecchio conformismo: il sintomo di una allarmante nevrosi collettiva estesasi, in forma epidemica, spesso per motivi contingenti legati alla moda, al variare del gusto, alle spietate esigenze del mercato.

Fuori da questa analisi più sociologica, osservando ora la giovane arte nel suo aspetto formale, così come la esemplificano i copiosi "specimens" offerti da questa biennale, si ha una netta impressione di indipendenza di ricerca. Né la pop-art, né la nuova figurazione, né l'arte cinetica e programmata, né il neocostruttivismo, né le esperienze di gruppo — peraltro molto estese — hanno un vero predominio. L'arte giovane rifiuta sia di seguire delle precise tendenze sia di essere chiusa e catalogata in generi. L'unico punto in comune è un diffuso interesse per gli "environnements", un generale bisogno di uscire dalle dimensioni fisse e tradizionali del quadro e della statua, di invadere lo spazio e di esplorarlo, mischiando ambiguamente pittura, scultura e architettura e creando una partecipazione diretta con il pubblico chiamato a partecipare anche creativamente a questi nuovi spettacoli non solo visivi ma audiovisivi e audiotattilovisivi.

Scegliere in questo vasto, caotico, rumoroso assembramento non è facile. Sempre più le mostre d'arte assomigliano a delle fiere dove i visitatori sembrano trovare un nuovo, più complesso parco dei divertimenti. Anche in molte sale di questa biennale si respira l'aria pesante, più da rituale magico e collettivo che da vero "dialogo aperto", e si avverte il rumore assordante, la spregiudicatezza, la contagiosa ebbrietà, così intenzionale, che caratterizza appunto qualsiasi "happening". Così le "Trois grâces" dell'uruguayano Jose Gamarra, grandi nudi di donna dipinti in argento, collocati su di una pedana anch'essa argentata, che mossi da un macchinario palpitano e si contorciono molto fisiologicamente; così il "Déconditionneur", una specie di vano tra il nido

e il battiscafo, sempre gremito di giovanetti con prudori puberali, in attesa di visioni erotiche o meno liberatorie; così i frequenti erotismi da "morgue" che affiorano in molte opere pop tedesche ed olandesi; così i molto frenetici effetti cinetici e luminosi; così l'immenso "orecchio rosa", collocato sotto vetro come una reliquia, dal giapponese Tomio Miki, provocano la sensazione di uno spettacolo aperto e orgiastico, stimolato da un pubblico sempre più numeroso e contaminato, sempre più numeroso e contaminato, sempre più propenso al gusto forte ed eversivo.

La sezione più carnevalesca, più ludica è quella francese, presa d'assalto, ad ogni ora del giorno, da scatenati giovanissimi che vogliono provare, toccare, mettere in moto tutti i meccanismi di queste resistentissime e rumorose macchine e macchinette. Pochi si salvano tra i 316 artisti, davvero troppi, presentati dalla Francia, ed anche alcuni pittori già noti quali Arroyo, Samuel Buri, Geissler, Klasen, Malaval, Recalcati, raggruppati sotto la comune etichetta di "Figuration narrative", dimostrano una profonda crisi nelle loro stanche trovate formali. Anche la Gran Bretagna tranne poche eccezioni, si disperde in troppe personalità incerte. Assai meglio gli Stati Uniti che presentano la nuovissima scuola di Los Angeles: un insieme impeccabile, enucleato in 20 opere di tre soli espositori che val la pena di ricordare: Llyn Foulkes un pittore molto forte, capace di una solida concentrazione emblematica, che porta la tematica pop su di un piano di solenne po-

lemica e gli scultori Craig Kauffman e John Mac Cracken. Qualche personalità decisa e positiva nella sezione olandese (Jos Manders), in quella giapponese (Jiro Takamatsu) ed in quella tedesca (Detlef Birgfeld) e più di una buona sorpresa nei paesi socialisti, Cecoslovacchia e Jugoslavia soprattutto, che si distinguono in modo particolare nell'incisione e nel settore riservato alla fotografia. Anche l'URSS, sia pure stucchevolmente edificante con i suoi quadroni — orchestrati tra il solito neorealismo e un "revival" cubofuturista — inneggianti l'amore casto e l'eroismo civile, appare un po' meno deplorabile del solito. E veniamo alla sezione italiana, che, con quella statunitense, è la più varia e selezionata dell'intera biennale, anche se lo spazio, un lungo vano rettangolare, non ha permesso una collocazione distesa ed armonica. Spettacolare ma non farsesca, audace ma non caotica, la nostra giovane arte si presenta per la prima volta a Parigi — dove già aveva fatto delle sortite piuttosto infelici — in maniera molto dignitosa. Si avverte un inatteso richiamo all'ordine, non, è ovvio, un richiamo all'ordine in senso classico e tanto meno politico, ma un richiamo alla ragione, al rigore, alla coscienza, in definitiva, allo stile. Ricordiamo i nomi di tutti gli espositori: Alfano, Bonalumi, Boriani, Carrino, Ceroli, Colombo, Festa, Gandini, Icaro, Innocente, Kounellis, Mari, Massironi, Mattiacci, Pascali, Del Pezzo, Perucchini, Pistoletto, Pizzo, Santoro, Scheggi, Schifano, Biasi, Landi, Carosoni, Patella. E' loro merito se l'arte italiana ha acquistato a Parigi uno dei suoi primi punti di vantaggio.

CONTINUAZIONE

IL DILEMMA DELLA SPAGNA

(continua da pag. 30)

guida — una vasta coalizione di interessi che non si esaurirà automaticamente alla sua morte, anzi cercherà in tutti i modi di far sopravvivere il sistema attuale.

Di fronte a questa situazione quale potrebbe essere l'atteggiamento più opportuno dei paesi europei nei confronti della Spagna di oggi? Da un punto di vista generale sembra indubbio che ogni azione diretta a facilitare l'evoluzione del regime verso formule più liberali dovrebbe essere incoraggiata in quanto suscettibile di avvicinare la Spagna all'obiettivo finale del suo inserimento nella comunità europea.

Sembra infine importante distinguere psicologicamente fra Spagna e dittatura, cioè non accomunare in una condanna globale tutto ciò che è spagnolo in quanto parte, volente o nolente, del regime: una simile eccessiva semplificazione avrebbe il solo risultato di rafforzare il franchismo isolando il paese e ritardando indefinitamente ogni possibilità di progresso politico.

Queste considerazioni sono particolarmente valide per l'Europa dei sei; lo sviluppo dei rapporti economici fra la Spagna e l'Europa non può che stimolare l'evoluzione del paese, senza peraltro comportare l'avvallo politico che deriverebbe da un immediato ingresso nel mercato comune.

Ma esse sono ugualmente valide nel campo dei rapporti bilaterali: aiutando la Spagna a darsi una industria moderna e moltiplicando i contatti economici, culturali e professionali, si pongono infatti le basi per il progressivo inserimento del paese nello ambito europeo e perciò per il superamento, innanzi tutto psicologico, del fenomeno franchista. Malgrado il tentativo in corso di istituzionalizzare le strutture, il regime si dissolverà un giorno da sé al contatto con la realtà del mondo moderno, a condizione tuttavia che l'alternativa non sia un fronte popolare guidato dai comunisti ma un raggruppamento di partiti seri, efficienti e responsabili.

In questo senso l'eredità elettorale del franchismo, cioè i vasti settori moderati che vedono ancor oggi nel regime l'unica tutela effettiva contro gli estremismi di sinistra, potrebbe essere raccolta domani da un moderno partito cattolico di centro che respinga tanto il clericalismo tradizionale quanto le lusinghe del fronte popolare e che sia capace di dialogare costruttivamente con le importanti correnti di ispirazione socialdemocratica.

Malgrado le profonde differenze di fondo, vi è in questa situazione una notevole similitudine con le ipotesi che suscita fin da oggi il post-gollismo francese: non è escluso del resto che le soluzioni che prevarranno di fatto ai due lati dei Pirenei possano in certa misura influenzarsi reciprocamente.

surtout si on attribue encore à ce terme un sens de classe. Du reste, la société mêle toujours plus les classes et c'est justement cette société nouvelle, composée de divers acteurs, techniciens, ouvriers et spectateurs traités à égalité, que les artistes devraient viser, en cherchant à la sauver du conditionnement pressant des « mass-media ».

Si le XIX^{ème} siècle a été « une époque condamnée au génie », la seconde moitié de ce siècle risque d'être une époque condamnée à rester anonyme. Maintenant, l'art de ces jeunes semble inévitablement anonyme. Mais l'anonymat ne coïncide plus avec une adhésion constructive et chorale à la société : l'anonymat artistique d'aujourd'hui n'a pas la valeur « corporatiste » de celui du Moyen Âge et n'a pas non plus le poids religieux et tribal de celui des sociétés archaïques et primitives. Aujourd'hui l'anonymat vient précisément d'un excès d'individualisme, un individualisme toutefois impersonnel ou mieux, de masse. En d'autres termes, ces artistes super-individualistes et anarchistes expriment tous des obsessions communes – authentiques ou provoquées – déjà transformées en mythes par la société de masse : le sexe, la terreur de la guerre, le culte aveugle de la technique, l'idolâtrie du succès. L'art moderne, comme Adorno nous l'a également rappelé, a fait remonter à la surface tout ce que nous aurions voulu oublier ; il a été une grande opération, souvent héroïque, de redécouverte de l'être et de libération du moi. Maintenant que rien ou bien peu reste à découvrir, maintenant que tout ou presque tout semble avoir été dit, que les confessions les plus intimes ne constituent pas le tourment solitaire de toute une existence mais sont une pratique quotidienne désinvolte, l'artiste transforme ses obsessions en autant d'éléments ou « numéros » de spectacle, amène le tragique, individuel et collectif, sur le plan ludique de l'« happening ». Le conflit et l'opposition à une réalité dominée par la planification de masse et par une industrialisation envahissante qui élargit le fossé entre le monde affectivo-moral et le monde extérieur, semblent avoir pratiquement disparu. Ces jeunes artistes mettent à nu notre *existence lourde* [en français dans le texte, NdT] et leur moi le plus secret avec une allégresse furieuse.

Les grands révolutionnaires de l'art moderne nous ont fourni les moyens emblématiques de retrouver nos clés perdues et, maintenant que toutes les portes sont grandes ouvertes, que tous les écrans sont forcés, il ne semble plus rester que le plaisir étranger et vulgaire de la violation, pratiquement du viol, contre soi-même, contre l'homme, contre l'art.

Pour revenir à la Biennale de Paris, c'est précisément cet aspect désacralisant, ou peut-être mieux masochiste, ce goût ludique vulgaire et macabre, cette expérimentation fallacieuse qui frappe le plus et que nous retrouvons, avec plus ou moins d'évidence, dans chaque secteur de l'exposition. La valeur de provocation et de contestation typique de l'art moderne n'est plus une hygiène salubre mais plutôt, dans son excès superficiel, le symptôme d'une nouvelle mystification non

While the 19th century was an “era condemned to genius,” the latter half of our century runs the risk of being an era condemned to anonymity. The art of these young artists seems inevitably anonymous. Anonymity is no longer the same as a constructive, multi-voiced adherence to society. Today's anonymity no longer has the “corporate” sense of medieval anonymity and also lacks the religious and tribal significance of archaic and primitive societies. Today's anonymity comes from an excess of impersonal individualism, or rather massified. Put differently, these super-individualistic, anarchist artists all convey shared obsessions – whether authentic or provoked – that have already been mythologized by mass society: sex, fear of war, an indiscriminate worship of technology, and the idolatry of success. As Adorno has noted, modern art brought to the surface what we would have liked to forget; it has been a great and often heroic undertaking of rediscovering being and liberation of the self. Now that there is nothing, or close to nothing left to discover, now that everything (or almost) seems to have been said, and the most intimate confessions are no longer the solitary torment of an entire life but a casual everyday practice, artists are turning their obsessions into elements or “numbers” of spectacle. They are bringing the tragic – both individual and collective – on the playful level of the “happening.” It seems that conflict and opposition have almost disappeared in a world dominated by mass planning and invasive industrialization that heightens the discord between the moral/emotional world and the external world. With furious cheer, these young artists bare our “existence lourde” and their most secret self.

The great revolutionaries of modern art have given us emblematic tools to find the keys we have lost. Now all doors are wide open, all treasure chests have been forced. It seems that all that is left is the external, vulgar pleasure of violation, almost rape, of ourselves, of humanity, of art.

Returning to the Biennial of Paris, this de-sanctified aspect (or perhaps masochistic is the better word), this course, macabre playful taste, this most striking fallacious experiment that we find in every part of the exhibition with varying degrees of manifestation. Modern art's defining value of provocation and protest has become an unhealthy habit, but rather, in its superficial excess, a symptom of a new mystification just as bad as the old conformism. It is the symptom of alarming collective neurosis, spread like an epidemic, often for reasons tied to fashion, changing tastes and the ruthless demands of the market.

Apart from this more sociological analysis, if we observe the formal aspect of young art, as exemplified by the abundant “specimens” shown by this biennial, we have the clear impression of independent practices. Not Pop Art, nor new figurative, not kinetic or Programmatic Art, nor Neoconstructivism, nor group experiences – though quite extensive – truly dominate. Young art refuses to follow specific trends or to be closed off or cataloged by type.

moins grave que le vieux conformisme : le symptôme d'une névrose collective alarmante qui s'est étendue, à la manière d'une épidémie et souvent pour des raisons contingentes liées à la mode, à l'évolution du goût, aux exigences impitoyables du marché.

En dehors de cette analyse plus sociologique, en observant maintenant l'art jeune dans son aspect formel, comme l'illustrent les abondants « spécimens » proposés par cette biennale, on a une nette impression d'indépendance de recherche. Ni le pop art, ni la nouvelle figuration, ni l'art cinétique et programmé, ni le néo-constructivisme, ni les expériences de groupe – par ailleurs très nombreuses – ne dominant vraiment. L'art jeune refuse à la fois de suivre des tendances précises et d'être enfermé et catalogué dans des genres. Le seul point commun est un intérêt diffus pour les *environnements**, un besoin général de sortir des dimensions fixes et traditionnelles du tableau et de la statue, d'envahir l'espace et de l'explorer, en mélangeant de manière ambiguë peinture, sculpture et architecture et en créant une relation directe avec le public, qui est notamment appelé à participer de façon créative à ces nouveaux spectacles non seulement visuels mais aussi audiovisuels et audio-tactilo-visuels.

Faire un choix dans ce vaste rassemblement chaotique et bruyant n'est pas facile. Les expositions d'art ressemblent de plus en plus à des foires où les visiteurs semblent trouver un nouveau parc d'attractions, plus complexe. On respire aussi dans de nombreuses salles de cette biennale une atmosphère pesante, plus de l'ordre du rituel magique et collectif que d'un véritable « dialogue ouvert », et on perçoit le bruit assourdissant, l'absence de scrupules, l'ivresse contagieuse, si intentionnelle, qui caractérise justement tout « happening ». Il en est ainsi avec les « Trois grâces » de l'uruguayen Jose Gamarra, grands nus de femmes peints en argent, placés sur une petite estrade elle aussi argentée, qui sont mus par une mécanique palpitante et se contorsionnent d'une manière très physiologique. C'est aussi le cas du « Déconditionneur », une sorte de pièce entre le nid et le bathyscaphe, toujours bondé de très jeunes gens aux ardeurs pubères, dans l'attente de visions plus ou moins libératrices. C'est encore le cas des fréquents érotismes de *morgue** qui affleurent dans de nombreuses œuvres pop allemandes et hollandaises, des effets cinétiques et lumineux très frénétiques et de l'immense « oreille rose », placée sous verre comme une relique, du japonais Tornio Miki, qui provoquent la sensation d'un spectacle ouvert et orgiaque, stimulé par un public toujours plus nombreux et contaminé, toujours plus porté au goût fort et subversif.

La section la plus carnavalesque, la plus ludique, est la section française, qui est prise d'assaut, à toute heure du jour, par de très jeunes gens déchaînés qui veulent essayer, toucher, mettre en mouvement tous les mécanismes de ces machines et petites machines extrêmement résistantes et bruyantes. Mais des 316 artistes présentés par la France, un nombre vraiment excessif, bien peu peuvent être sauvés et

The only things they share are a widespread interest for "environnements," a widespread need to escape fixed and traditional dimensions of paintings and statues, invading and exploring space, ambivalently mixing painting, sculpture and architecture, creating direct participation with the public who are invited to participate, including creatively, in these new shows that are not only visual, but also audio-visual and audio-tactile-visual.

It is no easy matter to choose out of this vast, chaotic, noisy crowd. Art exhibitions are increasingly similar to trade fairs where visitors seem to find a new, ever more complex amusement park. In many rooms of this biennial, there is also a heavy atmosphere, more as a magical collective ritual than a true "open dialogue." We perceive the deafening noise, the absence of qualm, and the highly contagious euphoria that define all "happenings." Just as it is with Uruguayan artist Jose Gamarra's "Trois grâces," large female nudes painted in silver, placed on an silver pedestal, moved by a machinery to pulsate and contort quite naturally; or the "Déconditionneur," a kind of room between a nest and a bathyscaphe, always packed with young men with adolescent itchiness, awaiting possibly liberating visions; or the frequent "morgue" eroticism that crops up in many of the German and Dutch Pop Art pieces; or the many frenetic kinetic and light effects; or the enormous "pink ear," placed under glass like a relic by the Japanese artist Tornio Miki. These works inspire a feeling of an open, orgiastic spectacle, spurred by an increasingly large, diverse public, ever more inclined to strong, subversive tastes.

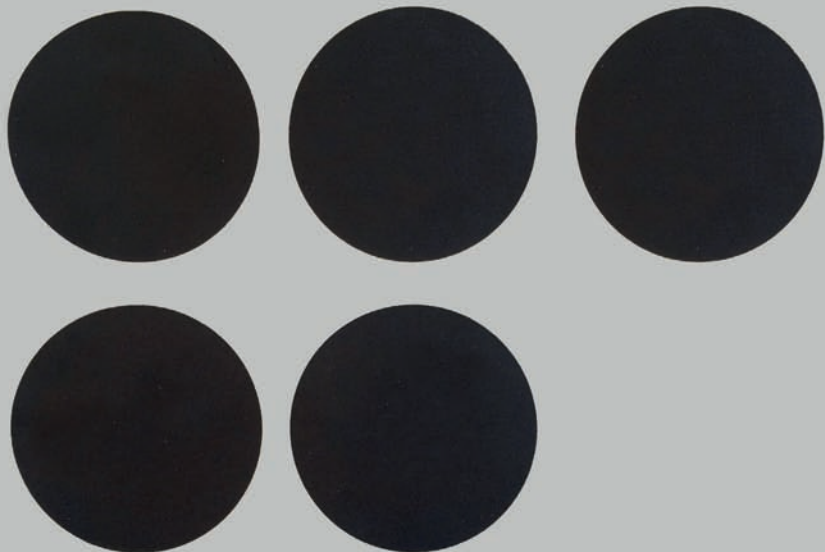
The French section was the most carnivalesque and playful. At all times of day it was flooded with rambunctious, very young people who want to try, touch, put into action all the mechanisms of these exceedingly sturdy and noisy large and small machines. Few of the (truly too many) 316 artists from France escaped it; and a few familiar painters like Arroyo, Samuel Buri, Geissler, Klasen, Malaval and Recalcati, regrouped under the common label of "Figuration narrative," revealed a deep crisis in their tired formal tricks. Great Britain, with a few exceptions, also got lost in too many uncertain personalities. The United States did much better, presenting the brand-new Los Angeles school: a flawless collection, encapsulated in 20 works by three solo exhibitors worth mentioning: Llyn Foulkes, a strong painter, capable of solid emblematic focus, bringing Pop themes to a level of serious discussion, and the sculptors Craig Kauffman and John McCracken. There were a few strong, positive figures in the Dutch section (Jos Manders), the Japanese one (Jiro Takamatsu) and the German one (Detlef Birgfeld), and more than one happy surprise from the Socialist countries, particularly Czechoslovakia and Yugoslavia, distinguishing themselves especially in gravure and in the photography section. Even the USSR seemed a bit less deplorable than usual, though tediously edifying in its large paintings – orchestrated between the usual neo-realism and a cubo-

même certains peintres déjà connus comme Arroyo, Samuel Buri, Geissler, Klasen, Malaval et Recalcati, regroupés sous l'étiquette commune de « Figuration narrative », témoignent d'une crise profonde dans leurs trouvailles formelles fatiguées. Mis à part quelques exceptions, la Grande-Bretagne aussi se disperse dans un trop grand nombre de personnalités mal définies. Les États-Unis font bien mieux et présentent la toute nouvelle école de Los Angeles : un ensemble impeccable, qui propose 20 œuvres de trois artistes seulement. Il vaut la peine de rappeler leur nom : Llyn Foulkes, un peintre très puissant, capable d'une solide concentration emblématique, qui porte la thématique pop sur un plan de polémique solennelle et les sculpteurs Craig Kauffman et John Mac Cracken. On remarque aussi quelques grandes personnalités positives dans les sections hollandaise (Jos Manders), japonaise (Jiro Takamatsu) et allemande (Detlef Birgfeld) et les pays socialistes réservent plus d'une bonne surprise, surtout la Tchécoslovaquie et la Yougoslavie, qui se distinguent particulièrement dans le domaine de la gravure et dans le secteur réservé à la photographie. Même l'URSS, quoique fastidieusement édifiante avec ses grands tableaux célébrant l'amour chaste et l'héroïsme civil, orchestrés entre le sempiternel néoréalisme et un « revival » cubo-futuriste, apparaît un peu moins déplorable que d'habitude. Mais venons-en à la section Italienne qui, avec celle des États-Unis, est la plus variée et la mieux sélectionnée de toute la biennale, bien que l'espace qui lui est dévolu, une longue pièce rectangulaire, n'ait pas permis une présentation ample et harmonieuse. Spectaculaire mais pas grotesque, audacieuse mais pas chaotique, notre art jeune se présente pour la première fois à Paris – où il avait déjà fait des sorties plutôt malheureuses – de manière très digne. On perçoit un rappel inattendu à l'ordre, évidemment pas un rappel à l'ordre au sens classique et encore moins au sens politique, mais un rappel à la raison, à la rigueur, à la conscience, en définitive, au style. Rappelons le nom de tous les artistes exposés : Alfano, Bonalumi, Boriani, Carrino, Ceroli, Colombo, Festa, Gandini, Icaro, Innocente, Kounellis, Mari, Massironi, Mattiacci, Pascali, Del Pezzo, Perucchini, Pistoletto, Pizzo, Santoro, Scheggi, Schifano, Biasi, Landi, Carosoni, Patella. C'est grâce à eux si l'art italien a marqué à Paris ses premiers points.

Lorenza Trucchi

futurist "revival" – extolling chaste love and civil heroism. This brings us to the Italian section, which along with the U.S. section, is the most varied and well-selected of the entire biennial, though its long, rectangular room, did not allow for a spread out, harmonious placement. Our young art was spectacular but not farcical, daring but not chaotic, making its first quite dignified showing in Paris after some rather unfortunate performances in the past. We see an unexpected call to order, which is, of course, not a call to order in the classical and certainly not political sense, but a call to reason, rigor, conscious and, ultimately, to style. We would mention the names of all the exhibitors: Alfano, Bonalumi, Boriani, Carrino, Ceroli, Colombo, Festa, Gandini, Icaro, Innocente, Kounellis, Mari, Massironi, Mattiacci, Pascali, Del Pezzo, Perucchini, Pistoletto, Pizzo, Santoro, Scheggi, Schifano, Biasi, Landi, Carosoni and Patella. They take the credit if Italian art scored one of its first wins in Paris.

Lorenza Trucchi



5^E BIENNALE DE PARIS

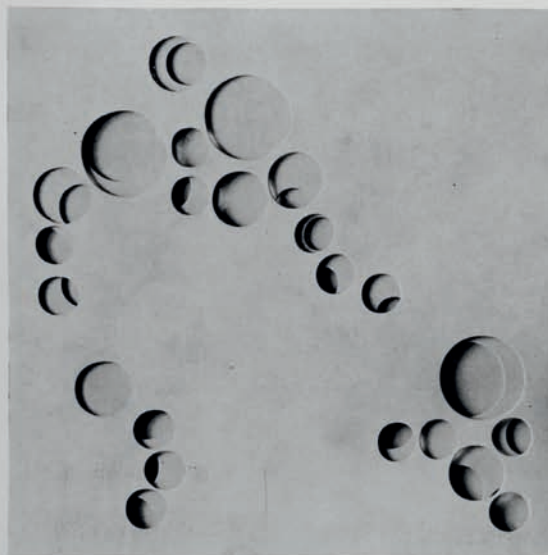


PAOLO SCHEGGI

Florence 1940 - vit à Milan.

Il a fait ses études artistiques à Florence. Depuis 1960 s'occupe des problèmes relatifs à l'information visuelle; recherches de visibilité pure, dessin industriel, graphique, intégrations plastiques; il collabore également à des projets d'architecture. Il est lié aux groupes « Nouvelle Tendance » et « Réalités Nouvelles ».

Il a participé en 1965 au X Prix Termoli, en 1966 au XXI Salon des Réalités Nouvelles, Paris et à la XXXIII Biennale de Venise 1966; en 1967 à la VI Biennale de S. Marino, (Nouvelles Techniques de l'Image); à la IX Biennale de S. Polo; à l'exposition « l'Espace de l'Image », Foligno 1967.



Surface courbe blanche, 1967.

—
*Cinquième
manifestation
biennale et
internationale des
jeunes artistes,
Section italienne,*
sous la direction
de P. Bucarelli,
Paris, Musée
d'Art Moderne de
la Ville de Paris,
29 septembre-5

novembre 1967,
couverture et
intérieur du
catalogue. Le
catalogue précisait
que Paolo Scheggi
concevait différentes
orientations pour
l'exposition et la
reproduction de
certaines des ses
œuvres

—
*Cinquième
manifestation
biennale et
internationale des
jeunes artistes,
Section italienne,*
curated by Palma
Bucarelli, Paris,
Musée d'Art
Moderne de la
Ville de Paris,
September

29-November 5,
1967, cover and
inside catalogue.
The catalogue
highlights how
Paolo Scheggi
envisioned
different
directions for
displaying and
reproducing some
of his works



Intersuperficie curva bianca, 1967
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic
on three superimposed canvases
140 × 140 × 7 cm / 55 1/8 × 55 1/8 × 2 3/4 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM099/0006



Intersuperficie curva nera, 1969
Acrylique noire sur trois toiles
superposées / Black acrylic on three
superimposed canvases
120 × 120 × 6,5 cm / 47 1/4 × 47 1/4 × 2 1/2 in
Collection particulière / Private collection
APSM001/0044



Intersuperficie curva dall'arancio, 1969
Acrylique orange sur trois toiles
superposées / Orange acrylic on three
superimposed canvases
120 × 120 × 6,5 cm / 47 1/4 × 47 1/4 × 2 1/2 in
Collection particulière / Private collection
APSM001/0115

1968-1969

1968-1969

—

Situations,
interventions,
actions. Une
invitation à se vivre
comme spectacle

—

Situations,
interventions,
actions. An
invitation to live
life as spectacle

Luca Massimo Barbero

Cette publication et l'exposition qu'elle accompagne constituent un moment important dans la mesure où pour la première fois on a choisi d'approfondir scientifiquement la recherche de Paolo Scheggi dans le cadre du langage, du mot et des alphabets, tentant de tracer une ligne de continuité entre les différentes étapes de ce parcours engagé lors des premiers moments florentins : des premières tentatives artistiques au *Il Malinteso* et à la fascination poético-littéraire que Scheggi écrit et formalise sur les tissus pour l'Atelier Marucelli, pour ensuite les écrire, touche après touche, sur les 63 pages intenses du *Romanzo di poesia visiva*, commencé, comme nous l'avons écrit ci-dessus, en 1962, lorsque sort le seul numéro du périodique de débat *Il Malinteso*, et achevé en 1965, lorsque les tensions spatiales et l'engagement dans la conception architecturale l'enthousiasment et ce, durant trois années intenses, qui débouchent sur *l'Intercamera plastica*, les *Compositori spaziali*, et en 1967 sur les *Integrazioni plastiche*.

À présent, ce qu'il est important surtout de souligner et d'affirmer résolument, c'est que la composante littéraire, linguistique est un élément central et constant de la recherche de Scheggi, comme l'affirme en 1983 son ami Giuseppe Chiari dans un poème qui surprend par sa compréhension pleine et sibylline de la complexité inquiète de la démarche artistique de son ami :

« Je ne crois pas que Scheggi soit celui des trous. [...] / Il ne s'agit pas d'œuvres closes. Nous avons toujours des œuvres / Complexes, ouvertes, comme interrompues. Une interruption qui toutefois / Laisse le problème en suspens. Il ne s'agit, jamais, d'œuvres présomptueuses. / Il n'est aucune solution dans les œuvres de Paolo Scheggi. / Il n'est pas de quadrature du cercle. [...] / Scheggi n'est pas un artiste "concret". / Il n'a pas peur du théâtre / Il le perçoit comme juste expérience / Mais il ne tombe pas dans le "théâtre". / [...] Ses œuvres sont des points d'équilibre / Un équilibre que je ne sais pas expliquer / Mais que je constate. [...] Je considère Scheggi comme un artiste conceptuel. [...] »¹

La participation de Scheggi au « Teatro delle Mostre » est assurément une preuve fondamentale de cet équilibre, de nature positivement ambiguë pour ainsi dire, entre théâtre, action, performance ; il s'agit d'une manifestation qui s'est tenue au cours du mois de mai 1968 à la Galerie La Tartaruga de Plinio de Martiis², formée « d'expositions qui s'alternent, se succèdent comme au rythme d'un texte de répétition théâtrale, ou mieux d'une mise en scène » d'une durée d'un jour chacune³, à travers les interventions des différents artistes, témoignage collectif et distinct du passage général de l'œuvre à la performance, comme l'analyse avec précision Maurizio Calvesi dans le texte critique intitulé de manière éloquente *Arte e Tempo*⁴.

À cette occasion, Scheggi conçoit et compose, dans l'espace obscurci de la Galerie, *l'Interfiore* [Interfleur] qui se distingue des volumes aussi bien de *l'Intercamera plastica* que des

This publication and the exhibition it accompanies mark a significant occasion on which, for the first time, the choice has been made to offer a scholarly examination of Paolo Scheggi's work in the sphere of language, the word and the alphabet, attempting to show the continuity between the various stages of this exploration which began in his early years in Florence: from his first artistic experiments, to *Il Malinteso* and the fascination with poetry and literature that Scheggi spelled out on his fabrics for Sartoria Marucelli, and later typed out, key by key, in the 63 intense pages of the *Romanzo di poesia visiva*. The latter was begun, as noted earlier, in 1962, when the last issue of the discussion journal *Il Malinteso* came out, and ended in 1965, when the artist's interest in space and engagement with architectural design kept him busy for three intense years, culminating in the *Intercamera plastica*, the *Compositori spaziali* and the *Integrazioni plastiche* of 1967.

What we must firmly emphasize here, first and foremost, is that this literary, linguistic element is an ongoing, central part of Scheggi's practice, as his friend Giuseppe Chiari stated in 1983, in a poem that is striking for its sibylline yet comprehensive understanding of the restless complexity that characterized his friend's practice:

"I don't think Scheggi is the one with the holes. [...] / These works are not closed. These works are always / Complex, open-ended, as if interrupted. An interruption that however / Leaves the problem unresolved. These works are not ever presumptuous. / There is no solution in the works of Paolo Scheggi. / There is no squaring of the circle. [...] / Scheggi is not a 'concrete' artist. / He is not afraid of theatre. / He feels it to be a necessary experience. / But he does not slide into 'theatre'. / [...] His works are 'points' of equilibrium. / An equilibrium I do not know how to explain. / But which I see. [...] I think of Scheggi as a conceptual artist [...]"¹

In terms of this equilibrium, which we could call a positive sort of ambiguity blending theatre, action, and performance, Scheggi's participation in the *Teatro delle Mostre* was definitely a pivotal example: held in May 1968 at Plinio de Martiis' Galleria La Tartaruga,² this event consisted in "a series of exhibitions that come one after another, as if following a script, or rather, a choreography, each lasting one day,"³ unfolding through the projects of various artists: a clear, collective sign of the general shift from artwork to performance, as Maurizio Calvesi insightfully pointed out in an essay bearing the significant title "Arte e tempo" [Art and Time].⁴

For this occasion Scheggi designed and composed his *Interfiore* in the darkened space of the gallery: this piece is distinguished from both the *Intercamera plastica* and the *Compositori spaziali* in that it set up a full-fledged theatrical

Compositori spaziali en se présentant comme une véritable scénographie d'interaction scénique entre des éléments mobiles, la lumière et le public, formée d'un ensemble de circonférences orangées et éclairée par la lumière noire dans une vision fluorescente.

L'*Interfiore* devient donc un moment essentiel d'ouverture, ou mieux de passage entre ce qui est environnement et ce qui est espace performatif, comme le rappelle Scheggi lui-même, en revenant sur l'ensemble des réactions du public, fondamentales en ce qu'elles lui transmettent « [...] une plus grande conscience de la nécessité d'ouvrir et d'impliquer d'une façon plus active et plus directe le spectateur par [ses] recherches. »

Et le théâtre potentiellement du moins est le moyen le plus adapté : en effet la première expérience dans ce sens commence avec la présentation, le 4 décembre 1968, de la *Visita alla prova dell'Isola purpurea* [Visite à l'île pourpre] écrite par Giuliano Scabia en se fondant sur *L'Île pourpre* de Boulgakov, mise en scène par Raffaele Maiello, avec les décors d'Ezio Frigerio, les costumes d'Ezio Frigerio et Luisa Spinatelli et les Interventions plastico-visuelles de Paolo Scheggi.

Le projet est basé sur l'œuvre tout juste citée de Mikhaïl Boulgakov⁵, montée quarante ans auparavant et pour la première fois à Moscou en 1928 puis censurée dans toute l'Union Soviétique en raison de son caractère fortement polémique à l'égard du système de répression staliniste. Le texte raconte en effet l'histoire de Vasilij Arturovic Dymogackij, dramaturge qui, pour mettre en scène sa propre pièce, doit se plier aux normes politiques ; l'œuvre théâtrale proposée par l'auteur lui-même au directeur de théâtre évoque cette soumission : mais le récit des luttes du peuple indigène d'une île contre les esclavagistes et les colonialistes suscite l'ire de la direction et l'auteur doit changer la fin de son drame afin de le mettre en scène et d'être payé pour son travail, se résignant ainsi au compromis fatal avec le pouvoir et le contrôle politique⁶.

La motivation du choix de *L'isola purpurea* [L'Île pourpre] pour un dramaturge tel que Giuliano Scabia et un artiste tel que Paolo Scheggi dans un moment aussi dramatique que la fin de 1968, période où, les élans révolutionnaires éteints, la culture italienne se demande avec une nécessité impérieuse ce qu'elle doit faire et comment réagir à l'échec de ses utopies et de ses projets.

Voici alors la reprise des grands idéaux des avant-gardes historiques, avec en tête la grande saison russe⁷ des manifestes cubo-futuristes et constructivistes dont Scheggi s'inspire assurément pour ses grandes et petites lettres blanches, 242 au total et de dimensions variées, réalisées en « bois compensé + polystyrène expansé + couleur fluorescente » – il faut rappeler que Scheggi avait conservé l'usage de la peinture fluorescente pour les lettres, tout comme il l'avait fait avec les cercles de l'*Interfiore* – appelées à agir sur scène, portées et composées par les acteurs afin de former des mots, grâce à l'aide du metteur en scène Raffaele Maiello

interaction between the mobile elements, lighting and visitors, with a series of circular orange forms illuminated by black light to generate a fluorescent vision.

Interfiore thus became a pivotal moment of opening up the work, or rather, moving from the environment into the space of performance, as Scheggi himself pointed out; he noted the reactions of the public, which played a fundamental role in giving him “a greater awareness of the need to open up and more actively and directly engage the viewer through my work.”

And theatre, at least potentially, seemed to be the nearest vehicle: his first true experimentation in this sense began with the staging, on December 4, 1968, of *Visita alla prova dell'Isola purpurea* [Visit to the Rehearsal of The Purple Island], written by Giuliano Scabia, based on Bulgakov's *The Purple Island*, and directed by Raffaele Maiello, with scenery by Ezio Frigerio, costumes by Ezio Frigerio and Luisa Spinatelli and *Interventi plastico-visuali* [sculptural/visual designs] by Paolo Scheggi.

The project was built around the aforementioned play by Mikhail Bulgakov,⁵ staged forty years earlier, though only once, in 1928 in Moscow, then censored throughout the Soviet Union due to its harsh criticism of the Stalinist system of repression. Indeed, the text tells the story of Vasilij Arturovic Dymogatsky, a playwright who must bend to political pressures if he wants his work to be produced. The writer presents a play to the director of the theatre; but its story of island natives struggling against slave traders and colonists provokes his ire, and the playwright must change the ending in order to have it staged and be paid for his work, coming in the end to a fatal compromise with the powers that be.⁶

One can clearly understand why a dramatist like Giuliano Scabia and an artist like Paolo Scheggi would choose a work such as *The Purple Island*, at an emotional juncture like the end of 1968, when the wave of revolution had subsided and Italian culture was urgently asking itself what to do and how to react to the failure of its utopia and vision.

Hence the return to the great ideals of the historical avant-garde movements, starting with the great Russian era⁷ of the Cubo-Futurist and Constructivist manifestos, from which Scheggi definitely drew inspiration for his white letters of varying size, 242 in all, made of “plywood + styrofoam + fluorescent paint” – one should note that Scheggi continued to use fluorescent colors here, just as he did for the circles of *Interfiore* – which played a role on stage, brought out and composed to form the actors' words, with the aid of the director Raffaele Maiello; as Scheggi recalled a few months later, “Maiello and I developed the visual-action relationship for works that Scabia had written to create a linguistic counterpoint for the theatre of illusion.”⁸

Scheggi conceived elements that he called *plastico-visuali*, often intended not only to highlight the space of action, but compose it, stimulate it, interacting as factors

—
Paolo Scheggi
et (derrière lui)
Ada Ardessi, 1969.
Photo d'Ada
Ardessi

—
Paolo Scheggi
and Ada Ardessi
behind him, 1969.
Photo by Ada
Ardessi



avec lequel devait écrire Scheggi quelques mois plus tard : « [...] nous mîmes au point le rapport visualité-action pour les interventions que Scabia avait écrites comme contrepoints linguistiques du théâtre de l'illusion⁸ ».

Scheggi conçoit en effet des interventions qu'il qualifie de « plastico-visuelles », vouées à plusieurs reprises non seulement à souligner l'espace d'action mais à le composer, l'agiter, en interagissant en tant que facteurs d'abord sémantiques, de mots, et, simultanément ou immédiatement après, aussi en tant que phonèmes et de véritables mots libres et indicatifs. Dans certains cas, le caractère allusif entièrement lié à la capacité de disposition des lettres et au résultat de la transcription optique est évident, direct, indicatif d'une condition : c'est le cas le plus clair avec « SOLEIL » et « JOIE ». Dans d'autres cas, les interventions sous-tendent les contenus des lignes du spectacle lui-même : c'est le cas du déroulement de la phrase-son lapidaire et vitale en même temps : « UTOPIE SPLENDIDE ? » qui, en plus de se situer, comme toutes les autres, comme un élément d'intervention graphique, interagit immédiatement avec l'action des protagonistes en scène et avec l'interaction de ces derniers et des mots à l'égard du public.

C'est toujours dans une direction performativo-environnementale qu'il faut lire ces interventions de Scheggi, jusqu'à pouvoir les comprendre comme des phases de maturation complète des expériences précédentes : des *Intersuperfici* aux *Inter-ena-cubi*, des *Compositori spaziali* à l'*Intercamera plastica* et maintenant jusqu'à un espace plus vaste, totalement neuf, socialement responsable, ouvert au public également dans une optique de poésie sociale⁹. C'est l'artiste lui-même qui souligne cette exigence d'évolution : « [...] concernant la recherche, cette expérimentation plastique de l'espace-environnement du théâtre se relie en les élargissant, à certaines possibilités déjà étudiées de mes "interchambres plastiques". L'occasion d'étendre ces recherches à l'espace du théâtre m'a permis de réaliser et de fonctionnaliser, au contact d'un public modulable et interchangeable, des expériences habituellement reléguées au cadre étroit de la galerie [...]»¹⁰.

Par ailleurs, l'utilisation plastique, en plus de la production de son, des mots et des lettres par Scheggi, ne suscite pas de surprise en cette occasion qui lui donne la possibilité de donner ensuite vie à un projet réalisé longtemps auparavant autour de l'importance et du sens, visible aussi, des mots. Il est donc important de citer ici le *Romanzo di poesia visiva* commencé justement en 1962, dans lequel prennent corps certaines figures qui se meuvent entre le dynamisme fixe de la géométrie constituée de lettres et un autre dynamisme dû aux écrits, qui évoluent avec leurs caractères et leur signification chacune des pages de ce *Romanzo* extraordinaire et enthousiasmant. C'est de ce *Romanzo* que l'on déduit que la lettre n'est pas seulement un signe mais suppose que Scheggi connaît toute une série d'études et de modalités d'interprétation dont nous pouvons penser qu'elles proviennent de la connaissance de ce « degré zéro de l'écriture¹¹ » qui se poursuivra dans toute la chronologie

that are above all semantic, word-related, and at the same time, or immediately thereafter, as phonemes and truly independent, meaningful words. In some cases, the allusions deriving from the capacity to arrange the letters and from the resulting optical transcription were clear, direct, indicative of a situation: the most obvious instances being SOLE and GIOIA [SUN and JOY]. In other cases, they echo the themes of the play itself: for instance, the emergence of the terse yet vivid phrase/sound "SPLENDIDA UTOPIA?" [SPLENDID UTOPIA?] which not only serves as a graphic ingredient like the others, but immediately becomes involved in the action of the characters on stage, and their interaction with the words in relation to the audience.

One should again interpret these works of Scheggi's from the standpoint of the performative environment, seeing them as steps that brought his previous experiments to full fruition: from the *Intersuperfici* to the *Inter-ena-cubi*, from the *Compositori spaziali* to the *Intercamera plastica*, and finally, to a broader, utterly new sphere of social responsibility, open to the public as a form of social poetry.⁹ It was the artist himself who underlined this need for evolution: "[...] in terms of what it explores, this sculptural experimentation with the space/environment of the theatre derives from and expands on certain possibilities previously examined for my *intercamere plastiche*. The opportunity to extend this line of work into the space of the theatre allowed me to carry out and, through contact with a flexible and variable audience, improve on experiments which are usually relegated to the narrow sphere of the gallery [...]"¹⁰

Scheggi's use of words and letters in a sculptural as well as auditory way comes as no surprise on this occasion, which gave him a chance to expand on an idea he had long been developing around the importance and even visual significance of words. We must therefore look back to the *Romanzo di poesia visiva* undertaken in 1962, in which certain motifs took shape that move between the fixed dynamic energy of the pattern built out of letters and another form of dynamic energy created by the writing, whose characters and meaning propel the individual pages of that extraordinary and riveting *Romanzo*. It is this *Romanzo* that shows how the letter is not just a sign, but rather implies Scheggi's awareness of a whole series of studies and modes of interpretation that we could think of today as deriving from a familiarity with the "degree zero of writing,"¹¹ and which over the history of this novel would stretch all the way to semiology,¹² with an outlook for which Roland Barthes was a guiding light.

In addition, this was the period in which a keen interest in the "word" as a locus of the imagination was developing; in France and Italy in particular, it led to a sort of workshop for culture (I am thinking of Gruppo 63¹³) and later for political exchange. Both the *Romanzo* and Scheggi's letter-works were forged in this crucible, this period of great energy:

de ce roman jusqu'aux études de sémiologie¹², dans une clé de lecture qui a en Roland Barthes un de ses guides.

Ce sont du reste les années durant lesquelles il nourrit un grand intérêt pour le « mot » comme lieu de création, en particulier en constituant entre la France et l'Italie une sorte de laboratoire culturel (je pense au Gruppo 63¹³), puis d'échange politique. Tant le *Romanzo* que ses œuvres-lettres naissent de ce creuset, très fort désormais : à la différence des recherches parallèles qui ont une provenance littéraire américaine (pensons aux travaux avec les machines typographiques, la dactylographie et le développement d'une certaine image de lettre), les propositions de Scheggi se fondent sur cette exploration, toute européenne, du phonème, lexème, comme le montre aussi sa distinction très claire entre lettre comme signe pur/signification d'un côté et phonème/son de l'autre.

Mais c'est surtout au mois d'avril de cette année-là que le rapport avec l'écriture, la potentialité plastico-sémantique de la lettre et du mot trouvent dans le théâtre un lieu d'action : c'est le cas de *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi* [Oplà-stick. Passion selon Paolo Scheggi] à la Galleria del Naviglio. Le texte de l'artiste est utile pour comprendre pleinement les modalités de cette action : « L'action en 19 mouvements se déroule à l'intérieur d'un caisson blanc. Une paroi est transparente et permet au public de voir. Sur une paroi, un écran noir avec les lettres de l'alphabet est suspendu. À l'extérieur du caisson, la voix qui à travers un microphone relié à deux amplificateurs, l'un interne, l'autre externe, communique aux quatre personnages et au public des mouvements et des phrases. La sonorisation est le temps réel de l'action enregistré à l'heure téléphonique¹⁴. »

L'action de Scheggi au Naviglio rentre dans un programme plus vaste élaboré par la galerie, appelé « Navigliocontri » et composé d'une série de rendez-vous avec des critiques et des artistes, ayant pour but d'analyser les potentialités offertes par l'interdisciplinarité et l'échange entre les recherches artistiques et technologiques.

La trace de la voix enregistrée fait évoluer quatre acteurs, Gianni Emilio Simonetti, Franca Dall'Acqua, Tereza Benthó, Getulio Alviani que Scheggi appelait A, B, C, D d'après l'enseignement des avant-gardes historiques constructivistes et cubo-futuristes. Le déroulement de l'action est dirigé avec attention par Scheggi qui indique les temps et les mouvements à accomplir¹⁵.

Le texte renvoie au rapport entre art et politique, entre théâtre et révolution, reprenant les réflexions indiquées par Scabia dans *l'Île* et entrant ainsi dans le débat sur le théâtre politique qui anime la fin des années 1960. La critique de la décennie suivante a cité quelques références précises, à commencer par Tommaso Trino qui en 1974 reconnaît le rôle joué d'un côté par le mythe et de l'autre par Erwin Piscator¹⁶, alors qu'est réaffirmé dans le catalogue de l'exposition rétrospective de Bologne consacrée à Scheggi en 1976 qu'il avait, avec *Oplà-stick*, voulu rendre « un hommage à Piscator et au théâtre politique de l'avant-garde historique¹⁷ ».

unlike parallel investigations with literary roots in America (such as the works with printing machines, typewriters and the development of a certain image of the letter), Scheggi's ideas were grounded in this very European exploration of the phoneme/lexeme, as can also be seen from the clear distinction he makes between letter as pure sign/signified on the one hand, and phoneme/sound on the other.

But it was above all in April of that year that his relationship with writing, with the sculptural/semantic potential of the letter and word, found its sphere of action in the theatre: with *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi* at Galleria del Naviglio. The artist's text helps us better understand the approach underlying it: "The action in 19 movements takes place inside a white container. One wall is transparent and allows the public to see through. On one wall hangs a black screen with the letters of the alphabet. Outside the container is a voice which, through a microphone connected to two speakers, one inside and one outside, announces movements and phrases to the four characters and to the audience. The sound is the real time of the action, in that precise moment."¹⁴

Scheggi's action at Naviglio was part of a broader program organized by that gallery, called *Navigliocontri* and divided into a series of events involving critics and artists, aimed at analyzing the possibilities offered by an interdisciplinary approach and a dialogue between artistic investigation and technological research.

Following the directions of the recorded voice are four actors, Gianni Emilio Simonetti, Franca Dall'Acqua, Tereza Benthó, and Getulio Alviani, whom Scheggi calls A, B, C, D, in the style of the Constructivists and Cubo-Futurists. The way the action unfolds is carefully directed by Scheggi, who indicates the timing and the movements to be performed¹⁵.

The text refers to the relationship between art and politics, theatre and revolution, developing on ideas suggested by Scabia in *Isola* and entering into the debate on political theatre that was underway in the late '60s. In the decade that followed, critics pointed out several specific references, starting with Tommaso Trino, who in 1974 noted the role played on the one hand by myth and on the other by Erwin Piscator¹⁶, while the catalogue for Scheggi's Bologna retrospective in 1976 also states that *Oplà-stick* was intended to pay "tribute to Piscator and to the political theatre of the historical avant-garde movements."¹⁷

In *Oplà-stick*, which was staged again in Zagreb on May 6 for the *Tendencije 4* event at the gallery of the student center, Scheggi presents what we could call the "whole of himself": director, artist, and writer, with each element living, interacting and moving through the participation of the four actors.¹⁸

The black panel and the letters interact with the actors, as well as with the lights and the more technical components, creating the flow of action as it is performed but also as it is staged. In its mechanically visible

Avec *Oplà-stick*, qui sera à nouveau proposée à Zagreb le 6 mai, dans le cadre de la manifestation *Tendencije 4* à la galerie du Centre étudiant, Scheggi met alors en scène ce que nous pourrions nommer « la totalité de soi-même » : metteur en scène, artiste, écrivain, où chaque élément vit, interagit et évolue grâce également à la participation des quatre acteurs¹⁸.

Le panneau noir et les lettres interagissent avec les acteurs, tout comme les projecteurs et les parties les plus purement techniques, créant le *continuum* de l'action dans son exercice, mais aussi dans sa création scénico-technique. Dans le caractère artificiel, visible mécaniquement, de cette action, ce qui entre en scène est au fond une fonctionnalité destructrice (le panneau avec les lettres) et créative (chaque personnage est connecté et d'une certaine manière s'identifie à la lettre qu'il est en train de transporter ou de déplacer) : ceci crée une distance soudaine entre ce qui était fixe (l'écriture) et ce qui est mobile (la lettre qui articulera de nouveaux sons en tant que graphème et phonème à la fois : élément visuel et graphique mais aussi élément de son).

L'action présentée à Caorle en juillet 1969, à l'occasion de la rétrospective *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*¹⁹ [Nouveaux Matériaux Nouvelles techniques], *L'Autospettacolo* [Autospectacle] est intéressante du point de vue de la diffusion urbaine et de l'interaction volée ou « auto-parachutée » de la conceptualité de l'environnement théâtral qui désormais s'ouvre à la ville.

Qualifiée par l'auteur « d'acte unique du temps », elle prévoit encore la mise en scène de Maiello, et la collaboration de Franco Quadri pour la critique théâtrale, Tommaso Trini pour la critique artistique, Franca Sacchi pour les musiques. L'habitant de Caorle aussi y est défini comme acteur, tout comme le visiteur de l'exposition. Tendant radicalement à l'invasion des espaces de la ville, « [...] *L'Autospettacolo* s'appuie sur des moyens très simples et traditionnels : mille placards (les affiches théâtrales caractéristiques) avec les noms des auteurs, qui souscrivent sans condition à tout ce qui se produit, les interprètes principaux, c'est-à-dire les artistes, dont l'essence de théâtralité est déterminée par leur produit et leur comportement même, les visiteurs de l'exposition, les habitants de Caorle. Certaines affiches sont collées à l'intérieur des cabines, d'autres sur des panneaux *ad hoc*. Une série de microphones et de haut-parleurs répartis en différents endroits du parcours d'exposition en ville, reliés en circuit fermé, transmettent et retransmettent des dialogues ou des fragments de dialogue, des sons, des voix, des bruits, etc., c'est-à-dire tout ce qui arrive, mais avec un léger parfum d'espionnage²⁰. » Les documents audio sont rassemblés et mixés par Franca Sacchi avec des distorsions de musique électronique, rediffusés sans interruption au Théâtre communal de la ville, dans un anéantissement de la dimension d'altérité de l'action performative et théâtrale :

« Procéder hors du processus mental, au sein de la réalité concrète ou disponible. Une réalité concrète que Scheggi se limite à préparer avec des microphones secrets et des haut-

artificiality, the operation seen on stage is, in the end, both destructive (the panel with the letters) and creative (each person interfaces and somehow identifies with the letter he is carrying or moving). This creates an abrupt divergence between what was fixed (writing) and what is mobile (the letter that will express new sounds, since it is both grapheme and phoneme: a visual and graphic element, but also an auditory one).

Also interesting, in regard to urban dissemination and the concept of interaction stolen or "parachuted in" from the theatrical sphere, which opens up to embrace the city, is *L'Autospettacolo* [Self-Spectacle], an action presented in Caorle in July 1969 for the festival *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*.¹⁹

Described by Scheggi as a "one act of time," it too was directed by Maiello, with Franco Quadri providing theatrical criticism, Tommaso Trini artistic criticism, and Franca Sacchi the music. In it, even the inhabitants of Caorle were considered actors, as were the visitors to the exhibition. Radically invading the space of the city, the *L'Autospettacolo* relied on very simple, traditional tools: a thousand posters (classic theatre bills) bearing the names of the authors, who thus unconditionally undersigned everything taking place; the main cast, i.e., the artists, whose basic theatricality is determined by what they make and do; and the other actors, i.e., visitors to the exhibition and inhabitants of Caorle. Some of the bills were posted inside booths, others on panels. A series of microphones and loudspeakers located in various points along the exhibition path through the city, connected by a closed-circuit system, played and replayed dialogues or fragments of dialogues, sounds, voices, noises, etc... everything that happened, but as if spying on it.²⁰ The audio materials collected were mixed and distorted by Franca Sacchi into electronic music which was played without interruption at the municipal theatre, erasing the otherness of performative and theatrical action. "Operating outside of the mental operation, behind the tangible or available reality. Scheggi merely fits out this tangible reality with secret microphones and speakers concealed from curiosity. Art is reset based on life. His only method is that of detection; once detected, the voices at different listening points are put in a circuit that is the artist's only act or intention of direction. With the *L'Autospettacolo* we are all actors and public – and this is already significant – and we are so anonymously (slightly spy-like) – which is even more so. Total theatre for a system of totalizing power."²¹

The *L'Autospettacolo* is thus a farsighted reflection on urban space as a rediscovered horizon of creative interaction: Scheggi cites as touchstones of inspiration Buckminster Fuller's geodesic domes, Tommaso Campanella's *City of the Sun*, the *Book of Revelation*. He engages both conceptually and explicitly with Michelangelo Pistoletto, who in that very period was launching the collective, participatory experiment of his *Zoo* in Turin.

parleurs soustraits à la curiosité. L'art s'annule devant la vie, la seule méthode est celle du relevé ; une fois relevées, les voix des différents points d'écoute sont insérées dans un circuit qui constitue le seul acte ou la seule volonté de mise en scène de l'artiste. Avec *L'Autospettacolo*, nous sommes tous acteurs et public – ce qui est déjà important – mais nous le sommes de manière anonyme (un peu comme des espions) – ce qui est encore plus important. Théâtre total au service d'un système de pouvoir totalisant²¹. »

Ainsi *L'Autospettacolo* est-il une réflexion annonciatrice sur l'espace de la ville comme horizon renouvelé d'interaction créative : Scheggi cite comme ses composantes inspiratrices et dialogiques les coupoles géodésiques de Buckminster-Fuller, la *Cité du Soleil* de Tommaso Campanella, *L'Apocalypse* de saint Jean. Il y dialogue aussi idéalement qu'explicitement avec Michelangelo Pistoletto, qui a lancé ces mois-là à Turin l'expérience collective et participative du Zoo.

Ainsi Scheggi situe-t-il ce travail dans la relation entre art, ville et signification de leur totalité nouvelle d'interaction, comme l'analyse bien le texte *La città come tempo di spettacolo* (La ville comme temps de spectacle) écrit de sa main pour la *Casabella* de son ami Alessandro Mendini : « [...] Le problème du rapport ville-art n'est finalement pas de remplir "un espace" mais de remplir "un temps" comme temps de spectacle. L'art-ville codifié dans la description d'un espace virtuel et illusoire autosuffisant, artificiellement dépendant du rapport temps-action-mouvement que la ville-spectacle tend à instaurer, a bloqué toute dynamique vers l'invention en vertu de sa genèse car le cycle de l'expérience commence et finit en elle-même.

Aujourd'hui, l'art dans la ville remplit seulement un espace que le spectateur ne peut pas vivre.

Étranglé dans le labyrinthe de son illusion, le spectateur-spectacle-temps devient seulement une somme de minutes-gestes-images. Mais abandonner l'illusion et entrer dans la réalité, transformer l'espace virtuel en espace réel, déplacer l'espace réel en temps visible et vivable, refuser la contemplation pour l'action, le statique pour le dynamique. Et encore. La nécessité de transformer la parole, le geste, le son, le mouvement en temps ville-totale. Parler de ville et d'art, c'est-à-dire les définir, est le symptôme propédeutique à leur crise.

Comme le sens de la mort est déjà implicite dans le concept même de définition.

[...] En ce moment, le seul art dans la ville est peut-être *L'Autospettacolo*²² ».

Dans ces interventions totales, l'ouverture à l'espace concerté comme lieu de l'événement et de l'action a été lue avec grande précision par Scheggi qui, comme à d'autres moments de son étude, montre qu'il donne un élan fondamental à la germination et au mûrissement presque en temps réel de nouvelles questions au centre du débat international.

Si de fait ses expérimentations viennent d'expériences

And so Scheggi himself saw this work as grounded in the relationship between art, city, and the meaning of their new totality of interaction, as aptly examined by the essay "La città come tempo di spettacolo" [The City as Time of Spectacle] that he wrote for his friend Alessandro Mendini's magazine *Casabella*: "The question of the art-city relationship is not to fill 'a space,' but rather to fill a 'time,' a time as the 'time of theatre.' Art-city, codified in the description of a separate, virtual and illusory space, is fictitiously dependent on the time-action-movement relationship that the city-show tends to set up. Precisely because of its origins, it has stopped all dynamics of invention because it opens and closes the cycle of the experience within itself. Art in the city now fills only a space that the spectator cannot experience. Squeezed into the maze of its illusion, the spectator-show-time becomes merely a collection of minutes-gestures-images. Yet, abandoning the illusion, it comes into reality, turning the virtual space into a real space, shifting the real space into a visible, liveable time, and rejecting contemplation for action, the static for the dynamic. And so on. The need to turn the word, the gesture, the sound, the movement into a total-city time. Speaking of the city and art, i.e. defining them, prepares the way for their downfall. As death is already implicit in the very concept of definition. [...] Right now the only art in the city might be the 'self-spectacle'."²²

In these actions of total engagement, the move into shared space as the place where things occur was incisively interpreted by Scheggi, who proved himself, as in other points in his career, to be a fundamental force driving the germination and maturation, almost in real time, of new questions at the heart of international debate.

While these investigations were derived from international experiments in theatre, they were tied above all to a very Italian way of inhabiting the city, not as an alien conglomeration but as a gathering place: he did not envision the city as a space of estrangement that one must escape to find something more genuine; rather, its architectural aspect was still seen by him with a scenographic and scenic utilitarianism where man is at home.

Man was more than ever the focus of his attention; one might even say of his intention. Man as a signifying element, the protagonist and tool of Time.

The action *OPLÀ-azione-lettura-teatro* was of a more momentary and immediate nature, far removed in some ways from the meditative atmosphere surrounding the idea of 'ritual' death in his processions and environments from late 1969 and 1970 (which we cannot deal with here, but for which we refer readers to the entries and commentary of the catalogue raisonné), but unquestionably always correlated to the sense of ephemerality that these actions contain. It was performed in Milan in Via Manzoni, then at the end of 1969 in Florence, starting in Via Martelli where

théâtrales internationales, elles relèvent aussi et surtout d'une façon de vivre la ville de manière très italienne, non comme un agglomérat étranger mais comme un lieu d'agrégation : la ville n'est pas pensée comme un espace aliénant dont il faut sortir pour trouver des dimensions authentiques ; au contraire, sa dimension architecturale est à nouveau vue par Scheggi selon un utilitarisme scénographique et scénique auquel l'homme appartient.

L'Homme est désormais et encore plus au centre de son attention – de son intention pourrions-nous écrire. L'Homme comme élément signifiant, protagoniste et instrument du Temps.

C'est une action de nature plus instantanée et immédiate, éloignée en un sens de l'atmosphère méditative liée à l'idée de mort « rituelle » des processions et des environnements des années 1969 et 1970 (qu'il ne nous est pas donné d'aborder ici mais pour lesquels nous renvoyons au travail systématique et au texte du Catalogue raisonné), qu'est *OPLÁ-azione-lettura-teatro* [OPLÁ-action-lecture-théâtre] organisée à Milan, via Manzoni, puis à la fin de 1969, à Florence, partant de via Martello où se trouvait la Galleria Flori²³ : l'action en effet naît de l'espace d'exposition clos, où Scheggi a une exposition personnelle, pour se déverser dans les rues de la ville, en bloquant la circulation dans une prise de conscience irrévérencieuse et joyeuse et une prise de possession des espaces collectifs.

Il est alors intéressant de citer la réflexion que développe en décembre 1969 toujours Lara Vinca Masini, définissant le retour de Scheggi à Florence comme étant « à sensations », décrivant la relation entre intérieur et extérieur, œuvre, environnement, action : « [...] dans l'exposition, une série de multiples organisés selon un ordre de composition précis et "structurel", sont le résultat direct de ses recherches sur le filtrage et la superposition surface-espace, à laquelle il travaille avec une ferveur qui dure depuis plus de dix ans désormais, faite d'acquisitions et d'approfondissements successifs. Il a abordé, à travers cette définition linguistique, établie, dès le départ, sur la structuration de l'espace, à travers le flux de la lumière, le thème du tableau-objet tridimensionnel, le thème de l'environnement [...]. Aujourd'hui, il aborde scénographiquement la dynamique spatiale. D'énormes lettres-personnages (rappelons-nous, toutefois les lettres célèbres de El Lisitskij), formant un OPLÁ [Hop -là] sortent de la salle-galerie, envahissent la rue, veulent entrer dans la vie de la ville²⁴. »

Reviennent donc les références aux avant-gardes historiques qui, dans l'intention critique et la proposition active de Paolo Scheggi, semblent fondamentales pour « critiquer la défaite de la culture italienne et sa soumission au système politique et économique de la fin des années 60 [...]. Comme cela était advenu dans les rues et sur les barricades des contestations européennes, cela se produisait sur la scène théâtrale, et artistique, à partir de la fin des années 60²⁵. »

L'opération environnementale d'*Ondosa* doit être considérée

the Galleria Flori was located: the action emerged from the closed gallery space, where Scheggi had a solo exhibition, to pour out into the city streets, blocking traffic in a joyous, irreverent recognition and repossession of shared space.²³

It is interesting to read the comments of Lara Vinca Masini in December 1969, which call Scheggi's return to Florence "sensational" and describe the relationship between inside and outside, work, environment, and action: "in the exhibition a series of multiples arranged in a specific, 'structural' order are the direct result of his research into the filtering and layering of spatial surfaces, which he has been working on for over ten years now, with constant new developments that are then further explored. Through this definition of language, centered from the outset on structuring space through the flow of light, he has addressed the theme of the three-dimensional object-painting, the theme of the environment. [...] Now he is theatrically addressing the dynamics of space. Huge letter-characters (one should recall the famous ones by El Lissitsky), forming the word OPLÁ come out of the gallery and invade the street, bent on entering the life of the city."²⁴

And so we once again find central references to those early avant-garde movements, which in Paolo Scheggi's critical aim and active proposition seem fundamental for "criticizing the defeat of Italian culture and its subjugation to the political and economic system in the late '60s [...]" This is what took place in the streets and on the barricades of the European protests, this is what took place on the stage and in art, beginning in the late '60s."²⁵

Moving along the same lines, though with more meditative and metaphysical intent, is the environment *Ondosa*, commissioned for a specific material – the black plastic laminate "Print" made by Cuneo-based company Abet – but freely conceived by Scheggi for the "Eurodomus 3" show held in late 1970 at the Palazzo della Triennale in Milan.

His space, which visitors could enter and walk through, was formed by large letters spelling out the name *Ondosa* (a personal reference to his daughter Cosima Ondosa Serenissima); it is described as follows in the magazine *Domus*: "[...] dedicated to a newborn baby girl, Ondosa, an environment inhabited by only the six giant letters of her name, which are three-dimensional and intersect with the walls and ceiling: all made from jet-black Print."²⁶

The large capital letters marked another stage of development for Scheggi's work *inside/outside/inside* the exhibition space: a path that began with writing *Romanzo di poesia visiva* from 1962 to 1965, then with rewriting theatre through the alphabets of *Interventi per la Visita alla prova dell'Isola purpurea* in December 1968, and finally with the black panel and white letters of the action *Oplà-stick*, performed first in Milan and then in Zagreb, respectively on April 15 and May 6, 1969. At the end of that year, more large white letters set out from Galleria Flori in Florence to enter

dans cette perspective, mais avec une intention plus méditative et métaphysique : si ses matériaux répondent à une commande – le laminé plastique noir Print de l'entreprise Abet de Cuneo –, elle a été conçue librement par Scheggi pour la manifestation d'« Eurodomus 3 » qui s'est tenue à la fin de l'année 1970 au Palazzo della Triennale de Milan.

Ainsi cet espace habitable et traversable, formé de grandes lettres portant le nom d'*Ondosa*, intimement lié à la pensée pour sa fille Cosima Ondosa Serenissima, est-il décrit dans les pages de *Domus* : « [...] dédié au nom d'une enfant à peine née, Ondosa, un environnement uniquement habité par les six (gigantesques) lettres du mot, réalisées dans l'épaisseur et qui forment des intersections avec les parois et le plafonds : le tout en Print noir profond²⁶ ».

Les grandes lettres en caractères majuscules conduisent alors à un développement supplémentaire dans le travail mené par Scheggi « dentro-fuori-dentro » [dans-hors-dans] l'espace d'exposition : parcours engagé avec la rédaction du *Romanzo di poesia visiva* de 1962 à 1965, puis avec la réécriture du théâtre par les alphabets des *Interventi per la Visita alla prova dell'Isola purpurea* en décembre 1968 ; enfin, avec le grand tableau noir sur lequel se découpent les lettres blanches de l'action *Oplà-stick* exécutée d'abord à Milan puis à Zagreb, respectivement les 15 avril et 6 mai 1969. À la fin de cette année-là, de grandes lettres, blanches toujours, partant de la Gallerie Flori de Florence sortent dans les rues et sur les places, rencontrant la ville. Au début de 1970, les lettres de Scheggi reviennent dans l'espace clos, protégées par une cellule noire, brillante, étant elles-mêmes noires et brillantes, appelées à composer et prononcer le nom de sa fille née depuis peu, en hommage au poème *Dove la luce* [Où la lumière] de Giuseppe Ungaretti²⁷, poète aimé de Scheggi qui devait en peindre d'autres vers sur les vêtements de Germana Marucelli pour la collection printemps-été de 1963²⁸.

En 1970, les lettres reviennent irrésistiblement en scène : chacune d'entre elles devenant des caractères géants où elles sont de fait, dans une action ludique et théâtrale, portées en procession à travers les rues dans leurs sens volumétrique, plastique pour se recomposer en petits monuments à l'instantanéité, reconstruisant un son, un geste, un instant.

Jusqu'à devenir langage conceptuel et reflétant la volonté de l'artiste d'unir l'espace et le temps, ici et ailleurs, dedans et dehors, dans un *continuum* entre soi, l'œuvre, le spectateur, et le mystère des choses : *Copia dal vero di Paolo Scheggi*, réalisée à la fin de cette même année 1970 pour la Galleria Cenobio Visualità à Milan²⁹, est une œuvre dont la densité sémantique doit encore être interrogée.

D'autres études, d'autres recherches se succéderont pour démontrer la merveille avec laquelle le langage de Paolo Scheggi continue de nous étonner, nous invitant à nous vivre – et à vivre son art – comme un spectacle.

the streets and squares and encounter the city.

In early 1970, Scheggi's letters went back into an enclosed space; protected by a black, shiny cell, and black and shiny themselves, they were used to compose and pronounce the name of the artist's newborn daughter, and were also a tribute to the poem "Dove la luce" by Giuseppe Ungaretti,²⁷ a poet that Scheggi loved, and from whom he had borrowed other verses to paint on the garments of Germana Marucelli's spring/summer 1963 collection.²⁸

In 1970, the letters came back on the scene with a vengeance: each of them taking on gigantic proportions, as they were literally carried in procession through the streets, in a playful theatrical action, in the form of three-dimensional, sculptural objects, and then recomposed as small momentary monuments, reconstructing a sound, an action, an instant.

In the end, they became a conceptual language reflecting the artist's desire to unite space and time, here and elsewhere, inside and out, in a continuum which would embrace self, work, viewer, and the great mystery of things: *Copia dal vero di Paolo Scheggi* [Copy from Life of Paolo Scheggi], made at the end of 1970 for Galleria Cenobio Visualità in Milan,²⁹ is a work, with all its semantic depth, that still invites questions.

Other studies and analyses will come, showing how the language of Paolo Scheggi continues to amaze us, inviting us to experience life – and experience his art – as a spectacle.

Notes

1. G. Chiari, « Paolo Scheggi, OPLÀ », in *Paolo Scheggi*, catalogue de l'exposition, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, Florence, 28 mai-26 juin 1983, op. cit., p. 15, nous traduisons.
2. Sur la centralité de la Galleria La Tartaruga dans le panorama artistique italien et international, cf. :
Gli anni originali, Editori del Grifo, Castelluccio di Pienza, 1995 ;
Per il clima felice degli anni '60, Don Chisciotte, San Quirico d'Orcia, 1998 ;
L'arte e la Tartaruga. Omaggio a Plinio De Martiis, Skira, Milan, 2007.
Plus spécifiquement, sur le *Théâtre des expositions*, cf. :
I. Bernardi, *Teatro delle Mostre, Rome, mai 1968*, Scalpendi, Milan, 2014.
3. I. Bernardi, « Nuovi contributi sul Teatro delle Mostre », in *Id.*, *Teatro delle Mostre*, op. cit., p. 65-66.
4. M. Calvesi, « Arte e tempo », in *Teatro delle mostre*, sous la dir. de P. De Martiis, catalogue de l'exposition, Galleria La Tartaruga, Rome, 6-31 mai 1968, Lerici Editore, Rome, 1968.
Le texte de Calvesi a une bonne recension de L. Lambertini, « Maurizio Calvesi. Il teatro delle mostre », in *NAC*, n° 1, année I, 15 octobre 1968, p. 28.
5. M. A. Boulgakov, *L'Île pourpre* [ed. orig. *Krasnyj ostrov*, Mosca 1928] in *Id.*, *Le maître et Marguerite et autres romans ; suivis du Théâtre*, Gallimard, Paris, 2004.
6. Sur le rôle joué par la mise en scène de *L'Île pourpre* de Boulgakov au Piccolo Teatro de Milan, et plus largement sur les avant-gardes soviétiques dans le contexte de la culture italienne des années soixante, nous renvoyons au récent essai :
I. Bignotti, « Splendide utopie e mitiche contraddizioni. Appunti per un'analisi sul mito dell'URSS in Italia, dal 1968 al 1977 », in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, sous la dir. de I. Bignotti, V. Strukelj, F. Zanella, catalogue de l'exposition, Mantoue, Fruitiere di Palazzo Te, 30 mai-4 octobre 2015, Skira, Milan, 2015, p. 143-153.
7. Une analyse vaste et fouillée du spectacle se trouve dans le livre produit par le Piccolo Teatro de Milan pour la saison de théâtre 1968, cf. : « Visita alla prova de L'Isola purpurea di Bulgakov », op. cit. ; sur les interventions écrites de Scabia, voir G. Scabia, « Interventi plastico-visuali » pour *Visita alla prova dell'Isola purpurea di Bulgakov + Scabia*, mise en scène de Raffaele Maiello, Milan, Piccolo Teatro, à partir du 4 décembre 1968, La Tipocromo, Milan, 1968.
8. M. Rusconi, entretien avec Paolo Scheggi, *Paolo Scheggi: « Riempiere un tempo come tempo di teatralità »*, in *Sipario*, n° 276, Milan, avril 1969, p. 16.
9. Sur la dernière phase de la recherche de Scheggi, nous renvoyons à la thèse de doctorat de I. Bignotti, *Paolo Scheggi et il suo itinerario nelle forme: dalla visualità all'architettura, dallo scenario teatrale al linguaggio politico*, Thèse de Doctorat in « Teorie et Storia delle arti », Scuola Dottorale Inter-ateneo in Storia delle arti, Università Iuav de Venise, Venise, 2013.
10. P. Scheggi, *Nota per gli Interventi plastico-visuali*, Milan 1968, Milan, Piccolo Teatro, *Visita alla prova dell'Isola purpurea di Bulgakov + Scabia*, op. cit.
11. *Le degré zéro de l'écriture* est un essai de critique littéraire et sémiologue Roland Barthes, publié en France en 1953 puis édité en Italie en 1960 (Lerici, Milan).
12. Cf. par exemple R. Barthes, *Éléments de sémiologie*, Paris, 1965.
13. Des publications récentes ont approfondi et fourni une étude systématique des recherches du Gruppo 63, nous renvoyons avant tout à :
Gruppo 63, Bompiani, Milan, 2013, comprenant *L'Antologia*, sous la dir. de N. Balestrini et A. Giuliani; *Critica e teoria*, sous la dir. de R. Barilli et A. Guglielmi, appareils critiques mise à jour.
Mais cf. également :
F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia: Luciano Anceschi, i Novissimi et il Gruppo 63*, Mimesis, Milan/Udine, 2014.
14. P. Scheggi, « Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi », in *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi. Naviglioincontro 7*, catalogue de l'exposition, Galleria del Naviglio, Milan, texte de P. Scheggi, 15 avril 1969, Edizioni del Naviglio, Milan, 1969. Y participent en tant qu'acteurs : Gianni Emilio Simonetti, Franca Dall'Acqua, Terezhza Bento, Getulio Alviani.

Notes

1. Giuseppe Chiari, *Paolo Scheggi, OPLÀ*, in *Paolo Scheggi*, exh. cat., Florence, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, May 28-June 26, 1983, op. cit., p. 15.
2. On the key role played by Galleria La Tartaruga in the Italian and international art scene, see:
Gli anni originali, Editori del Grifo, Castelluccio di Pienza, 1995;
Per il clima felice degli anni '60, Don Chisciotte, San Quirico d'Orcia, 1998;
L'arte e la Tartaruga. Omaggio a Plinio De Martiis, Skira, Milan, 2007.
On the *Teatro delle Mostre* in particular, see:
Ilaria Bernardi, *Teatro delle Mostre, Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milan, 2014.
3. Ilaria Bernardi, "Nuovi contributi sul Teatro delle Mostre," *Teatro delle Mostre*, op. cit., pp. 65-66.
4. Maurizio Calvesi, "Arte e tempo," *Teatro delle mostre*, ed. P. De Martiis, exh. cat., Rome, Galleria La Tartaruga, May 6-31, 1968, Lerici Editore, Rome, 1968. Calvesi's book received a positive review from Luigi Lambertini in "Maurizio Calvesi: Il teatro delle mostre," *NAC* I, no. 1, Oct. 15, 1968, p. 28.
5. Mikhail Bulgakov, *Bagrovj ostrov*, 1928, translated into Italian as *Isola purpurea* in Mikhail Bulgakov, *Teatro*, trans. Laura Boffa, Tania Gargiulo, Bruno Meriggi, Maria Olsoufieff, De Donato Editore, Bari, 1968.
6. On the role played by the staging of Bulgakov's *Purple Island* at the Piccolo in Milan, and more generally by the Soviet avant-garde movements in the context of Italian culture in the '60s, see the recent essay:
Ilaria Bignotti, "Splendide utopie e mitiche contraddizioni: Appunti per un'analisi sul mito dell'URSS in Italia, dal 1968 al 1977," in *Guardando all'URSS: Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, eds. Ilaria Bignotti, Vanja Strukelj, Francesca Zanella, exh. cat., Mantua, Fruitiere di Palazzo Te, May 30-Oct. 4, 2015, Skira, Milan, 2015, pp. 143-153.
7. A comprehensive, in-depth analysis of the performance can be found in the booklet that the Piccolo Teatro di Milano produced for its 1968 season, see: *Visita alla prova de L'Isola purpurea di Bulgakov*, op. cit.; on the elements written by Scabia, see Giuliano Scabia, *Interventi plastico-visuali for Visita alla prova dell'Isola purpurea di Bulgakov + Scabia*, direction Raffaele Maiello, Milan, Piccolo Teatro, from December 4, 1968, La Tipocromo, Milan 1968.
8. Marisa Rusconi interviewing Paolo Scheggi, "Paolo Scheggi: 'Riempiere un tempo come tempo di teatralità'," *Sipario*, no. 276, April 1969, p. 16.
9. With regard to the final stage of Scheggi's career, see the dissertation by Ilaria Bignotti, "Paolo Scheggi e il suo itinerario nelle forme: dalla visualità all'architettura, dallo scenario teatrale al linguaggio politico," PhD diss., Università IUAV di Venezia, 2013.
10. Paolo Scheggi, *Nota per gli Interventi plastico-visuali*, in *Visita alla prova dell'Isola purpurea di Bulgakov + Scabia* op. cit.
11. *Le degré zéro de l'écriture* is an essay by literary critic and semiologist Roland Barthes, published in France in 1953 and in Italy in 1960 (Lerici, Milan). The English translation is *Writing Degree Zero*, trans. Annette Lavers and Colin Smith, Cape Editions, London, 1967.
12. See for example Roland Barthes, *Elementi di semiologia*, trans. Andrea Bonomi, Einaudi, Turin, 1966.
13. Recent publications have taken a closer and more systematic look at the work of Gruppo 63, see especially:
Gruppo 63, Bompiani, Milan, 2013, containing *L'Antologia*, eds. Nanni Balestrini and Alfredo Giuliani; and *Critica e teoria*, eds. Renato Barilli and Angelo Guglielmi, updated critical apparatus.
But see also:
Fausto Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia: Luciano Anceschi, i Novissimi et il Gruppo 63* Mimesis, Milan/Udine, 2014.
14. Paolo Scheggi, "Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi," *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi - Naviglioincontro 7*, exh. cat., Milan, Galleria del Naviglio, April 15, 1969, text by P. Scheggi, Edizioni del Naviglio, Milan, 1969. Actors: Gianni Emilio Simonetti, Franca Dall'Acqua, Terezhza Bento, Getulio Alviani.

15. P. Scheggi, « Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi », op. cit.
16. T. Trini, « Geometria dell'esistenza », in *Corriere della sera*, 27 janvier 1974, p. 15.
17. Paolo Scheggi, sous la dir. de D. Farneti Cera et F. Scheggi, catalogue de l'exposition, Galleria d'Arte Moderna, Bologne, 6 octobre-10 novembre 1976, Edizioni del Naviglio, Bologne, 1976, catalogue sans pagination.
18. *Typoezija-Typoetry*, sous la dir. de B. Tomic, in *Tendencije 4-Tendencias 4*, sous la dir. de Božo Bek, Boris Kelemen, Radoslav Putar, catalogue de l'exposition, Galerija Studentskog Centra, Zagreb, 5 mai-30 juin 1969, Graficki Zavod Hrvatske, Zagreb, 1970.
L'action de Scheggi *Oplà-stick* est mise en scène le 6 mai 1969, autour de 21h, à la Galleria del Centro Studentesco (Students Center). Y participent en tant qu'acteurs : Alviani, Gambone, Dall'Acqua, Žimbrek (voix : Scheggi).
19. *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, op. cit.
20. P. Scheggi, « L'Autospettacolo », in *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, s.p.
21. T. Trini, « Teatro totale. L'Autospettacolo », in *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, s.p.
22. P. Scheggi, « La città come tempo di spettacolo », in *Casabella*, n° 339-340, année XXXIII, août-septembre 1969, p. 94-95.
23. *OPLÀ-azione-lettura-teatro + Moduli - Intersuperfici modulari*, Galleria Flori et action exécutée dans les rues de la ville, Florence, 1^{er}-20 novembre 1969.
Il ressort de l'invitation donnée par la Galleria del Naviglio que l'action aurait aussi dû se dérouler au cours de 1969 à Rome et à Turin, mais en l'état actuel des recherches il ne nous est pas permis de confirmer qu'elles aient effectivement été réalisées.
Après quarante-six ans, le 26 septembre 2015, à l'occasion de la Biennale Internationale des Antiquaires de Florence, l'Associazione Paolo Scheggi en collaboration avec Tornabuoni Art a proposé à nouveau cette action, portant son attention sur la reconstitution philologique et historique, dans les mêmes rues et les mêmes places qu'en 1969.
24. L. Vinca Masini, « Galleria Flori: Paolo Scheggi », in *NAC. Notiziario Arte Contemporanea*, n° 26, Milan, 1^{er} décembre 1969, p. 13.
25. I. Bignotti, « Splendide utopie e mitiche contraddizioni. Appunti per un'analisi sul mito dell'URSS in Italia, dal 1968 al 1977 », in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, op. cit., p. 143.
26. « Eurodomus 3 », in *Domus*, n° 488, juillet 1970, s.p.
27. C'est ce qu'a rappelé Franca Scheggi Dall'Acqua, durant l'une des conversations au cours de 2011.
Le poème *Dove la luce* a été consulté dans l'édition :
G. Ungaretti, *Sentimento del tempo*, sous la dir. de R. Angelica et C. Maggi Romeno, Fondazione Arnoldo et Alberto Mondadori, Milan, 1988, p. 203-206.
Cette édition reconstitue également les versions précédentes, tirée du manuscrit de l'auteur. Pour la traduction française : *Sentiment du temps*, trad. fr. Philippe Jaccottet, tiré de *Vie d'un homme, Poésie 1914-1970*, Poésie/Gallimard, 2005, p.169.
28. « Comme alouette ondoyante / Au vent gai sur les prés jeunes, / Viens, mes bras te savent légère. / Nous oublierons ici-bas / Et le mal et le ciel, / Mon sang trop rapide à la guerre, / Les pas d'ombres qui se souviennent / En des rougeurs d'aubes nouvelles. / Où la lumière n'émeut plus de feuilles, / Soucis et songes débardés sur d'autres rives, / Où le soir s'est posé, / Viens, je te porterai / Aux collines dorées. / L'heure stable, délivrés de l'âge, / Dans son halo perdu, / Sera notre lit. »
(*Ibid.* p. 169)
29. Cf. *Copia dal vero di Paolo Scheggi*, Milan, Galleria Cenobio-Visualità, 1^{er} octobre-1^{er} novembre 1970.
15. Paolo Scheggi, "Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi", op. cit.
16. Tommaso Trini, "Geometria dell'esistenza," in *Il Corriere della sera*, Jan. 27, 1974, p. 15.
17. Paolo Scheggi, eds. Deanna Farneti Cera and Franca Scheggi, exh. cat., Bologna, Galleria d'Arte Moderna, Oct. 6-Nov. 10, 1976, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 1976, unpagged.
18. "Typoezija-Typoetry," ed. Bilijana Tomic, in *Tendencije 4-Tendencias 4*, eds. Božo Bek, Boris Kelemen, Radoslav Putar, exh. cat., Zagreb, Galerija Studentskog Centra, May 5-June 30, 1969, Graficki Zavod Hrvatske, Zagreb, 1970.
Scheggi's action *Oplà-stick* was staged on May 6, 1969, at about 9 PM, in the gallery of the student center. Participating actors: Alviani, Gambone, Dall'Acqua, Žimbrek (voice: Scheggi).
19. *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, op. cit.
20. Paolo Scheggi, "L'Autospettacolo," in *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, op. cit, unpagged.
21. Tommaso Trini, "Teatro totale: L'Autospettacolo," *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, op. cit., unpagged.
22. Paolo Scheggi, "La città come tempo di spettacolo," *Casabella* XXXIII, no. 339-340, Aug./Sept. 1969, pp. 94-95.
23. *OPLÀ-azione-lettura-teatro + Moduli - Intersuperfici modulari*, Florence, Galleria Flori and action performed in the city streets, Nov. 1-20, 1969.
From the invitation put out by Galleria del Naviglio it would seem that the action was to be performed in 1969 in Rome and Turin as well, but research has not to date been able to confirm whether these actions indeed took place.
Forty-six years later, on September 26, 2015, for the International Antiques Biennale in Florence, Associazione Paolo Scheggi in collaboration with Tornabuoni Arte restaged a careful, historically accurate reconstruction of this action in the same streets and piazzas as in 1969.
24. Lara Vinca Masini, "Galleria Flori: Paolo Scheggi," *NAC: Notiziario Arte Contemporanea*, no. 26, Dec. 1, 1969, p. 13.
25. Ilaria Bignotti, "Splendide utopie e mitiche contraddizioni: Appunti per un'analisi sul mito dell'URSS in Italia, dal 1968 al 1977," in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, op. cit., p. 143.
26. "Eurodomus 3," in *Domus*, no. 488, July 1970, unpagged.
27. According to the recollections of Franca Scheggi Dall'Acqua in one of her conversations with the author in 2011.
The poem "Dove la luce" was consulted in:
Giuseppe Ungaretti, *Sentimento del tempo*, eds. R. Angelica e C. Maggi Romano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milan, 1988, pp. 203-206.
This edition also reconstructs the versions that preceded the definitive one, drawn from the author's manuscripts.
28. The reference being to the first line, "Come allodola ondoza."
In the English translation by Diego Bastanutti ("Where the Light"):
Like a lark sailing [swaying] / On [Of] the blithe breeze of [on the] fresh meadows, / Come lightly into my arms. / We shall forget this life, / And good and evil [the sea and the sky], / And my rushing blood in war, / And wary shadows' footfalls [the shadows' footfalls who remember], / Amid the blush of fresh new morns. / Where light no longer stirs a leaf, / Dreams and worries gone to other shores, / Where eve [the evening] has settled, / Come, to golden hills / I'll take you. / Free from ageing / In its lost nimbus / Constant time / Will be our blanket [bed].
(Giuseppe Ungaretti, *A Major Selection of the Poetry of Giuseppe Ungaretti*, trans. Diego Bastanutti, Exile Editions, Toronto, 1997, p. 211.)
29. See *Copia dal vero di Paolo Scheggi*, Milan, Galleria Cenobio-Visualità, Oct. 1-Nov. 1, 1970.



—
 Couvertures de
 la revue *Nuova
 Corrente*, graphisme
 de Paolo Scheggi,
 1966-1969

—
 Covers from the
Nuova Corrente
 magazine, graphic
 design by Paolo
 Scheggi, 1966-1969

da parte di paolo scheggi

pejo 24.8.69

invito
a
viversi
come
spettacolo

—
Invitation de
Paolo Scheggi à
la manifestation
« 11 giorni di
arte collettiva a
Pejo », 24 août-3
septembre 1969,
sous la direction
de la Galerie
Sincron d'Armando
Nizzi, Brescia

—
Paolo Scheggi's
invitation to the
*11 giorni di arte
collettiva a Pejo*
exhibition, August
24-September
3, 1969, curated
by the Galleria
Sincron di
Armando Nizzi,
Brescia



Ente Autonomo

Piccolo
Teatro
di Milano

Visita
alla prova
de "L'isola
purpurea"

di Bulgakov
trascrizione e interventi
di Giuliano Scabia

ALICHRN

—
Couverture
du livret *Visita
alla Prova de
"L'isola purpurea"*
di Bulgakov,
publication du
Piccolo Teatro di
Milano, 1968

—
Cover of the
libretto *Visita
alla Prova de
"L'isola purpurea"*
di Bulgakov,
published by the
Piccolo Teatro di
Milano, 1968



*Sur ces pages et les suivantes /
In these and in the following pages
Interventi plasticovisuali per la Visita alla
prova dell'Isola purpurea di Bulgakov
+ Scabia, œuvre originale 1968,
reconstruction 2014 / originals 1968,
reconstruction 2014
Peinture fluorescente su polystyrène
et contreplaqué / Fluorescent paint
on polystyrene and plywood
Collection particulière / Private collection
APSM001/0195
Photo de Luigi Ciminaghi / Photos by
Luigi Ciminaghi. Courtesy Piccolo Teatro
di Milano - Teatro d'Europa*



30448

ZII

oo

ONVEE EEE EEE EEE EEE EEE EEE



—
 Paolo Scheggi conçoit et réalise ces lettres pour la pièce *Visita alla prova dell'Isola purpurea*, écrite par Giuliano Scabia en s'inspirant de *L'île pourpre* de Mikhaïl Boulgakov, mise en scène par Raffaele Maiello et avec les scènes du spectacle d'Ezio Frigerio, les costumes d'Ezio Frigerio et Luisa Spinatelli, jouée au Piccolo Teatro di Milano à partir du 4 décembre 1968.

Les lettres, dont certaines formaient des mots que les acteurs composaient durant le spectacle, furent réalisées par Scheggi en différentes tailles. L'artiste s'inspirait des affiches et des discours de l'avant-garde et de la révolution russe du début du siècle ; l'objectif était d'établir une confrontation entre une scénographie classique et les lettres de Scheggi, qui représentaient les moyens et les moments d'une action permettant de transformer le théâtre traditionnel en espace-temps émotionnel.

Les lettres ont été perdues par la suite. Les mots « GIOIA », « SOLE », « LUCIDITÀ » et « SPLENDIDA UTOPIA? » [JOIE, SOLEIL, LUCIDITÉ ET SPLENDIDE UTOPIE ?, NdT] ont été reconstitués avec autorisation en 2014

—
 Paolo Scheggi designed and made these letters for the theatrical play *Visita alla prova dell'Isola purpurea* written by Giuliano Scabia based on Mikhail Bulgakov's *Purple Island*. Directed by Raffaele Maiello with scenery by Ezio Frigerio and costumes by Ezio Frigerio and Luisa Spinatelli, it was put on at the Piccolo Theatre in Milan starting December 4, 1968.

Scheggi designed the letters – some formed by the actors during the show – in different sizes, inspired by avant-garde posters and speeches and the early twentieth-century Russian Revolution. There was an interesting intentional contrast on the stage between a classical set design and Scheggi's letters, which we can see as tools and parts of an action to turn traditional theatre into a participatory space-time.

As they have since been lost, a reconstruction was authorized in 2014 of the words "GIOIA," "SOLE," "LUCIDITÀ," "SPLENDIDA UTOPIA?" ["JOY," "SUN," "CLARITY," "SPLENDID UTOPIA?"]







AA
AA
AA
AA
AA
GO



Uccit
Dita
aa

IVEGG
s.p.a. MC Garbagnate

galleria d'arte del naviglio

gymzh
ciwit
kyslipuk
ator

38

35





Dans ces pages / In these pages
Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi,
 1969
 Alphabet en métal émaillé blanc sur
 panneau en bois noir / Alphabet in white
 enameled metal on a black wood panel
 200 × 200 cm ca. / 78 ¾ × 78 ¾ in ca.
 Collection particulière / Private collection
 APSM001/0196

Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi est une performance théâtrale, écrite et mise en scène par Scheggi et dont les décors ont été conçus par l'artiste. Quatre acteurs font des mouvements libres sur la base d'indications initiales, en s'inspirant d'un texte écrit par Scheggi sur la base d'une œuvre théâtrale de l'avant-garde allemande d'Ernst Toller, *Hopplà, wir leben!*, avec une voix hors-champ, en prenant et en déplaçant des lettres blanches sur un tableau noir. La pièce fut présentée pour la première fois le soir du 15 avril 1969 à la Galleria del Naviglio de Milan. Les acteurs étaient : Getulio Alviani, Thereza Bento, Franca Scheggi Dall'Acqua et Gianni Emilio Simonetti ; Umberto Troni était la voix hors-champ. Cette pièce fut rejouée le soir du 6 mai 1969 à Zagreb, à l'occasion de la manifestation Tendencije 4 dans le cadre de l'exposition Tipoezija-Typoetry à la Galerie du Centre universitaire. Les acteurs étaient : Getulio Alviani, Bruno Gambone, Franca Scheggi Dall'Acqua, Martha Žimbek ; Paolo Scheggi était la voix hors-champ

Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi is an action/play written and directed by Scheggi, who also designed the stage set. Four actors perform free movements based on basic instructions, taking inspiration from the text that Scheggi wrote based on the avant-garde German theatrical work by Ernst Toller, "Hopplà, wir leben!" performed by an off-stage voice, taking and moving white letters on a black board. The show was put on for the first time on the evening of April 15, 1969 at the Galleria del Naviglio in Milan. The actors were Getulio Alviani, Thereza Bento, Franca Scheggi Dall'Acqua and Gianni Emilio Simonetti; Umberto Troni was the off-stage voice. The show was put on again on the evening of May 6, 1969, in Zagreb during Tendencije 4 as part of the Tipoezija-Typoetry exhibition at the Gallery of the Student Center. The actors were Getulio Alviani, Bruno Gambone, Franca Scheggi Dall'Acqua, and Martha Žimbek; Paolo Scheggi was the off-stage voice



Oplà-stick,
passione secondo
Paolo Scheggi,
1969

—
Performance
présentée
à Milan, Galleria
del Naviglio,
15 avril 1969

—
Action
performed in
Milan, Galleria
del Naviglio,
April 15, 1969





Oplà-stick,
passione secondo
Paolo Scheggi,
 1969

—
 Performance
 présentée
 à Milan, Galleria
 del Naviglio,
 15 avril 1969

—
 Action
 performed in
 Milan, Galleria
 del Naviglio,
 April 15, 1969



—
Oplà-stick,
passione secondo
Paolo Scheggi,
catalogue de
l'exposition,
Milan, Galleria
del Naviglio,
« Naviglioincontro
7 », 15 avril 1969

—
Oplà-stick,
passione secondo
Paolo Scheggi,
exhibition
catalogue, Milan,
Galleria
del Naviglio,
"Naviglioincontro
7", April 15, 1969

naviglioincontro 7

oplà - stik
passione secondo paolo scheggi
azione teatro interpretata da:
alviani bento dall'acqua simonetti
voce: troni

15.4.1969



l'azione in 19 movimenti si svolge all'interno di un contenitore bianco, una parete è trasparente e permette al pubblico la visibilità.

su una parete è appeso uno schermo nero con le lettere dell'alfabeto. fuori del contenitore la voce che, attraverso un microfono collegato a due amplificatori uno interno e uno esterno, comunica ai quattro personaggi e al pubblico movimenti e frasi.

la sonorizzazione è il tempo reale dell'azione registrato all'ora telefonica.

traccia della voce

a gianni e. simonetti

b franca dall'acqua

c terezha bento

d getulio alviani

- 1 azione: 10" di immobilità
- 2 alcuni movimenti di ginnastica elementare
- 3 a= io / b= sentimento esposto lucidamente / c= arte dell'io / d= architettura scenica
- 4 20" di immobilità
- 5 a di fronte al vetro / bd sulla parete di destra / c sulla parete di sinistra
- 6 a/b/c/d battono con ritmie differenti sulle rispettive pareti
- 7 5" di immobilità
- 8 a stacca una lettera qualunque dalla lavagna e la mostra al pubblico, rimettendola poi al suo posto, ora si appoggia alla parete destra
- 9 c stacca una lettera qualunque dalla lavagna e la mostra al pubblico, rimettendola poi al suo posto, ora si appoggia alla parete sinistra
- 10 d stacca una lettera qualunque dalla lavagna e la mostra al pubblico, facendo cinque passi avanti, rimettendola poi al suo posto. ora si appoggia alla parete di sinistra.
- 11 30" di immobilità
- 12 b di fronte al vetro compone la parola errore con la sola e mostrandola 6 volte
- 13 a/c/d allineati di fronte alla lavagna e con le braccia aperte orizzontalmente leggono: tre / giovani / proletari / suicidarono / perdita / movimento / comunista / temperamenti / giovani / resistono / lavoro / minuto / freddo / senza / pathos / contrasto / volontà / rivoluzionaria.
- 14 a/b/c/d scrivono per terra: occhi / abisso / urto / violenza.
- 15 15" di immobilità
- 16 a/b/c/d si identificano semanticamente con a/b/c/d
- 17 c si pone dietro la b / d si pone dietro la c / a si pone davanti la b
- 18 a/b/c/d diranno uno dopo l'altro: fondamento / biologico / del / socialismo.
- 19 a/b/c/d diranno tutti insieme: invece / di / una / musica / di / suoni una / musica / dei / movimenti / invece / di / una / musica / di / suoni una / musica / dei / movimenti / invece / di una / musica / di / suoni / una / musica / dei / movimenti / invece di / una / musica / di / suoni / una / musica / dei / movimenti.

renti le idee del testo, però si è trattato, appunto, di una scelta del tutto particolare e legata a questa circostanza. Se dovessi lavorare ancora per il teatro userei tecniche e linguaggi completamente diversi, e modificabili di volta in volta, tanto che non sarebbe possibile definire uno "stile Arroyo" come invece è possibile, a prima vista, per molti artisti che realizzano scenografie. Insomma, la continuità di rapporto tra arti figurative e scenografie per me non esiste: ho detto che non mi interessa il palcoscenico trasformato in galleria d'arte, dunque non credo al nuovo grande amore dei pittori per il teatro così come non credo al loro bisogno di improvvisarsi registi cinematografici.

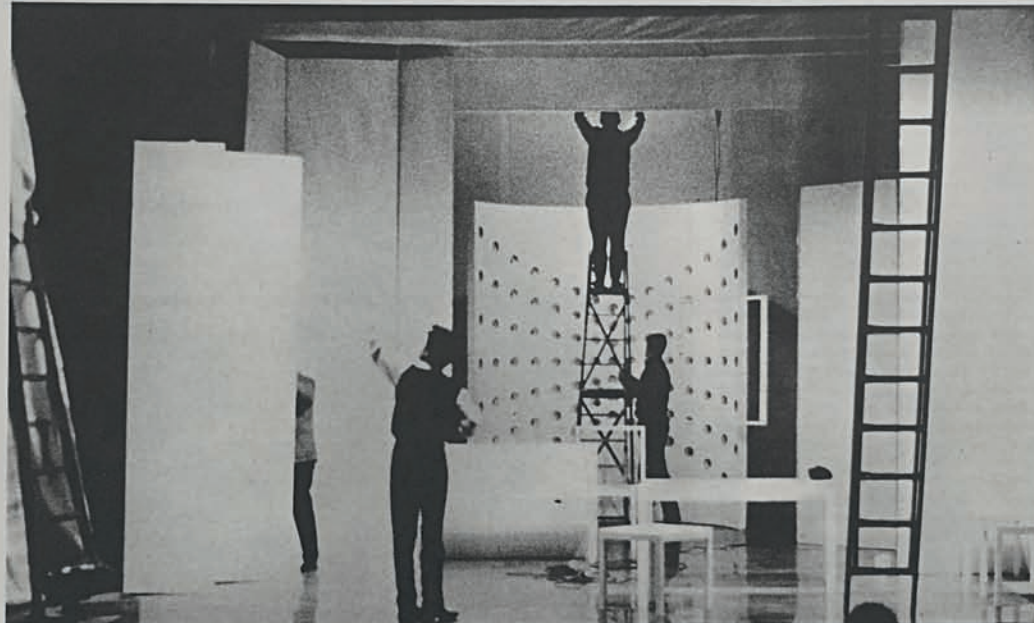
Qual'è secondo lei la funzione della scenografia rispetto ai testi e allo spazio scenico?

Credo di avere già risposto, in parte, rispondendo alla domanda prece-

no ha definito il mio lavoro in **Off Limits** rivoluzionario: io ritengo invece importante chiarire che non mi sembra di aver fatto niente di nuovo. Ho realizzato soltanto qualcosa di molto funzionale al testo, anche se, d'accordo con Grüber, ho ignorato a tutti i livelli le indicazioni di Adamov che avrebbe voluto ricreare un ambiente realistico, riempire la scena con gli "interni" e fare sentire gli "esterni" con proiezioni della città, grattacieli eccetera. Noi invece abbiamo deciso di fare una specie di piattaforma che coinvolgesse lo interno e l'esterno della città, appartamento borghese, statua della Libertà eccetera. E abbiamo voluto che gli attori entrassero e uscissero sempre scendendo dalle vasche da bagno, quasi che sotto ci fosse una specie di scena sotterranea, un'immensa immonda fogna. Naturalmente la scenografia, con tutti quegli apparecchi igienici, con tutte quelle superfici traslucide, è un'ironizzazione dell'era tecnologica e

nazione dei confini tra palcoscenico e platea, tra attori e spettatori, sovvertendo insomma le regole dello spazio scenico tradizionale; volevamo semplicemente che il pubblico sentisse anche in modo fisico il simbolico campo da golf della coesistenza pacifica tra americani e russi. Insomma, la continuità tra palcoscenico e platea era puramente funzionale, una scelta legata a questo testo e a questa occasione, non una formula definitiva da applicarsi indiscriminatamente. In realtà io continuo a credere nella scena tradizionale, nel ruolo degli attori-attori e degli spettatori-spettatori, così come continuo a fare quadri a olio mentre i miei colleghi usano materia plastica, perspex, lamiera, macchinette, motorini, tubi, stracci, sabbia, ortaggi eccetera. L'importante è quello che si dice, non il mezzo, non il materiale attraverso cui si esprime l'idea.

(conversazione registrata a cura di Marisa Rusconi)



PAOLO SCHEGGI: "Materiale per sei personaggi" di Roberto Lerici. Regia di Roberto Lerici. Compagnia Informativa '65.

dente. Mi pare che il problema di una scenografia nuova sia esclusivamente legato alla scarsità di testi politici. Sul piano estetico invece la polemica non mi interessa, penso anzi sia una falsa polemica. Tutte le esperienze di avanguardia fatte in campo scenografico in questi ultimi anni mi sembrano inutili e gratuite e facili, anche se magari divertenti (come può essere divertente portare in scena cento cavalli o cento zebre). Certo è che tra la scena tradizionale di un'opera alla Scala, o anche in un teatro di provincia, e quella di "rottura" di uno spettacolo sperimentale, preferisco la prima; mi diverte di più.

Ma l'essenziale del discorso è questo: soio a livello di ogni singolo spettacolo si può parlare di funzione della scenografia rispetto ai testi e allo spazio scenico, perché ogni spettacolo richiede soluzioni diverse; altrimenti si teorizza soltanto col rischio di costruire sterili astrazioni. Per esempio, qualcu-

della civiltà dei consumi e il rosa "tarte à la crème" che comunica sensazioni zuccherose, un po' nauseabonde, vuole dire anche decadenza e disfaccimento. Ma più che a New York, città che non conosco profondamente, mi sono ispirato a Milano, ironizzando certi interni borghesi gelidi, asettici, conformisti — nel loro apparente anticonformismo e avvenirismo —, interni in cui domina il culto per il Dio Design e per la Cosa Pulita.

Poi c'è stata la polemica sul campo da golf con l'erba di plastica che copriva l'intera platea. Secondo il nostro progetto tutte le poltrone avrebbero dovuto sparire (ma per ragioni tecniche non è stato possibile): era, in questa occasione, assolutamente necessario farle sparire e invitare anzi gli spettatori a portarsi il pic-nic. Tuttavia vorrei che fosse chiara la ragione di questa scelta: non intendevamo coinvolgere il pubblico nell'azione scenica nel senso delle attuali teorie di elimi-

Paolo Scheggi: "Riempire un tempo come tempo di teatralità"

Che cosa l'ha spinto a lavorare per il teatro?

La deformazione del teatro da senso della corallità a illusione della "verità", da dinamica coinvolgente a codice mimico, dal koilon alla platea, creò all'interno della sua struttura vere e proprie distinzioni di classe, inventando curiose specializzazioni con compiti settoriali tra di loro difficilmente comunicabili.

Ma se questo dato era contemplabile in Goldoni o in Molière, e di fatto in Stanislavskij o Beckett, nella contemporaneità è una delle contraffazioni più grossolane della cultura. Il teatro

15

—
Sipario, n° 276,
Milan, avril 1969
Certaines pages
internes du
magazine
Ci-dessous
Couverture du
magazine

—
Sipario, no. 276,
Milan, April 1969.
Some inside pages
Below
Cover of the
magazine



Paolo Scheggi : « Remplir un temps comme un temps de théâtralité »

Marisa Rusconi interviewe Paolo Scheggi, in *Sipario*, n° 276, Milan, avril 1969, p. 15-20

Qu'est-ce qui vous a poussé à travailler pour le théâtre ?

La déformation du théâtre d'un sens choral à l'illusion de la « vérité », d'une dynamique qui transporte à un code mimique, du *koilon* au parterre, a créé à l'intérieur de sa structure de véritables distinctions de classe, en inventant des spécialisations curieuses avec des tâches sectorielles qui communiquent difficilement entre elles. Mais si cet élément était perceptible chez Goldoni et Molière, tout comme chez Stanislavski et Beckett, c'est, dans la contemporanéité, l'une des contrefaçons les plus grossières de la culture. Le théâtre expressif, le théâtre de la vérité révélée, le théâtre où acteur et spectateur jouent des rôles indépendants qui ne concernent ni l'un ni l'autre, est l'instance la plus évidente de la condition qui l'a créé, la bourgeoisie, et s'identifie inévitablement à un théâtre de l'anémie et de la mort. Privé par conséquent de la conscience de réciprocité de la fonction dans l'acte-théâtre, de la possibilité d'intervention active, enfermé dans l'asphyxie d'un « temps » sans réalité, le spectateur, aujourd'hui, n'est autorisé qu'à un seul acte de théâtralité : se choisir totalement au-delà de la scène et se vivre comme théâtre.

Mais le théâtre est en train de revenir à l'idée de spectacle, c'est dans l'air, à la nécessité d'un travail d'équipe, à la vérification réciproque de résultats qui ne sont ni démiurges ni métaphysiques, mais simplement concrets et propédeutiques. Et seul un élargissement problématique des expériences de tous peut à nouveau solliciter le spectateur, à partir du moment où il est lui-même théâtre, où il est lui-même matériel de spectacle.

L'exigence d'un travail communautaire et la certitude que le théâtre, dans son acception la plus antique, est un instrument qui permet de communiquer des idées et des expériences directes dans le vécu, sont substantiellement les éléments qui m'ont poussé à l'expérimenter.

Dans les faits, la genèse objective de l'expérience remonte au mois de mai de l'année dernière, au moment où un groupe d'agents culturels, des peintres, des poètes, des écrivains et des musiciens ont été invités à réaliser à la galerie romaine La Tartaruga, chacun le temps d'une soirée et sous le titre « Teatro delle mostre » (Théâtre des expositions), un quelque chose qui soit un spectacle d'une manière ou d'une autre. Je faisais partie des invités. Dans une pièce noire illuminée seulement de lumière de Wood, je construisis une série de

Paolo Scheggi: "Fill a time as a time of theatricality"

Marisa Rusconi interviews Paolo Scheggi, in *Sipario*, n. 276, Milan, April 1969, pp. 15-20

What inspired you to work in theatre?

The habit of theatre gives a multi-voiced sense to the illusion of "truth," from the dynamic engagement of the mimetic code, from the *koilon* to the stands. It has created full-fledged class distinctions within its structure, inventing strange specializations with niche duties that communicate with each other with difficulty. Though, while this was conceivable in Goldoni and Molière, and indeed in Stanislavsky and Beckett, in the contemporary age, it is one of culture's most egregious frauds. Expressive theatre, theatre of the revealed truth, theatre in which the actors and spectators play independent roles that have nothing to do with each other; this is the most striking example of the condition that created it, the bourgeoisie, and it is inevitably tied to a theatre of anemia and death. It is lacking the awareness of the reciprocity of the act-theatre purpose, the ability for an active contribution, caught in the asphyxiation of a "time" without reality. Spectators these days are allowed only one act of theatricality: choosing themselves completely beyond the scene and experiencing themselves like theatre.

But theatre is coming back to the idea of the show – you can feel it in the air – it's returning to the need for teamwork, the mutual ensuring that the outcome is not demiurgical or metaphysical, but simply effective and preparatory. Only a complicated expansion of everyone's experiences can again engage spectators, as they are themselves theatre, they are the show's material.

The facts that drew me into trying it were essentially the need for group work and the conviction that theatre, in its oldest sense, is a tool for communicating ideas and direct life experiences.

This experiment's objective origin dates back to last May when La Tartaruga Gallery in Rome, with the name *Teatro delle Mostre* invited a group of people who work in the arts – painters, poets, writers, and musicians – to create during one evening each of them something that would be a show in a certain sense. I was one of those invited. In a black room, lit only by a black light, I built a series of fluorescent circles of different diameters and placed them in the space at different heights. The audience's reaction to my evening and those of friends – I'll mention only those I saw: Castellani, Angeli, Fioroni, Ceroli, Balestrini and Bussotti

espressivo, il teatro della verità rivelata, il teatro dove attore e spettatore giocano ruoli indipendenti e che non riguardano né l'uno né l'altro, è l'istanza più appariscente della condizione che lo ha creato, la borghesia, e inevitabilmente si identifica con un teatro dell'anemia e della morte. Privato quindi della coscienza di reciprocità della funzione nell'atto-teatro, della possibilità di intervento attivo, chiuso nell'assessia di un "tempo" senza realtà, allo spettatore, oggi, è concesso un solo atto di teatralità: scegliersi totalmente al di qua della scena e viverci come teatro.

Ma il teatro sta tornando all'idea di spettacolo, lo si sente nell'aria, alla necessità di un lavoro in équipe, alla verifica reciproca di risultati che non siano demiurgici o metafisici, ma semplicemente operativi e propedeutici. E solo un ampliamento problematico delle esperienze di tutti può nuovamente coinvolgere lo spettatore, dal momento che esso stesso è teatro, che esso stesso è materiale di spettacolo. L'esigenza di un lavoro comunitario e la certezza che il teatro, nella sua accezione più antica, è strumento comunicante di idee e esperienze dirette nel vissuto sono sostanzialmente i dati che mi hanno tentato a sperimentarlo. Di fatto la genesi oggettiva dell'esperimento nasce nel maggio dello scorso anno, allorché la Galleria La Tartaruga di Roma con il titolo **Teatro delle mostre** invitò un gruppo di operatori culturali, pittori, poeti, scrittori, musicisti a realizzare per una sera ciascuno un qualcosa, che fosse in un certo senso spettacolo, lo ero tra gli invitati. Costruii in una stanza nera, illuminata dalla sola luce di Wood una serie di cerchi fluorescenti di differente diametro e collocati nello spazio a diverse altezze. Le reazioni del pubblico di fronte a questa mia serata e a quella di altri amici — cito solo gli esperimenti ai quali ho assistito: Castellani, Angeli, Fioroni, Ceroli, Balestrini, Bussotti — mi dettero una maggiore consapevolezza circa la necessità di aprire e coinvolgere in modo più attivo e diretto lo spettatore attraverso le mie ricerche. E il teatro perlomeno potenzialmente era il veicolo più vicino. La prima esperienza vera e propria in tal senso cominciai con **L'isola purpurea** di Bulgakov, al Piccolo Teatro di Milano. Con Maiello mettemmo a punto il rapporto visualità-azione per gli interventi che Scabia aveva scritto a contrappuntare linguisticamente il teatro dell'illusione. Fu per me un dato notevolmente importante, poiché stante le limitazioni e difficoltà di varia natura che incontrammo, almeno a livello di esperienza personale, trovai un aspetto della teatralità propedeutico ai lavori successivi. Lavori che vanno dalla scenoplastica per **Materiale per 6 personaggi** di Leric, in scena al teatro Durini di Milano, a **Cancellazione** di Isgrò, azione-teatro realizzata al Museo d'Arte Moderna di Bologna, all'**Azione-teatro per una strada** interpretata da Alviani, Bento, Simonetti, Trini e realizzata per un film tuttora in lavorazione di Maiello, a **Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi** azione-teatro interpretata da Alviani, Bento, Dall'Acqua, Simonetti, Troni e realizzata alla Galleria del Naviglio di Milano.

OPLÀ-STICK

Passione secondo Paolo Scheggi azione teatro Gianni Emilio Simonetti (A), F. Dall'Acqua (B), T. Bento (C), Getulio Alviani (D), con la voce di U. Troni. Milano, Galleria del Naviglio.

L'azione si svolge in 14 movimenti in un contenitore bianco sigillato. La parete davanti è trasparente e permette al pubblico di vedere ciò che accade all'interno.

Nella parete di fondo un grande schermo nero con applicate le lettere dell'alfabeto in materiale bianco.

Fuori del contenitore, in mezzo al pubblico, la voce, per mezzo di un microfono collegato a due amplificatori, uno interno e uno esterno, indica agli interpreti i movimenti.

AZIONE

- 1) 10" di immobilità
- 2) alcuni movimenti di ginnastica elementare
- A io
- B sentimento esposto lucidamente
- Carte dell'io
- D architettura scenica
- 3) 20" di immobilità
- 4) A di fronte al vetro
- B,D sulla parete di sinistra
- C sulla parete di sinistra
- 5) A,B,C,D battono ritmicamente, ma con ritmiche differenti, sulle rispettive pareti
- 6) 5" di immobilità
- 7) A stacca una lettera qualunque dalla lavagna e la mostra al pubblico,

rimettendola poi al suo posto. Ora si appoggia alla parete di destra.

C stacca una lettera qualunque dalla lavagna e la mostra al pubblico facendo due passi in avanti rimettendola poi al suo posto. Ora si appoggia alla parete di destra.

D stracca una lettera qualunque dalla lavagna e la mostra al pubblico facendo 5 passi in avanti, rimettendola poi al suo posto. Ora si appoggia alla parete di sinistra.

8) 30" di immobilità

9) B di fronte al vetro compone la parola errore con la sola e mostrandola 6 volte

A,C,D allineati di fronte alla lavagna e con le braccia aperte orizzontalmente leggono: tre / giovani / proletari / suicidarono / perdita / movimento / comunista / temperamenti / giovani / resistono / lavoro / minuto / freddo / senza / pathos / contrasto / volontà / rivoluzionaria.

10) A,B,C,D scrivono per terra: occhi / abisso / urto / violenza

11) 15" di immobilità

12) A,B,C,D si identificano semanticamente con A,B,C,D staccando le rispettive lettere dalla lavagna.

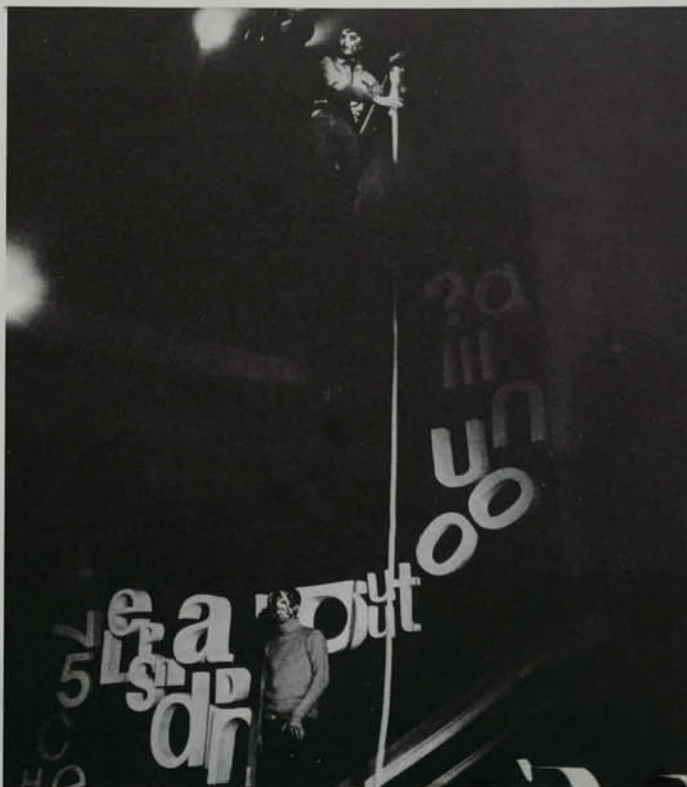
13) C si pone dietro la B

D si pone dietro la C

A si pone davanti la B

14) A,B,C,D uno dopo l'altro diranno: fondamento / biologico / del / socialismo

poi tutti insieme: invece / di / una musica / di / suoni / una musica / dei / movimenti.



PAOLO SCHEGGI: "Visita alla prova de "L'isola purpurea" di Bulgakov (interventi plastico-visuali).

—
Sipario, n° 276,
Milan, avril 1969.

Pages internes
du magazine.

L'interview
continue à page
17 et à page 20
de Sipario (non
reproduites ici)

—
Sipario, no. 276,
Milan, April 1969.

Inside pages of
the magazine.

The interview
continues on
pages 17 and 20 of
Sipario, not printed
here

cercles fluorescents de diamètres différents, placés dans l'espace à des hauteurs différentes. Les réactions du public, lors de ma soirée et de celles des autres amis (je ne cite que les expériences auxquelles j'ai assisté : celles de Castellani, Angeli, Fioroni, Ceroli, Balestrini et Bussotti), m'amènent à prendre davantage conscience de la nécessité d'ouvrir mon travail et de solliciter de manière plus active et directe le spectateur à travers mes recherches. Et le théâtre était, au moins en puissance, le moyen le plus proche. La première expérience véritable commença avec *L'île pourpre* de Boulgakov au Piccolo Teatro de Milan. Avec Maiello, nous mîmes au point le rapport visualité-action pour les interventions que Scabia avait écrites comme contrepoints linguistiques du théâtre de l'illusion.

Ce fut pour moi un élément particulièrement important car, malgré les limitations et difficultés de toutes sortes que nous rencontrons, au moins sur le plan personnel, je découvris un aspect de la théâtralité propédeutique à mes travaux successifs, travaux qui vont de la scénoplastique pour *Materiali per 6 personaggi* de Lerici, mis en scène au théâtre Durini de Milan, à *Cancellazione di Isgrò*, action-théâtre réalisée au Museo d'Arte Moderna de Bologne, en passant par *Azione-teatro per una strada*, interprétée par Alviani, Bento, Simonetti et Trini et réalisée pour un film encore en cours d'élaboration de Maiello et *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi*, action-théâtre interprétée par Alviani, Bento, Dall'Acqua, Simonetti et Troni et réalisée à la Galleria del Naviglio de Milan.

Quel type de continuité existe-t-il entre votre travail de scénographe et les tendances actuelles de ce que l'on nomme les arts figuratifs ?

Je pense personnellement que le problème fondamental de l'expressivité contemporaine n'est pas de remplir « un espace » mais de remplir « un temps » comme « temps de théâtralité ».

La scénographie, codifiée dans la description d'un espace virtuel et illusoire autonome, artificiellement dépendant du rapport temps-action-mouvement que le théâtre comme spectacle tend à instaurer, a, du fait même de sa genèse historique, bloqué toute dynamique vers l'invention à partir du moment où il ouvre et ferme en lui-même le cycle de l'expérience, c'est-à-dire où une autonomie esthétique se réalise. Dans le théâtre de l'illusion, le scénographe remplit seulement un espace que le spectateur ne peut pas vivre. Étranglé dans le labyrinthe de son illusion, le spectateur-théâtre-temps devient seulement une somme de minutes.

Mais abandonner l'illusion et entrer dans la réalité, transformer l'espace virtuel en espace réel, déplacer l'espace réel vers un temps visible et vivable, refuser la contemplation pour l'action, le statique pour le dynamique et la nécessité de transformer la parole, le geste, le son, le mouvement en temps-plastique-total constituent l'indispensable poursuite de recherches précédemment entreprises dans le domaine des expériences plastiques, qui trouvent, au moins pour moi, une cohérence majeure dans le domaine du théâtre.

Quelle est selon vous la fonction de la nouvelle scénographie par rapport aux textes et à l'espace scénique ?

– made me more aware of the need to open up and more actively and directly involve spectators through my work. And theatre could, at least potentially, be the nearest vehicle to do so. My first actual experience in this direction started with Bulgakov's *The Purple Island* at the Piccolo Teatro di Milano. Maiello and I developed the visual-action relationship for elements that Scabia had written to create a linguistic counterpoint for the theatre of illusion.

It was a quite important event for me, because within the limitations and problems of different sorts that we came up against, at least on the level of personal experience, I found an aspect of theatricality preparatory for later works. These works include the stage sculptures for Lerici's *Materiali per 6 personaggi* put on at the Durini theatre in Milan, *Cancellazione di Isgrò*, action-theatre put on at the Museo d'Arte Moderna of Bologna, *Azione-teatro per una strada*, played by Alviani, Bento, Simonetti, and Trini and made for a film by Maiello, still in production, *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi*, an action-theatre played by Alviani, Bento, Dall'Acqua, Simonetti, and Troni and put on at the Galleria del Naviglio in Milan.

Is there a continuity in the relationship between your set design work and current trends in the so-called figurative arts?

I personally think contemporary expression's fundamental question is not to fill "a space," but rather to fill a "time" as the "time of theatricality."

Set design, codified in the description of a separate, virtual and illusory space, is artificially dependent on the time-action-movement relationship, which theatre as show tends to set up. Because of its historic origins, it has stopped all dynamics of invention because it opens and closes the cycle of the experience within itself; in other words, it takes up an aesthetic autonomy. In the theatre of illusion, the set designer fills only a space that the spectator cannot experience. Squeezed into the maze of its illusion, the spectator-theatre-time becomes merely a collection of minutes.

Yet abandoning the illusion, it comes into reality, turning the virtual space into a real space, shifting the real space into a visible, liveable time, and rejecting contemplation for action, the static for the dynamic. And so on. The need is to turn the word, gesture, sound, movement into time-sculpture-totality, continuities needed for explorations previously made in three-dimensional work, which, at least for me, have a greater coherence in the realm of theatre.

What do you think the function of new set design is in relationship to scripts and the stage space?

I cannot speak of new set design because, as I said, set design is born old by its very nature. Because there is already an implicit sense of death in the concept of script and stage space.

Of course, it is clear that most contemporary texts are born bound to the stage space of illusion and old scripts,

Je ne peux pas parler de nouvelle scénographie car, comme je l'ai dit précédemment, la scénographie naît déjà vieille du fait de sa nature. Comme le sens de la mort est déjà implicite dans le concept de texte et d'espace scénique.

On sait en effet de quelle manière la majorité des textes contemporains naissent en relation à l'espace scénique de l'illusion et que des textes du passé, qui sont nés dans des conditions ayant un autre sens du théâtre, sont vulgairement adaptés au théâtre de l'illusion.

Les exigences du théâtre contemporain sont toutefois différentes. Ma tâche de coordonnateur visuel devient absurde si elle n'est pas vécue et expérimentée en même temps dans l'ordre d'une architecture théâtrale, d'une progression dramaturgique chorale et totale, d'une fonctionnalisation réelle des moyens. Et les moyens, comme l'architecture théâtrale, comme les textes et les espaces scéniques peuvent être n'importe quelle trace. À la limite, il peut ne pas y en avoir. Le seul élément fondamental est le remplissage d'un temps comme temps de théâtralité.

Avec Artaud, j'entends répéter : « Et je peux avec l'hieroglyphe d'un souffle retrouver une idée du théâtre sacré ».

born in a situation of theatre with a different meaning, and vulgarly adapted to the theatre of illusion.

But the demands of contemporary theatre are different. My task as a visual coordinator becomes absurd if at the same time it is not experienced in the order of a theatre architecture, a total, multi-voiced dramatic preparation, a true functionalization of the medium. The medium, such as the theatre architecture, the scripts and the stage spaces, can be any sort of expression, or ultimately, may not even exist. The only fundamental question is to fill a time as a time of theatricality.

With Artaud, I would repeat: "And I, with the hieroglyphic of the breath, can rediscover an idea of sacred theatre."



*Oplà-stick, passione
secondo Paolo
Scheggi, 1969*

Performance
réalisée à Zagreb,
Galerie du Centre
universitaire, 6 mai
1969.

Photo de cette page
de Vladimir Jakolic
[Courtesy of Museum
of Contemporary
Art, Zagreb], photos
suivantes d'Ada
Ardessi

Action performed
in Zagreb, Student
Center Gallery,
May 6, 1969. In
this page: photo
by Vladimir
Jakolic (Courtesy
of Museum of
Contemporary Art,
Zagreb). Following
pages: photo by
Ada Ardessi

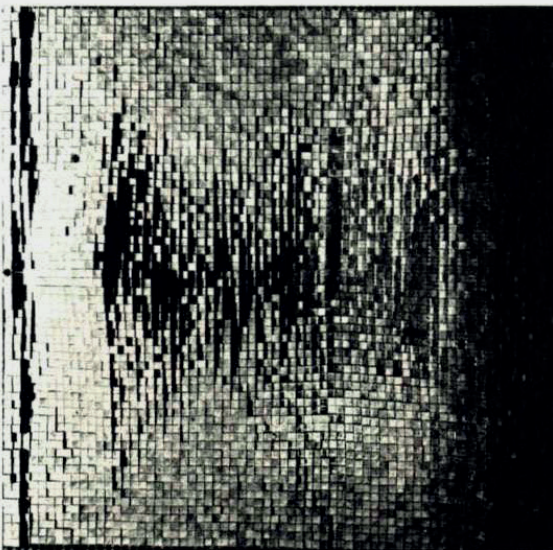
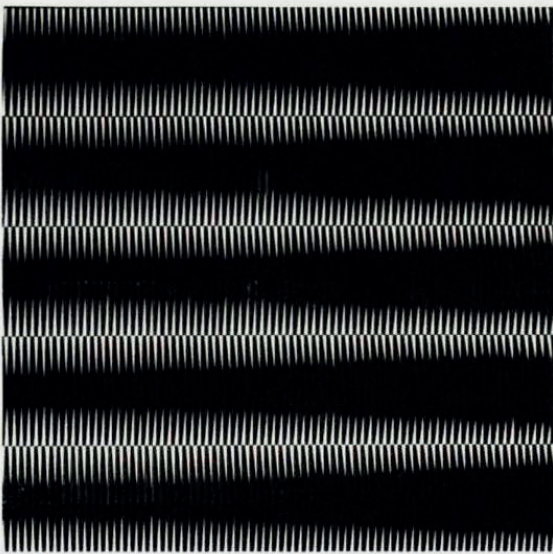




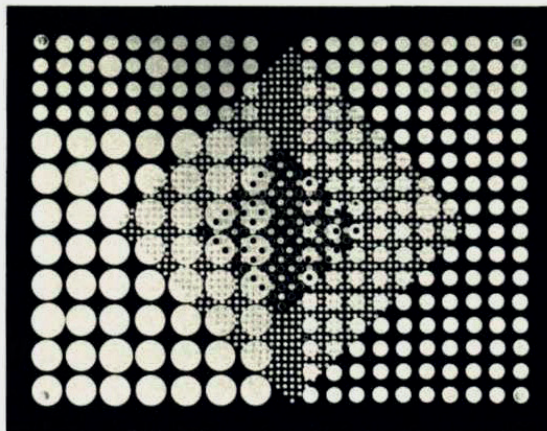
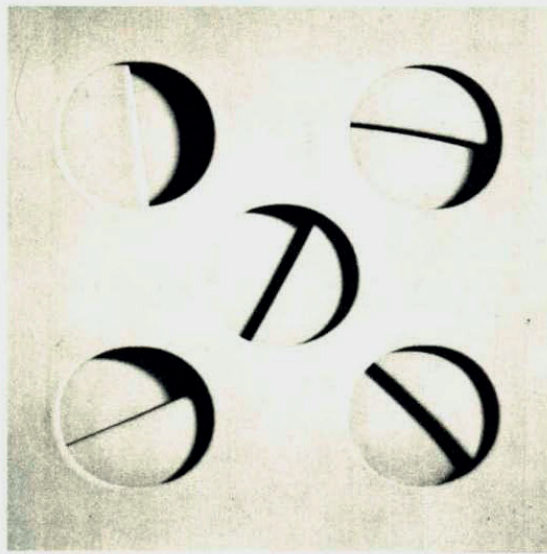
tendencije 4

—
tendencije 4,
1969, catalogue
de l'exposition,
Zagreb-Students
Center, 5 mai-
30 juin 1969.
Couverture et
intérieur du
catalogue.
Le catalogue
précisait que Paolo
Scheggi concevait
différentes
orientations pour
l'exposition et la
reproduction de
certaines des ses
œuvres

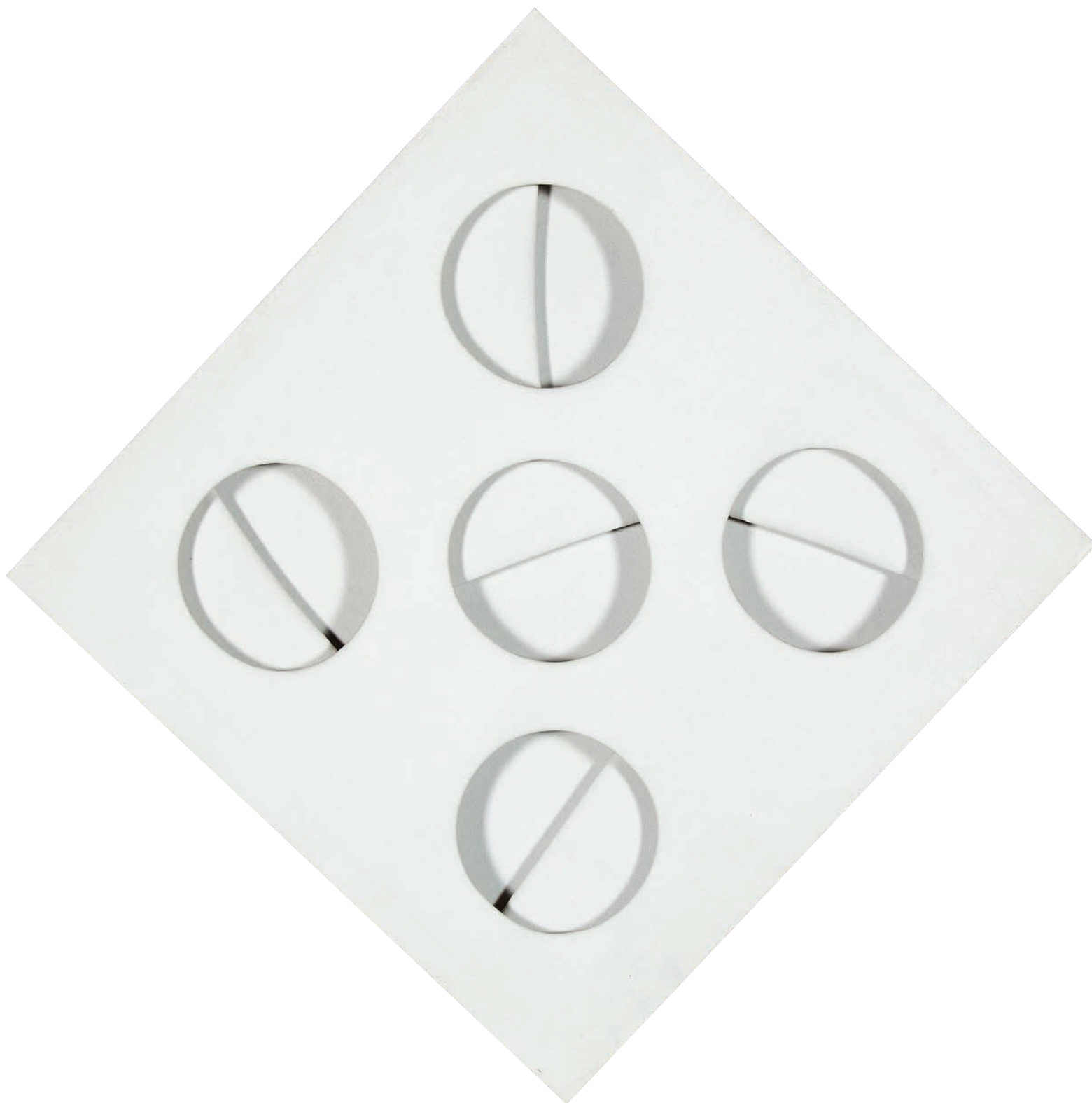
—
tendencije 4,
1969, exhibition
catalogue, Zagreb,
Student Center,
May 5-June 30,
1969. Cover and
inside of catalogue.
The catalogue
highlights how
Paolo Scheggi
envisioned
different directions
for displaying and
reproducing some
of his works



karl reihartz, kat. 25
vjenceslav richter, kat. 26



paolo scheggi, kat. 27
aleksandar srnec, kat. 28



Intersuperficie curva dal bianco, 1965
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic
on three superimposed canvases
60,2 × 60,2 × 5,3 cm / 23 3/4 × 23 3/4 × 2 1/8 in
Muzej Suvremene Umjetnosti (Musée
d'art contemporain), Zagreb / Muzej
Suvremene Umjetnosti (Museum of
Contemporary Art), Zagreb
APSM091/0001

Teatro totale. L'Autospettacolo

Oh mon Dieu, ce n'est pas que nous restons immobiles. Mais nous ne nous déplaçons pas pour autant de happening en happening : après avoir observé l'art qui se fait, observez-en les observateurs et, en manifestant un peu d'indifférence, vous serez entraîné dans une spirale psychomotrice d'événements qui se mordent la queue. Soixante ans de convergence de l'art avec le réel et le vital ont pratiquement épuisé toutes les thématiques des « non », de la négation et de l'autosuffisance ; le voyage à la fin du non-art semble être achevé en vertu justement de l'activation esthétique désormais réalisée, même si ce n'est qu'entre individus. L'art qui avance au moyen d'actes d'auto-négation a libéré des forces puissantes – c'est maintenant l'impasse, la spirale involutive – l'art qui avance au moyen d'actes proposeurs et affirmatifs mettra ces forces à disposition du réel et du vital – ce sera alors le débouché dans la demande sociale d'esthétique.

L'Autospettacolo préparé par Paolo Scheggi et ses collaborateurs à Caorle, historiquement contextualisé, est certainement le maillon ultime d'une série ininterrompue de spoliations artistiques ; mais il pourrait aussi apparaître comme l'une des premières contributions à cette infiltration esthétique de l'anonyme et du massifié que de nombreux artistes ont poursuivi avec de graves limitations jusqu'à aujourd'hui. Le happening et ses formes

codifiées agissent encore sur la substance métaphorique du pont ou de la corde jetée par l'art de la vie. Avec l'événement, Kaprow a rendu opérante cette chute du contrôle artistique qui fait que « le banquet était lui aussi un fait en suspens, en équilibre entre le non-du-tout-art et le non-du-tout-vie ». Mais nous savons tous de quelle manière les banquets passent à l'histoire : avec le menu. Voilà alors le passage ultérieur de la chute de toute règle ou de toute bonne recette.

Procéder hors du processus mental, au sein de la réalité concrète ou disponible. Une réalité concrète que Scheggi se limite à préparer avec des microphones secrets et des haut-parleurs soustraits à la curiosité. L'art s'annule devant la vie, la seule méthode est celle du relevé ; une fois relevées, les voix des différents points d'écoute sont insérées dans un circuit qui constitue le seul acte ou la seule volonté de mise en scène de l'artiste. Avec *L'Autospettacolo*, nous sommes tous acteurs et public – ce qui est déjà important – mais nous le sommes de manière anonyme (un peu comme des espions) – ce qui est encore plus important. Théâtre total au service d'un système de pouvoir totalisant.

Tommaso Trini, 1969

Teatro totale. L'Autospettacolo

For heaven's sake, it's not that we're standing still. But we don't move from happening to happening either; once you've observed the art that is made, observed the observers, and then with a bit of indifference you will be drawn into a mind-spinning spiral of events each chasing the other's tail. Seventy years of convergence between art and reality and life have virtually exhausted all the "non" themes, negation and self-sufficiency. The journey to the end of non-art seems completed precisely because of the aesthetic activation now being done, if only by a few individuals. Art that moves forward through acts of self-denial has released powerful forces – it's now a dead end, the downward spiral – art that moves forward through affirmative, proactive acts will put these powers at the service of reality and life – and then it will become the outlet of a social demand for aesthetics.

The *L'Autospettacolo* ("Self-spectacle") that Paolo Scheggi and his partners put on in Caorle, in a historic context could certainly be considered an ending link in an uninterrupted chain of artistic pillages; but it could also be considered one of the first contributions to the aesthetic permeation of the anonymous and massified, which many artists pursue with still serious limitations. Happenings and their codified forms are still based on the metaphorical substance of the bridge or lasso thrown from art to life. With the event, Kaprow put into effect the decline of artistic control that ensures

that "even the buffet was something suspended between the not-completely-art and the not-completely-life."

But we all know how buffets go down in history: through their menus. So this is the last step in the collapse of all rules or good recipes.

Operating outside of the mental operation, behind the tangible or available reality, Scheggi merely fits out this tangible reality with secret microphones and speakers concealed from curiosity. Art is reset based on life. His only method is that of detection; once detected, the voices at different listening points are put in a circuit that is the artist's only act or intention of direction. With the *L'Autospettacolo* we are all actors and public – and this is already significant – and we are so anonymously (slightly spy-like) – which is even more so. Total theatre for a system of totalizing power.

Tommaso Trini, 1969

L'Autospettacolo, 1969

Microphones, haut-parleurs, enregistreurs, affiches. Épreuve photographique / Microphones, speakers, recorders, posters. Proof sheets

L'Autospettacolo est une performance urbaine et théâtrale réalisée par Paolo Scheggi dans la ville et dans le Teatro comunale de Caorle (Venise) au cours de la manifestation « Nuovi Materiali Nuove Tecniche » (20 juillet - 24 août 1969). La performance était basée sur l'enregistrement par le biais de microphones des bruits et des sons de la ville, mais aussi de ses habitants et des artistes qui portaient des microphones sur différentes parties du corps. Les enregistrements étaient ensuite mixés par Franca Sacchi avec des distorsions de musique électronique et repropoés à l'intérieur du Teatro comunale comme performance non-stop. A la suite de cette performance, l'affiche de *L'Autospettacolo. Atto unico nel tempo*, fut exposé dans Caorle, avec les noms des artistes qui y avait participé (voir page 320), et ceux de Raffaele Maiello pour la mise en scène, de Paolo Scheggi pour la scénographie, de Franca Sacchi pour la musique, et de Franco Quadri pour la critique théâtrale

L'Autospettacolo is an urban, theatrical action created by Paolo Scheggi in the city and at the Teatro Comunale di Caorle during the exhibition *Nuovi Materiali Nuove Tecniche* from July 20 to August 24, 1969. The action involved using special microphones to record the city's noises and sounds, as well as those of its inhabitants and artists to which the microphones and recorders were applied to various points of their bodies. Franca Sacchi then mixed the audio material with electronic music distortions, replayed in the Teatro Comunale as a non-stop action. The *L'Autospettacolo. Atto unico nel tempo's* poster completed the action. It was hung in various points of Caorle, stating the names of the participating artist (published here on page 320), along with Raffaele Maiello as director, Paolo Scheggi as scenographer, Franca Sacchi for the music, and Franco Quadri as theatre critic.



→ 2

→ 2A



→ 3



→ 8

→ 8A



→ 9



→ 14

→ 14A



→ 15



→ 20

→ 20A



→ 21



→ 26

→ 26A



→ 27



→ 32

→ 32A



→ 33



→ 3A
PAN FILM

→ 4

→ 5
KODAK SAFETY FILM

→ 6

→ 7
KODAK TRI X



→ 9A
KODAK SAFETY FILM

→ 10
KODAK SAFETY FILM

→ 11

→ 12
KODAK TRI X PAN FILM

→ 13
KODAK TRI X PAN FILM



→ 15A

→ 16

→ 17
KODAK TRI X PAN FILM

→ 18

→ 19
KODAK SAFETY FILM



→ 21A
KODAK TRI X PAN FILM

→ 22

→ 23

→ 24
KODAK SAFETY FILM

→ 25
KODAK SAFETY FILM



→ 27A

→ 28

→ 29
KODAK SAFETY FILM

→ 30

→ 31
KODAK TRI X PAN FILM



→ 33A

→ 34

→ 35

→ 36

→ 36A

Paolo Scheggi, « La ville comme temps de spectacle »

in *Casabella*, n° 339-340, a. XXXIII, Milan,
août-septembre 1969, p. 94-95

« Un grand nombre d'artifices a désormais placé "l'urbain" en-deçà et au-delà du bien et du mal. En-deçà et au-delà de la connaissance et de la non-connaissance. En-deçà et au-delà du choix. Un grand nombre de lieux désuets topographiquement mais surtout transformés de manière aléatoire a brisé, dans l'urbain, le sens d'y être.

Le *dasein* de Jaspers.

Un grand nombre de "demiurges" ont quotidiennement, pendant des années, dissipé "le temps" en le proposant comme "temps de culture" et ont traduit dans l'"urbain" ce faux temps de culture en temps eschatologique, à la place d'un temps cathartique. La déformation de l'art, qui est passé d'une sensibilité ouverte et chorale à un lieu artificiel et instrumental, d'une dynamique qui engage à un code fixe de répétition faussement sacrée, a créé dans la culture de la ville des classes spécialisées qui ne communiquent pas entre elles en tant du processus de vie publique dans son acception de complexité.

En rendant la culture, justement, non pas complexe mais compliquée. C'est en effet aujourd'hui l'une des contrefaçons les plus grossières. L'art du faux objectif, l'art de la fausse vérité révélée, l'art où œuvre et public jouent des rôles indépendants est l'instance la plus éclatante de la condition de celui qui l'a créée : l'absence de catharsis. Et inévitablement, il s'identifie avec un art du non vécu, de l'anémie et de la mort.

Privé donc de la conscience de réciprocité dans la fonction spectateur-spectacle, de la possibilité d'intervenir activement dans ce faux rite, enfermé dans l'asphyxie d'un "temps sans réalité", un seul acte est aujourd'hui concédé à l'"urbain" : se choisir totalement au-delà du rite et se vivre comme spectacle.

Pistoletto a écrit : « Il existe un spectacle qui est en haut de l'affiche depuis deux mille ans et qui bat tous les records de représentations. Il s'appelle 'Messe'. On a construit des théâtres exprès pour donner des représentations de ce spectacle. Ils s'appellent 'Églises'. Le rôle de nos peintres est depuis deux mille ans, mis à part quelques exceptions, de décorer ces églises, tout comme on fait appel à eux aujourd'hui encore pour réaliser les décors d'une pièce de théâtre ou pour faire 'l'art du peuple'. »

Et encore : "Puisqu'il s'agit de porter l'art à la vie, nous trouvons le théâtre dans le monde, comme nous trouvons la galerie pour les tableaux dans le monde entier."

Paolo Scheggi, "City as a time of spectacle"

in *Casabella* n. 339-340, a. XXXIII, Milan,
August-September 1969, pp. 94-95

"A great many contrivances have now placed the 'urban' on either side of good and evil. On either side of knowing and not knowing. On either side of choice. A great number of places that are obsolete topographically and, significantly, having become random functions, have broken urban's sense of being. Jaspers' *Dasein*.

A great number of "demiurges" who have, day by day, for years dissipated "time" presenting it as "time of culture" have translated in the urban this false time of culture in a time that is eschatological rather than cathartic. The distortion of art gives an open, multi-voiced meaning to a fictitious and instrumental place; giving a dynamic engagement to the fixed code of falsely sacred repetitiveness; it has created in the culture specialist classes that don't communicate among themselves as a process of public life in its complex sense.

Indeed, they make it not complex, but complicated. This has become one of culture's most egregious frauds. Art of the false objective, art of the false revealed truth, art where art work and viewer play independent roles are the most striking examples of the condition that created it: the lack of catharsis. It is inevitably tied to an art of the non experienced, of anemia and death.

It is therefore lacking an awareness of the reciprocity in the viewer-show function, the ability to intervene actively in this false ritual, caught in the asphyxiation of a "time without reality." The "urban" now is allowed only one act: choosing itself completely beyond the ritual and experiencing itself as a show.

Pistoletto wrote, "There is a show that has been a hit for two thousand years and that beats all records for reprisals. It's called "mass." Special theatres were built to put on this show. They're called "churches." For 2000 years, our painters, with few exceptions, have had the role of decorating these churches just as painters today are asked to do the set design for a play or to make "art of the people."

And he wrote, "As it is a matter of bringing art to life, we find theatre in the world, as if the painting gallery were the whole world."

The question of the art-city relationship is not to fill "a space," but rather to fill a "time," a time as the "time of theatre." Art-city, codified in the description of a separate, virtual and illusory space, is fictitiously dependent on the

Le problème du rapport ville-art n'est finalement pas de remplir "un espace" mais de remplir "un temps" comme temps de spectacle. L'art-ville codifié dans la description d'un espace virtuel et illusoire autosuffisant, artificiellement dépendant du rapport temps-action-mouvement que la ville-spectacle tend à instaurer, a bloqué toute dynamique vers l'invention en vertu de sa genèse car le cycle de l'expérience commence et finit en elle-même.

Aujourd'hui, l'art dans la ville remplit seulement un espace que le spectateur ne peut pas vivre.

Étranglé dans le labyrinthe de son illusion, le spectateur-spectacle-temps devient seulement une somme de minutes-gestes-images. Mais abandonner l'illusion et entrer dans la réalité, transformer l'espace virtuel en espace réel, déplacer l'espace réel en temps visible et vivable, refuser la contemplation pour l'action, le statique pour le dynamique. Et encore. La nécessité de transformer la parole, le geste, le son, le mouvement en temps ville-totale. Parler de ville et d'art, c'est-à-dire les définir, est le symptôme propédeutique à leur crise.

Comme le sens de la mort est déjà implicite dans le concept même de définition.

On sait que la plus grande partie de la production artistique est liée à un espace de l'illusion qui, de Palladio-Tiepolo à Van der Rohe-Picasso, demeure dans sa structure de base inchangée.

En ce moment, le seul art dans la ville est peut-être l'*autospettacolo* (autospectacle).

Comme l'a écrit Trini, "avec l'*autospettacolo*, nous sommes tous acteurs et public, ce qui est déjà important, mais nous le sommes de manière anonyme (un peu comme des espions), ce qui est encore plus important. Théâtre total au service d'un système de pouvoir totalisant".

Ou peut-être l'illusion de Fuller quand il montre aux anges New York scellé sous une cloche transparente. Ou peut-être la "Cité du Soleil" de Tommaso Campanella : "La cité est divisée en sept cercles immenses qui portent les noms des sept planètes. On va de l'un à l'autre de ces cercles par quatre rues et quatre portes qui correspondent aux quatre points cardinaux. La ville est ainsi bâtie que, si l'on s'emparait du premier cercle, il faudrait redoubler d'efforts pour se rendre maître du second, et encore plus pour le troisième, et ainsi de suite,

time-action-movement relationship that the city-show tends to set up. Precisely because of its origins, it has stopped all dynamics of invention because it opens and closes the cycle of the experience within itself.

Art in the city now fills only a space that the spectator cannot experience.

Squeezed into the maze of its illusion, the spectator-show-time becomes merely a collection of minutes-gestures-images. Yet, abandoning the illusion, it comes into reality, turning the virtual space into a real space, shifting the real space into a visible, liveable time, and rejecting contemplation for action, the static for the dynamic. And so on. The need to turn the word, the gesture, the sound, the movement into a total-city time. Speaking of the city and art, i.e. defining them, prepares the way for their downfall.

As death is already implicit in the very concept of definition.

Of course, most artistic production starts bound to a space of illusion, which are unchanged in their basic structure, from Palladio-Tiepolo to Van der Rohe-Picasso.

Right now the only art in the city might be the "self-spectacle."

As Trini wrote, "With the 'self-spectacle' we are all actors and audience—and this is already significant—and we are so anonymously (slightly spy-like) — which is even more so. Total theatre for a system of totalizing power."

Or perhaps Fuller's illusion of showing to the angels New York sealed in a transparent dome. Or perhaps Tommaso Campanella's "The City of the Sun": "It is the city divided into seven rings or huge circles named after the seven planets. The way from one to the other is by four streets and through four gates that look toward the four points of the compass. Furthermore, it is so built that if the first circle were stormed, it would of necessity entail a double amount of energy to storm the second; still more to storm the third; and in each succeeding would have to be doubled; so that he who wishes to capture that city must, as it were, storm it seven times. For my own part, however, I think that not even the first wall could be occupied, so thick are the earthworks and so well fortified it is with breastworks, towers, guns, and ditches. When I had been taken through the northern gate (which is shut with an iron door so wrought that it can be raised and let down and locked easily and strongly, its projections running

car il faudrait la prendre sept fois pour la vaincre. Je pense, quant à moi, qu'on ne pourrait pas même forcer la première enceinte, tant elle est solide, flanquée de terre-pleins, munie de toutes sortes de défenses, telles que tours, bombardes et fossés. J'entrai donc dans la cité par la porte du Septentrion, qui est recouverte de fer et ainsi faite qu'on peut la lever, la baisser et la fermer solidement, grâce aux rainures habilement ménagées dans les murs massifs. Et je me trouvai dans un espace de cinquante pas, qui sépare la première muraille de la seconde. De là on voit d'immenses palais tous unis par le mur du second cercle, de manière à ce qu'ils paraissent ne former qu'un seul bâtiment. Du milieu de la hauteur de ces palais s'avancent de larges corniches qui servent de terrasses. Elles sont soutenues par de grandes colonnes qui forment, au-dessous des terrasses, un élégant portique semblable à un péristyle ou aux cloîtres qu'on voit dans les couvents. Les palais n'ont d'entrée inférieure qu'en dedans, du côté concave de la muraille. On pénètre de plein-pied dans le bas, et l'on monte dans de vastes galeries, toutes semblables entre elles, par des escaliers de marbre. Ces galeries communiquent avec la partie la plus élevée, qui est fort belle et percée de fenêtres du côté convexe ainsi que du côté concave. Ces étages supérieurs se distinguent par des murailles plus minces, car le mur convexe, c'est-à-dire l'extérieur, a une épaisseur de huit palmes, et le concave de trois ; les murs intérieurs n'ont qu'une palme ou une palme et demie."

Ou peut-être la "Nouvelle Jérusalem" de l'Apocalypse de saint Jean : "La ville avait la forme d'un carré, et sa longueur était égale à sa largeur. Il mesura la ville avec le roseau, et trouva douze mille stades ; la longueur, la largeur et la hauteur en étaient égales. Il mesura aussi la muraille, et trouva cent quarante-quatre coudées, mesure d'homme, qui était celle de l'ange. La muraille était construite en jaspe, et la ville était d'or pur, semblable à du verre pur. Les fondements de la muraille de la ville étaient ornés de pierres précieuses de toute espèce : le premier fondement était de jaspe, le second de saphir, le troisième de calcédoine, le quatrième d'émeraude, le cinquième de sardonx, le sixième de sardoine, le septième de chrysolithe, le huitième de béryl, le neuvième de topaze, le dixième de chrysopraxe, le onzième d'hyacinthe, le douzième d'améthyste. Les douze portes étaient douze perles ; chaque porte était faite d'une seule perle. La place de la ville était d'or pur, comme du verre transparent."

En somme, la ville comme temps de spectacle total.

L'espace comme pause du temps vécu. »

Paolo Scheggi, 1969

into the grooves of the thick posts by a marvelous device), I saw a level space of seventy feet wide between the first and second walls. From there can be seen large palaces, all joined to the wall of the second circuit in such a manner as to appear all one palace. Arches run on a level with the middle height of the palaces, and are continued round the whole ring. There are galleries for promenading under these arches, which are supported underneath by thick and well-shaped columns, enclosing arcades like peristyles, or cloisters of an abbey. From these one enters the higher rooms, which are very beautiful, and have windows on the concave and convex partitions. These rooms are divided from one another by richly decorated walls. The convex or outer wall of the ring is about eight spans thick; the concave, three; the intermediate walls are one, or perhaps one and a half."

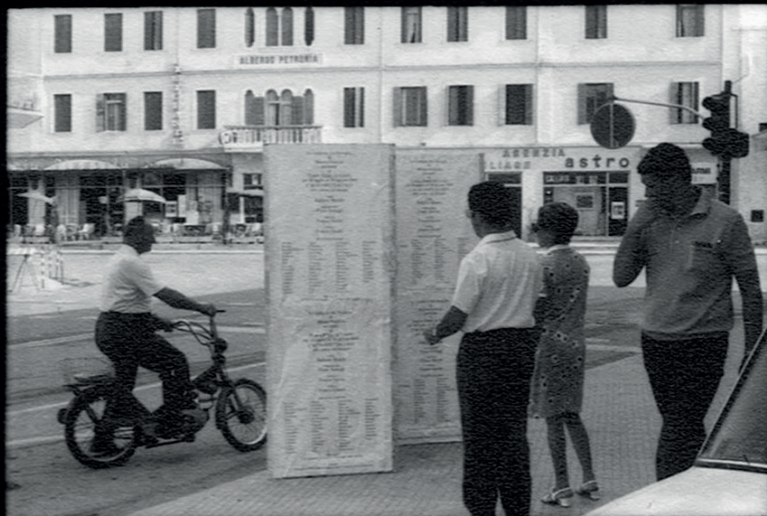
Or perhaps the "New Jerusalem" in the Apocalypse of John:

"And the city looked square, and the length was as large as the breadth: he measured the city with the reed, there was twelve thousand furlongs. The length and the breadth and the height of it were equal. And he measured the wall, an hundred forty and four cubits, according to the measure of a man, that is, of the angel. The defensive wall was made out of jasper, and the city was pure gold, looking as clear glass. The foundations of the wall of the city were ornamented with all kind of precious stones. The first foundation was jasper; the second sapphire; the third chalcedony; the fourth emerald; the fifth, sardonx; the sixth, sardius; the seventh, chrysolite; the eighth, beryl; the ninth, topaz; the tenth, chrysoprasus; the eleventh, jacinth; and the twelfth, amethyst. The twelve gates were twelve pearls; every gate was made of one pearl: and the street of the city was pure gold, as it was transparent glass."

In other words, the city as a total time of theatre.

Space as a resting place of lived time."

Paolo Scheggi, 1969



→ 2

→ 2A



→ 3

→ 3A

KODAK TRI X PAN FILM



→ 5

→ 5A

KODAK SAFETY FILM



→ 6

→ 6A

La Galleria del Naviglio
di
Milano-Venezia
presenta
al
Teatro Totale di Caorle
dal 20 luglio al 24 agosto 1969
L'AUTOSPETTACOLO
atto unico del tempo

regia
Raffaele Maiello

scenografia
Paolo Scheggi

musica
Franca Sacchi

critico
Franco Quadri

interpreti principali

Accardi	Cigna	Lorenzetti	Prampolini
Alviani	Colombo	Manno	Prina
Bacchetti Righetti	Contenotte	Manzoni	Quercia
Balzarro	Coronese	Marchegiani	Raffo
Bonalumi	Croce	Marina Apollonio	Regina
Burri	de Alexandris	Marotta	Roccamonte
Calò	Fontana	Melano	Scheggi
Cannilla	Fulgenzi	Melotti	Sforza
Canzoneri	Genovese	Monachesi	Strazza
Cappello	Grisi	Munari	Trapassi
Caraceni	Guerini	Nanni	Vedova
Carbone	Indrimi	Panseca	Veronesi
Carlucci	Korompay	Parisi	Vigo
Carmi	La Pietra	Piemonti	
Carrino	Ligi	Pierelli	
Cecchini	Livi	Pizzo Greco	

altri attori
gli Abitanti di Caorle e i Visitatori della mostra

Caorle
Rassegna d'arte contemporanea Nuovi materiali nuove tecniche



Intersuperficie curva.
Tondi per quadri, 1967
Acrylique rouge sur trois toiles
superposées / Red acrylic
on three superimposed canvases
70 x 70 x 5 cm / 27 ½ x 27 ½ x 2 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM069/0001

—
Le titre de l'œuvre, comme le confirme Franca Scheggi Dall'Acqua, indique que Scheggi offrit cette *Intersuperficie curva* au critique de théâtre Franco Quadri. Ce dernier suivait avec attention les recherches et les performances de l'artiste au cours de ses dernières années et son nom est également cité sur l'affiche de *L'Autospettacolo* publié à la page précédente

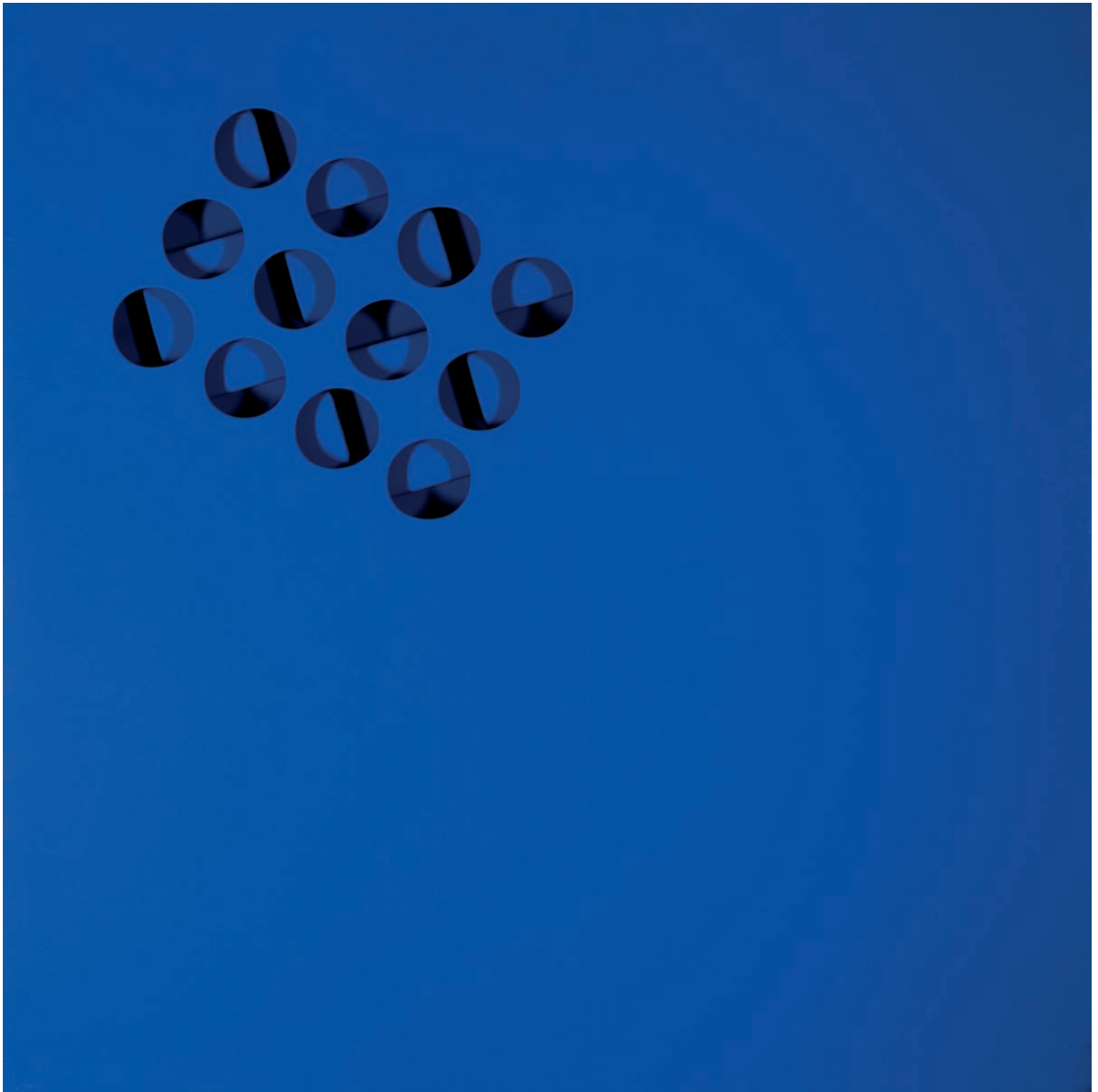
—
The work's title and Franca Scheggi Dall'Acqua's recollection, confirm that Scheggi gave this *Intersuperficie curva* to the theatre critic Franco Quadri, who was a close follower of Scheggi's performance work and actions in the last period of his life, as made clear by his name appearing on the poster for *L'Autospettacolo*, published on the previous page



Intersuperficie curva dal rosso, 1969
Acrylique rouge sur trois toiles
superposées / Red acrylic
on three superimposed canvases
80 × 80 × 6 cm / 31 1/2 × 31 1/2 × 2 3/8 in
Laurence Graff OBE, Gstaad, Suisse /
Laurence Graff OBE, Gstaad, Switzerland
APSM109/0003



Intersuperficie curva bianca, 1969
Acrylique blanche sur trois toiles
superposées / White acrylic
on three superimposed canvases
70 × 70 × 6 cm / 27 ½ × 27 ½ × 2 ¾ in
Collection particulière / Private collection



Intersuperficie curva, 1969
Acrylique bleue sur trois toiles
superposées / Blue acrylic
on three superimposed canvases
100 × 100 × 6,5 cm / 39 3/8 × 39 3/8 × 2 1/2 in
Collection particulière, Florence / Private
collection, Florence
APSM001/0040

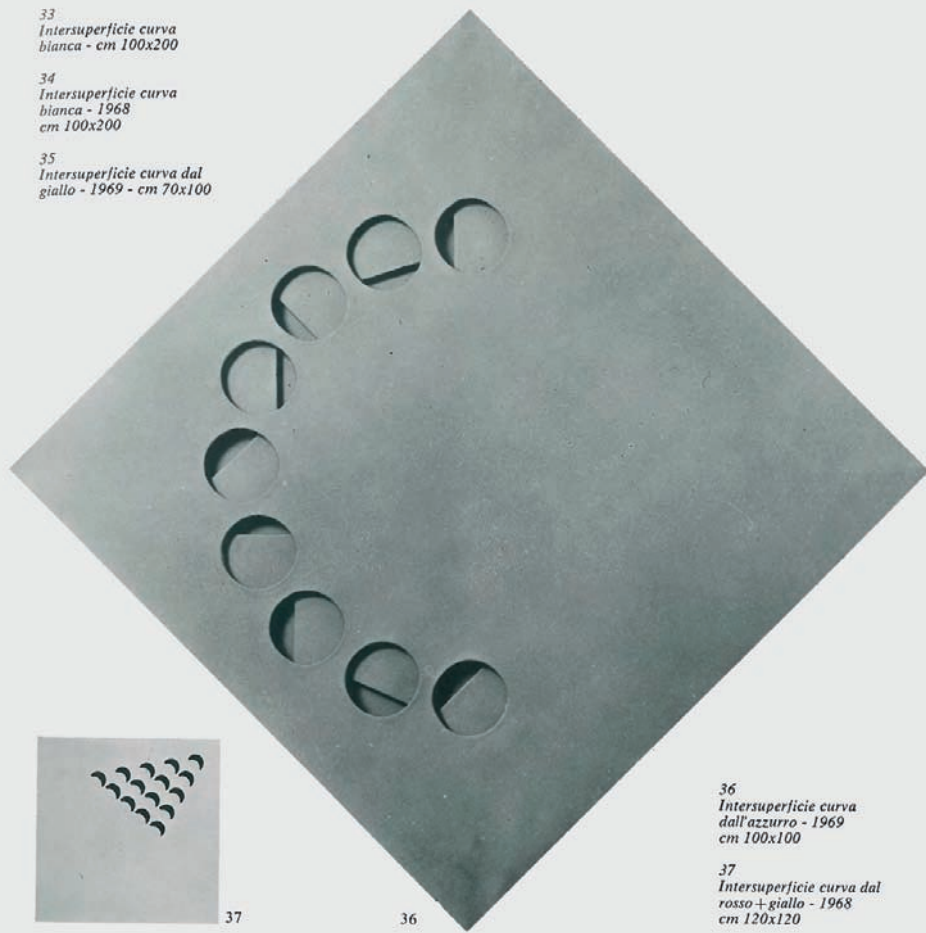


Intersuperficie curva
dal rosso + giallo, 1968
Acrylique rouge sur trois toiles
superposées / Red acrylic
on three superimposed canvases
120 × 120 × 6 cm / 47 1/4 × 47 1/4 × 2 3/8 in
Collection particulière / Private collection
APSM063/0001

33
*Intersuperficie curva
bianca - cm 100x200*

34
*Intersuperficie curva
bianca - 1968
cm 100x200*

35
*Intersuperficie curva dal
giallo - 1969 - cm 70x100*

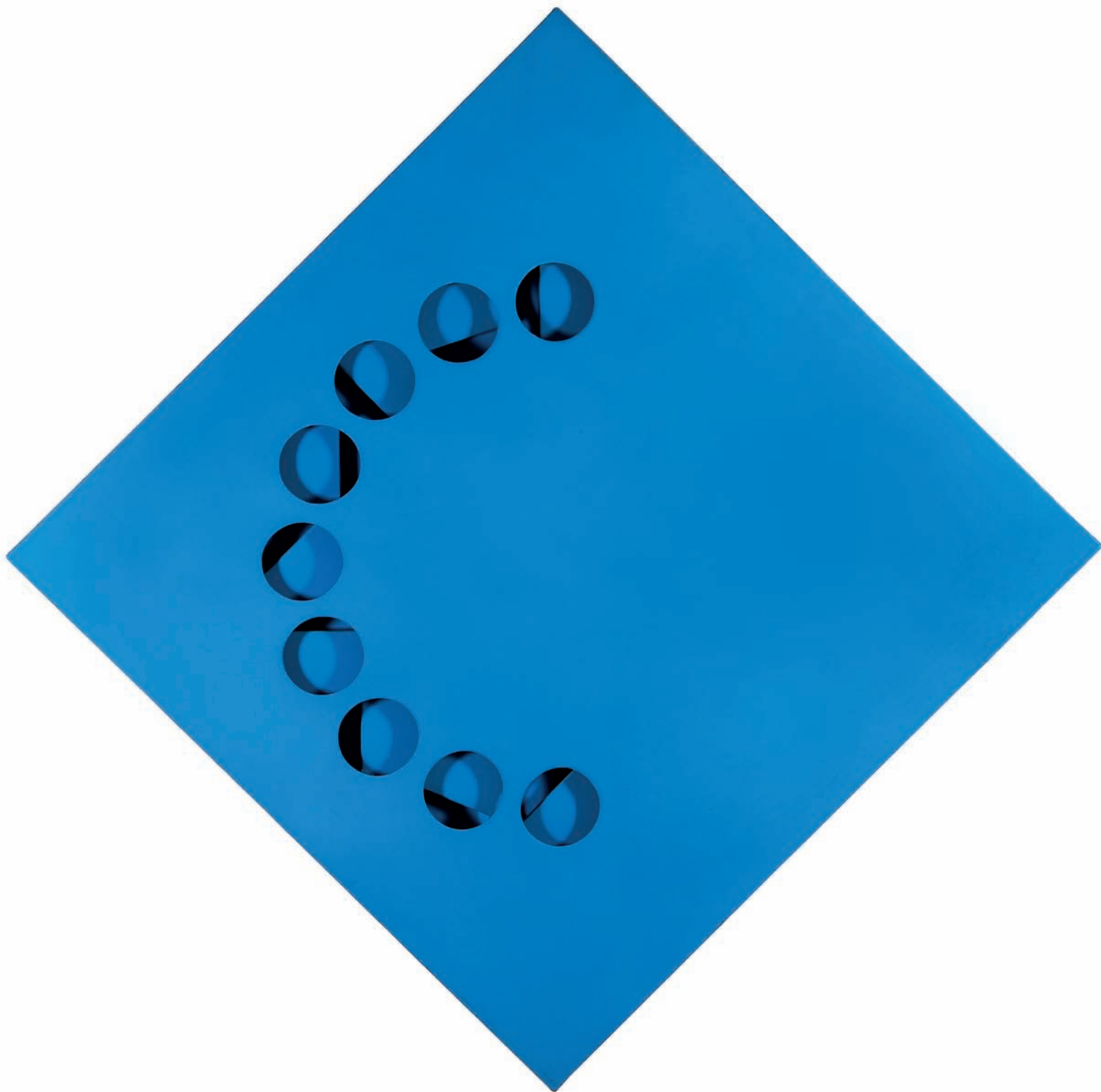


36
*Intersuperficie curva
dall'azzurro - 1969
cm 100x100*

37
*Intersuperficie curva dal
rosso + giallo - 1968
cm 120x120*

—
Page interne
du catalogue
de l'exposition
Paolo Scheggi,
Galleria d'Arte
Moderna, Bologne,
6 octobre-10
novembre 1976

—
Inside page
of *Paolo Scheggi*,
exhibition
catalogue Galleria
d'Arte Moderna,
Bologna, October
6-November 10,
1976



Intersuperficie curva dall'azzurro, 1969
Acrylique bleue claire sur trois toiles
superposées / Light blue acrylic
on three superimposed canvases
100 × 100 × 6,5 cm / 39 3/8 × 39 3/8 × 2 1/2 in
Collection particulière, Florence /
Private collection, Florence
APSM001/0041



—
Affiche de *OPLÀ*
azione-lettura-
teatro + Moduli-
Intersuperfici
modulari, Florence,
Galleria Flori et
performance dans
les rues de la ville,
1-20 novembre
1969

—
Poster for the
exhibition *OPLÀ-*
azione-lettura-
teatro + Moduli
- Intersuperfici
modulari, Florence,
Galleria Flori and
action performed
in the city streets,
November 1-20,
1969



—
Carton
d'invitation pour
la performance
itinérante dans les
villes italiennes
—
Postcard/invitation
for the traveling
performance in
Italian cities

—
OPLÁ

[...]

Je voudrais aussi parler d'optimisme avec la lettre O portée par une jeune fille dans la rue.

Le O est l'initiale de « Oplà ». Et OPLÁ est un mot joyeux.

Mais ce n'est pas tout.

Je m'intéresse aux grandes dimensions et à la blancheur de la lettre O.

Au fait qu'elle la lance (la tienne) au-dessus de sa tête.

Je suis peut-être influencé par le sourire de la jeune fille.

Je ne sais pas.

Je ne crois pas que la sensation d'optimisme qui en dérive soit le fruit du hasard.

[...]

Scheggi brouille les cartes.

Il en manque toujours une.

Mais toutes les autres sont présentes.

Chaque œuvre de Scheggi se comprend uniquement grâce à la précédente...

—
Difficile.

Clair.

Blanc.

Didactique.

.

.

.

Mai 1983

Giuseppe Chiari

—
OPLÀ

[...]

I would speak of optimism even with the letter O carried by a girl in a street.

The O is the first letter of Oplà. And OPLÀ is a cheerful word.

But that's not all of it.

I am interested in the large, white size of the O.

About the fact that she throws it (holds it) above her head.

Maybe I'm influenced by the girl's smile.

I don't know.

I don't think it's a chance feeling of optimism that comes out of it.

[...]

Scheggi shows his cards.

One is always missing.

But all the others are there.

Each of Scheggi's works can be understood only in relationship to the one that came before...

—
Difficult.

Clear.

White.

Didactic.

.

.

.

May 1983

Giuseppe Chiari

*OPLÀ-azione-
lettura-teatro*

—
Performance dans
les rues de la ville
de Florence,
1 novembre 1969.
Epreuve
photographique.
Photo de Paolo
Scheggi

—
Action performed
in the streets
of Florence,
November 1, 1969.
Proof sheet.
Photos by Paolo
Scheggi



ILFORD

H P 4



10

10A



11

11A



12

12A



35

35A



36

36A



37

37A



30

30A



31

31A



32

32A

ILFORD



20

20A



21

21A



22

22A

H P 4



3

3A



4

4A



5

H P 4



23

23A



24

24A



25

FORD

H P 4



13

13A



14

14A



15



5A



6



7A

ILFORD

H P 4



25A



26

26A



27

27A



15A

16

16A

17

17A

*OPLÀ-azione-
lettura-teatro*

—
Lettres O, P, L, A
en polystyrène
expansé recouvert
de Forex blanc
200 x 100 x 30
cm environ pour
chaque lettre.
Œuvre originale
1969,
reconstruction
2014, Collection
particulière
APSM001/0198

—
The letters O, P, L,
A in polystyrene
foam covered by
white Forex
approx. 78 ¾ x 39
¾ x 11 ¾ in each
other. Original
1969,
reconstruction
2014. Private
collection
APSM001/0198





—
OPLÀ-azione-lettura-teatro est une performance urbaine conçue et réalisée par Paolo Scheggi qui s'est déroulée en 1969 via Manzoni à Milan et par la suite dans le centre historique de Florence : ici, le 1^{er} novembre 1969, les quatre lettres formant le mot OPLA portées par des acteurs sortent de la Galerie Flori pour être exhibées dans la ville, en bloquant la circulation et en impliquant le public. Cette performance aurait dû se répéter dans d'autres villes italiennes

—
OPLÀ-azione-lettura-teatro was an urban action designed and produced by Paolo Scheggi, taking place in 1969 in Via Manzoni in Milan and then in Florence's historic center on November 1, 1969; here the four letters forming the word "OPLA" carried by actors, came out of Galleria Flori, blocking traffic and involving the public. The action was intended to be recreated in other Italian cities









ZENITH

AR-8
4361





ZENITH





SIBILANTE UT^oPI-
A UP-
LA(DI PA^oL SCHEGGI) ETC...

o^opla
mi accend^o
n^on mi speng^o
urt^o
etc...

grigi^o
verde
argent^o
etc...etc...

o^opla
gi^oc^o c^on v.martelli
c^on il selciat^o
n^on disselciat^o
ma intatt^o e lucid^o
etc...

raffaella cerva
ad^occhia
la cinque-
cent^o che
frena e si incazza
su o^opla
etc...

elisabetta sandra
gi^ocate a rimpia^ottin^o
attravers^o l'^oocchi^o
di o^o-
PLA(fatturat^o
da P.Scheggi
per quest^o)

utile par^ola
c^ome una nuv^ola
che d^op^o pi^overà
o^opla(di
Pa^ol^o Scheggi
alla Fl^ori il
1.11.69)

Claudi^o P^op^ovich

—
Poème de Claudio
Popovich pour
Paolo Scheggi,
1969

—
Poem of Claudio
Popovich for Paolo
Scheggi, 1969

UTOPIE SIF-
FLANTE OP-
LA (DE PAOLO SCHEGGI) ETC...

opla
je m'allume
je ne m'éteins pas
je bouscule
etc...

gris
vert
argent
etc...etc...

opla
je joue avec via martelli
avec le pavé
pas délavé
mais intacte et brillant
etc...

raffaella cherche
lorgne
la cinque-
cento qui
freine et pète les plombs
sur opla
etc...

elisabetta sandra
jouée à cache-cache
à travers l'œil
de O_
PLA (facturé
par P. Scheggi
pour ça)

mot utile
comme un nuage
qui pleuvra plus tard
opla (de
Paolo Scheggi
pour ça)

mot utile
comme un nuage
qui pleuvra plus tard
opla (de
Paolo Scheggi
à la Flori le
1.11.69)

Claudio Popovich

SIBILANT UTOPI-
A OP-
LA (BY PAOLO SCHEGGI) ETC...

opla
I turn on
and don't go off
I go thump
etc...

gray
green
silver
etc...etc...

opla
I play with via martelli
with the paving
that's not caving
but shiny and intact
etc...

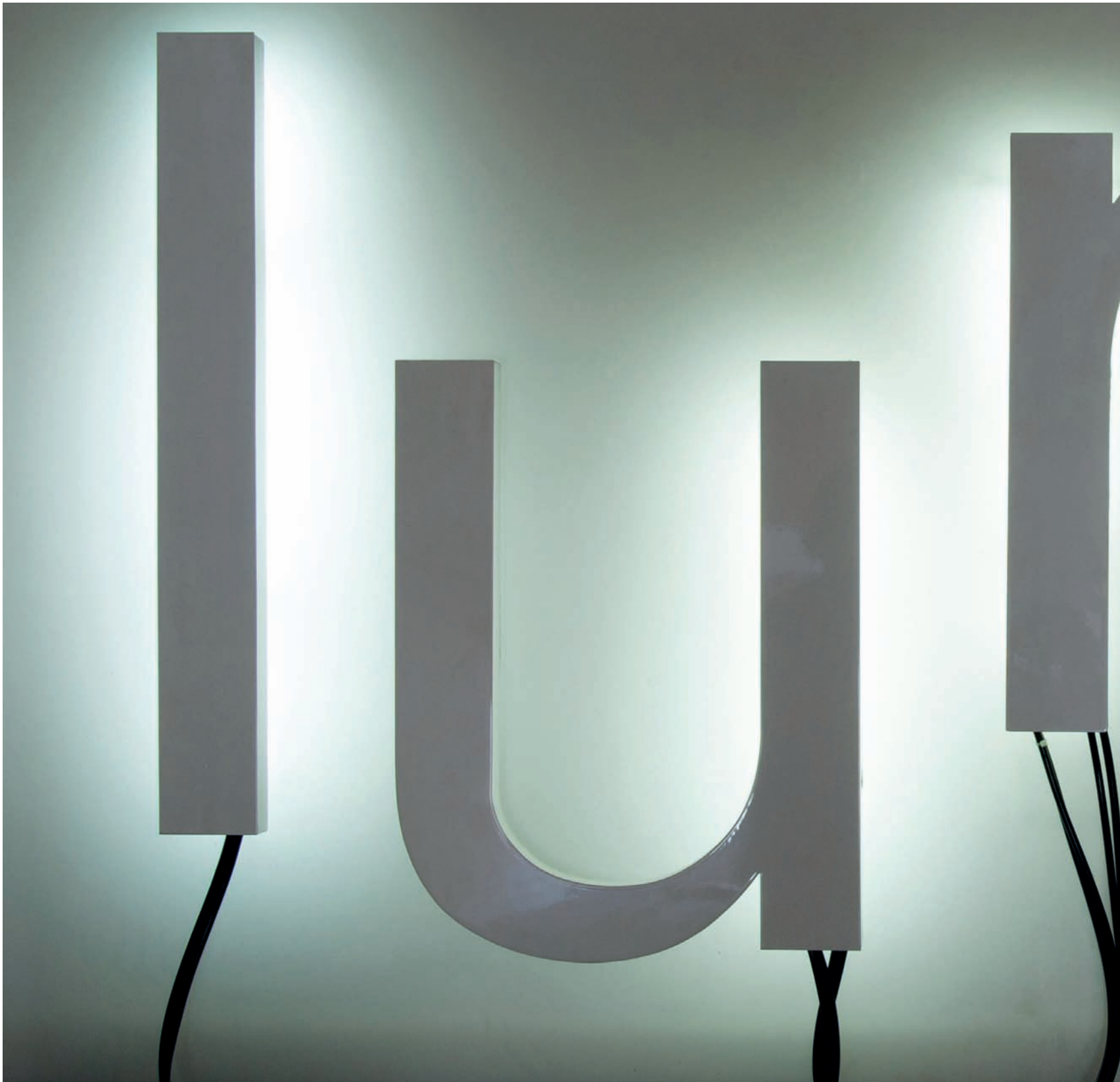
raffaella looks
and spots
the fiat five
hundred that
brakes pissed off
at opla
etc...

elisabetta sandra
hid-and-sought
through the eye
of O_
PLA (billed
by P. Scheggi
for this)

useful word
like a cloud
that will later rain
opla (by
Paolo Scheggi
for this)

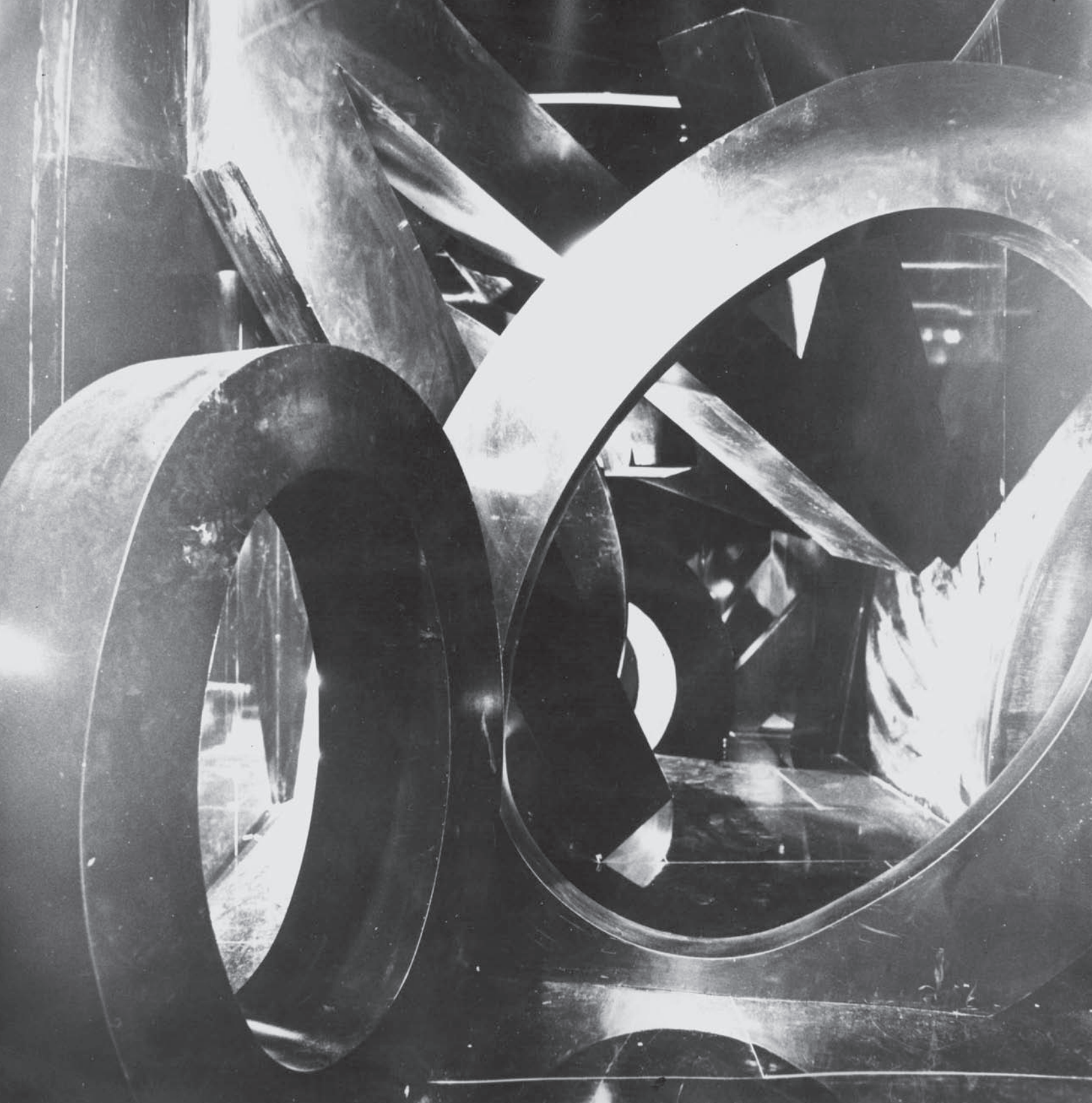
useful word
like a cloud
that will later rain
opla (by
Paolo Scheggi
at the Flori on
11.1.69)

Claudio Popovich



Luna, 1969
Métal, néon, plexiglas / Metal, neon, plexiglas
100 × 190 × 13 cm / 39 3/8 × 74 3/4 × 5 1/8 in
Collection particulière / Private collection
APSM002/0003





Ondosa, 1970

Plastique stratifié noir « Print » brillant /
Black plastic laminate glossy "Print"
250 × 550 × 250 cm ca. /
approx. 98 ¾ × 216 ½ × 98 ¾ in
Œuvre perdue / Missing work
APSM001/0199

—
Il s'agit d'un décor réalisé par Paolo Scheggi à l'occasion de
la manifestation Eurodomus 3 organisée à Milan au Palazzo
dell'Arte al Parco du 14 au 24 mai 1970 et dédié à sa fille Cosima
Ondosa Serenissima. Ce décor était caractérisé par la seule
présence de six gigantesques lettres formant ce mot, allant du
mur jusqu'au plafond, le tout en « Print » noir

—
This is an environment that Paolo Scheggi created for the
Eurodomus 3 exhibition in Milan, Palazzo dell'Arte al Parco,
May 14–24, 1970, dedicated to his daughter Cosima
Ondosa Serenissima. The environment is occupied only by the six
(enormous) letters of the word, built into the depth of the walls
and ceilings and intersecting them; all in pure black "Print"

Où la lumière

Comme alouette ondoyante
Au vent gai sur les prés jeunes,
Viens, mes bras te savent légère.
Nous oublierons ici-bas
Et le mal et le ciel,
Mon sang trop rapide à la guerre,
Les pas d'ombres qui se souviennent
En des rougeurs d'aubes nouvelles.
Où la lumière n'émeut plus de feuilles,
Soucis et songes débardés sur d'autres
rives,
Où le soir s'est posé,
Viens, je te porterai
Aux collines dorées.
L'heure stable, délivrés de l'âge,
Dans son halo perdu,
Sera notre lit.

Giuseppe Ungaretti

Where the Light

Like a lark sailing
On the blithe breeze of fresh meadows,
Come lightly into my arms
We shall forget this life,
And good and evil,
And my rushing blood in war,
And wary shadows' footfalls,
Amid the blush of fresh new morns.
Where light no longer stirs a leaf,
Dreams and worries gone to other shores,
Where eve has settled,
Come, to golden hills
I'll take you.
Free from ageing
In its lost nimbus
Constant time
Will be our blanket.

Giuseppe Ungaretti

Ondosa est le titre
de l'environnement
inspiré de la
poésie *Dove la luce*
(Où la lumière)
de Giuseppe
Ungaretti, poète
que Scheggi
appréciait
beaucoup. L'artiste
dédie cette
œuvre à sa fille
Cosima Ondosa
Serenissima qui
vient de naître

The name of the
space *Ondosa* was
suggested by the
poem *Where the
Light* by Giuseppe
Ungaretti, a poet
much-loved by
Scheggi.
He dedicated the
space to the birth
of his daughter
Cosima Ondosa
Serenissima

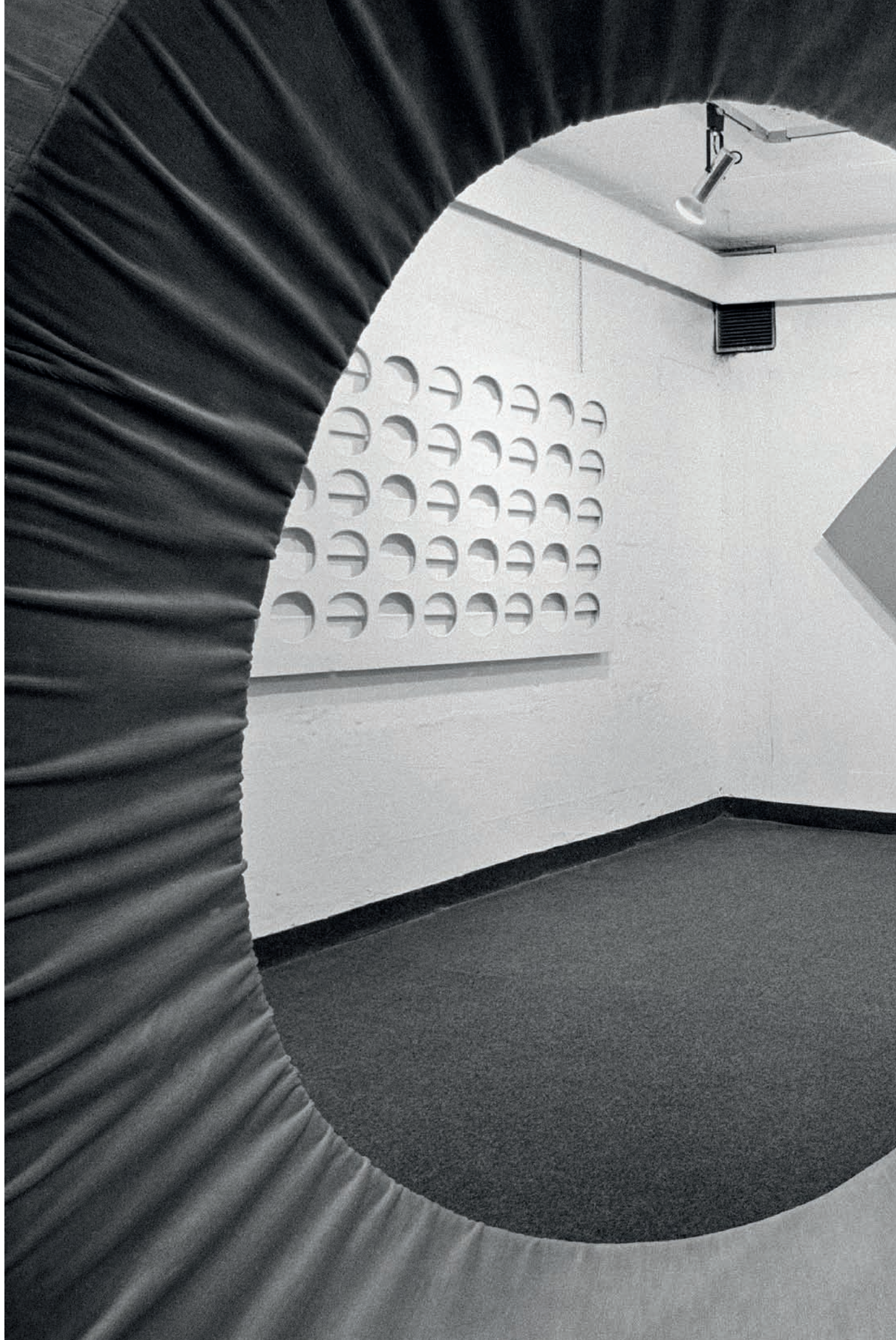
In *Sentiment du temps*, traduction
Philippe Jaccottet, tiré de *Vie d'un homme*,
Poésie 1914-1970 (Poésie/Gallimard, 2005), p. 169.

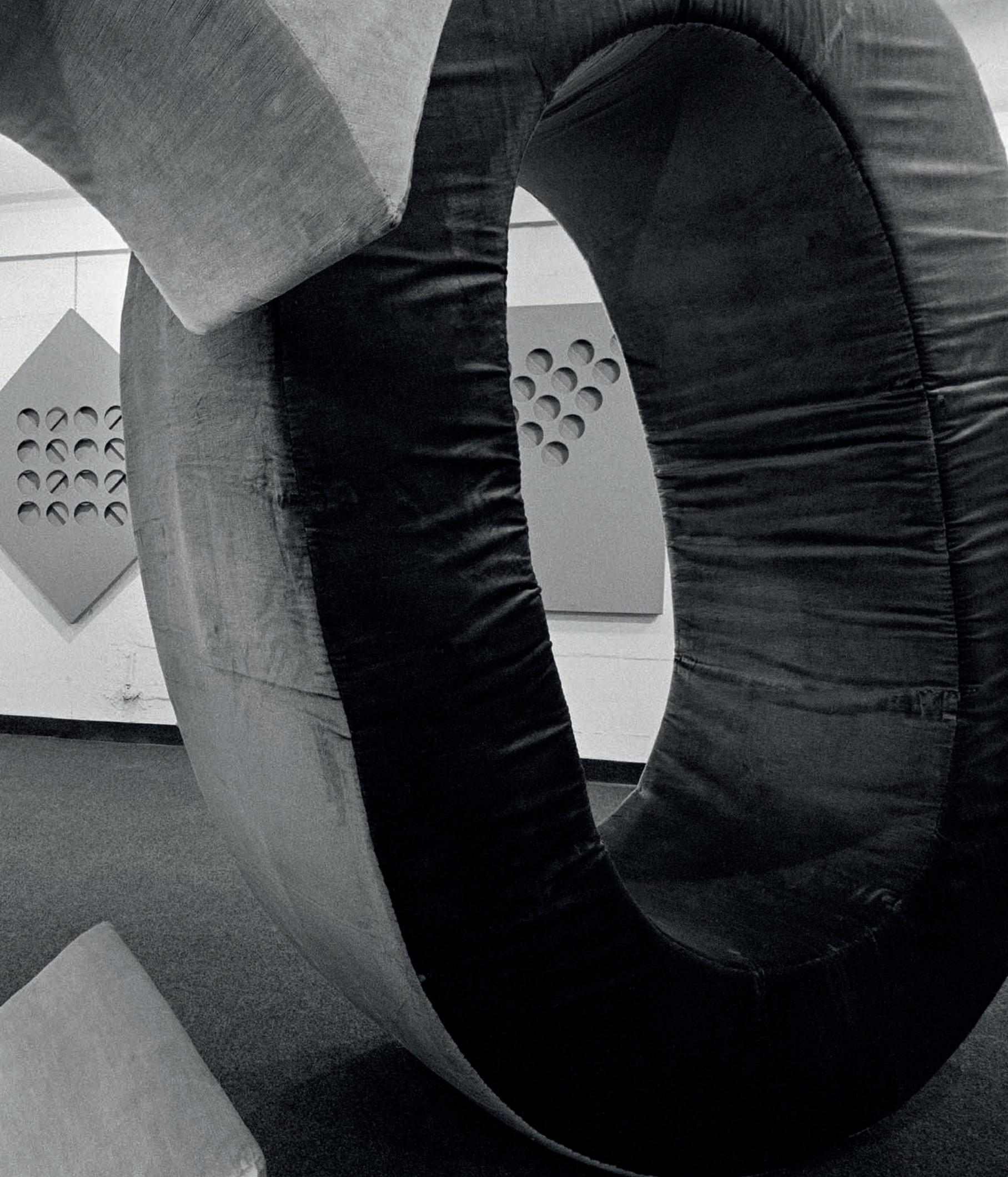
In *A Major Selection of the Poetry of Giuseppe
Ungaretti*, translated by Diego Bastianutti,
Exile Editions, Toronto, 1997, p. 210

COS, 1970

—
D'après les
initiales de la fille
Cosima Ondosa
Serenissima.
Divans, caoutchouc
mousse et velours.
Œuvre perdue.
Équipement
en occasion de
l'exposition « Paolo
Scheggi. Opere
dal 1960 al 1971 »,
Naples, Galleria
Il Centro, janvier
1974.
Photo de Marialba
Russo

—
From the
initials of his
daughter's name,
Cosima Ondosa
Serenissima.
Sofas, foam and
velvet.
Missing work.
Installation during
the exhibition *Paolo
Scheggi. Opere
dal 1960 al 1971*,
Naples, Galleria
Il Centro, January
1974.
Photos by Marialba
Russo





—
Équipement
en occasion de
l'exposition « Paolo
Scheggi. Opere
dal 1960 al 1971 »,
Naples, Galleria
Il Centro, janvier
1974. Photo de
Marialba Russo
—

Installation for the
exhibition *Paolo
Scheggi. Opere
dal 1960 al 1971*,
Naples, Galleria
Il Centro, January
1974. Photos by
Marialba Russo.







**Integrazione
plastica**, 1971
Modules d'acier
chromé / Chromed
steel modules
Hôtel Michelangelo,
Milan / Hotel
Michelangelo,
Milan
APSM041/0001

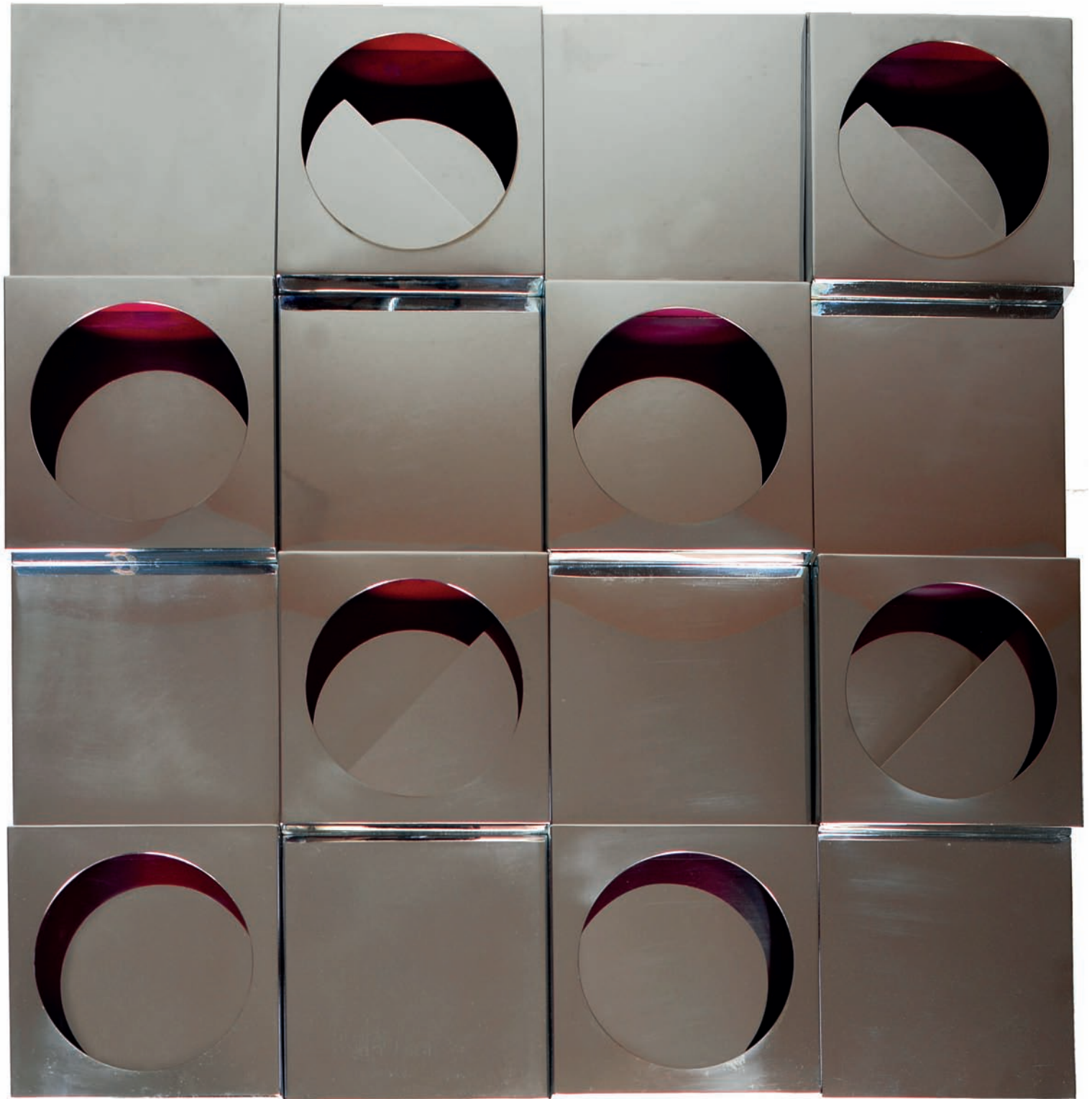
—
220 x 850 x 250 cm; chaque module 20 x 20 x 5 cm ; ouverture des quatre
ascenseurs : cm 250 x 97 cm

L'œuvre est une structure architecturale que Scheggi a conçu pour l'Hôtel
Michelangelo de Milan. Le projet était destiné initialement à une salle de
conférence, mais a été réalisé finalement dans la zone des ascenseurs.
Sur certains modules sont écrites les syllabes du XIX sonnet de Michel-Ange,
écrit pour Vittoria Colonna : « *NON HA / L'OT / TIMO / ARTI / STA AL / CUN / CON
/ CET / TO CH'UN / MARMO / SOLO / IN SÉ / NON / CIR / CO / SCRI / VA / COL / SUO
/ SO / VER / CHIO / E / SOLO / A / QUEL / LO / AR / RIVA / LA MAN / CHE / OBBE / DI
/ SCA / ALL / IN / TEL / LET / TO* »

—
86 5/8 x 334 5/8 x 98 3/8 in; 7 7/8 x 7 7/8 x 2 in, each module; opening of elevators:
98 3/8 x 38 1/4 in

The work is an architectural structure that Scheggi designed for the Hotel
Michelangelo in Milan. The design was originally planned for a conference
room but was then built in the elevator area.

Some modules bear syllables of words of a quatrain of the XIX sonnet by
Michelangelo, written for Vittoria Colonna: 'NON HA / L'OT / TIMO / ARTI /
STA AL / CUN / CON / CET / TO CH'UN / MARMO / SOLO / IN SÉ / NON / CIR /
CO / SCRI / VA / COL / SUO / SO / VER / CHIO / E / SOLO / A / QUEL / LO / AR /
RIVA / LA MAN / CHE / OBBE / DI / SCA / ALL / IN / TEL / LET / TO'.



Struttura modulare, 1970
Modules d'acier chromé /
Chromed steel modules
80 x 80 x 12,5 cm / 31 1/2 x 31 1/2 x 4 7/8 in
Collection particulière, Biella /
Private collection, Biella
APSM122/0005



**Piramide. DELLA
METAFISICA, 1970**

—
Environnement
réalisé par Paolo
Scheggi pour la
manifestation
*Vitalità del negativo
nell'arte italiana
1960-1970*, Rome,
Palazzo delle
Esposizioni, 1970.
L'environnement,
réalisé avec des
panneaux de bois
peint en blanc
et d'une plaque
d'acier chromé, a
été partiellement
perdu.

Photo d'Ugo Mulas

—
Environment made
by Paolo Scheggi
for the exhibition
*Vitalità del negativo
nell'arte italiana
1960-1970*, Rome,
Palazzo delle
Esposizioni, 1970.
The environment,
made with
white-painted
wood panels and
chromed steel
plate, has been
partially lost.
Photo by Ugo
Mulas

COPIA DAL VERO
DI
PAOLO SCHEGGI

Copia dal vero di Paolo Scheggi, 1970
Caractères funéraires en bronze sur
panneau de bois recouvert de formica
noir / Bronze Roman square capital
characters on a wooden board covered
in black Formica
62 x 63 x 2 cm / 24 3/8 x 24 3/4 x 3/4 in
Collection particulière / Private collection
APSM001/0075



—
Franca Scheggi
Dall'Acqua et
Paolo Scheggi à
Venise à l'occasion
de la Biennale de
1968. Photo d'Ugo
Mulas

—
Franca Scheggi
Dall'Acqua and
Paolo Scheggi
in Venice at the
Biennale of 1968.
Photo by Ugo
Mulas

—
Paolo Scheggi.
Notes biographiques

—
Paolo Scheggi:
Biographical Notes

Ilaria Bignotti

Né le 19 août 1940 à Settignano, dans les environs de Florence, Paolo Scheggi fait montre dès son plus jeune âge d'une prédisposition pour les arts ; y contribue son environnement familial : son grand-père maternel, Mario Burelli, était un sculpteur célèbre dans la Florence du début du XX^{ème} siècle, sa mère était peintre miniaturiste sur porcelaine, céramique et ivoire. Après des études à l'Istituto Statale d'Arte de Florence, puis à l'Accademia delle Belle Arti de Florence toujours, désireux d'élargir son horizon, il s'établit à Londres pour suivre un cours de *Visual Design* au Cohlins & Cohlins Institute of Graphic Design et fait un voyage à Rome. Durant cette phase, il approfondit sa connaissance des avant-gardes européennes du XX^{ème} siècle ; Han Arp, Piet Mondrian et Ben Nicholson, Pablo Picasso avec *Guernica* sont des artistes qu'il cite avec précision dès 1961-1962, alors que Giulio Carlo Argan est mentionné en tant que modèle historique et critique engagé. En effet l'intérêt que Scheggi porte à l'art s'unit à une profonde connaissance philosophique, dans une orientation existentialiste et humaniste, encouragée également par son père, Directeur de la Compagnie de la Miséricorde, qui contribue à donner au jeune artiste une vision spirituelle ainsi que la sensibilité métaphysique qui devait caractériser l'ensemble de sa recherche, en tant que trame tantôt évidente tantôt silencieuse.

Ses premiers travaux, caractérisés par l'usage de matériaux divers, tels que les tôles, les planches de bois, les papiers d'épaisseur variable collés et assemblés pour former des collages polychromes aux matières variées, des feuilles de papiers abstraites portant des signes d'intensité variable, parfois des taches et des formes qui renvoient à des figures ou des hypothèses figuratives, remontent à la fin des années 50.

Au début des années 60, Scheggi fréquente assidument la Galleria Numero de Fiamma Vigo, qui l'invite à présenter ses œuvres dans quelques expositions collectives.

Durant cette phase, les œuvres, encore réalisées selon la technique d'assemblage de tôles métalliques, nommée « saldage » par l'artiste, arrivent à la monochromie et présentent des formes circulaires, ovales et rectangulaires, mettant en évidence les relations entre surface et profondeur. Alors que quelques titres, tels que *Il letto della nonna amata* [Le lit de la grand-mère aimée] et *Esistenzialità* [Existentialité] soulignent les racines existentialistes de l'artiste, la tôle intitulée *Per una situazione* [Pour une situation], datée de 1960, contient déjà les tensions spatiales qui devaient caractériser ses œuvres monochromes successives, formées de toiles superposées monochromes et portant des découpes de formes ovoïdales.

Ses rencontres avec des artistes, des amis, des hommes de lettres s'intensifient en 1961 : Scheggi fonde avec certains d'entre eux, dont Franco Petrone, Claudio Popovich, Piero Favini, la revue de culture et critique artistico-littéraire *Il Malinteso. Periodico di discussione* [Le Malentendu. Périodique de débats], dont les pages contiennent une réflexion signée Jean-Paul Sartre.

Durant le premier semestre 1961, Scheggi travaille intensément sur le papier, réduisant sa palette de couleurs aux

Born August 19, 1940 in Settignano (Florence), Paolo Scheggi already showed a penchant for art in his youth, thanks in part to his family background; his maternal grandfather, Mario Burelli, was a well known sculptor active in Florence in the early twentieth century, and his mother was a painter of porcelain, ceramic, and ivory miniatures. After his studies at the Istituto Statale d'Arte and the Accademia di Belle Arti, both in Florence, he wished to broaden his horizons and moved to London to attend a course in Visual Design at the Cohlins & Cohlins Institute of Graphic Design, and later also visited Rome. During this period he deepened his knowledge of twentieth-century avant-garde art. Hans Arp, Piet Mondrian, Ben Nicholson, and Pablo Picasso, particularly his *Guernica*, were artists that he frequently referenced as early as 1961-62, while Giulio Carlo Argan was cited as a model for his engaged artistic and historical criticism. In addition to his focus on art, he displayed a deep knowledge of philosophy, with an existentialist and humanist bent. This interest was nurtured by his father, director of the charitable Company of Mercy, which exposed Scheggi at a young age to a spiritual vision and a metaphysical sensibility – a thread sometimes overt, sometimes subtle – that would come to characterize all his work.

Going back to the late '50s, his first works used diverse materials, such as sheet metal, wooden boards, and paper of different thicknesses. These were glued and assembled to form tactile multicolor collages, abstract works in paper with visuals of varying intensity, and some with marks and forms that suggest figures or figurative possibilities.

In the early '60s, Scheggi was a frequent visitor to Fiamma Vigo's Galleria Numero, where he was invited to participate in a number of group exhibitions.

His works in this period – still utilizing the technique of sheet metal assemblage that he called "saldage" – are nearly monochrome and comprise round, oval, and rectangular forms, thus highlighting the relationship between surface and depth. Some works, such as *Il letto della donna amata* and *Esistenzialità*, evince the artist's existentialist roots. Likewise, the 1960 sheet-metal work entitled *Per una situazione*, already contains the spatial tensions that would come to characterize his subsequent monochromatic works, consisting of overlapping monochrome canvases cut into oval forms.

In 1961, his interactions with other artists, friends, and intellectuals became more frequent; these included Franco Petrone, Claudio Popovich, and Piero Favini, with whom he founded *Il Malinteso. Periodico di discussione*, a journal of cultural, artistic, and literary criticism, which included an essay by Jean-Paul Sartre.

In early 1961, Scheggi worked intensely on paper, reducing his colors to blacks, whites, reds, and blues, and experiments with the monotype technique. With these works, he mounted his first solo exhibition, which

noirs, aux blancs, aux rouges, aux bleus et expérimentant la technique du monotype. Avec ces travaux, il monte sa première exposition personnelle, à la Galleria La Vigna Nuova de Florence du 2 au 14 septembre 1961 et intitulée « Monotipi di Paolo Scheggi-Merlini » [Monotypes de Paolo Scheggi-Merlini].

Parallèlement, Scheggi intensifie ses contacts avec la créatrice de mode Germana Marucelli et s'établit à Milan dès l'automne, hébergé au domicile-atelier de couture de cette dernière, au 18 du Corso Venezia. Là, il fait l'expérience des relations entre art et mode, peignant sur les tissus pour les habits de quelques collections et réalisant des accessoires et des bijoux coordonnés.

Au début de l'année 1962, Scheggi approfondit ses contacts avec le milieu artistique milanais, grâce à l'introduction de Germana Marucelli ainsi qu'à sa fréquentation des artistes d'Azimut, Manzoni, Castellani, Bonalumi et des « artistes programmés ». C'est à cette époque qu'il fait la connaissance de Lucio Fontana et Bruno Munari.

Sa seconde exposition personnelle, organisée à la Galleria Il Cancellò de Bologne, s'ouvre le 8 décembre 1962, sous le titre « Paolo Scheggi Merlini. Per una situazione » [Pour une situation]. À cette occasion, Lucio Fontana écrit au jeune artiste une lettre intense, publiée dans ce catalogue, dans laquelle il juge positivement sa recherche parvenue aux œuvres monochromes, caractérisées par la superposition de trois toiles percées de manière différente.

L'année suivante, 1963, est marquée par l'importante attention que portent à la recherche de Scheggi Lara Vinca Masini – qui le présente lors de l'exposition collective éloquentement intitulée « Monocroma » [Monochrome], dont Mario Bergomi est le commissaire, et qui est destinée à approfondir les recherches italiennes et internationales alors tournées vers pareil choix pictural – mais aussi Giulio Carlo Argan et Palma Bucarelli. Sous la direction de cette dernière, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome intègre cette même année 1963 deux œuvres de l'artiste dans ses collections.

1964 est une autre année importante pour les relations de Scheggi, cette fois avec Getulio Alviani, Umbro Apollonio, Germano Celant, Alessandro Mendini et Carlo Belloli.

L'importante participation de Scheggi à l'exposition « 44 protagonisti della visualità strutturata » [44 protagonistes de la dimension visuelle structurée], commandée par Carlo Belloli pour la Galleria Lorenzelli de Milan, remonte au mois d'avril. Belloli signe ensuite lui-même le texte critique pour l'exposition personnelle de Paolo Scheggi, organisée à Gênes, à la Galleria del Deposito, inaugurée le 26 mai et intitulée « 7 intersuperfici curve-bianche + 1 intersuperficie curva-dal rosso + 2 progetti di compositori spaziali » [7 intersurfaces courbes blanche + 1 intersurface courbe depuis le rouge + 2 projets de compositeurs spatiaux]. À cette occasion, le terme d'*Intersurface* fait son apparition, sur une probable suggestion de Belloli, alors que le titre de l'exposition souligne que l'artiste entreprend alors une recherche destinée à intégrer l'architecture à l'art.

Les premiers résultats de ces études sont en autres :

took place at the Galleria La Vigna Nuova in Florence, September 2–14, 1961, entitled *Monotipi di Paolo Scheggi-Merlini*.

Meanwhile, Scheggi started working more closely with fashion designer Germana Marucelli and moved to Milan in the fall of 1961, living at her home-cum-atelier on Corso Venezia 18. Here he experimented with the connections between art and fashion, painting fabric for garments in several collections along with matching jewelry and accessories.

In early 1962, Scheggi also deepened his contacts with Milan's artistic milieu, introduced by Germana Marucelli, frequenting artists in the Azimut circle, such as Manzoni, Castellani and Bonalumi, as well as Arte Programmata artists. His association with Lucio Fontana and Bruno Munari also dates from these years. His second solo show, *Paolo Scheggi Merlini. Per una situazione*, opened December 8, 1962 at Galleria Il Cancellò in Bologna. On this occasion, Lucio Fontana wrote the young artist a vehement letter, published in the exhibition catalogue, praising his efforts at creating monochrome works superimposed by variously perforated canvases.

The following year, 1963, marks a significant turning point in the critical study of Scheggi, particularly by Lara Vinca Masini, who included him in a group exhibition, tellingly entitled *Monocroma*. The exhibition, co-curated by Mario Bergomi, was intended to deepen inquiry that was being directed toward this mode of painting, both in Italy and abroad. Scheggi also received the attention of Giulio Carlo Argan and Palma Bucarelli, the latter of whom, as director of the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome, acquired two of his works for the museum's collections.

The year 1964 was also important for Scheggi's relations with Getulio Alviani, Umbro Apollonio, Germano Celant, Alessandro Mendini and Carlo Belloli.

In April, Scheggi was a crucial participant in the exhibition *44 protagonisti della visualità strutturata*, organized by Carlo Belloli for Galleria Lorenzelli in Milan. Belloli authored the critical text for Scheggi's third solo exhibition, which opened May 26 at the Galleria del Deposito in Genoa and was entitled *7 intersuperfici curve-bianche + 1 intersuperficie curva-dal rosso + 2 progetti di compositori spaziali*. It was on this occasion that the term *Intersuperficie* ("Intersurface") first appeared, probably suggested to Scheggi by Belloli himself, and the title of the exhibition suggests that the artist was attempting to find a means of integrating art and architecture.

Among the first results of these efforts were *Compositore cromo-spaziale*, created for Bruno Munari and Marcello Piccardo's *Sala del Cinema Sperimentale* at the thirteenth Triennale in Milan and devoted to the theme "Free Time," and the interior and exterior design of the new atelier of Germana Marucelli, created in collaboration with Getulio Alviani and Carla Venosta.

la *Compositore cromo-spaziale* [Compositeur chromo-spatial], exécuté pour la salle du Cinéma Expérimental de Bruno Munari et Marcello Piccardo à la XIII^{ème} Triennale de Milan consacrée au thème du *Temps Libre*, et la conception architecturale et environnementale des nouveaux locaux de l'atelier de couture de Germana Marucelli, réalisés en collaboration avec Getulio Alviani et Carla Venosta.

À la fin de l'année 1964 toujours, Scheggi inaugure sa quatrième exposition personnelle et la première à l'étranger à la Galerie Smith de Bruxelles, l'intitulant pareillement à son exposition personnelle organisée à la Galleria del Deposito de Gênes : « Intersurfaces courbes – compositeurs spatiaux – projets d'intégration plastiques ».

Au début de l'année suivante, l'orientation architecturale et environnementale de sa recherche conduit Scheggi à élaborer et signer le manifeste *Ipotesi di lavoro per la progettazione totale* [Hypothèses de travail pour la conception totale] présenté en janvier 1965 au Collegio Regionale Lombardo degli Architetti et écrit avec Germano Celant, Angelo Fronzoni, Alessandro Mendini, Gian Mario Oliveri, Giancarlo Sangregorio.

Parallèlement, les contacts avec le Gruppo Nul, engagés deux ans auparavant grâce à l'intermédiaire de Piero Manzoni avec Henk Peeters, aboutissent à la participation de Scheggi à l'exposition « Nul = Zero », organisée par la Galleria Orez à la Galerij De Bezige Bij d'Amsterdam.

1965 marque également l'entrée de Scheggi dans le mouvement international de *nove tendencije* : du 13 août au 19 septembre, il expose à « nova tendencija 3 », à la Galerie d'Art Contemporain de Zagreb, nouant des contacts importants avec Ivan Picelj et le monde culturel de l'ex-Yougoslavie.

En mai 1965, il inaugure à la Galleria d'Arte Il Cavallino de Venise l'exposition personnelle « Paolo Scheggi. Intersuperfici curve » [Paolo Scheggi. Intersurfaces courbes], introduite par un texte d'Umbro Apollonio : c'est le début d'une collaboration heureuse et durable entre l'artiste et les Cardazzo.

1966 et 1967 peuvent être considérées comme deux années cruciales aussi bien pour la reconnaissance de Scheggi au niveau international que pour l'évolution de sa recherche, d'abord dans une orientation architecturale et environnementale, puis dans un cadre performatif et théâtral.

Sont avant tout fondamentales les participations à des expositions destinées aujourd'hui à susciter des études et des débats, consacrées au monochrome et à la peinture objectuelle ainsi que sa participation à la XXXIII^{ème} Biennale internazionale d'arte di Venezia, dans la section *Gruppi di opere: pitture, sculture e grafiche* [Groupes d'œuvres : peintures, sculptures et œuvres graphiques] dont Nello Ponente est le commissaire.

Le second semestre 1966 et le début de 1967 sont marqués par des voyages et des expositions internationales : on se rappellera « Italy, New Tendencies » organisée par la Galeria Bonino à New York ; « Three European Artists » à la Ewan Phillips Gallery à Londres ; « Graphics '67 Italy », qui s'est tenue à la University of Kentucky Art Gallery ; « Italian Abstract

At the end of 1964, Scheggi had his fourth solo show, the first outside Italy, at the Smith Gallery in Brussels, with a title similar to that held in at Galleria del Deposito in Genoa: *Intersurfaces courbes – compositeurs spatiaux – projets d'intégration plastiques*.

At the end of 1964, his architectural and interior design efforts led Scheggi to write – along with Germano Celant, Angelo Fronzoni, Alessandro Mendini, Gian Mario Oliveri, and Giancarlo Sangregorio – the manifesto *Ipotesi di lavoro per la progettazione totale* ("Working Hypothesis for Total Design"). The work was presented at the Collegio Regionale Lombardo degli Architetti in January 1965.

Meanwhile, his contacts with Gruppo Nul, which had begun two years earlier through Piero Manzoni and Henk Peeters, resulted in his participation in the exhibition "Nul=Zero," organized by the Orez Gallery and held at the De Bezige Bij Gallery in Amsterdam.

The year 1965 also marked Scheggi's entry into the international movement of *nove tendencije*: from August 13 to September 19, he exhibited as part of *nove tendencije 3*, held at the Gallery of Contemporary Art in Zagreb, where he developed important contacts with Ivan Picelj and the cultural world of the former Yugoslavia.

In May 1965 the Galleria d'Arte Il Cavallino in Venice opened the solo exhibition *Paolo Scheggi. Intersuperfici curve*, introduced with a text by Umbro Apollonio. This was also the start of a successful and enduring collaboration between Scheggi and the Cardazzo brothers.

The years 1966 and 1967 can be considered essential, both for Scheggi's international recognition and for the development of his work – first in the direction of interior and architectural design, and then in the realm of performance and theatre. Foremost was his participation in the exhibitions of monochromatic paintings and "paintings-as-objects" and in the 33rd Venice Biennale, in the section "Gruppi di opere: pitture, sculture e grafiche," curated by Nello Ponente.

These exhibitions invite study and debate to this day. The entire second half of 1966 and the beginning of 1967 were marked by travel and international exhibitions, among them: *Italy, New Tendencies* organized by the Galeria Bonino in New York; *Three European Artists* at the Ewan Phillips Gallery in London; *Graphics '67: Italy* at the University of Kentucky Art Gallery; *Italian Abstract Art* at the Roland Gibson Art Foundation at SUNY Potsdam, New York; *Painting and Sculpture Today – '67*, the fifth annual exhibition of contemporary art at the Herron Museum of Art, Indianapolis, selected by the Contemporary Art Society of the Art Association of Indianapolis; *Twentieth Century Italian Art* at the Baltimore Museum of Art; *Nueva Tendencia Italiana*, organized by Umbro Apollonio at the Museo de Arte Moderna in Buenos Aires. Between 1966 and 1967 Scheggi's work was also appreciated in Scandinavia; notably, his participation in the First Scandinavian Biennale,

Art » à la Roland Gibson Art Foundation de Potsdam, New York ; « Painting and Sculpture Today – '67 », cinquième exposition annuelle d'œuvres d'art contemporain sélectionnées par la « Contemporary Art Society of the Art Association of Indianapolis » et exposées à Indianapolis, au Herron Museum of Art ; « XX Century Italian Art » au Baltimore Museum of Art ; « Nueva Tendencia Italiana », exposition organisée par Umbro Apollonio au Museo de Arte Moderna de Buenos Aires, en Argentine. Entre 1966 et 1967, la recherche de Scheggi parvient aussi dans les Pays Scandinaves et s'y affirme ; on rappellera sa participation à la First Scandinavian Biennale, de Charlottenborg, Copenhague ; « Trends confronted – objectual figuration – visual art », à l'Institut Culturel de Stockholm.

Durant l'été 1966, Scheggi dialogue avec Renato Cardazzo en vue de son exposition personnelle prévue en janvier 1967, concevant cette extension de l'œuvre dans l'environnement comme destinée à aboutir à l'*Intercamera plastica* [Interchambre plastique]. Formée de cloisons de bois percées d'ouvertures curvilignes ou rectilignes, de couleur jaune éclatant, elle est présentée par un texte d'Umbro Apollonio à la Galleria del Naviglio de Milan en janvier 1967 ; peinte en blanc par la suite, elle est présentée à l'exposition « Lo spazio dell'immagine » au Palazzo Trinci de Foligno, à l'été 1967.

À partir de l'automne, avec la rentrée universitaire, l'*Intercamera plastica* est au contraire au fondement d'une série de leçon intitulées *Metaprogettualità strutturali* [Metaprojectualités structurelles], dispensées par Dino Formaggio dans le cours de *Metodologie della visione* [Méthodologies de la vision], à la Faculté d'Architecture de Milan. L'*Intercamera plastica* devient ensuite la base d'une *Proposta di cellula abitativa* [Proposition de cellule d'habitation] conçue par les étudiants Carlo Ferrario, Franco Ferrari et Maddalena Montagnani et présentée comme projet de DEA à la fin de l'année universitaire, en en étendant le module de composition du niveau d'habitation au niveau architectural et urbanistique.

À la fin de 1967, une nouvelle direction de la recherche de Scheggi voit le jour, certainement murie dans les mois précédent et destinée à dépasser le niveau objectuel de l'œuvre et de l'environnement et à s'ouvrir à l'espace urbain. La manifestation « Con temp l'azione » [L'action avec temps], commandée par Daniela Palazzoli dans les galeries turinoises Il Punto, Sperone et Stein et à l'International Arts Club à Lugano, entre la fin de 1967 et février 1968, est fondamentale à cet égard.

C'est en 1968 que Scheggi parvient définitivement au cadre théâtral, public et performatif : à partir du projet non réalisé du *Cannocchiale ottico percorribile* [Longue-vue optique praticable], présenté pour l'exposition « Interventi nel paesaggio » [Interventions dans le paysage] au sein de la XIV^{ème} Triennale de Milan, consacrée au thème du *Grande Numero* [Le Grand Nombre] à l'*Interfiore* [l'Interfleur] que Scheggi monte à la Galleria La Tartaruga de Rome, dans le cadre de la manifestation « Teatro delle mostre » [Théâtre des expositions],

at Charlottenborg in Copenhagen; *Trends confronted – objectual figuration – visual art*, Stockholm, Institute of Culture.

During the summer of 1966, Scheggi was in communication with Renato Cardazzo regarding a solo exhibition to be held in January 1967, and planning the space that would become the *Intercamera plastica*. Formed of bright yellow curving and straight wooden walls punctured with apertures, it was presented in January 1967 at the Galleria del Naviglio in Milan accompanied by a text by Umbro Apollonio. Subsequently, in the summer of 1967, it was shown at the exhibition *Lo spazio dell'immagine* at Palazzo Trinci in Foligno, this time painted white.

In the new academic year in the fall, Scheggi's *Intercamera plastica* became the foundation of a series of lectures entitled "Metaprogettualità strutturali" ("Structural metaprojects") by Dino Formaggio as part of his course "Methodologies of Vision" at the Department of Architecture in Milan. *Intercamera plastica* was also the inspiration for the final thesis project *Proposta di cellula abitativa* ("Housing cell proposal") presented by the students Carlo Ferrario, Franco Ferrari and Maddalena Montagnani. They aimed to expand Scheggi's notion of the "interior module" to the level of architectural and urban planning.

The end of 1967 witnessed a new direction in Scheggi's work, which had clearly matured in the previous months and was beginning to go beyond the object level of artworks and spaces and to open to the urban environment. Crucial for this new direction was the exhibition *Con temp l'azione*, commissioned by Daniela Palazzoli for the galleries Il Punto and Sperone e Stein in Turin and the International Arts Club in Lugano that took place from late 1967 to February 1968.

It was in 1968 that Scheggi became fully involved in theatre, both on and off the stage. These works include the unrealized project *Cannocchiale ottico percorribile*, presented for the exhibition *Interventi nel paesaggio* at the 14th Triennale in Milan – on the theme "Il Grande Numero" and *Interfiore*, staged at Galleria La Tartaruga in Rome in conjunction with the *Teatro delle mostre* event, aiming to deepen the concepts of performance and "happening" to actively involve the spectator.

In 1968, Scheggi met Giuliano Scabia, who would later hire him for *Interventi plastico-visuali* for the *Visita alla prova dell'Isola purpurea di Bulgakov+Scabia*, a theatrical work staged at the Piccolo Teatro in Milan at the end of 1968.

His deepening dialogue with Achille Bonito Oliva culminated in the exhibition *Paolo Scheggi. Intersuperfici curve*, which opened at the Modern Art Agency in Naples, February 8, 1969. In the exhibition catalogue Scheggi recounts his entire trajectory, from his early "*Intersuperfici*" to his late "*Strutture modulari*."

The show *Materiale per sei personaggi*, directed by

vouée à approfondir le concept de performance et d'happening et à associer activement le destinataire de l'œuvre.

Au cours de l'année, Scheggi fait aussi la connaissance de Giuliano Scabia qui devait ensuite le charger de réaliser les *Interventi plastico-visuali* [Interventions plastico-visuelles] pour la *Visita alla prova dell'Isola purpurea di Bulgakov+Scabia* [Visite à la répétition de l'Île pourpre de Boulgakov + Scabia], œuvre théâtrale montée au *Piccolo Teatro* de Milan à la fin de 1968.

Parallèlement, l'approfondissement du dialogue avec Achille Oliva Bonito aboutit, au début de 1969, à l'exposition à la Modern Art Agency de Naples, intitulée « Paolo Scheggi. Intersuperfici curve », inaugurée le 8 février ; dans la publication correspondante, Scheggi présente l'ensemble de son parcours, des premiers *Intersuperfici* aux *Strutture modulari* [Structures modulaires].

À l'occasion de la mise en scène de Roberto Lerici pour le spectacle *Materiale per sei personaggi* [Documents pour six personnages], présentée au Teatro Durini de Milan, entre la fin du mois de mars et les premiers jours du mois d'avril 1969, Scheggi utilise au contraire une cloison de l'*Intercamera Plastica* pour réaliser la *scenoplastica* blanche utilisée comme toile de fond du spectacle, sur laquelle des vidéos et des images furent projetées. Le mois suivant, il mit en scène à Milan, à la Galleria del Naviglio, *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi* [Hoplà-stick. Passion selon Paolo Scheggi] : le premier spectacle qu'il écrit et dirige, tiré du drame d'Ernst Toller *Hoppla, wir leben!* : un hommage à Piscator et au théâtre politique de l'avant-garde historique. *Oplà-stick* est présenté à nouveau à Zagreb, à l'occasion de la manifestation *tendencije 4* ; à la fin de l'année, Scheggi propose *OPLÀ-azione-lettura-teatro* [Hoplà-action-lecture-théâtre] dans les rues de Florence, partant de la Galleria Flori qui abritait une de ses expositions personnelles : l'action avait d'abord eu lieu à Milan Via Manzoni et devait aussi se dérouler à Turin et à Rome.

Complètement absorbé par la nouvelle orientation de sa recherche, théâtrale et performative, à l'occasion également de la manifestation « Nuovi Materiali Nuove Tecniche », organisée en différents points de la petite ville de Caorle, Scheggi monte *L'Autospettacolo* [L'Autospectacle], en s'entourant de consultants et de collaborateurs importants dont Raffaele Maiello pour la mise en scène, Franco Quadri pour la critique théâtrale, Tommaso Trini pour la critique artistique, Franca Sacchi pour les musiques. Toujours durant l'été 1969, il écrit deux nouveaux spectacles théâtraux à caractère performatif : le *Dies Irae, inquisizione secondo Paolo Scheggi* [Dies Irae, inquisition selon Paolo Scheggi], avec des musiques et chorégraphies de Franca Sacchi, la *Marcia Funebre o della Geometria, processione secondo Paolo Scheggi* [Marche funèbre ou de la géométrie, procession selon Paolo Scheggi], avec à nouveau la collaboration musicale de Sacchi, pour la manifestation « Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensioni collettiva urbana » [Champs Urbain. Interventions esthétiques dans la dimension de la collectivité urbaine], sur une commande de Luciano Caramel, et dont témoignent les clichés d'Ugo Mulas.

Roberto Lerici, ran at the Teatro Durini in Milan from late March to early April 1969, and for its staging, Scheggi created a white set sculpture by utilizing a wall of the *Intercamera plastica*, on which images and video were projected as a backdrop. The next month the Galleria del Naviglio in Milan staged *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi*, the first work that Scheggi wrote and directed. Adapted from Ernst Toller's drama *Hoppla, wir leben!*, the work was a tribute to Piscator and to historical avant-garde political theatre. *Oplà-stick* was reprised May 6, 1969, in Zagreb, for the exhibition *tendencije 4*. At the end of that year, Scheggi took his *OPLÀ-azione-lettura-teatro* ("Oplà-action-reading-theatre") to the streets of Florence, beginning at the Galleria Flori, where there was solo show of his work. This "action" had first taken place in Milan on Via Manzoni, and was to take place in Turin and Rome.

Scheggi became completely absorbed by his new undertakings in the fields of theatre and performance, including the event *Nuovi Materiali Nuove Tecniche* that took place at various sites in the town of Caorle. Surrounding himself with important advisors and collaborators, Scheggi staged *L'Autospettacolo* with Raffaele Maiello as director, Franco Quadri as theatrical advisor, Tommaso Trini as artistic advisor, and Franca Sacchi as composer. Also in the summer of 1969, Scheggi wrote two new theatrical works. The first was *Dies Irae, inquisizione secondo Paolo Scheggi*, with music and choreography by Franca Sacchi. The second was *Marcia Funebre o della Geometria, processione secondo Paolo Scheggi* – also with the musical collaboration of Sacchi – for *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensioni collettiva urbana*, an event curated by Luciano Caramel and photographed by Ugo Mulas.

The final phase of Scheggi's work – from the end of 1969 until his premature death in 1971 – is characterized by its conceptual tone, focused on analyzing the role of language and the written and spoken word and its symbolic, metaphysical, and political-ideological significance. The works of this period, which have yet to be studied in their full complexity, include: *i 7 spazi recursivi autopunitivi per 7 spazi neutri*, a collaboration with Mario Brunati; *gli Appunti per una idea della morte: note per la stesura registica dell'Apocalisse*, a theatrical work that was intended for the Venice Biennale; and *La Tomba della geometria*, a space composed of black plastic laminate with a Roman-style inscription in bronze, displayed at the exhibition *Amore mio* at the Palazzo Ricci in Montepulciano, near Siena. *La Tomba della geometria* was later exhibited at *Vitalità del Negativo nell'arte italiana 1960/70*, curated by Achille Bonito Oliva and organized by the Incontri Internazionali d'Arte in Rome at the Palazzo delle Esposizioni from November 16 to December 31, 1970. The space was exhibited there along with *Piramide*, made of wooden panels painted white, with a chrome-plated steel plate with the inscription DELLA METAFISICA ("Of Metaphysics").

La dernière phase de la recherche de Scheggi, entre la fin de 1969 et 1971, année de sa disparition prématurée, est marquée par une recherche sous un angle conceptuel destinée à analyser le rôle du langage, depuis la parole écrite et performative jusqu'à sa valeur symbolique, métaphysique et politico-idéologique. Rentrent dans ce cadre des œuvres d'une complexité qui doit encore être approfondie : *i 7 spazi recursivi autopunitivi per 7 spazi neutri* [les 7 espaces récurrents autopunitifs pour 7 espaces neutres], réalisés avec Mario Brunati ; les *Appunti per una idea della morte: note per la stesura registica dell'Apocalisse* [Notes pour une idée de la mort : pour une préparation de mise en scène de l'Apocalypse], une mise en scène théâtrale qui devait être proposée à la Biennale de Venise ; l'environnement présenté à l'exposition « Amore mio » au Palazzo Ricci de Montepulciano, dans les environs de Sienne, intitulé *La Tomba della geometria* [La Tombe de la géométrie] en plastique stratifié noir et caractères lapidaires en bronze, présenté par la suite à l'exposition « Vitalità del Negativo nell'arte italiana 1960/70 » [Vitalité du Négatif dans l'art italien 1960/70], commandée par Achille Bonito Oliva et organisée par les Rencontres Internationales d'Art de Rome, au Palais des Expositions, du 16 novembre au 31 décembre. Ici l'environnement est exposé avec la *Piramide*, exécutée en panneaux de bois peints en blanc avec une plaque d'acier chromé portant la mention *DELLA METAFISICA*.

Le projet à quatre mains *Il Trono. Levitazione secondo Agnetti & Scheggi* [Le trône. Lévitacion selon Agnetti & Scheggi] présenté en novembre 1970 à la Galleria Mana Art Market de Rome naît de son amitié avec Vincenzo Agnetti.

Au printemps de cette année-là, Scheggi commence à dispenser ses cours de *Psicologia della Forma* à l'Accademia di Belle Arti de L'Aquila, dirigée par Piero Sadun.

La naissance de sa fille Cosima Ondosa Serenissima, en mars, est rappelée par l'artiste dans l'environnement *ONDOSA*, réalisé en stratifié plastique Print noir et présenté à la manifestation « Eurodomus 3 » à Milan.

Malgré la grave dégradation de son état de santé, au début de 1971, Scheggi poursuit sa collaboration avec la revue *In* ; il est appelé à réaliser une intervention plastique à l'Hôtel Michelangelo de Milan, en acier et caractères lapidaires majuscules ; il parvient à terminer l'œuvre *6profetiper6geometrie* [6prophètespour6géométries], composée de six solides géométriques réalisés avec différents matériaux, auxquels sont unis les noms des six prophètes bibliques. Présentés lors de l'exposition personnelle que lui consacre la Galleria del Naviglio le 19 mai 1971, les *6profetiper6geometrie* constituent une sorte de testament spirituel de l'artiste, décédé à Rome le 26 juin de la même année.

Scheggi's friendship with Vincenzo Agnetti led to the joint project *Il Trono. Levitazione secondo Agnetti & Scheggi*, presented at the Galleria Mana Art Market in Rome in November of 1970.

That spring Scheggi began teaching the "Psychology of Forms" at the Accademia di Belle Arti in L'Aquila, under the direction of Piero Sadun.

After the birth of his daughter Cosima Ondosa Serenissima in March of that same year, he commemorated her in his space *ONDOSA*, created in black plastic laminate Print, which was presented at the exhibition *Eurodomus 3* in Milan.

Despite his rapidly declining health, at the beginning of 1971, Scheggi continued his collaboration with the magazine *In*, and he was commissioned to create a sculptural work in steel and inscribed letters for the Hotel Michelangelo in Milan. He also managed to complete the work *6profetiper6geometrie*, made of six geometric solids of various materials, united by inscriptions bearing the names of six biblical prophets. Exhibited in the solo show dedicated to Scheggi on May 19, 1971, *6profetiper6geometrie* represents a kind of spiritual testament by the artist, who passed away in Rome on June 26 of that year.

—
Crédits
photographiques

—
Photo Credits

Claudio Abate
pp. 10-11, 367

Ada Ardessi © Isisuf, Milano
pp. 6, 86-87, 142-143, 146-147, 150,
151, 275, 308-309

Bruno Bani
p. 179

Helmut Bauer
p. 202

Attilio Begher
pp. 60-61, 251

Amedeo Benestante, Courtesy
Fondazione Donnaregina per le arti
contemporanee, Napoli
p. 244

Cameraphoto, courtesy AAF Archivio
Arte Fondazione, Fondazione Cassa
di Risparmio di Modena
p. 197

Antonio Canevarolo
pp. 64-65, 120, 355

Luigi Ciminaghi, courtesy Piccolo
Teatro di Milano – Teatro d'Europa
pp. 286-293

FBM Studio, Zürich
p. 175

Ubaldo Franco
pp. 38-39, 346-347

Marcello Gobbi
p. 44, 100, 102-104, 148-149

Vladimir Jakolic, courtesy of Museum
of Contemporary Art, Zagreb
p. 307

Paolo Manusardi
p. 78-79, 259

Photo Ugo Mulas © Ugo Mulas Heirs.
All rights reserved
pp. 2-3, 198-199, 228-229, 230-231,
232, 233, 238, 356, 358

Mauro Nazzari, courtesy Galleria
Vinciana, Milano
p. 45

Gennaro Navarra
p. 66

Darryl Nitke
p. 207

Torquato Perissi
pp. 33, 100

Photo by Collezione A&M, Bologna
p. 57

Folco Quilici
pp. 190-191, 192

Marco Rapuzzi
pp. 166-167

Marialba Russo
pp. 350-353

Francesca Sancassani
pp. 19, 21, 74-75, 80-81, 89-99, 117, 126,
136, 137, 140, 141, 144-145, 194, 195,
201, 203, 221, 241, 245, 252, 253, 268,
269, 285, 320, 324, 327, 328, 354, 357

Scavolini
p. 55

Cosima Scheggi
p. 234

Paolo Scheggi
pp. 330-343

Tornabuoni Art
pp. 30, 31, 67, 68, 69, 76-77, 82, 83,
114-115, 119, 121, 123, 128-129, 130,
131, 132, 133, 135, 153, 154, 155, 168,
169, 170-171, 173, 176-177, 189, 200,
211, 239, 242-243, 256, 257, 267, 321,
322, 323

Paolo Vandrash
p. 193, 227, 320

Alessandro Vasari
p. 247, 248-249

Eleonora Vasco
p. 35

Martina Vidas-Butorac-ART4 Studio
Zagreb, courtesy of Museum of
Contemporary Art, Zagreb
p. 311

Annik Wetter
p. 118

Alessandro Zambianchi
p. 206

—
Paolo Scheggi à
la manifestation
« Amore Mio »,
Montepulciano,
1970.
Photo de Claudio
Abate

—
Paolo Scheggi
at the exhibition
Amore Mio,
Montepulciano,
1970.
Photo by Claudio
Abate



