

SCHEGGI

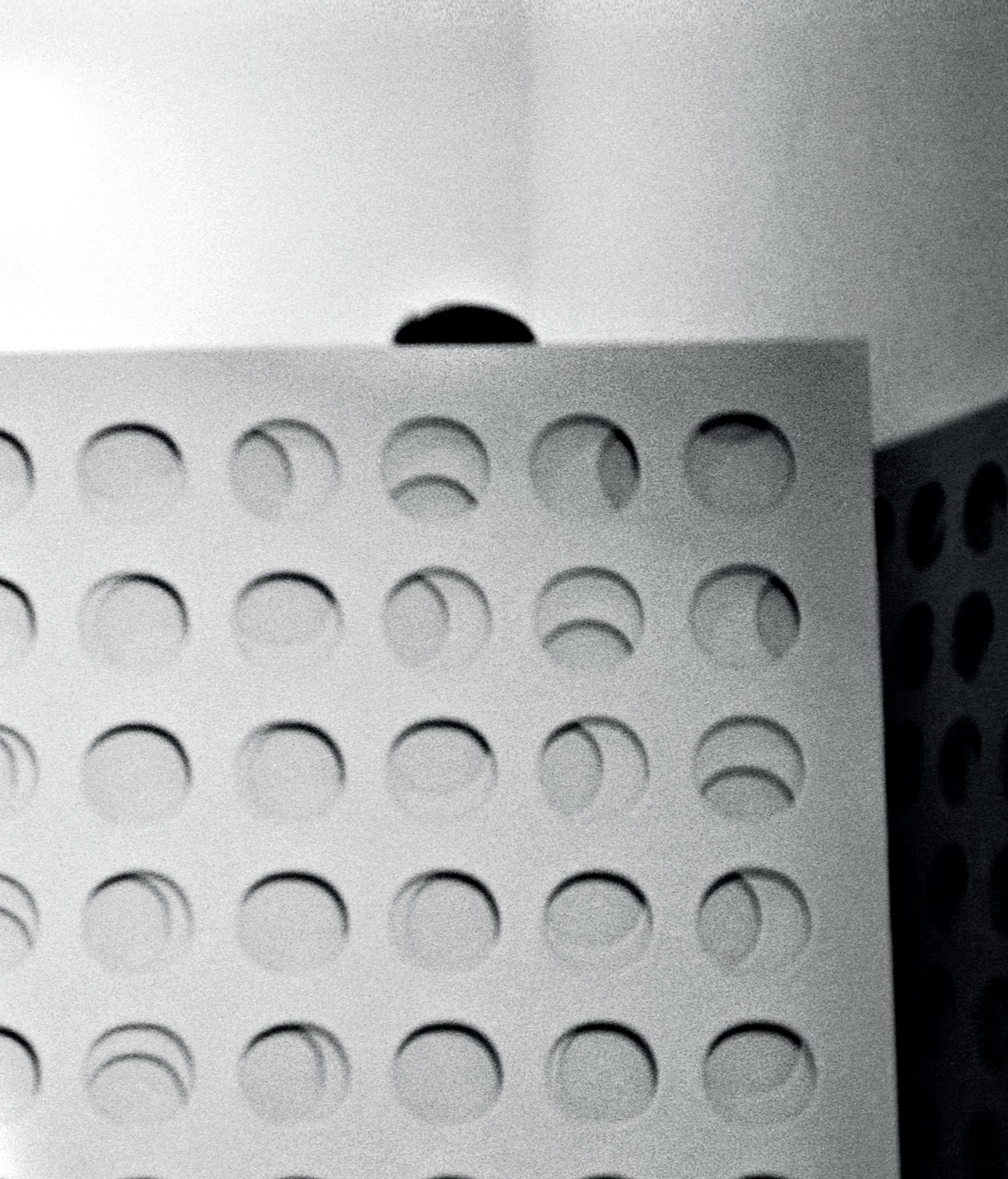


FORMA

SCHEGGI

Luca Massimo Barbero





SCHEGGI

22 ottobre-22 dicembre 2015
October 22-December 22, 2015

Un progetto di / A project by
Michele Casamonti, Tornabuoni Art

Curatela e testi critici di / Editor and
critical essays author
Luca Massimo Barbero

Ricerca storico-artistica e iconografica di /
Artistic, historical and iconographic
research by
Ilaria Bignotti

Questo catalogo è stato pubblicato in
occasione della mostra di Paolo Scheggi
alla galleria Tornabuoni Art, Parigi,
22 ottobre-22 dicembre 2015 /
This catalogue was published to accompany
the Paolo Scheggi exhibition at Tornabuoni
Art gallery, Paris, October 22-December
22, 2015

Si ringraziano / Thanks to

Franca e Cosima Scheggi

Simone Schimpf
Direttore del Museum für Konkrete
Kunst, Ingolstadt / Director of the Museum
of Concrete Art, Ingolstadt

Laura Corazzol

Francesca Piccolboni
Camille Misson
Sonia Digianantonio
Manon Barbe

Progetto editoriale / Editorial project
Forma Edizioni srl, Firenze, Italia
redazione@formaedizioni.it
www.formaedizioni.it

Realizzazione editoriale /
Editorial production
Archea Associati

Coordinamento editoriale
e redazionale /
Publishing and editorial
coordination
Laura Andreini

Supervisione redazionale / Textual
supervision
Riccardo Brusagli

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

Grafica / Graphic design
Elisa Balducci
Vitoria Muzi
Mauro Sampaolesi

Fotolitografia /
Photolithography
Art & Pixel, Firenze, Italia

Stampa / Printing
Tap Grafiche, Poggibonsi, Italia

Traduzioni / Translations
Miriam Hurley
Johanna Bishop
Liza Gabaston

Testi / Texts
© Gli autori / The authors

© Paolo Scheggi by SIAE 2015

Tutti i documenti pubblicati, articoli e
ritagli di stampa, cataloghi e pieghevoli,
sono conservati nel Fondo Franca e
Cosima Scheggi, Milano / All published
documents, articles and press cuttings,
catalogs and brochures are preserved
at the Fondo Franca e Cosima Scheggi,
Milan.

La copertina del catalogo è liberamente
ispirata all'opera / The cover of the catalog
was loosely inspired by
Zone riflesse, 1963
Acrilico rosso su tre tele sovrapposte /
Red acrylic on three superimposed canvas
51,5 x 61,5 x 5 cm / 20 1/4 x 24 1/4 x 2 in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
Particolare / Detail
APSM069/0008

L'editore è a disposizione degli aventi
diritto per eventuali fonti iconografiche
non individuate / The editor is available
to copyright holders for any questions
about unidentified iconographic sources.

© 2015 Forma Edizioni srl, Firenze, Italia
Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma
o con qualsiasi mezzo elettronico,
meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e
dell'editore / 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.

Prima edizione: ottobre 2015
First edition: October 2015

ISBN: 978-88-99534-01-1

tornabuoniArt



- 12 **1958-1961**
Le origini e i primi anni della ricerca. Lamiere e sperimentazioni di linguaggio su carta e tela
Background and beginnings. Sheet metal works and experiments with language on paper and canvas
- 48 **1962-1963**
La prima stagione milanese. La svolta monocroma
The early years in Milan. Turning to monochrome
- 84 **1962-1965**
Romanzo di poesia visiva
Romanzo di poesia visiva
- 104 **1964-1965**
La ricerca come operare esteso. Intersuperfici, inter-ena-cubi, progettazione architettonica e Compositori cromo-spaziali
Extending the realm of artistic practice
Intersuperfici, Inter-ena-cubi, architectural design and *Compositori cromo-spaziali*
- 180 **1966**
La consacrazione internazionale, da Venezia a New York. L'evoluzione critica della ricerca, dall'opera all'ambiente
International recognition, from Venice to New York. The critical evolution from artwork into environment
- 212 **1967-1968**
Dall'ambientazione all'azione dell'opera nella città. Verso il teatro, tra progetto e nuova utopia
From environment to action in the city. Towards theatre, mingling design with utopian vision
- 270 **1968-1969**
Situazioni, interventi, azioni. Un invito a viverci come spettacolo
Situations, interventions, actions. An invitation to live life as spectacle
- 358 **Paolo Scheggi. Note biografiche**
Paolo Scheggi: Biographical Note



—
Pagine 2-3
Paolo Scheggi
nel suo studio
milanese con
le opere per la
Biennale di Venezia.
Foto di Ugo Mulas

In questa pagina
Paolo Scheggi, Renato
Cardazzo e di spalle
Getulio Alviani alla
Galleria del Naviglio,
Milano, nel 1970.
Foto di 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 a Parigi

Il nostro omaggio a Paolo Scheggi, protagonista autentico di un periodo straordinario quale fu la seconda metà del secolo scorso, si inserisce con puntualità – e direi anche con una certa necessaria centralità – nel percorso culturale della Galleria, volto a tracciare direzioni di ricerca e di approfondimento nell'arte italiana del secondo dopoguerra. Con questa finalità era stata infatti inaugurata nel 2009 la sede espositiva di Parigi, con una ampia retrospettiva dedicata a Lucio Fontana. A quella monografica sono seguite le esposizioni di Enrico Castellani, Alighiero Boetti, Giuseppe Capogrossi, Mario Ceroli, Mimmo Rotella, Alberto Biasi, Dadamaino e Turi Simeti. E alcune mostre collettive tra le quali ci piace ricordare "Bianco Italia" e "Tout Feu Tout Flamme". La mostra e il catalogo oggi dedicati a Paolo Scheggi confermano la coerenza del nostro progetto, finalizzato a realizzare, nella capitale francese, un centro culturale attivo dove l'arte italiana del secondo dopoguerra possa trovare spazio e tempo di osservazione e riflessione.

Il catalogo che accompagna la mostra personale dedicata a Paolo Scheggi è una esaustiva pubblicazione scientifica, volta a tracciare la straordinaria indagine artistica e interdisciplinare dell'artista fiorentino, dalle prime esperienze alla fine degli anni Cinquanta sino alle ultime ricerche in direzione concettuale e metafisica che aprono gli anni Settanta.

Partendo dal presupposto fondamentale che tutta l'opera di Scheggi, nella sua coerente ecletticità, non può essere letta per fasi separate e momenti distinti, ma quale unico percorso di arte e vita, il catalogo si suddivide in sette tappe cronologiche e tematiche, introdotte dai testi di Luca Massimo Barbero e da numerose note a margine per suggerire ulteriori e necessari approfondimenti. Questa suddivisione consente di fare luce sui diversi momenti dello sviluppo unitario della ricerca di Paolo Scheggi: dove l'assoluta definizione della forma si confronta con il brivido della sua continua *remise en question*, tra estensione nello spazio e rarefazione metafisica dell'opera; dove la parola, intesa come indagine nel mito e nell'archetipo del linguaggio, si esprime in direzioni mutevoli, dalla pagina dattiloscritta del *Romanzo di poesia visiva*, eccezionalmente pubblicato in catalogo ed esposto in mostra sia come oggetto-libro che come libere pagine da sfogliare virtualmente, alle lettere che si solidificano,

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

come fonemi e manifesti, nello spazio del teatro, della città, della vita; dove l'opera-oggetto diventa medium straordinario di interazione con il pubblico al quale l'artista consegna un messaggio salvifico e capace di mutare, senza perdere nella sua assolutezza, nel tempo e nello spazio.

Di fronte a un percorso così composito che certo richiede approfondimenti in direzioni diverse, dalla filosofia alla letteratura, dalla moda all'architettura, dal teatro all'urbanistica, passando per la spiritualità e l'antropologia, i sette capitoli si completano con la riproduzione delle opere sia esposte in mostra che gentilmente prestate per la realizzazione di questo libro, di documenti e fotografie dell'epoca, molti inediti, raccolti e disposti a formare un racconto che diventa ricostruzione non solo del percorso artistico di Paolo Scheggi, ma anche di quell'affascinante stagione creativa che furono gli anni Sessanta del secolo scorso.

Eccezionale il settimo capitolo, per la prima volta dedicato ad approfondire l'ultima fase della ricerca di Paolo Scheggi, ancora nascosta al grande pubblico e al mercato, tra il 1968 e il 1970. Un momento questo di profonda riflessione per l'artista quando, di fronte al crollo delle utopie progettuali e alla crisi della rivoluzione del Sessantotto europeo, seppe rifondare il suo linguaggio, anticipando correnti e direzioni di ricerca degli anni Settanta.

Sfogliando i provini fotografici delle azioni che Scheggi ideò, scrisse e diresse nelle gallerie, nelle piazze e per le strade europee, da Milano a Firenze a Zagabria, emerge allora la persistenza della sua ricerca unitaria: il lettore ritroverà infatti nelle parole fluorescenti pensate per il teatro e nelle grandi lettere portate da attori per la città, le esperienze letterarie e poetiche di Scheggi dei primi anni Sessanta, espresse dal citato *Romanzo di poesia visiva* (1962-1965) e "trascritte" sui tessuti degli abiti realizzati per la sartoria di Germana Marucelli, "madrina" dell'alta moda italiana nel secondo dopoguerra, per la quale Scheggi stesso riprogetta anche gli ambienti della sartoria, con un concept moderno, avveniristico potremmo dire, già alla fine del 1964.

O ancora, osservando gli ambienti già concettuali realizzati per le manifestazioni internazionali dell'epoca, da *Ondosa* 1970 alla *Piramide. Della metafisica*, ancora nel 1970 sarà possibile ripercorrere il valore attribuito ai materiali metallici, dalle lamiere agli acciai cromati, dall'artista, nell'ottica di recuperare le fasi fondanti dell'operare dell'Uomo nella Storia.

A queste esperienze eclettiche e sperimentali, rispondono certo le più note opere monocrome di Scheggi, le sue *Zone riflesse* e *Intersuperfici*, realizzate nel pieno svolgersi degli anni Sessanta, attraversate ora da aperture irregolari ed ellittiche, ora punteggiate da geometrie di cerchi perfetti, ora ospitanti un liberato turbino di fori pluridimensionali.

Bianche, nere e rosse, come piacque sottolineare a Lucio Fontana già nel 1962, attento lettore della ricerca del giovane artista oggi unanimemente considerato suo "figlio

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.

spirituale”, ma anche virate in altre cromie, le opere su tre tele sovrapposte di Scheggi sono in catalogo accompagnate da una ricca documentazione storica e iconografica.

Interessante notare allora che proprio grazie al confronto con i documenti e le fotografie dell'epoca, diverse tele di Scheggi sono state esposte e riprodotte in versi differenti, ora in orizzontale, ora in verticale, e spesso anche a losanga. Si tratta di una scelta puntuale operata dall'artista stesso, il quale sovente lasciava che il verso di esposizione e pubblicazione dell'opera fosse stabilito dalla sensibilità dell'allestitore o del collezionista, nonché dalle precipue esigenze dello spazio e del concept espositivo: un'ulteriore dimostrazione dell'importanza attribuita da Paolo Scheggi stesso alla sua opera quale oggetto capace di mettere in “situazione” (il termine, di origine fenomenologica, ricorre nei lavori del primo periodo) con lo spettatore-fruitore.

Le opere, le azioni, le performances, gli ambienti e gli altri lavori di Scheggi qui pubblicati, sono accompagnati da descrizioni tecniche, dalla indicazione della loro collocazione aggiornata al momento della presente pubblicazione e dal codice dell'Associazione Paolo Scheggi, che anticipa la pubblicazione del *Catalogo ragionato dell'Opera di Paolo Scheggi* a cura di 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 alla
manifestazione
"Amore Mio",
Montepulciano,
1970. Foto di
Claudio Abate

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





1958-1961

1958-1961

—

Le origini e i primi
anni della ricerca.
Lamiere e
sperimentazioni
di linguaggio
su carta e tela

—

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

Luca Massimo Barbero

Inscindibile nella sua complessa interdisciplinarietà, capace di affrontare ambiti linguistici e operativi diversi senza mai perdere una intenzione unitaria di ispirazione e di elaborazione, la ricerca di Paolo Scheggi è qui affrontata in una modulazione narrativa che prova a ricostruire le tappe fondamentali della sua esperienza di arte e vita, in un percorso cronologico-geografico e di tipologie dalla fine degli anni Cinquanta alla fine del decennio successivo.

È infatti nella Firenze del secondo dopoguerra che si definiscono i prodomi creativi della vicenda di Paolo Scheggi, giovane studioso imbevuto di cultura umanistica, attento alle istanze filosofiche del suo tempo con una peculiare predisposizione al pensiero esistenzialista, sensibile alla bellezza della parola e della forma, certo respirata nel clima familiare dove il nonno materno è scultore, la madre pittrice miniaturista, il padre uomo di cultura e di fede, legato alla Compagnia della Misericordia e sua importante guida spirituale.

Aspetti compositi che incidono profondamente nello spirito inquieto di un giovanissimo Scheggi e si trovano iscritti sulle pareti del suo primo studio d'artista, nella casa dei genitori a Settignano.

È questo il luogo in cui vengono elaborate le prime opere sperimentali, che spesso sono il risultato di sovrapposizioni di materie e supporti differenti, denotando un'attenzione esplicita al materiale, ma anche e soprattutto all'indagine della campitura, e accogliendo con grande precocità frecce e altri segnali urbani e mediatici, in seguito caratteristici della cultura artistica degli anni Sessanta.

Vi si può riscontrare l'eco delle suggestioni dadaiste e surrealiste che connotano a queste date anche la formazione del linguaggio della neo-avanguardia di Azimut a Milano, dove Scheggi sarebbe giunto già nell'estate del 1961, in un territorio creativo fluido che si muove tra eredità del Movimento Arte Nucleare e crescente interesse per la linea oggettuale e concettuale rappresentata dalle opere di Marcel Duchamp e dove le problematiche materiche e gestuali sono state risolte dalla magistrale lezione di Lucio Fontana.

Una radice duplice che è all'origine della successiva ricorrente dialettica caratteristica dell'intero percorso biografico e artistico di Scheggi: "dalle prime esperienze precedenti al '60, quando nel suo studiolo nella casa paterna di Settignano [...] con le pareti coperte di scritte e profezie, citazioni... da ragazzo sorpreso e avido, impressionabile come la cera, realizzava i suoi quadrilamiera, il suo dialogo con l'arte proseguiva ininterrotto, su due fili continui, del 'negativo' esistenziale, mentale, riduttivo, e del progettualismo 'positivo' di carattere lucidamente oggettuale"¹.

Queste ricerche, molte delle quali su carta, lo accompagnano nel corso del biennio 1960-'61: hanno e vivono quella loquacità tutta necessaria al suo spirito intellettuale giovanile di vivace militanza; inoltre, alcuni di

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.

questi lavori su carta costituiscono un vero e proprio diario oltremodo narrativo e figurativo.

In questa direzione va collocato anche il progetto de "Il Malinteso. Periodico di discussione" fondato da Paolo Scheggi con altri amici artisti e letterati e che, come dimostrano gli articoli riportati in questa pubblicazione, suscita la curiosità e l'interesse della stampa e della critica, grazie anche alla presenza di Jean-Paul Sartre che scrive, sull'unico numero edito nel 1962, un testo che letto oggi suona quasi come un manifesto: una analisi lucida sulla violenza, delle cui istanze troviamo eco nei primi appunti teorici del giovane Scheggi, attento ad elaborare una propria direzione di artista intellettuale ed *engagé*².

L'impegno profuso attraverso il suo operare si riconosce anche nella adesione alla *Manifestazione artistica di protesta contro le armi nucleari* alle Logge degli Uffizi a Firenze nel 1961³, dove ritornano i titoli di natura esistenziale e letteraria, come *E morte non avrà più dominio*, in cui si itera il concetto di *Tragedia 61*, in una ideale linea che dalle origini del *lógos* antico, mediterraneo e umanistico, arriva al linguaggio degli ultimi fatti politici e sociali, mescolando il gesto-segno furioso eppur sempre sapientemente controllato al *collage* di quotidiani e di notizie di attualità.

Accanto a questa radice poetica, emerge una tensione per così dire più strutturata e strutturale, che Scheggi traduce già nelle primissime opere in una capacità, più che compositiva, di vera e propria 'orchestrazione spaziale', evidente in particolare nelle *Lamiere* realizzate con la tecnica di assemblaggio definita da Scheggi stesso *saldage*, destinate a passare, dalla policromia e dalla presenza di scritte e segnali, alla monocromia: e ad accogliere, nel sovrapporsi di fogli metallici consumati dal tempo e carichi della memoria dei luoghi, forme circolari, ovali e rettangolari, evidenziando le relazioni tra superficie e profondità.

Se in queste opere è certo presente la suggestione di analoghe realizzazioni di Alberto Burri e degli esponenti New-Dada, i quali in quegli anni sono pubblicati con grande anticipo e lungimiranza proprio sulla rivista "Azimuth" e presenti a Milano, tramite la Galleria del Naviglio⁴ e dell'Ariete, questa va intesa non tanto quale "ingenuo tirocinio", ma spia di "perizia immaginativa e di capacità strutturale" in vista della "ricerca di una propria cifra linguistica distintiva"⁵.

Evidente è infatti la volontà del giovane artista di un componimento intimo (non a caso, i diretti precedenti delle *Lamiere* sono proprio le opere su carta, quasi un diario privato di spazi interiori), che risente delle sue riflessioni esistenziali, letterarie ed umane.

Se alcune *Lamiere* iniziali del 1958-'59 riprendono situazioni di accumulazione compositiva sino in alcuni casi a ritrovare uno spirito di 'costrizione' assemblatrice, in quello che è un agglomerato di 'oggetti', di 'materiali' e di 'immagini' (la lettera, la pittura, il gesto, il segnale),

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

frutto di un dadaismo filtrato attraverso l'*Urwelt* intimista di Kurt Schwitters⁶, quasi per intuizione, e proprio nel 1960, nascono alcune opere che dal titolo già modificano il significato stesso del loro contenuto.

È il caso di *Situazione esistenza*, di *Stato esistenza* e *Per una situazione*, che sono da considerarsi effettivamente quasi un grado zero o un primo grado compositivo. Qui, nella sovrapposizione e nel disporsi dei corpi/forma delle lamiere e dei vuoti e dei pieni, avviene quella nuova richiesta di interazione tra i piani e le profondità, che aprirà di lì a pochissimo la nuova ricerca su tela.

Proprio per questa loro polivalenza e ricchezza semantica, questi lavori rivestono indubbiamente un loro ruolo cerniera all'interno dell'opera di Scheggi: un momento originante, tra la fase più segnatamente esistenzialista e quella più esplicitamente razionale che sarà rappresentata, all'inizio degli anni Sessanta, dalla scelta di una monocromia pittorica tradotta nelle prime *Intersuperfici*. Non a caso, alcune delle quali intitolate appunto *Per una situazione*.

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*.

Note

1. Lara Vinca Masini, *Lo spazio come sosta del tempo vissuto*, in *Paolo Scheggi*, catalogo della mostra, Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 28 maggio-26 giugno 1983, Vallecchi, Firenze 1983, p. 11.

2. Redazione, *Primo numero*, in "Il Malinteso. Periodico di discussione", n. 1, a. I, 1962, pp. 41-42.

3. *Manifestazione artistica di protesta contro le armi nucleari*, dichiarazione degli artisti fiorentini, mostra promossa dalla Galleria Lo Sprone, introduzione di Luigi Stefani, catalogo della mostra, Firenze, Logge degli Uffizi, 25 novembre-4 dicembre 1961, s.n., s.l., 1961.

4. In particolar modo si ricordino le precoci presenze in Italia di Jasper Johns a Milano alla Galleria del Naviglio, di Robert Rauschenberg a Roma e a Milano, alla Galleria La Tartaruga e alla Galleria dell'Ariete, tra il 1959 e il 1961; *Jasper Johns. 287° Mostra del Naviglio*, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Naviglio, 21-30 marzo 1959, testo di Robert Rosenblum, Galleria del Naviglio, Milano 1959; *Rauschenberg*, catalogo della mostra, Roma, Galleria La Tartaruga, dal 30 maggio 1959, s.n., s.l. 1959; *Rauschenberg*, catalogo della mostra, Milano, Galleria dell'Ariete, 24 ottobre-novembre 1961, testo di Gillo Dorfles, Galleria dell'Ariete, Milano 1961.

5. Così Bruno Corà ha recentemente annotato a proposito del dialogo tra Scheggi e Rauschenberg. Cfr. Bruno Corà, *Paolo Scheggi: lo spazio davanti al buio*, in *Paolo Scheggi. Ferri tele carte. Una retrospettiva 1957-1971*, a cura di Bruno Corà, catalogo della mostra, Firenze, Galleria Il Ponte e Galleria Tornabuoni, 6 ottobre 2007-19 gennaio 2008, Edizioni Il Ponte, Firenze 2007, p. 12.

6. L'opera di Schwitters era assiduamente presente nella Milano di quegli anni: dalla galleria-libreria di Arturo Schwarz, all'attività espositiva della Galleria del Naviglio, al contesto di Azimut/h. (La cui ricezione nell'ambito della visione di Azimut/h e dell'ambiente milanese è ben distante da quella della coeva cultura visiva americana).

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.

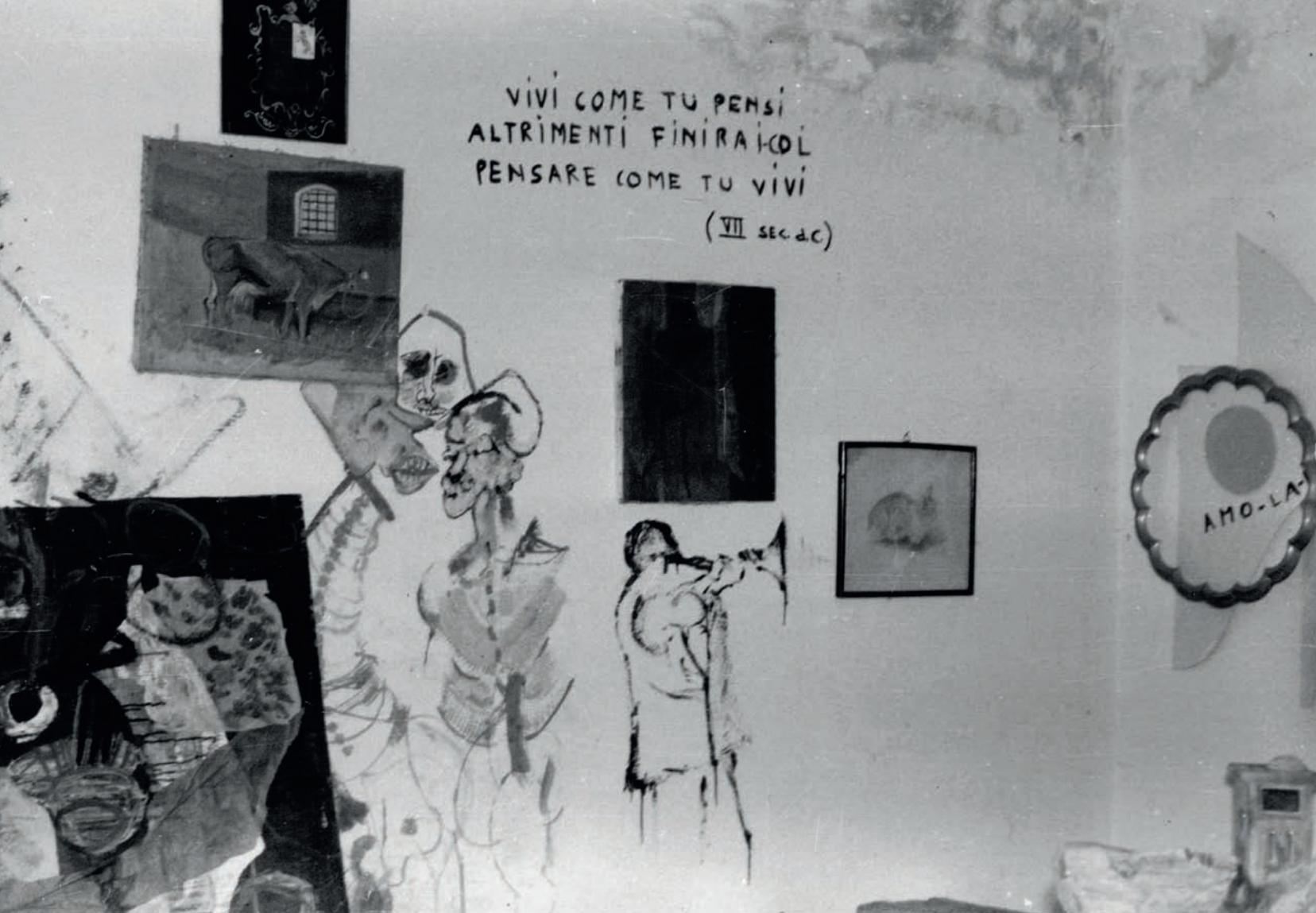
2. "Primo numero," *Il Malinteso. Periodico di discussione*, no. 1, Summer 1962, pp. 41-42.

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).



—
Interno dello
studio di Paolo
Scheggi a
Settignano,
Firenze, fine
anni '50

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

*Pagina a fianco /
Opposite page*
Senza titolo, 1958 ca.
Olio e collage su
tavola di legno /
Oil and collage on
board
70 x 60 cm /
27 1/2 x 23 3/8 in
Collezione privata /
Private collection
APSM001/0103

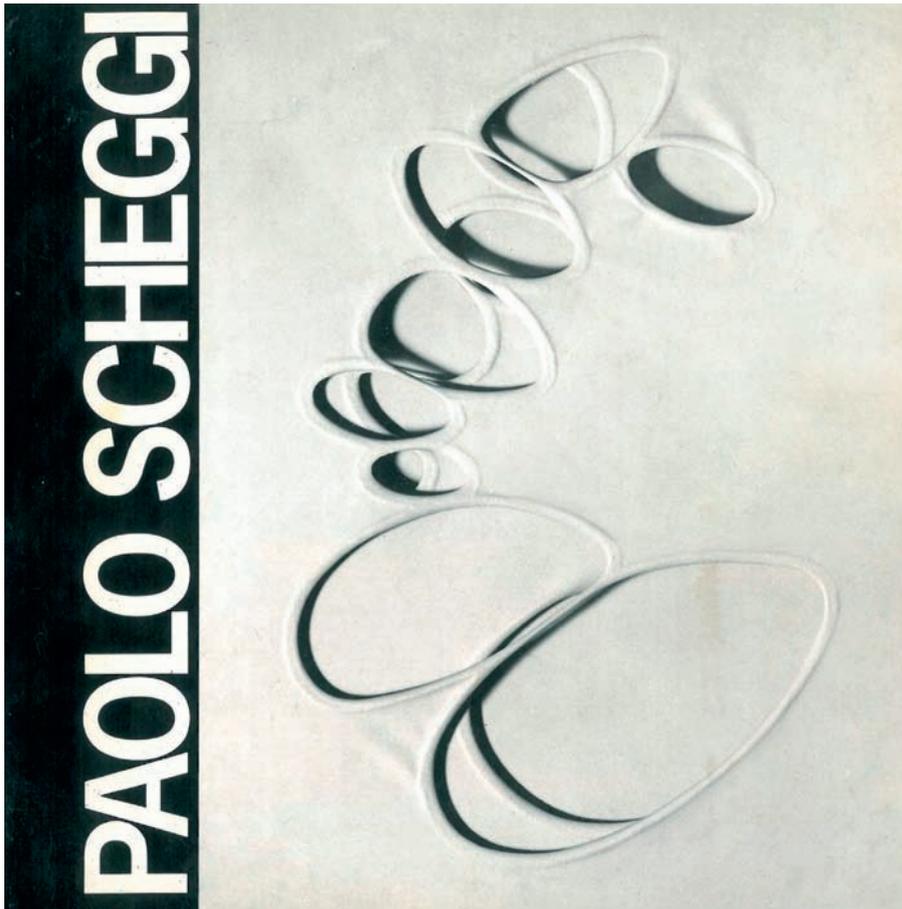
An abstract artwork featuring a collage of layered papers and paint. The top section is a light-colored paper with black text, partially obscured by a large, expressive red brushstroke that extends across the top and down the right side. Below the text, there are horizontal bands of yellow and brown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

dilettanti e appassionati, 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.

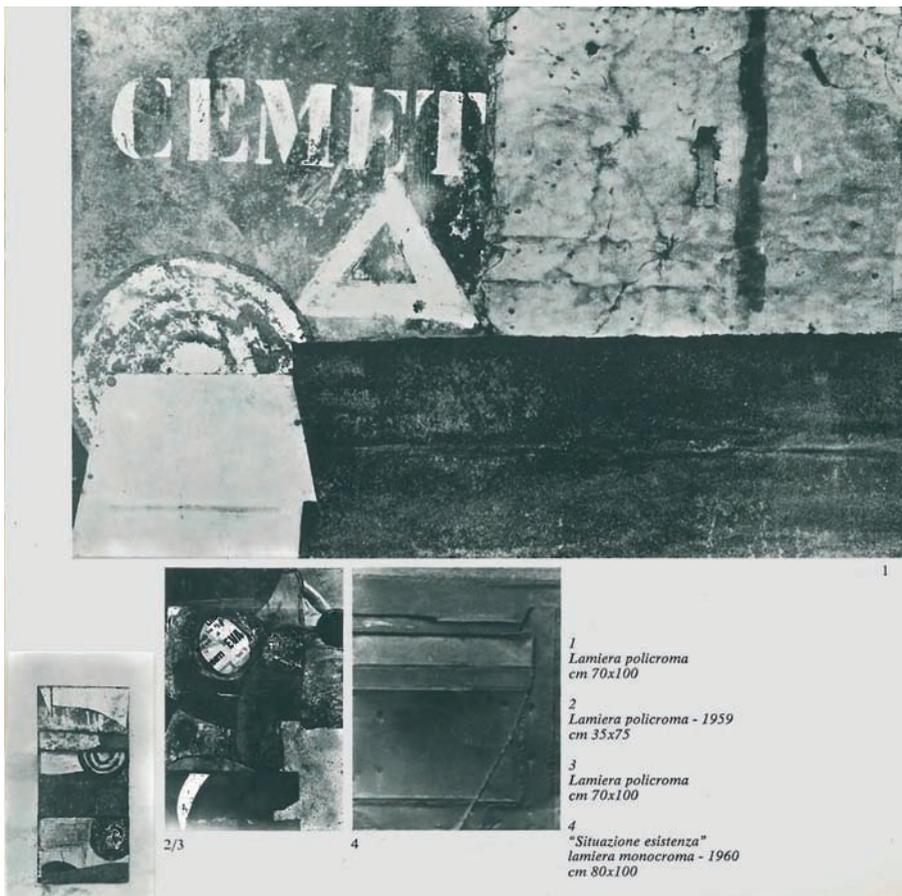
La mostra verrà aperta il giorno
5 GIUGNO nei locali della C.S.
del Popolo.

SONO INVITATI A PARTECIPARE



—
Paolo Scheggi, a cura di Deanna Farneti Cera e Franca Scheggi Dall'Acqua, catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 6 ottobre-10 novembre 1976, Edizioni del Naviglio, Milano 1976. Copertina e pagine interne

—
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
Lamiere policrome sovrapposte /
Superimposed polychrome metal sheets
70 x 100 cm / 27 ½ x 39 ⅞ in
Collezione privata / 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 imprevista
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

—
Racconto
dattiloscritto
di Fernanda
Pivano dedicato
all'incontro con
Paolo Scheggi,
8 aprile 1963
—
Typewritten
account by
Fernanda Pivano
about her meeting
with Paolo
Scheggi, April 8,
1963

Paolo Scheggi a Milano

Tanti anni fa andavo sovente a Firenze. Mio marito faceva ceramiche 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 glossario vennero messi 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 ad 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 imprevista tendenza in quel figlio che avrebbe dovuto fare il commerciante 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 in legno e le piastrelle di mattone; poi per un tinello

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 lamiera 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

con buffet e contro buffet sotto una lampada di alabastro giallo, un po' floreale, molto toscana, pateticamente campagnola; poi un corridoio, con quadri grandi, un tantino alla Pollock, vagamente ingenui, da ragazzo curioso e ignaro ma molto ragazzo; e infine arrivai allo "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 seminterrato che davano su un orto di campagna mi fecero una gradevole 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 o 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 m'éveillerai-je à la feveur 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 non codesta roba costì");

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'ingenuité"); 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 ~~KNSHX~~ 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

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, di 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 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 ad interrogare gli amici su di lui, lo rividi qua e là, nella villa di un cantante-ranchero nord-americano a Fiesole, nella casa bohémienne di un letterato russo-italiano a Firenze, sempre con la sua faccia 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 provinciale di Settignano. Chissà se sapeva che tutte le città sono piccole 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 sartoria e 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

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 bohémian 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 ~~f~~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

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 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 un critico d’arte né lo diventerò. Ma questi 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.

È diventato un pittore, quel ragazzino, oltre a diventare un uomo? Lascio ai critici la risposta. Ma soprattutto, la lascio all’avvenire di Paolo Scheggi.

Fernanda Pivano
8 aprile 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



—
Sul retro, in alto, al centro è leggibile la dedica autografa di Paolo Scheggi: "A Nanda con amicizia"

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

*Pagina a fianco /
Opposite page*
Senza titolo, 1959
Lamiere
sovrapposte /
Superimposed
metal sheets
70 x 50 x 5,5 cm /
27 1/2 x 19 3/4 x 2 1/8 in
Collezione
privata, Firenze /
Private collection,
Florence
APSM069/0011

—
Opera citata da
Fernanda Pivano
nella lettera
pubblicata alle
pagine precedenti

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





—
 Veduta della
 mostra "Paolo
 Scheggi", Bologna,
 Galleria d'Arte
 Moderna, 1976.
 L'opera pubblicata
 nella pagina a
 fianco, è visibile

nell'immagine
 sopra sulla sinistra,
 dove risulta esposta
 capovolta. Paolo
 Scheggi concepiva
 diversi orientamenti
 di esposizione di
 alcune sue opere

—
 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
Lamiere policrome
sovrapposte /
Superimposed
polychrome
metal sheets
100 x 70 cm /
39 3/8 x 27 1/2 in
Collezione privata /
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

—
Pieghevole della
mostra alla
Galleria Numero,
Firenze

—
Folder from the
exhibition at
Galleria Numero,
Florence

*Pagina a fianco /
Opposite page
Per una situazione,
1960
Lamiere
monocrome
sovrapposte /
Superimposed
monochrome
metal sheets
100 x 80 cm /
39 3/8 x 31 1/2 in
Collezione privata /
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,
catalogo della
mostra

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

Manifestazione artistica di protesta contro le armi nucleari

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 sotto 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

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*
Tecnica mista su
tela / Mixed media
on canvas
90 x 160 x 2 cm /
35 3/8 x 63 x 3/4 in
Collezione privata /
Private collection
APSM002/0002

—
Opera esposta
alla mostra
"Manifestazione
artistica di protesta
contro le armi
nucleari", Firenze,
Logge degli Uffizi,
25 novembre-4
dicembre 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
(MALLARME)

—
Interno dello studio
di Paolo Scheggi
a Setignano,
Firenze, fine
anni '50
—

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

L'arte di Paolo Scheggi Merlini

Critica e arte moderna: precisazioni introduttive.
Un giovane pittore "rivoluzionario" si vale della fiamma
ossidrica e di lamiera per creare opere di notevole
valore artistico

in "Il Corriere di Sicilia", Catania, 13 maggio 1961, p. 3

Non è nostra intenzione aprire qui un discorso generale sull'arte astratta. È da lamentare infatti una vera e propria inflazione di discorsi del genere che non poco hanno contribuito a creare pregiudizi, distorsioni interpretative, montature parolaie, con l'effetto di allontanare il grande pubblico dalle possibilità di intendere e di apprezzare le più significative e valide espressioni artistiche dei nostri tempi. La così detta «arte astratta» è stata avvolta in un'«atmosfera iniziatica» e frotte di critici, più o meno improvvisati, di intellettualoni mestieranti, di artificieri della parola, hanno impostato un gioco pirotecnico di giudizi campati per aria, di filosofemi a buon mercato, di polemiche e di contropolemiche, con una ricercatezza linguistica tutta esoterica. Molti critici, dimenticando che la fondamentale funzione della stampa è quella di informare e di rendersi accessibile al maggior numero di persone possibile, si sono serviti delle «terze pagine» come di palestre per esercitarsi nella costruzione di ermetismi pseudologici e di metafore di terzo o di quarto grado, rendendo un pessimo servizio agli artisti.

Paradossalmente, infatti, si è alimentata nel grande pubblico la convinzione secondo la quale l'arte astratta non sarebbe altro che una delle più ardite e incomprensibili manifestazioni generate dalla moda anticonformistica imperante o una bizzarria sfruttata dai mercanti di quadri e assecondata da una critica prezzolata. Ora, è vero che l'astrattismo, in quanto richiede un gusto e un affinamento estetico particolari, è ancora «un fenomeno da élites», poco capito e spesso capito male, ma appunto per questo, gli sforzi dei critici dovrebbero volgersi al fine di facilitarne la comprensione. L'arte astratta sta al vertice della evoluzione estetica verificatasi in seno alla cultura contemporanea: non è un mero fatto di costume, ma una vera e propria rivoluzione che si inserisce storicamente nel più vasto movimento di trasformazione dei valori, degli schemi, e delle categorie tradizionali. Bisogna far capire che i quadri astratti non sono agglomerati caotici di pennellate distribuite alla cieca, o artifici compositivi, frutto di esaltazione mentale. Checché ne pensino i molti fautori della «mummificazione estetica», i quadri astratti hanno un linguaggio e un nucleo poetico che esprimono, se riescono a raggiungere il livello dell'arte, l'anima più autentica del mondo odierno. Oggetto spesso

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,

di feroci discussioni, sono guardati più per curiosità che per vero interesse, con facili disposizioni al disprezzo dell'ironia; ma bisogna ricordare che un Caravaggio un Goya e tanti altri grandi del passato, non si trovarono a constatare un ambiente in complesso più favorevole per le loro opere. Sta di fatto che ormai, lo si voglia o no, la corrente degli astrattisti ha conquistato una posizione preminente nella storia dell'arte contemporanea e bisogna tenerne conto.

La ricerca di nuovi mezzi espressivi e di una più nuova e più libera simbologia della creazione, perseguita in questo nostro secolo di grandi conquiste umane, è ormai pervenuta all'attuazione e alla definizione, almeno nelle linee essenziali, di una compiuta stilistica che sta alla base di veri capolavori. Certo bisogna essere prudenti nel giudizio per non confondere gli artisti con i mestieranti. Man mano che il nuovo linguaggio e il nuovo stile dei moderni incontreranno sempre più vaste sfere di comprensione e di partecipazione da parte del grande pubblico, le operazioni critiche per la scelta e l'apprezzamento delle opere e per la distinzione tra arte e non-arte, verranno sottratte al monopolio esclusivo di pochi specialisti.

Questa premessa non è oziosa nelle nostre intenzioni, perché vuole essere una introduzione ad una panoramica della pittura contemporanea italiana che vogliamo offrire ai nostri lettori, presentando di volta in volta uno o più artisti. Cominciamo col pittore fiorentino Paolo Scheggi Merlini. Nelle schiere di artisti impegnati nello sforzo di agevolare la evoluzione della pittura e del gusto del pubblico italiano verso più pure ed originali espressioni d'arte, Paolo Scheggi Merlini si appresta a svolgere un ruolo decisivo. Artista di avanguardia, fornito di doti di carattere che lo rendono refrattario a qualsiasi condizionamento esterno e che si traducono in una ininterrotta coerenza stilistica sul piano creativo, ha un mondo personalissimo, in cui il suo rivoluzionarismo espressivo sa sposarsi ad un impegno tutto classico di compostezza e di serietà. Nonostante la sua giovane età ha fatto molta strada dal giorno in cui, uscito dall'Accademia fiorentina di Belle Arti, iniziò le sue battaglie. Postosi di colpo all'attenzione della critica italiana, vincendo nel 1957 il primo premio «Castello d'oro» di arte sacra, ha continuato il suo colloquio col pubblico con numerose mostre personali e partecipando a diverse «collettive», in Italia e all'estero. Adesso è piuttosto noto sul piano internazionale e ha quadri distribuiti un po' in tutto il mondo: alla Mellon Collection di New-York, alla Royal Academy di Londra, alla «Leavers» di Manchester, ecc. Ha eseguito pitture murali in diverse ville inglesi.

È tra i fondatori e i redattori di una nota rivista artistico-letteraria che si pubblica a Firenze.

I quadri del primo periodo, pur risentendo di lievi influenze scolastiche, sono già dominati dallo sforzo di liberare la forma dalla immagine convenzionale, senza sacrificare la presenza di una viva partecipazione emotiva, umana. L'eliminazione del referente reale, l'impegno per la creazione di pure armonie di colori, hanno progressivamente affinato la sua tecnica e la sua sensibilità estetica, predisponendolo

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,

alle più recenti conquiste. Il pericolo era quello di scendere nella politezza inespressiva di mero decorativismo e Scheggi ha saputo evitarlo. Il suo stesso carattere che lo induce a impegnarsi totalitariamente in ciascuna creazione (e non potrebbe essere che così), la sua stessa cultura legata alla filosofia del più valido esistenzialismo, hanno impedito alla sua arte di perdersi in una frattura inconciliabile tra forma e contenuto. Quando i due termini, forma e contenuto, hanno trovato la via per una convivenza seppur drammatica, che si è conclusa nel dissolvimento del colore e delle sue costruzioni e nell'individuazione di nuovi strumenti espressivi, è nato lo Scheggi Merlini migliore. Così, non solo l'artista ha approfondito la sua vera vocazione estetica, ma ha anche impostato una battaglia contro gli scadimenti decorativistici di gran parte della pittura contemporanea. Lasciati in disparte tele e pennelli, si è dedicato alla creazione di grandiose composizioni eseguite con lamiera e fiamma ossidrica. Visitando recentemente il suo studio di Settignano a qualche chilometro da Firenze, siamo rimasti vivamente e favorevolmente impressionati. Potevamo aspettarci di vedere strani esperimenti di eccentricismo, ma siamo usciti con la chiara convinzione di trovarci di fronte a concrete e genuine esperienze d'arte. Le composizioni di Scheggi riescono a sublimare, in una visione di estetismo puro, il travaglio e l'irrequietezza dei nostri giorni. Il dramma e la sofferenza che sono il fondo del mostro spirituale da cui nascono, sono condensate in ipostasi di significati esistenziali, in istantanee di messaggi arcani di un'attesa vivente, resi con un'efficacia narrativa che richiama De Chirico e soprattutto Paolo Uccello. Le esperienze creative di Paolo Scheggi Merlini convincono e certamente non sono destinate ad esaurirsi nello spazio di un mattino. È significativo il fatto che già esistano numerosi imitatori, del suo stile e del suo linguaggio. Per concludere rileggiamo alcune frasi dello scrittore Claudio Popovich sul giovane artista di Settignano. «Nell'opera di Scheggi il sentimento cromatico va disfacendosi come per malattia, piaga dietro piaga, ed è ondeggiarsi tra le manie di morte del guardarle e certo fatto di luce, di rilanci. Si forgiavano questi quadri (caro vecchio termine da porre in disuso, come è giusto). Le chiazze di colore che vanno disfacendosi sono riempite di materia, un rapporto umile e aperto alle possibilità infinite, un rapporto di tipo integralista, di assolutezza. È il secondo periodo che si rifà ad un pretestuoso dadaismo come modulo di linguaggio e che poi diventa impreveduto, ed è bello e fresco. Sono quelle lamiera dove il colore ha ancora una sua funzione: culturalmente una ragione narrativa ma non didascalica che si affina; spiritualmente il restringere sempre più le fughe, sempre più: e poi se stessi. I quadri dello stesso periodo presentano piani di colori maggiormente compatti, più sodi, integrati. E infine le ultime cose. Scheggi ha lasciato i compagni ed è uscito a piedi dalle mura della città 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
Acrilici e collage
su tela / Acrylic
and collage on
canvas
100 x 70 cm /
39 3/8 x 27 1/2 in
Collezione privata /
Private collection
APSM103/0001



Per una situazione, 1961
Tempera rossa su tre tele
sovrapposte / Red tempera on three
superimposed canvases
50 x 60 x 5 cm / 19 3/4 x 23 5/8 x 2 in
Collezione Pavia, Milano /
Pavia Collection, Milan
APSM006/0006

il malinteso
!! malinteso

SARTRE LA VIO-
LENZA

1

—
"Il Malinteso.
Periodico di
discussione"
n. 1, anno I, estate
1962, Firenze

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

Primo numero

Nota della Redazione, in “Il Malinteso. Periodico di discussione” n. 1, anno I, 1962, Firenze, pp. 41-42.

Il gruppo «Il Malinteso» si costituì due anni fa, a Roma. Ne facevano allora parte Piero Favini, Franco Petrone, Claudio Popovich, Raffaele Sbardella, Paolo Scheggi-Merlini, Mario Seccia, Adris Tagliabracci e Emiliano Tolve. Non fu nulla di molto ufficiale, si trattava, prima di ogni programma, di creare una occasione esteriore d’incontro. Così pure, per portare le ragioni che scoprivamo più comuni alla ratifica del sole e della pioggia, si parlò in quel periodo di una nostra rivista. Una gestazione dunque davvero lunga. Solamente ora che il gruppo si è sciolto, senza che ciascuno di noi non ne sia riuscito in qualche misura aumentato, noi ci siamo decisi ad attendere alla redazione di questa rivista. Si trattava di tentare un bilancio del lavoro svolto, e di portare avanti un discorso rimasto in sospenso. Nell’ottobre dello scorso anno passammo alcuni pomeriggi in compagnia di Jean Paul Sartre, che era a Roma. L’articolo che in quella occasione stese per la nostra rivista ha oggi perso parte della sua efficacia operativa, perché alcune situazioni di cui si occupa non si presentano più allo stesso modo di allora. Tuttavia, poiché certi appigli alla cronaca hanno soprattutto valore di esemplificazione, noi riteniamo egualmente utile proporlo agli amici nella traduzione integrale del manoscritto.

Redazione

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 prima stagione
milanese. La svolta
monocroma

—

The early years
in Milan. Turning
to monochrome

Luca Massimo Barbero

Dopo l'estate del 1961, Scheggi intensifica i contatti a Milano con Germana Marucelli¹, la cui sartoria costituisce un luogo di elaborazione e di promozione della cultura italiana del secondo dopoguerra: qui Scheggi si trasferisce già nell'autunno del 1961, iniziando a collaborare nella ideazione dei disegni dei tessuti per gli abiti di alcune collezioni e sperimentando l'estensione della sua ricerca in ambiti diversi, nella convinzione profondamente umanistica della relazione stringente di arte e vita.

Nella prima parte del 1962 stringe legami con l'ambiente artistico milanese, sia frequentando gli artisti di Azimut – Manzoni, Castellani, Bonalumi – e i giovani esponenti dell'Arte Programmata, sia dialogando con quelli che, letti oggi, risultano essere veri e propri 'numi tutelari': Lucio Fontana e Bruno Munari².

Stemperata la tavolozza vibrante delle carte e delle lamiere policrome, Scheggi è ormai fermamente passato alla ricerca del monocromo – tema centrale della sua indagine, che lo mette in dialogo con il contesto europeo – attraverso opere formate da tre strati di tela dipinta del medesimo colore, i primi due dei quali sono forati secondo aperture appunto tra loro interferenti, prima irregolari ovoidali ed ellittiche poi, tra la fine del 1963 e i primi anni del 1964, circolari e geometriche.

Se la ricerca di una dimensione di relazione umana era già presente nelle *Lamiere*, è con le *Intersuperfici*, inizialmente titolate *Zone riflesse* a sottolineare la relazione tra più piani visuali e spaziali delle sue opere, che a Scheggi si rivela una strada autenticamente sua, sviluppata come una evoluzione di arricchimento naturale delle complessità tutte spaziali e concettuali tracciate da Lucio Fontana, corroborata dalla sua partecipazione attiva e in prima persona al clima di avanguardia senza compromessi della situazione milanese.

Fontana è del resto, in questo periodo aurorale della sua attività espositiva, suo mentore primo, che in una pagina di rara intensità riconosce già nel 1962 la profondità della sua ricerca artistica, così come lo scarto generazionale che li separa:

"Il tuo scritto è molto intelligente, come logica, fra noi vi possono essere delle divergenze, che ritengo a tuo favore, sei uomo del tuo tempo. [...] Mi piacciono le tue inquietudini, le tue ricerche, i tuoi quadri così profondamente neri, rossi, bianchi, indicano del tuo pensiero, della tua paura"³.

La lettera fa riferimento al testo di autopresentazione scritto da Scheggi per la propria mostra personale alla Galleria Il Cancellino di Bologna nel dicembre 1962 e qui riportato (firmato, come le opere di questo periodo, Paolo Scheggi Merlini), ancora riconducibile ad una matrice squisitamente fenomenologica: non a caso, apre questo testo una citazione di Merleau-Ponty.⁴

Accanto a questa persistenza filosofica, va sottolineata con fermezza la centralità in Scheggi della scelta monocroma che, con alcune sperimentazioni alla fine del 1961, è pienamente raggiunta nell'anno successivo.

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 Cancellino 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.

Interessante a tale proposito citare come, anche in un breve articolo di recensione della mostra bolognese su "Il Resto del Carlino", la tavolozza di Paolo Scheggi sia definita "molto semplice" in quanto monocroma, mentre "il quadro" è costruito a più piani e, a eccezione dell'ultima, le tele sovrapposte sono fustellate con forme ovali, e "tutto ha 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"⁵.

L'anno successivo le opere di Scheggi sono selezionate per la mostra "Monocroma"⁶ tenutasi dapprima a Firenze, presso la Galleria Il Fiore dal 16 al 29 gennaio, poi a Bologna, ancora alla Galleria Il Cannello, dal 13 aprile al 3 maggio, e introdotte rispettivamente da Mario Bergomi e da Lara Vinca Masini.

Sono questi i passaggi fondamentali di definizione della sua indagine che, letti oggi di fronte all'evoluzione plastica delle sue opere, dimostrano la profondità della riflessione alla quale ci chiama l'operare di Scheggi.

In catalogo, Bergomi definisce la pittura monocroma risposta e "scudo" alla "grande bufera dell'*informel*", mezzo di una ricerca scientifica basata sulla teoria del colore e della percezione, strumento di un'analisi spaziale e ambientale che agisce ora mediante buchi e tagli nella tela (Fontana), ora con incavi e ondulazioni nella materia (Manzoni), ora con incastri e sovrapposizioni di più tele, operate l'una in corrispondenza dell'altra e con effetti di profondità moltiplicata (Scheggi)⁷. Proprio questo "calcolo delle incidenze di spazio e di luce costituisce l'aspetto peculiare della pittura monocroma": l'opera diventa aperta, in costante confronto con l'occhio del lettore e con lo spazio retrostante, o circostante o interno, creando variazioni e accrescimenti che sono scientificamente misurati e dedotti e non arbitrari.

A dimostrazione della circolarità in Scheggi tra l'operare artistico e la meditazione sul linguaggio, va ricordata la sua vicinanza con il mondo della poesia sperimentale e d'avanguardia dell'epoca: leggiamo infatti che a "Monocroma" sono presenti le musiche sperimentali di Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Vittorio Gelmetti e poesie visive di Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Silvio Ramat e Sergio Salvi, tra gli altri.

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 Cannello, 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.

Note

1. Sulla collaborazione tra Scheggi e Marucelli cfr. il catalogo della mostra a cura di Stefano Pezzato *Paolo Scheggi. Intercamera plastica e altre storie*, allestita al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato nel 2013: sono infatti qui affrontate le esperienze di integrazione plastica all'architettura condotte da Scheggi prima di approdare alla *Intercamera plastica*, tra il 1964 e il 1966, con particolare attenzione finalmente rivolta al rifacimento dell'atelier di moda di Germana Marucelli: *Paolo Scheggi. Intercamera plastica e altre storie*, a cura di Stefano Pezzato, catalogo della mostra, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 23 marzo-30 giugno 2013, Edizioni Centro Pecci, Prato 2013. Cfr. inoltre ai contributi di Silvia Casagrande, responsabile dell'Archivio Germana Marucelli, in: Silvia Casagrande, *Germana Marucelli*, in "PIZZA", n. 4, 2012, pp. 44-53; Silvia Casagrande, *Germana Marucelli. Forme della modernità tra arte e moda*, in *BELLISSIMA. L'Italia dell'alta moda 1945-1968*, a cura di Maria Luisa Frisa, Anna Mattiolo, Stefano Tonchi, catalogo della mostra, Roma, Maxxi, 2 dicembre 2014-3 maggio 2015, Skira, Milano-Genève 2014.

2. Se la relazione tra Scheggi e Fontana è stata notoriamente affrontata dalla critica in occasioni di mostre e pubblicazioni, ancora poco nota e approfondita è invece quella con Bruno Munari. Tra le tappe principali della collaborazione tra Scheggi e Munari si ricordi la XIII Triennale milanese dove Scheggi espone un modello in legno di un *Compositore cromo-spaziale a elementi mobili per esperimenti cinematografici con il colore*, nella sala del Cinema Sperimentale a cura di Bruno Munari e Marcello Piccardo, collocata all'interno del programma dei *Momenti di tempo libero*. Una collaborazione, questa di Scheggi con Munari e Piccardo, che testimonia la sua interdisciplinarietà e la versatilità della sua indagine che con gli intenti programmati condivideva il tentativo di esprimersi e confrontarsi con diversi campi della ricerca, cfr.: *XIII Triennale di Milano. Tempo libero. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte al Parco, 12 giugno-27 settembre 1964, Arti Grafiche Crespi, Milano 1964. Le principali occasioni espositive nelle quali Scheggi e Munari confrontano la loro ricerca da citare qui sono state: *XV Premio Avezzano. Strutture di visione*, a cura di Giorgio Tempesti e Italo Tomassoni, catalogo della mostra, Avezzano (L'Aquila), Palazzo Torlonia, agosto 1964, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1964; *44 protagonisti della visualità strutturata*, a cura di Carlo Belloli, catalogo della mostra, Milano, Galleria Lorenzelli, aprile-maggio 1964, Alfieri e Lacroix, Milano 1964; *Perpetuum mobile*, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Obelisco, 5-30 aprile 1965, testi di Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto, Eugenio Battisti, Renato Lazzari, Filiberto Menna, Paolo Portoghesi, L'Obelisco, Roma 1965; *V Centenario dell'Arte Tipografica in Italia. Mostra del linguaggio grafico nella comunicazione visiva*, a cura di Giovanni Brunazzi e Germano Celant, catalogo della mostra, Torino, Castello del Valentino, 8 settembre-3 ottobre 1965, Istituto del Politecnico, Torino 1965; *Nova Tendencija 3*, a cura di Bozo Bek, testi di Boris Kelemen e Vjenceslav Richter, Zagreb, Gallery of Contemporary Art, Museum of Arts and Crafts, Center for Industrial Design, 13 agosto-19 settembre 1965, Graficki zavod Hrvatske, Zagreb 1965; *Ipotesi linguistiche intersoggettive. Strutture organizzate, proposte di spazio concreto, metastrutture, musica programmata, poesia concreta*, a cura di Lara Vinca Masini, catalogo della mostra, Firenze, Centro Proposte, Bologna, Galleria La Nuova Loggia, Lecce, Galleria 3A, Livorno, Casa della Cultura, Napoli, Modern Art Agency, Sansepolcro, Centro Studi Pierfrancescani, Torino, Studio di Informazione Estetica, dal 17 maggio 1967, Centro Proposte, Firenze 1967. *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, a cura di Andrea Emiliani, catalogo della mostra, Caorle, varie sedi della città, 20 luglio-24 agosto 1969, Cremona Nuova, Cremona, 1969. Recentemente, la mostra al Museo del Novecento di Milano ha provato a far luce sulla collaborazione tra Munari e Ardessi, inserendo nel percorso storico ed espositivo anche Paolo Scheggi, cfr.: *MUNARI POLITECNICO. FOCUS CHI S'E' VISTO S'E' VISTO. Bruno Munari, Ada Ardessi e Atto*, a cura di Marco Sammiceli con la collaborazione di Giovanni Rubino, Milano, Museo del Novecento, 6 aprile-7 settembre 2014.

3. Cfr. *Paolo Scheggi Merlini. Per una situazione*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Il Cancellò, dall'8 dicembre 1962, testi di Lucio Fontana e Paolo Scheggi, 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'E' VISTO S'E' VISTO. Bruno Munari, Ada Ardessi e Atto*, curated by Marco Sammiceli 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. "Parola vera quella che significa, che rende finalmente presente l'assente di tutti i mazzi e libera il senso prigioniero nella cosa, per quanto riguarda l'uso empirico è solo silenzio, perché non arriva al nome comune" [citazione da M. Merleau Ponty in apertura del testo di autopresentazione di Scheggi in *Paolo Scheggi Merlini. Per una situazione* cit., s.p.].

5. Cfr. *Paolo Scheggi-Merlini alla galleria del Cancellò*, in "Il Resto del Carlino", domenica 23 dicembre 1962, s.p.

6. Cfr.: *Monocroma*, a cura di Mario Bergomi, catalogo della mostra, Firenze, Galleria Il Fiore, 16-29 gennaio 1963, s.n., s.l. 1963;
Monocroma, a cura di Lara Vinca Masini, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Il Cancellò, 13 aprile-3 maggio 1963, s.n., s.l. 1963.

7. Mario Bergomi, *Monocroma*, 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 Cancellò," *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 Cancellò, Apr. 13-May 3, 1963, n.p., 1963.

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



—
Paolo Scheggi
nel 1963-1964
Foto di Scavolini

—
Paolo Scheggi
in 1963-1964
Photo by Scavolini

Appunti teorici

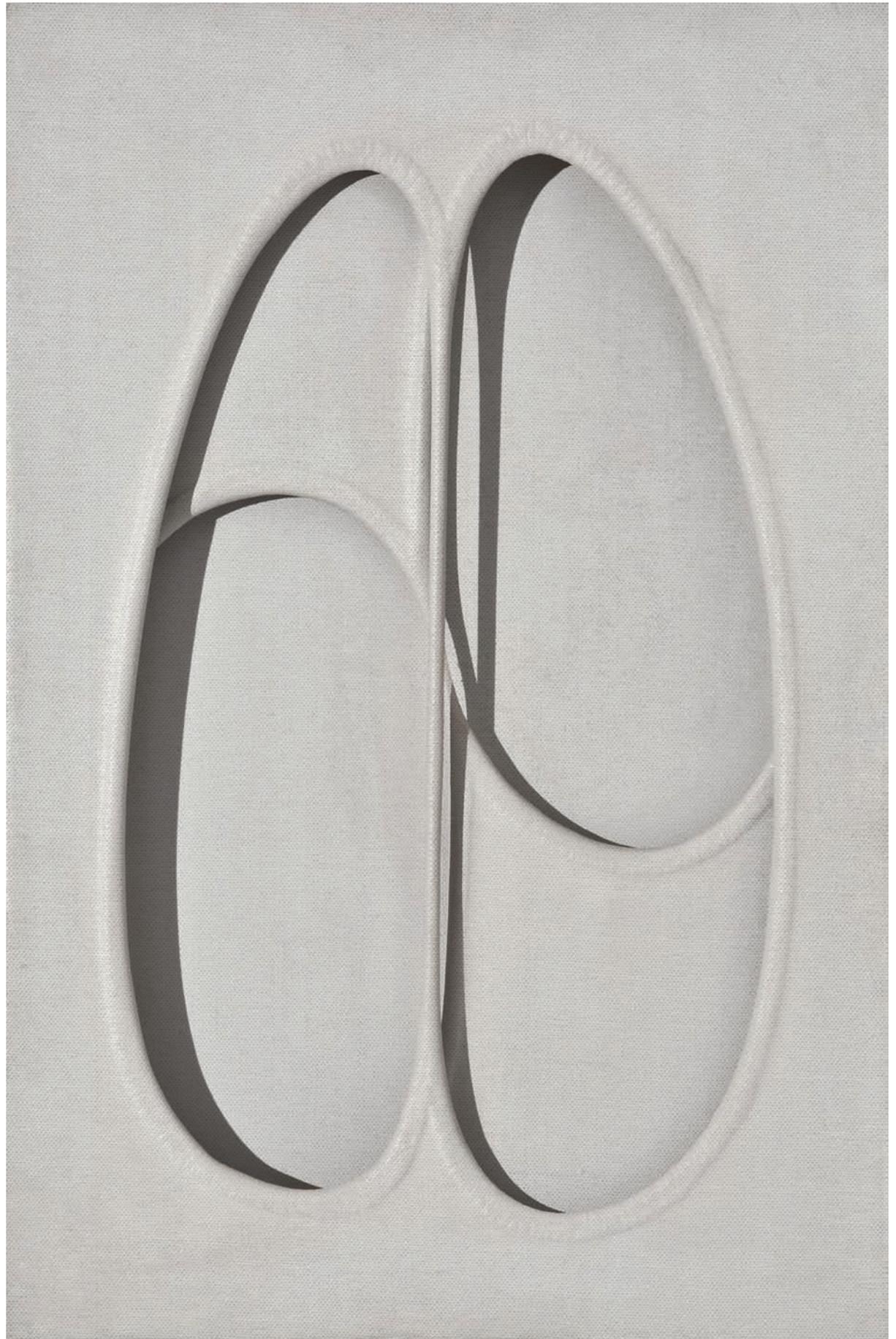
In seguito a un viaggio in Inghilterra conobbi le opere di Mondrian e Arp. In Italia presi a studiare fenomenologia e in modo particolare Merleau-Ponty e Sartre. Nello stesso periodo frequentai anche alcune sezioni del Partito Comunista. Questi elementi mutarono radicalmente il mio pensiero e conseguentemente la mia pittura. Recentemente ho cercato di approfondire i temi relativamente alla necessità dell'impegno ideologico, in una condizione di cultura. Sono stati fondamentali nella mia formazione Argan e Sartre.

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
Acrilico bianco
su tre tele
sovrapposte /
White acrylic
on three
superimposed
canvases
60 × 40 × 5 cm /
23 5/8 × 15 3/4 × 2 in
Collezione A&M,
Bologna /
A&M Collection,
Bologna
APSM009/0001

“Parola vera quella che significa, che rende finalmente presente l'assente di tutti i mazzi e libera il senso prigioniero nella cosa, per quanto riguarda l'uso empirico è solo silenzio, perché non arriva al nome comune.”

Maurice Merleau-Ponty

Io non conosco nella storia dell'arte un quadro più violento e nello stesso tempo più amorevole di *Guernica*. Il pittore di Malaga ci ha tradito. Gliene siamo riconoscenti. Era prevedibile. Da quando la vita si è identificata con 'l'essere per la morte' di Heidegger e la violenza è diventato il solo gesto umano, ogni giustificazione alla nostra entità si è chiamata astrazione. Ha implicato in sostanza, il dover continuare sistematicamente a distruggere e ad instaurare una realtà apologetica. E quello che all'inizio del secolo è stata una rivoluzione estetica si è trasformata storicamente in reazione etica, in assoggettamento ad una realtà 'data' ed 'ufficiale' e non inseribile nella prassi dell'arte. L'uomo di sangue nascosto dietro Wols che ci ha urlato la sua condanna e il grido di Pollock schiantato contro un albero ha avuto la sua necessaria conseguenza: l'essere accolto quale sola possibilità di realizzare l'angoscia dell'esistenza. Infine l'uomo in rivolta di Camus ha chiuso

l'ultimo atto che la cultura europea trascina da Baudelaire. Per anni dunque l'uomo è stato costretto ad alzare il suo simbolo di cose cadenti, a gustare la sua alienazione, a dare al dubbio il significato di assoluto. E violentato, stuprato e assente ha visto nella morte la sola possibilità di salvezza e alla violenza ha dovuto rinunciare a tutte le cose più belle e autentiche. Si è scoperto un caso assurdo e ingiustificabile e nella sua condanna ha dovuto riconoscersi libero. Se non c'è altro da fare, se la sola verità è negazione, io propongo di negare, almeno la negazione di noi stessi. 'La felicità – ha detto Marx – è un'idea nuova in Europa... e nel mondo!'

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
Acrilico nero su tre tele
sovrapposte / Black acrylic on three
superimposed canvases
60 × 70 × 7 cm / 23 5/8 × 27 1/2 × 2 3/4 in
Mart, Museo di arte moderna e
contemporanea di Trento e Rovereto
Collezione 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

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

Vorrei solo aggiungere che le arti, non sono "che" una delle manifestazioni dell'intelligenza, 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 profondamente neri, rossi, bianchi, indicano del tuo pensiero, della tua paura.

Non posso che augurarti una carriera "felice" e ricordati di essere umile, molto umile, nel "tempo" siamo "nulla".

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."

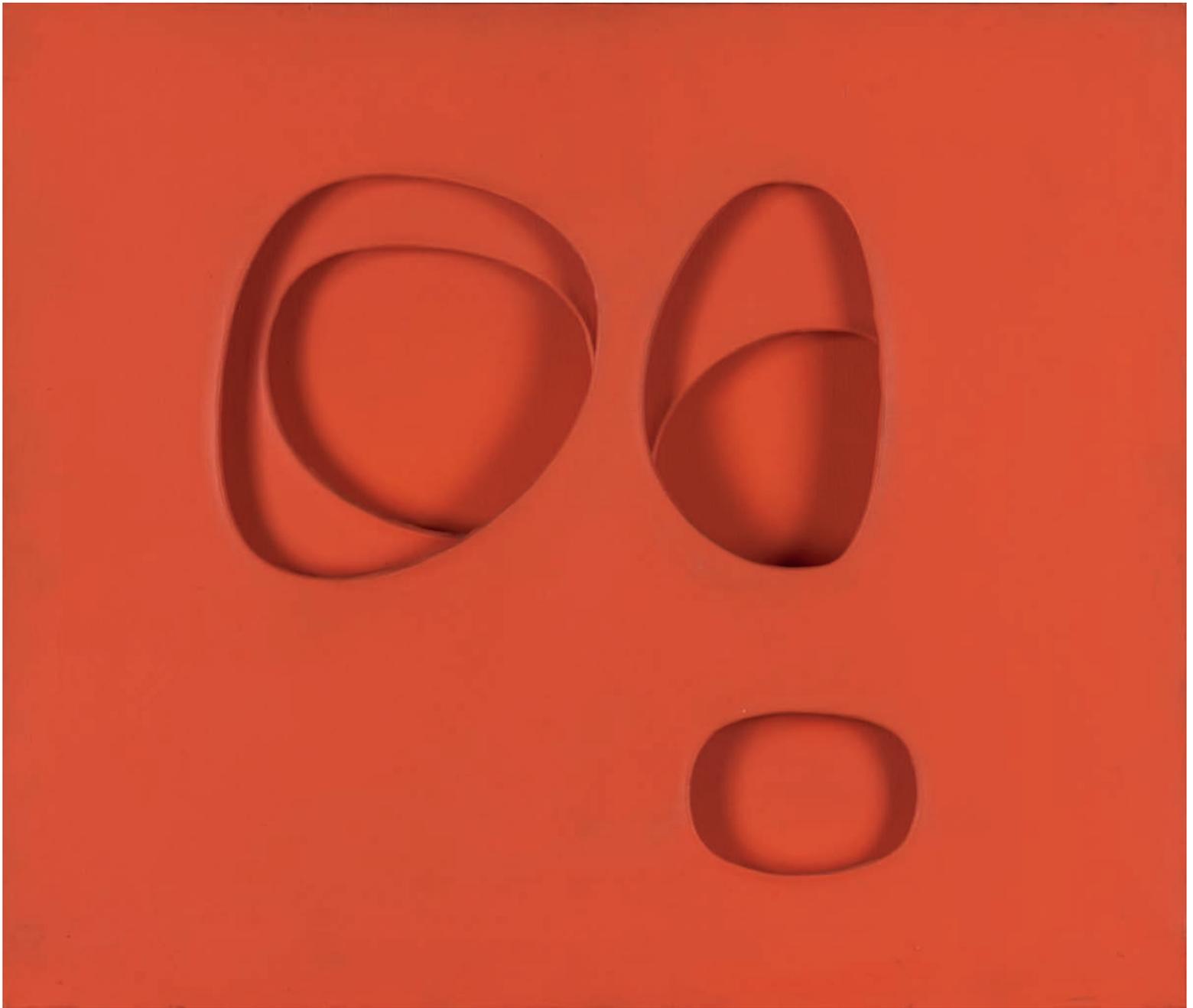
Lucio Fontana

—
Lettera di Lucio Fontana a Paolo Scheggi, 1962.
La lettera si riferisce al testo di autopresentazione scritto da Paolo Scheggi per la sua seconda mostra personale alla Galleria Il Cancellò a Bologna

—
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
Acrilico nero su tre tele
sovrapposte / Black acrylic on three
superimposed canvases
60 x 70 x 6 cm / 23 5/8 x 27 1/2 x 2 3/8 in
Collezione privata, Biella /
Private collection, Biella
APSM122/0001





Per una situazione, 1963
Acrilico arancione-rosso su tre tele
sovrapposte / 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
Collezione privata, Parigi /
Private collection, Paris
APSM010/0001



Zone riflesse, 1962

Acrilico nero su tre tele
sovrapposte / Black acrylic
on three superimposed canvases
70 × 70 × 6 cm / 27 ½ × 27 ½ × 2 ¾ in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM003/0001

—
L'opera è stata esposta alla mostra
"Paolo Scheggi. Opere dal 1960 al 1971",
Napoli, Galleria Il Centro, gennaio 1974

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



Zone riflesse, 1963
Acrilico rosso su tre tele
sovrapposte / Red acrylic
on three superimposed canvases
70 × 60 × 5 cm / 27 1/2 × 23 5/8 × 2 in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM069/0004



Zone riflesse, 1963
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic
on three superimposed canvases
60 x 60 x 6 cm / 23 5/8 x 23 5/8 x 2 3/8 in
Collezione privata, Firenze /
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 alla Galleria del Cancellò

in "Il Resto del Carlino", Bologna, 23 dicembre 1962

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 rivolgimenti 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 cataloghino. 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-Merlini 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 suggestioni.

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

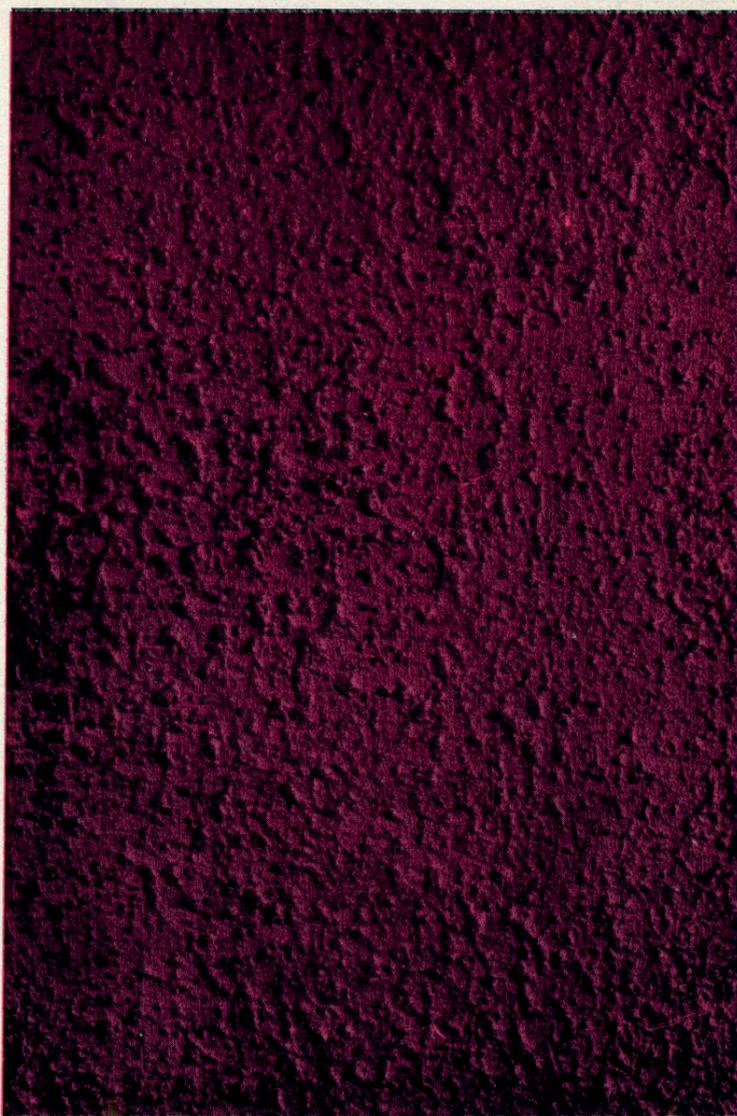
MANZONI

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.

—
Manifesto
della mostra
"Monocroma",
Bologna-Firenze,
1963

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

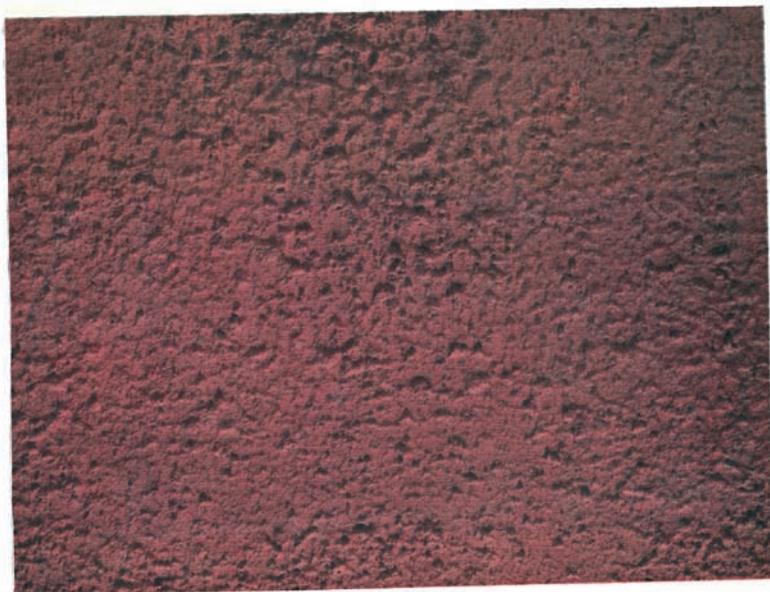
la galleria l'invita per sabato 13-4-63 alle ore 18 all'inaugurazione della mostra del

MONOCROMO

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

—
Monocromo,
catalogo della
mostra, Bologna,
Galleria Il
Cancello, 13
aprile-3 maggio
1963

—
Monocromo,
exhibition
catalogue,
Bologna,
Galleria Il
Cancello, 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 monocoloro 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 monocoloro 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 monocoloro 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

Monocromo

Intitolata al monocoloro 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 e spuri » (Bergomi) per certe correnti e indirizzi che del monocoloro 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 monocoloro 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

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

Testo per la mostra
"Monocroma"
di Lara Vinca
Masini, catalogo
della mostra,
Bologna, Galleria
Il Cancellò, 13
aprile-3 maggio
1963

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

Zone riflesse, 1963
Acrilico rosso su tre tele
sovrapposte / Red acrylic
on three superimposed canvases
51,5 × 61,5 × 5 cm / 20 1/4 × 24 1/4 × 2 in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM069/0008



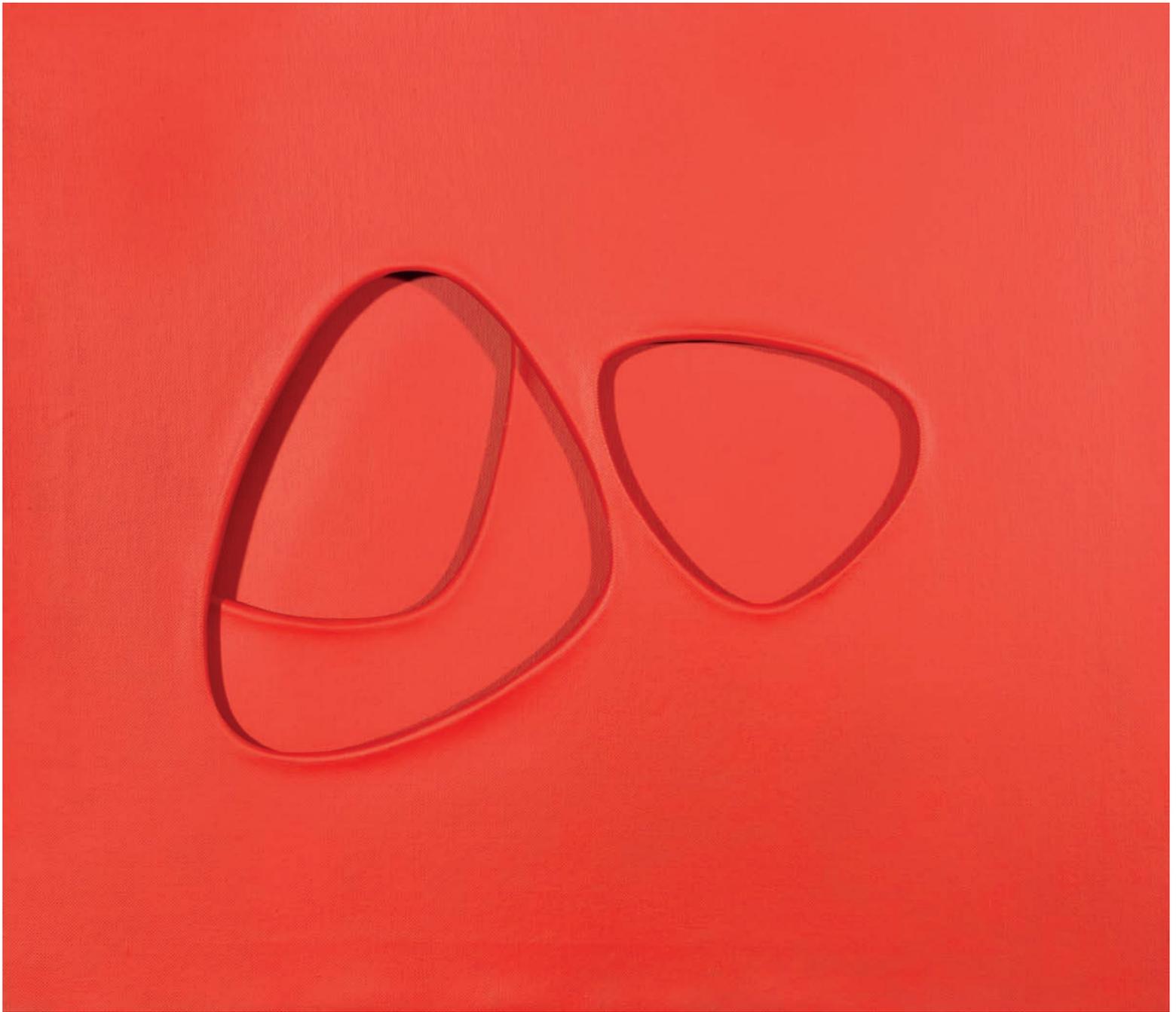
Zone riflesse, 1963
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic
on three superimposed canvases
50 x 80 x 5,5 cm / 19 3/4 x 31 1/2 x 2 1/8 in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM052/0048





Per una situazione, 1963
Acrilico arancione su tre tele
sovrapposte / Orange acrylic
on three superimposed canvases
60 x 80 x 7 cm / 23 ⁵/₈ x 31 ¹/₂ x 2 ³/₄ in
Collezione privata / Private collection
APSM123/0001





Zone riflesse, 1963
Acrilico rosso su tre tele
sovrapposte / Red acrylic
on three superimposed canvases
60 × 70 × 5,5 cm / 23 ³/₈ × 27 ¹/₂ × 2 ¹/₈ in
Collezione privata, Svizzera /
Private collection, Switzerland
APSM069/0013



Zone riflesse, 1963
Acrilico nero su tre tele
sovrapposte / Black acrylic
on three superimposed canvases
60 x 60 x 6 cm / 23 ³/₈ x 23 ³/₈ x 2 ³/₈ in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM052/0038

1962-1965

—
Getulio Alviani
e Paolo Scheggi
nello studio di
Scheggi a Milano,
Via Tadino 5, 1965-
1966. Foto di 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

Parallelamente alla indagine visuale pittorica, Scheggi prosegue nel corso del 1962 la propria attività di scrittura, sia progettuale-teorica che poetico-letteraria: è di questa data la prima stesura di poesie visive realizzate con caratteri tipografici variamente disposti sulla pagina bianca, raccolte poi in quello che sarebbe stato definito dall'artista stesso *Romanzo di poesia visiva*, interrotto nel 1965. L'opera si compone di 63 fogli dattiloscritti, nei quali i temi centrali sono quelli ricorrenti della ricerca di Scheggi: il tempo, lo spazio, il vuoto e il pieno come metafore della vita e della morte, la parola come forma e potenziale plastico.

Campiture dense di lettere ripetute alternate a piccole tracce di alfabeti interrotti, punteggiature inquiete di una sensazione in forma di grido allungato sul foglio, bisbigli e accenni di un dialogo ininterrotto e vibrante che riscopriamo, parallelamente, nelle pieghe degli abiti di Germana Marucelli per la collezione primavera-estate 1963.

Qui sono echi di Thomas Stearns Eliot autore conturbante della *Terra desolata*, di Giuseppe Ungaretti amatissimo da Scheggi dagli esordi alla fine, di Jiménez narratore icastico del mito mediterraneo, tra figurazioni in forma di parola e parole che diventano forme.

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
ma
aspet ta

re
unaviteunavite
unaviteunavite
unaviteunavite
unaviteunavite
unaviteunavite
unaviteunavite
unaviteunavite

1
22
333
4444
55555
666666
7777777
88888888
999999999
0000000000
0000000000
999999999
88888888
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 sone r s i
diper

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



—
 Abiti di Germana Marucelli realizzati in collaborazione con Paolo Scheggi, collezione primavera-estate 1963. Paolo Scheggi ha ideato i motivi a stampa dei tessuti, associando a elementi ovoidali caratteristici delle sue opere

di quel periodo, citazioni di poesie di Giuseppe Ungaretti, Juan Ramón Jiménez e Thomas Stearns Eliot.
 A sinistra
 Collezione privata
 APSM051/0015
 A destra
 Collezione privata
 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

Poesie sugli abiti

E io vi mostrerò qualcosa di diverso
Dall'ombra vostra che al mattino vi segue a lunghi passi, o dall'ombra
Vostra che a sera incontro a voi si leva;
In una manciata di polvere vi mostrerò la paura¹.

(Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land-La terra desolata*,
1. *La sepoltura dei morti*)

Le parole si muovono, la musica si muove
Solo nel tempo; ma ciò che soltanto vive
Può soltanto morire. Le parole, dopo il discorso, giungono
Al silenzio².

(Thomas Stearns Eliot, *Quattro quartetti. Quartetto I*, *Burnt Norton*,
capitolo V)

Ogni giorno quando il gallo canta il mio cuore è spezzato in Grecia³.
(Juan Ramón Jiménez)

Dell'alba l'attimo
che perduto in immagine
Ecco che solo ora
Mi accorgo
dell'uomo⁴.

(Giuseppe Ungaretti)

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.

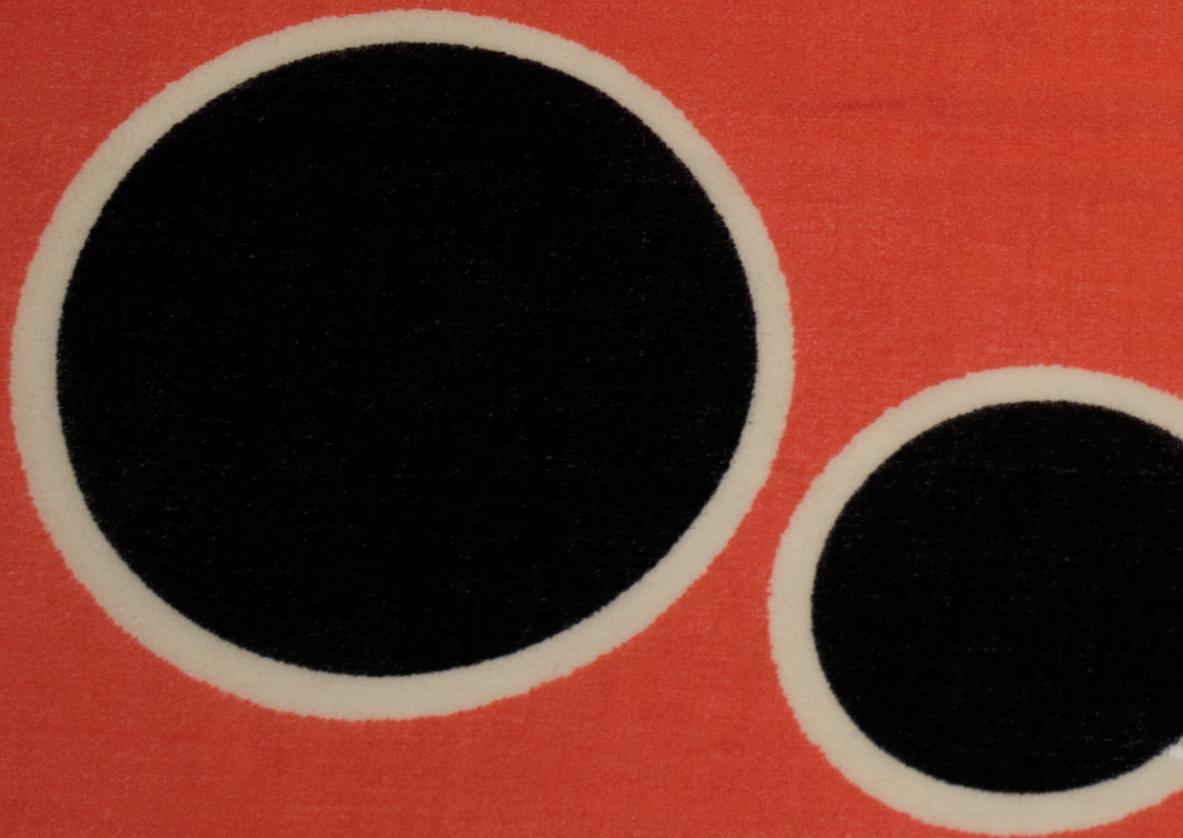
(Juan Ramón
Jiménez; source
unidentified)

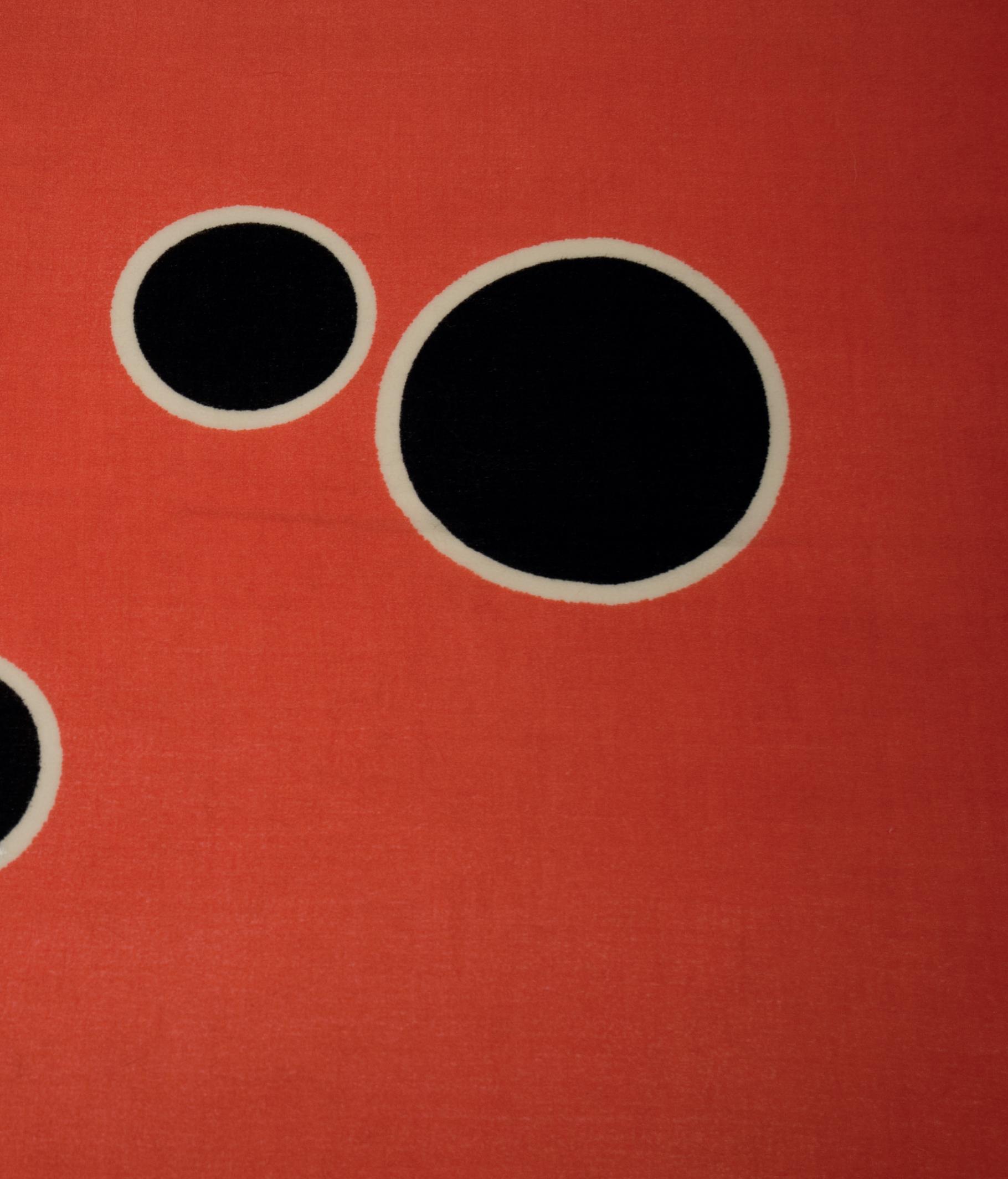
4. Dawn the
moment / that lost
in image / And only
now / Do I notice /
man

(Giuseppe
Ungaretti; source
unidentified)

—
Tessuto di
Germana Marucelli
realizzato in
collaborazione
con Paolo Scheggi,
1968, voile di lana
Collezione privata
APSM103/0031

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





1964-1965

1964-1965

—

La ricerca
come operare
esteso. *Intersuperfici,*
Inter-ena-cubi,
progettazione
architettonica
e *Compositori*
cromo-spaziali

—

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

Luca Massimo Barbero

Mentre si avviano le prime indagini sul monocromo, dalla metà del 1963 la ricerca di Scheggi è messa in relazione a quella degli esponenti dell'arte programmata che proprio nel capoluogo lombardo inizia ad essere analizzata nelle sue direzioni principali, grazie al lavoro di puntualizzazione critica compiuto da Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Carlo Belloli, Palma Bucarelli, Umberto Eco, attivi fin dai primi momenti del dibattito insieme agli artisti e ai gruppi di ricerca 'programmati' italiani, da Getulio Alviani a Mario Ballocco, dal Gruppo N, in particolar modo Manfredo Massironi a Enzo Mari, da Bruno Munari al Gruppo T.

Prima di percorrere la vicenda creativa e le letture critiche rivolte all'operare di Scheggi nel corso del 1964, anno fondamentale nel quale il giovane artista avvia importanti dialoghi con personalità quali Carlo Belloli e Umbro Apollonio, entrando nel vivo del dibattito innescato dalle nuove ricerche legate ai paradigmi dell'arte costruttivista, è necessario percorrere la lettura dei passaggi creativi affrontati da Scheggi in un articolo che Celant scrive su "Casabella" nel gennaio 1967¹, in concomitanza con la presentazione al pubblico dell'ambiente della *Intercamera plastica*. Un testo che fin da ora preme citare, in quanto proprio in questo biennio 1964-1965 si definiscono con fermezza gli intenti progettuali in direzione architettonica e ambientale, confluiti nella *Intercamera plastica* del 1966-1967 e sviluppati, come vedremo, in direzione compositiva modulare architettonica, fino a smaterializzarsi in una presa di coscienza (che diventa a volte anche gioioso possesso) dello spazio urbano nelle azioni del biennio 1968-1969.

Stabilita la scelta monocroma, scrive Celant, in Scheggi "le forme si organizzano", entrando in un rapporto dialettico con la luce e con lo spettatore: "il ritmo [...] si blocca in scansioni simmetriche o in ritmi elicoidali o ellissoidi. Il 'fuoco' ottico si restringe. Il metodo d'indagine si fa analitico, le forme, depurandosi della componente organica, iniziano a strutturarsi matematicamente"².

Il 1964 è l'anno in cui l'artista, prosegue Celant, è "ancor più ostinato" nell'eliminare "ogni fattore casuale ed irrazionale", scegliendo "le costruzioni spirali paraboloidi, in cui le figure ovoidali, ritagliate nelle diverse superfici dipinte ad un solo colore, interagiscono sui vuoti creati dalle sovrapposizioni geometriche di due spirali o di due parabole. La luce, percorrendo l'iter tracciato dalla curva ritagliata in una zona della prima tela, determina nuove immagini, create dai riflessi di ombre, che vengono ad appoggiarsi sulla seconda superficie e a trasmettersi sulle successive, creando così una profondità visiva complessa ed insolita"³.

Si trova eco di questa puntuale descrizione nelle riflessioni di un'altra fondamentale figura critica destinata a seguire Scheggi sin dai primi momenti di definizione progettuale e operativa: Carlo Belloli, il quale ha l'arduo compito di introdurre il giovane artista nella sua mostra personale inaugurata il 26 maggio 1964 alla Galleria del Deposito di Genova, dove nel 1965 l'artista avrebbe avviato anche

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

il progetto degli *Inter-ena-cubi*, sui quali dovremo tornare: "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. [...] 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 un unico corpo strutturale. [...]"⁴.

Il 1964 è un anno particolarmente ricco da un punto di vista sperimentale e soprattutto tipologico: convivono infatti modulazioni e confronti di forme degli anni precedenti ed insieme ad esse fa la sua apparizione la *Intersuperficie* con aperture circolari che da subito si dispongono in un modo esatto, con un ritmo ordinato ed iterato che dalla prima tela interagisce con le due superfici successive, spesso composte per alternanze diagonali.

Nel mese di giugno, Scheggi firma un testo fondamentale in cui descrive il meccanismo generativo dell'opera: "gli oggetti sono quadrati e derivati da operazioni sul quadrato. Lo spazio è suddiviso mediante rotazioni di spirali logaritmiche, parabole logaritmiche, rapporti modulari e continui. Le forme inscritte hanno strutture elementari"⁵. E immediatamente precisa l'estensione non puramente ottica della sua indagine di coinvolgimento dell'osservatore: "questa ricerca sistematicamente sperimentale trae le sue origini spirituali ma non metodologiche nell'elementarismo e nel concretismo, non si propone di essere rottura e alternativa, bensì il proseguimento storico e quindi dinamico delle esperienze visuali, non come mero e semplicistico esercizio di fenomenologia ottico-fisica, ma come struttura tesa ad ampliare la percezione. Pertanto l'instabilità della stessa visualità degli oggetti, e il divenire della ricerca, costituiscono il metodo operativo che rifiutando ogni intendimento e attributo di arte, tenda senza estrazioni naturalistiche e istanze animiche ad una maggiore dialettica conoscitiva"⁶.

Di questa dialettica progettuale e teorica ben ne coglie le differenze ed assonanze, in un contesto di astrazione storicizzata, ancora Belloli con la mostra "44 protagonisti della visualità strutturata" tenutasi nell'aprile del 1964 alla Galleria Lorenzelli a Milano: il critico situa l'operare di Scheggi all'interno di una situazione d'avanguardia, parlando di "oggetto visivo" e di "invenzione cromospaziale"⁷. E letteralmente 'cromo-spaziali' sono titolati alcuni *Compositori* di Scheggi elaborati intorno a quel significativo momento espositivo milanese, che lo colloca insieme a maestri molto amati, primo fra tutti Hans Arp e poi Josef Albers, Max Bill, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, in quella oggi significativa ed importante mostra.

Così infatti Scheggi intitola anche il *Compositore cromo-spaziale a elementi mobili per esperimenti cinematografici con il colore*, creato ed esposto in occasione della XIII Triennale milanese nella sala del Cinema Sperimentale a cura di Bruno Munari e Marcello Piccardo, collocata all'interno del programma dei *Momenti di tempo libero*⁸.

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

Una collaborazione, questa di Scheggi con Munari e Piccardo, che testimonia la sua interdisciplinarietà e la versatilità della sua indagine, che con gli 'intenti programmati' condivideva il tentativo di esprimersi e confrontarsi con diversi campi della ricerca.

Non sia mai sufficiente ribadire allora come il biennio 1964-1965 rappresenti un punto fondamentale che connota il percorso di Scheggi anche e soprattutto rispetto alle coeve poetiche tese al superamento della superficie, che si vedono risolve tra la scelta di materiali eterodossi (e penso ai metalli e specchi dell'universo di ZERO⁹) e l'adozione di *patterns* puramente visuali (come nel caso delle ricerche gestaltiche neo-concrete e Optical): la volontà di costruire l'opera come uno strumento di penetrazione del mondo, come un suo corrispettivo non illustrativo ma conoscitivo.

Puntualmente ne prende atto Umbro Apollonio che analogamente nello stesso 1964 avvia la sua analisi sulla ricerca di Scheggi, favorendo il suo inserimento nella corrente dell'Arte Programmata e riconoscendone le peculiari caratteristiche:

"Modulo e struttura, parabola logaritmica e sua sovrapposizione a distanza calcolata, superficie pura con aperture di fronte ad altra del medesimo candore ed ugualmente forata, tutto ciò si innesta in modo naturale, e provoca scambi di forme, di luce, di prospettiva, senza alcuna vistosità spettacolare, ma secondo una norma vibrata, questo sì, sul filo dei gradienti rapportati a ciclo periodico. Così l'oggetto plastico si regge su una struttura appropriata all'operazione cui voleva dar luogo e prospetta un nesso fra spazio e tempo al tutto svincolato da categorie coinvolte nelle contingenze esistenziali, calato bensì dentro una visione in cui la vita, libera da prefigurazioni, comunica con le fonti perenni della dinamica cosmica, e ciò va a compiere con l'obiettivo di travalicare la cornice della fugace realtà quotidiana per ritrovare il senso primo, per nulla mitico, di una natura irreprensibile ovvero per illuminare, al di là dei simboli e delle metafore, alcuni valori permanenti non ancora colti sotto questo particolare aspetto di presenza peculiare"¹⁰.

Si colloca in questo momento anche la definizione, da parte di Gillo Dorfles, dell'opera di Scheggi come "pittura-oggetto", che già nel gennaio 1965 in una sorta di visione premonitrice è la rivista "L'ŒIL" a pubblicare in un suo testo importante che qui riproduciamo integralmente. Il critico traccia una sorta di percorso attraverso alcuni autori della viva contemporaneità italiana, e affronta quasi anticipandole le modalità operative e culturali di un gruppo di artisti che l'anno successivo poi parteciperanno per la quasi totalità alla Biennale di Venezia¹¹.

Introdotte le posizioni critiche e le analisi teoriche, dobbiamo allora cedere il passo alla visione: basta sfogliare la ricca sequenza di opere pubblicate in catalogo e realizzate in questo biennio per notare innanzitutto l'emergere di forme più regolari e propriamente circolari rispetto alle spirali logaritmiche.

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

Forme che in qualche modo dialogano per sovrapposizione e quindi prospetticamente con quelle che potremmo chiamare parti di curve, porzioni di spazio e segmenti, i quali vengono a disporsi nelle varie modulazioni delle diagonali, o in altri casi vengono a collocarsi verticalmente secondo la circolarità, suggerendone una struttura modulare sotto esistente.

Sono le *Intersuperfici curve* che portano unito al titolo la preposizione "dal", unita al colore che le tipizza.

Il confronto tra gli intensi strati di blu solcato da aperture triangolari stondate di *Zone riflesse* del 1964 con le tensioni oblunghe, suadenti nel lambire quasi i perimetri della tela, di *Intersuperficie curva dall'azzurro* ancora del 1964, o di *Intersuperficie curva dal rosso + bianco* del 1965 – la componente di calcolo e di misurazione tra cromie diverse torna in alcune titolazioni – e con le forme ruotanti in una visione ancora spiralicca della *Intersuperficie blu* del 1965 e di *Intersuperficie curva* del 1965, straordinaria nel suo caldo arancione ed esposta alla Biennale veneziana del 1986 dedicata al tema del *Colore tra arte e scienza*¹², ci conferma puntualmente come le opere di questi anni aprono a nuove invenzioni di forme e come, d'altra parte, con una intensità e mai sopita inquietudine creativa Scheggi compie sempre più concretamente quel balzo verso la concezione dell'opera come un nuovo possibile contenitore o potremmo oggi dire agitatore di spazio nella e con l'architettura.

Il 1965 è in questa direzione un anno particolarmente cruciale.

Racchiude in un momento di fertilissima creatività la maturazione di buona parte delle ricerche dell'artista, anche quelle più sotterranee e *in fieri*, che vedranno la luce nel decennio successivo.

Basti ancora l'esempio del citato *Romanzo di poesia visiva* iniziato nel 1962 e terminato proprio nel 1965, una sorta di straordinario viatico che, nato quasi insieme alle *Intersuperfici*, ci conduce anche concettualmente per mano nell'importante produzione successiva, visiva e poi performativa.

Diventa centrale in questa stagione la personale alla Galleria del Cavallino di Venezia, in cui Apollonio e Celant sanciscono la sua ricerca come una vera e piena opera matura. Così il critico genovese aveva già scritto per la galleria palermitana Il Chiodo iterando il termine di "oggetto": "Scheggi tende infatti con questi oggetti a sollecitare una presa di coscienza del divenire dell'immagine, del suo svolgersi temporale e in maniera che la fruizione avvenga senza salti iconologici, senza richiami letterari ambigui e dispersivi, ma per esplicazioni semplici ed elementari. [...] Il risultato che viene a conseguirsi è dunque una proposta operativa direzionata verso un'ulteriore potenzialità delle attuali ricerche 'artistiche' di estendersi all'esterno, non più intese come espressione della situazione psicologica dell'autore, ma come strutture dinamiche del nostro esperire e del nostro agire"¹³. Si sottolinea quindi ancora l'iper-potenzialità tutta ambientale che ha corrispondenza,

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

in quest'anno, nello sviluppo del progetto complesso e articolato delle installazioni ambientali alla sartoria di Germana Marucelli, narrate dall'occhio fotografico di Ada Ardessi che coglie la attenta progettazione dell'ambiente, tra citazioni di avanguardia Bauhaus e plasticità oggettuale in pieno clima 'programmato'.

Un anno quindi particolarmente ricco anche di possibili evoluzioni, destinate parallelamente a portare agli *Inter-ena-cubi* che, sebbene si è ritenuto non pubblicare in questa sede dato il loro aprire ad un'altra complessa analisi e rimandando al *Catalogo ragionato*, tuttavia vanno qui nominati e letti quali ipotesi di evoluzione seriale tutta concettuale ed al tempo stesso meccanica della ricerca plastico-cromatica di Scheggi. Come suggerisce il loro titolo *Inter-ena-cubo* infatti, che contiene sia la numerazione delle nove facce di un cubo sia quel concetto di interazione fondamentale in tutto l'operare estetico ed etico di Scheggi, gli *Inter-ena-cubi* si misurano con il coinvolgimento non più solo percettivo ma anche attivo dello spettatore, che nella serie di 100 esemplari realizzata proprio nel 1965 per la Galleria del Deposito di Genova può modificarne la configurazione nelle collocazioni e profondità reciproche dei moduli.

D'altra parte, la loro citazione qui è importante anche per dimostrare la continuità e l'innovazione nella coerenza della ricerca di Scheggi, essendo evidente come negli *Inter-ena-cubi* realizzati con i metalli smaltati sia ripresa quella dimensione di manualità che già aveva connotato le prime costruzioni spaziali di Scheggi, quelle *Lamiere* pensate come meccanismi plastici percettivi; manualità che in questi nuovi lavori è tesa a creare la dinamica di una superficie spaziale e più segnatamente mentale invece che l'espressività di un volume esistenziale.

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.

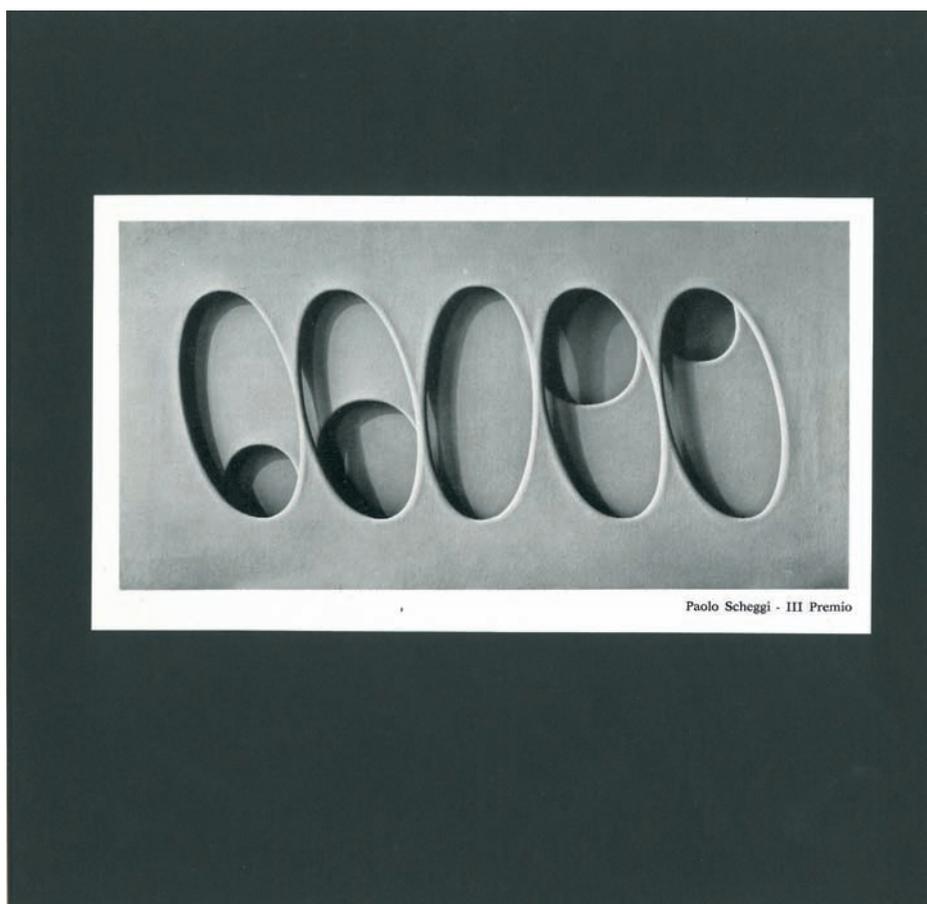
On the other hand, it is important to mention them here to show the continuity and consistent innovation of Scheggi's research, since one can clearly see how the *Inter-ena-cubi* made from enameled metal reintroduce the aspect of manual skill that had characterized Scheggi's first spatial constructions, 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.

Note

1. Germano Celant, *Paolo Scheggi*, in "Casabella", n. 312, a. XXXI, gennaio-febbraio 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*, catalogo della mostra, Genova, Galleria del Deposito, dal 26 maggio 1964, testo di Carlo Belloli, Giuseppe Lang Arti Grafiche, Genova 1964, s.p.
5. Paolo Scheggi, in *Paolo Scheggi. Intersurfaces courbes – compositeurs spatiaux – projets d'intégration plastiques*, catalogo della mostra, Bruxelles, Galerie Smith, 4-21 novembre 1964, s.n., s.l., 1964, s.p.
6. *Ibidem*.
7. Carlo Belloli, in *44 protagonisti della visualità strutturata* cit., s.p.
8. *XIII Triennale di Milano* cit.
9. Si ricordi a questo proposito la partecipazione di Scheggi alla tappa veneziana della mostra "ZERO Avantgarde" nel 1965:
Zero Avantgarde, catalogo della mostra Venezia, Galleria del Cavallino, 4-14 maggio 1965, testo di Gillo Dorfles, Edizioni del Cavallino, Venezia 1965.
La mostra è seguita dalla personale dedicata a Scheggi che inaugura il giorno successivo alla sua chiusura:
Paolo Scheggi. Intersuperfici curve, catalogo della mostra, Venezia, Galleria d'Arte Il Cavallino, 15-24 maggio 1965, testi di Umro Apollonio e Germano Celant, Edizioni del Cavallino, Venezia 1965.
Per una bibliografia recente si vedano:
ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s-60s, a cura di Valerie Hillings, catalogo della mostra, New York, Guggenheim Museum, 10 ottobre 2014-7 gennaio 2015, Guggenheim Museum, New York 2014;
Azimet/h. Continuità e nuovo, a cura di Luca Massimo Barbero, catalogo della mostra, Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 20 settembre 2014-19 gennaio 2015, Marsilio, Venezia 2014; in particolare, per la ricostruzione della scena internazionale, cfr. Francesca Pola, *The Constellation of "the new artistic conception"*. *Azimet/h Epicenter of the European Neo-avant-garde*, pp. 123-142.
10. Umro Apollonio, in *Paolo Scheggi. Intersuperfici curve* cit., s.p.
11. Gillo Dorfles, *La peinture-objet dans l'art italien contemporain*, in "L'ŒIL. Revue d'art mensuelle", n. 121, gennaio 1965, p. 46.
12. *XLII Biennale di Venezia, Arte e Alchimia*, a cura di Maurizio Calvesi, catalogo della mostra, Venezia, Biennale di Venezia, Corderie dell'Arsenale, giugno-ottobre 1986, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1986.
Scheggi è nella mostra *Colore*, sezione *Avanguardie storiche e selezione opere*. In questa sezione sono presenti: 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. Germano Celant, *Paolo Scheggi. Intersuperfici curve*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria Il Chiodo, dal 20 marzo 1965, s.p., poi in Germano Celant, *Paolo Scheggi. Intersuperfici curve*, catalogo della mostra, Venezia, Galleria d'Arte Il Cavallino, 15-24 maggio 1965, cit., 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, unpagged.
6. *Ibidem*.
7. Carlo Belloli, in *44 protagonisti della visualità strutturata*, op. cit., unpagged.
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 Umro 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;
Azimet/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": Azimet/h Epicenter of the European Neo-avant-garde," pp. 123-142.
10. Umro Apollonio, *Paolo Scheggi: Intersuperfici curve*, op. cit., unpagged.
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 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 Umro Apollonio and Germano Celant, exh. cat., Venice, Galleria d'Arte Il Cavallino, May 15-24, 1965, n.p., 1965.



—
Copertina e
pagina interna del
catalogo del VII
Premio Nazionale
di Pittura Silvestro
Lega, 1965

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

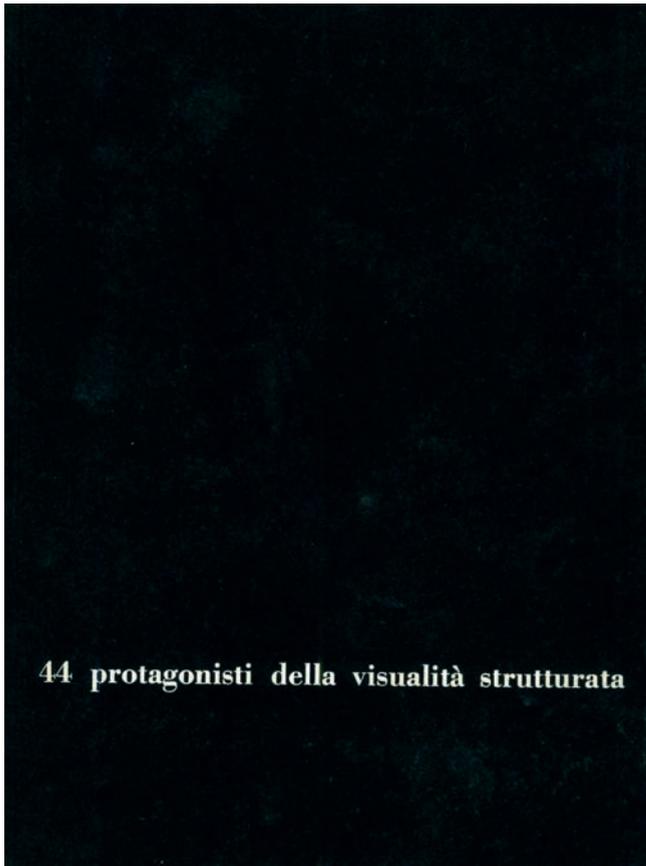
*Intersuperficie
curva*, 1963-1964
Acrilico blu
su tre tele
sovrapposte / Blue
acrylic on three
superimposed
canvases
100 x 50 x 5,5 cm /
39 3/8 x 19 3/4 x 2 1/8 in
Collezione
privata, Firenze /
Private collection,
Florence
APSM099/0001

—
L'opera si classifica
al terzo posto
del "VII Premio
Nazionale di
Pittura Silvestro
Lega", Modigliana,
(Imola), 1-16 agosto
1965

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







—
In alto
44 protagonisti della visualità strutturata, catalogo della mostra e invito, Milano, Galleria Lorenzelli, aprile-maggio 1964, Milano
In basso
Paolo Scheggi e Carlo Belloli alla Galleria Lorenzelli, inaugurazione della mostra "44 protagonisti della visualità strutturata", Milano, aprile 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**

Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic on three
superimposed canvases

60 x 80 x 5,5 cm / 23 5/8 x 31 1/2 x 2 1/8 in

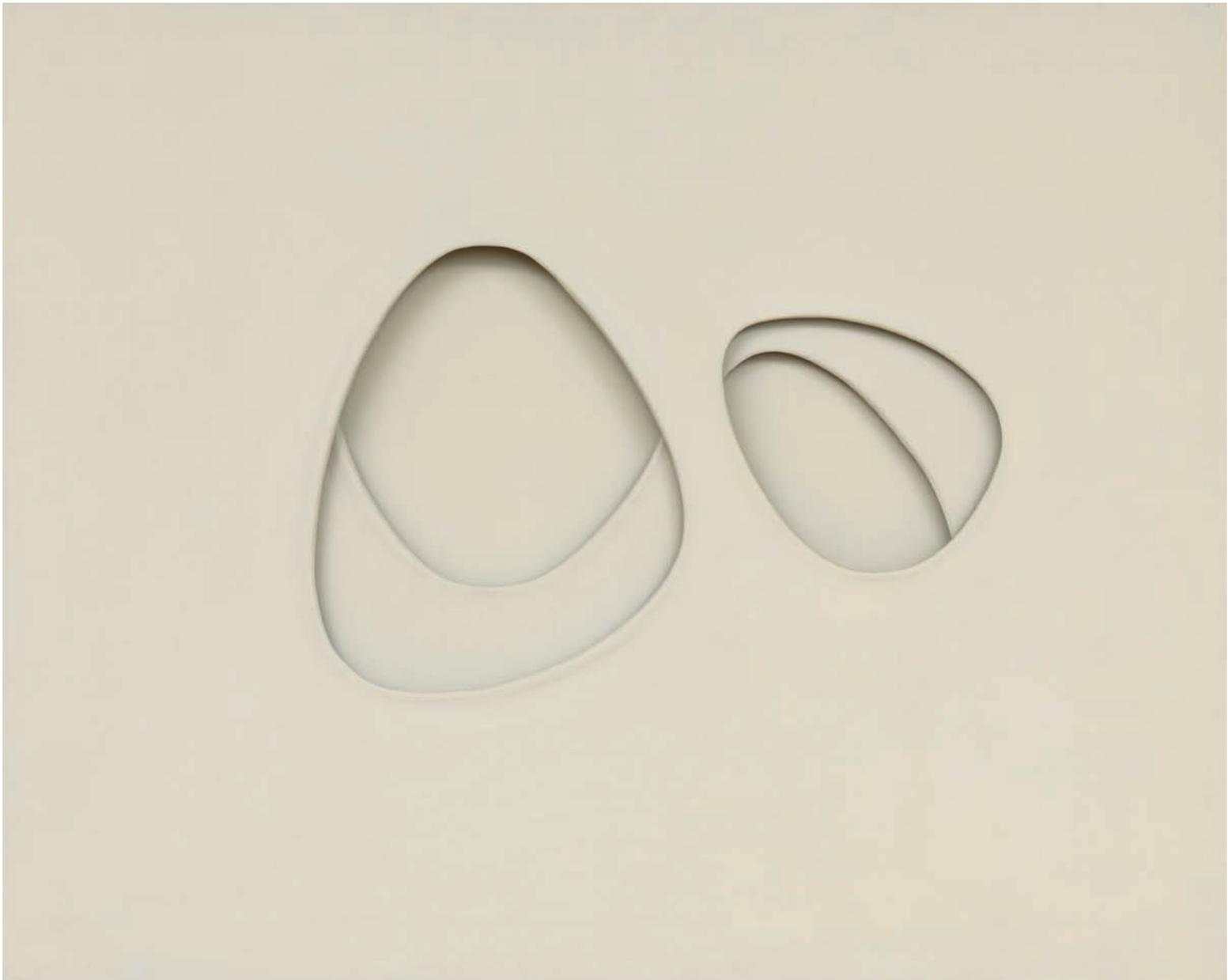
Fondazione Solomon R. Guggenheim,
New York.

Dono di Franca e Cosima Scheggi, 2012 /
Solomon R. Guggenheim Foundation,
New York / Gift of Franca and Cosima

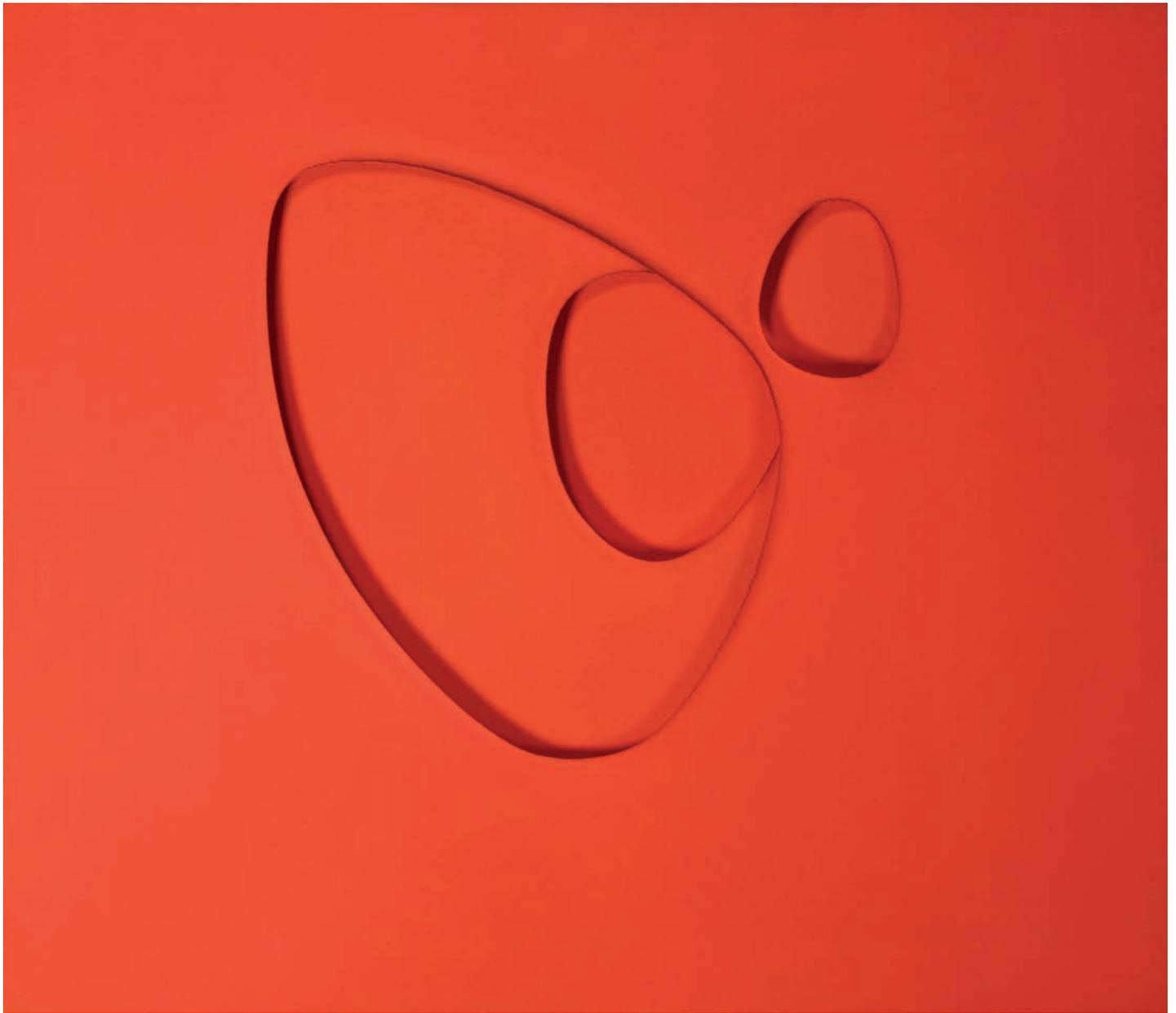
Scheggi, 2012
APSM090/0001

—
Opera esposta alla mostra "44 protagonisti
della visualità strutturata", Milano,
Galleria Lorenzelli, aprile-maggio 1964

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



Zone riflesse, 1964
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic on three
superimposed canvases
80 × 100 × 6,5 cm / 31 ½ × 39 ¾ × 2 ½ in
Collezione privata, Ginevra /
Private collection, Geneva
APSM071/0001



Zone riflesse, 1964
Acrilico rosso su tre tele
sovrapposte / Red acrylic on three
superimposed canvases
60 x 70 x 6 cm / 23 ³/₈ x 27 ¹/₂ x 2 ³/₈ in
Collezione privata, Parigi /
Private collection, Paris
APSM015/0005



Zone riflesse, 1964-1965
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic on three
superimposed canvases
100 x 100 x 6 cm / 39 3/8 x 39 3/8 x 2 3/8 in
Collezione privata, Biella /
Private collection, Biella
APSM122/0002



Zone riflesse, 1964
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / 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
Collezione privata, Svizzera /
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.

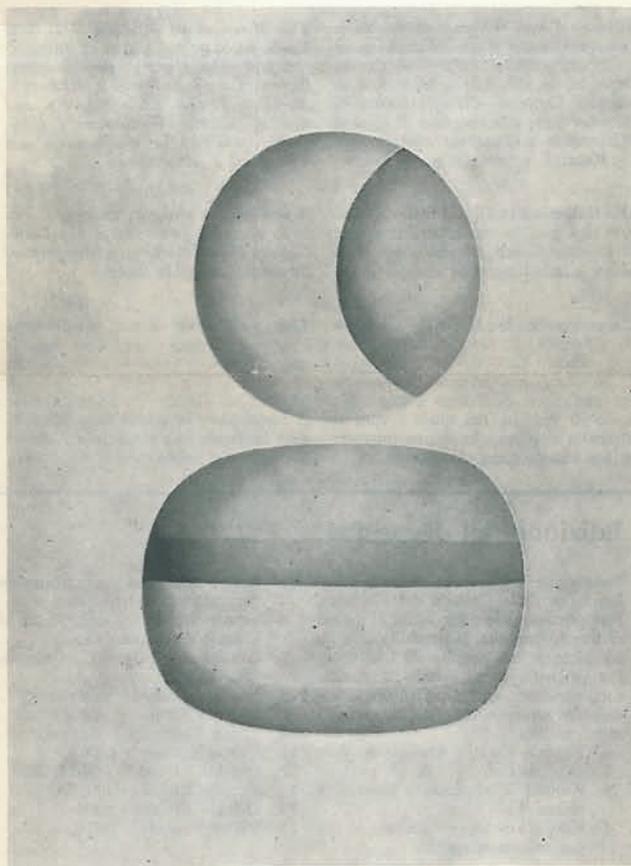
There arises a complex and unusual visual depth where light and shadow confront themselves in a dialectic position, as the main characters of the inner life of these surfaces linked in one sole structural body. Light, wandering along the course decided by the grade of the curve cut out into a zone of 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, catalogo della mostra a cura di Carlo Belloli, Genova, Galleria del Deposito, dal 26 maggio 1964

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

Pagina a fianco /
Opposite page
Intersuperficie
curva, 1964
Acrilico bianco su tre
tele sovrapposte /
White acrylic on
three superimposed
canvases
65,2 x 50,5 x 5 cm /
25 7/8 x 19 7/8 x 2 in
Collezione privata /
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

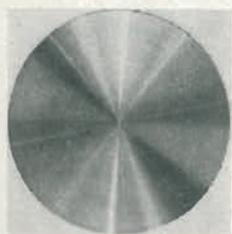
MOSTRA n. 23

PICCOLE OPERE

LITTLE WORKS

dall' 11 dicembre 1965

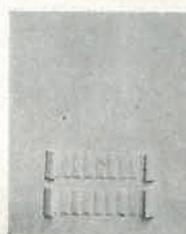
from December 11th, 1965



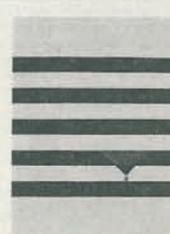
Alviani



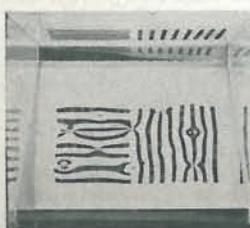
Apollonio



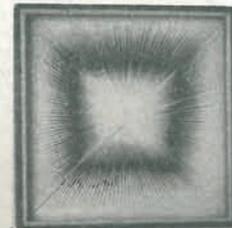
Bonalumi



Carmi



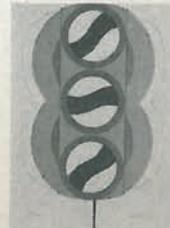
Colombo



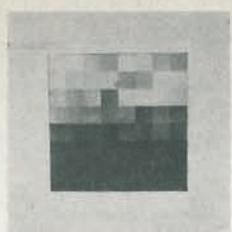
Costa



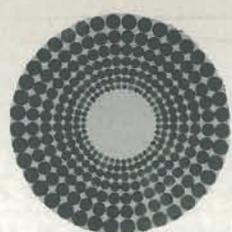
Fontana



Gaul



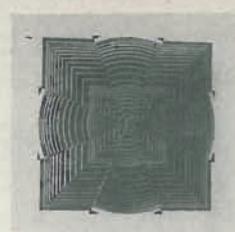
Gerstner



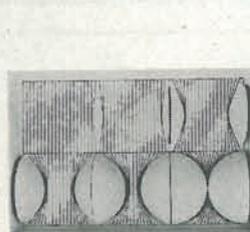
Gruppo Mid



Lohse



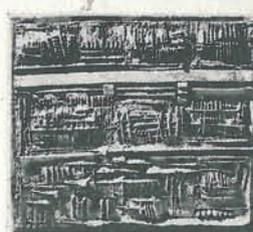
Massironi



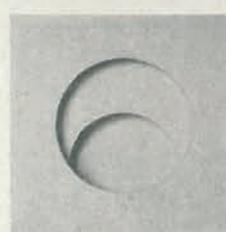
Morandini



Perilli



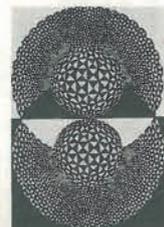
A. Pomodoro



Scheggi



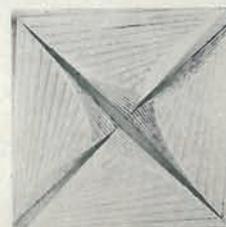
Soto



Sutej



Vasarely



Vices Vinci

Paolo Scheggi

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

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 eurolastico. 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

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 eurolastic 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
Acrilico rosa
su tre tele
sovrapposte /
Pink acrylic
on three
superimposed
canvases
80 x 60 x 5,5 cm /
31 1/2 x 23 7/8 x 2 in
Collezione privata /
Private collection
APSM001/0007

—
Titolo:
Proposte sul cerchio
Dieci intersuperfici
curve bianche

Processo teorico:
gli oggetti sono quadrati e derivati da operazioni sul quadrato. Lo spazio è suddiviso mediante rotazioni di spirali logaritmiche, parabole logaritmiche, rapporti modulari e continui. Le forme inscritte hanno strutture elementari.

Situazione:
questa ricerca sistematicamente sperimentale trae le sue origini spirituali ma non metodologiche nell'elementarismo e nel concretismo, non si propone di essere rottura e alternativa, bensì il proseguimento storico e quindi dinamico delle esperienze visuali, non come mero e semplicistico esercizio di fenomenologia ottico-fisica, ma come struttura tesa ad ampliare la percezione. Pertanto l'instabilità della stessa visualità degli oggetti, e il divenire della ricerca, costituiscono il metodo operativo che rifiutando ogni intendimento e attributo di arte, tenda senza estrazioni naturalistiche e istanze animiche ad una maggiore dialettica conoscitiva.

Paolo Scheggi, Milano, giugno 1964

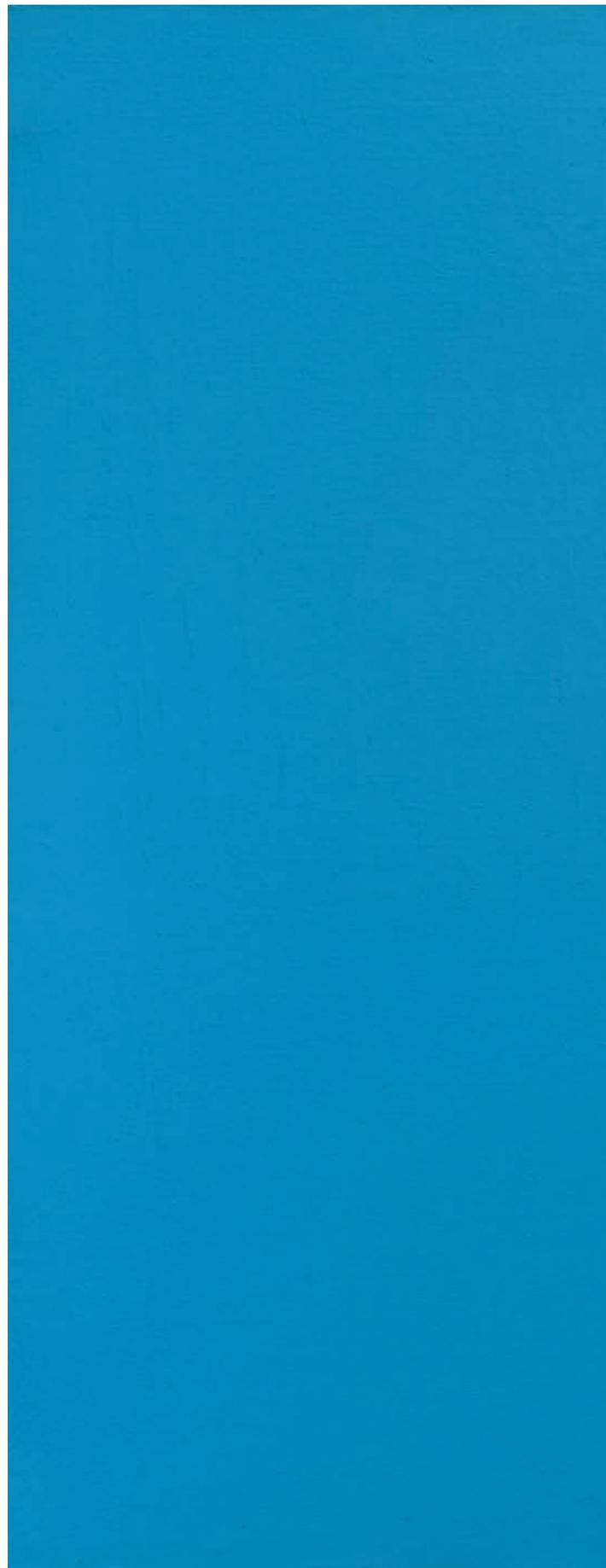
—
Title:
Suggestions on the circle
Ten intersurfaces
white curves

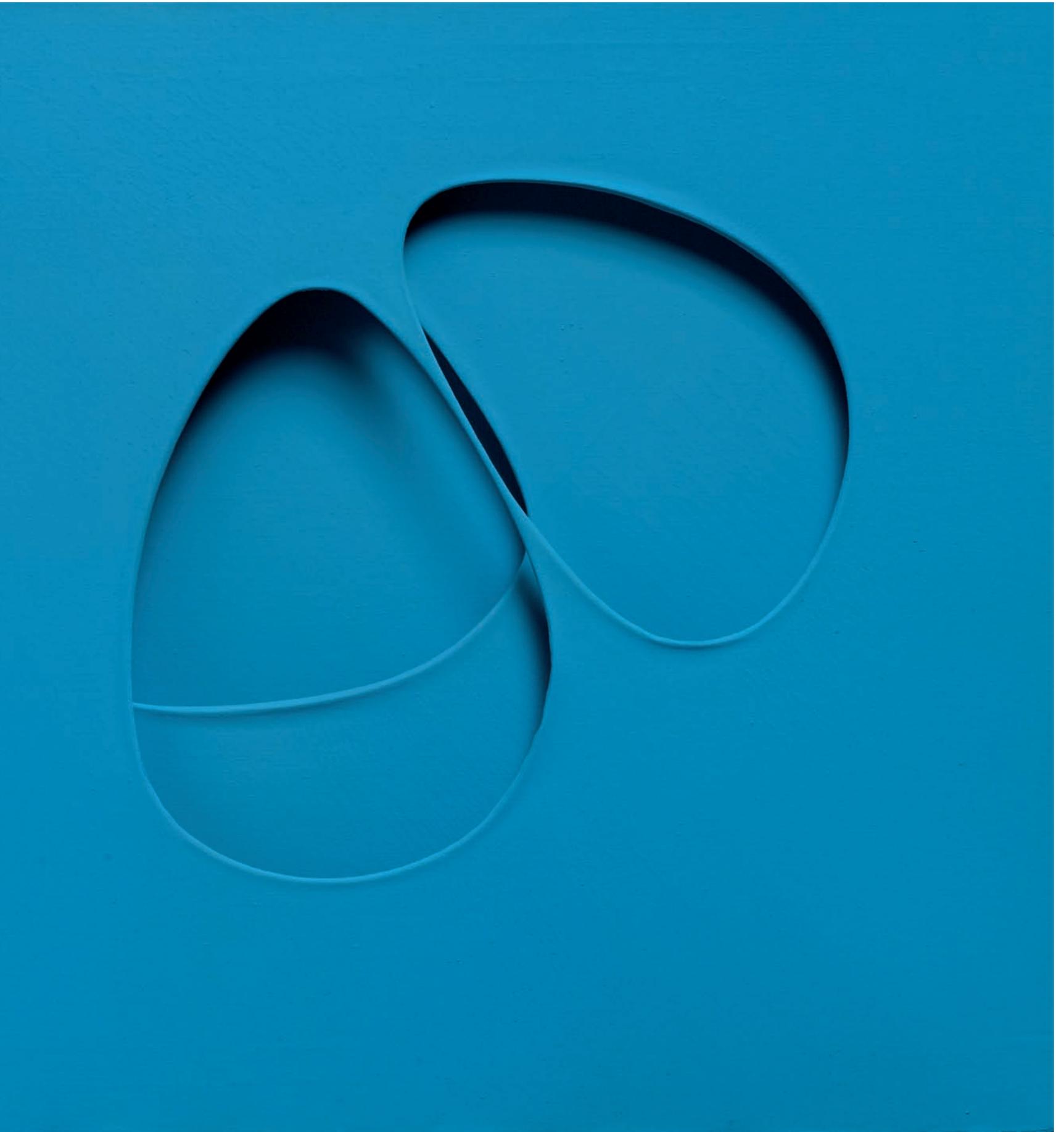
Theoretical process:
The objects are square and derived from operations on the square. The space is divided by means of rotations of logarithmic spirals, logarithmic parabolas, modular and continual relations. The inscribed forms have elementary structures.

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
Acrilico azzurro su tre tele
sovrapposte / 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
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM003/0003

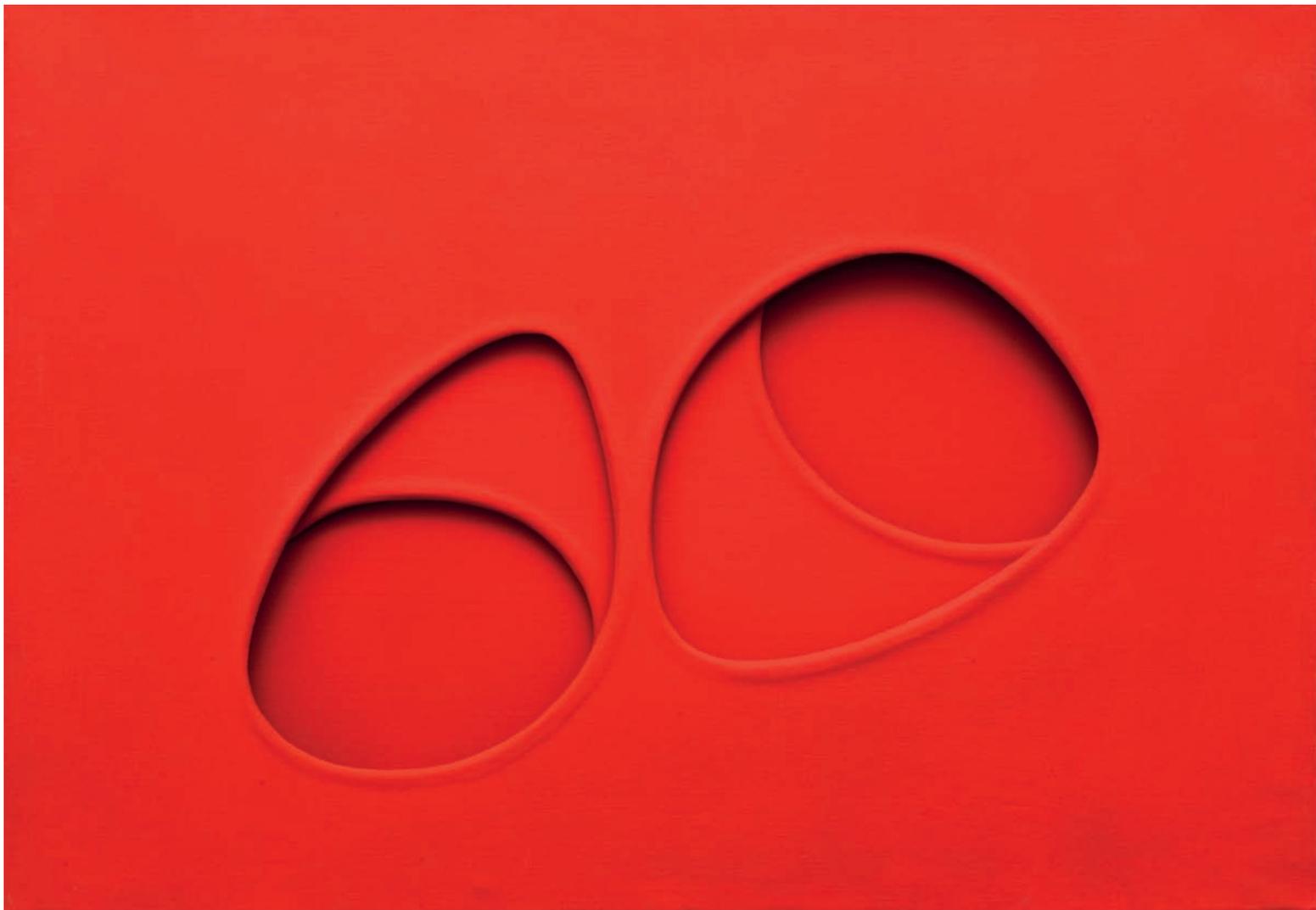






***Zone riflesse*, 1964**

Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic on three
superimposed canvases
70,5 x 90 x 7 cm / 27 3/4 x 35 3/8 x 2 3/4 in
Collezione privata, New York /
Private collection, New York



Intersuperficie curva rossa, 1966
Acrilico rosso su tre tele
sovrapposte / 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, Svizzera /
Laurence Graff OBE, Gstaad, Switzerland
APSM069/0002



Intersuperficie curva dal nero, 1964
Acrilico nero su tre tele
sovrapposte / Black acrylic on three
superimposed canvases
50 x 35 x 5 cm / 19 3/4 x 13 3/4 x 2 in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM069/0003

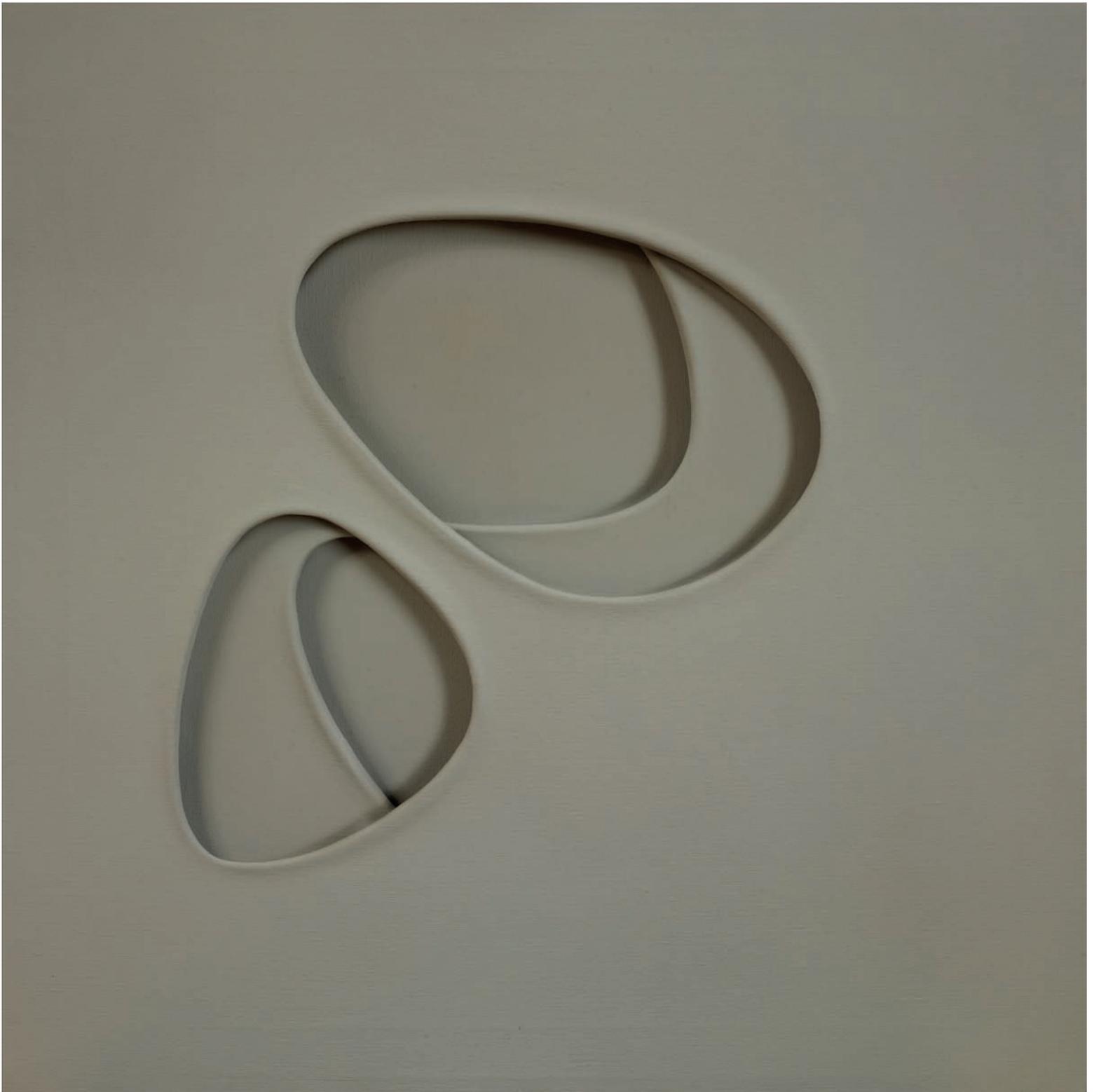


Zone riflesse, 1964
Acrilico blu su tre tele
sovrapposte / Blue acrylic on three
superimposed canvases
60 x 60 x 6 cm / 23 ³/₈ x 23 ³/₈ x 2 ³/₈ in
Collezione privata, Svizzera /
Private collection, Switzerland
APSM031/0003

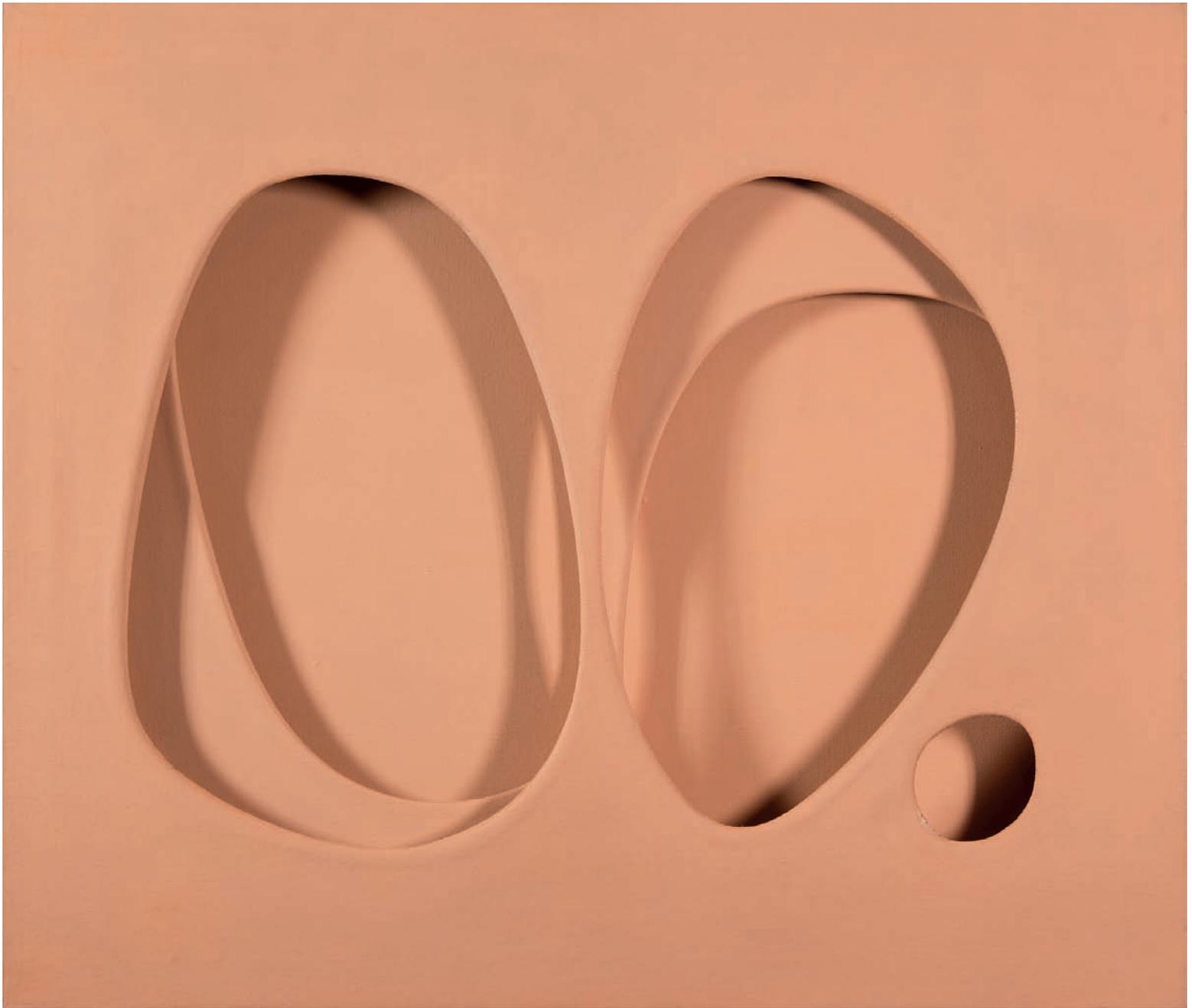


—
Catalogo del
Premio San Fedele
per giovani pittori,
Milano, Galleria
San Fedele,
15 ottobre-4
novembre 1964

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

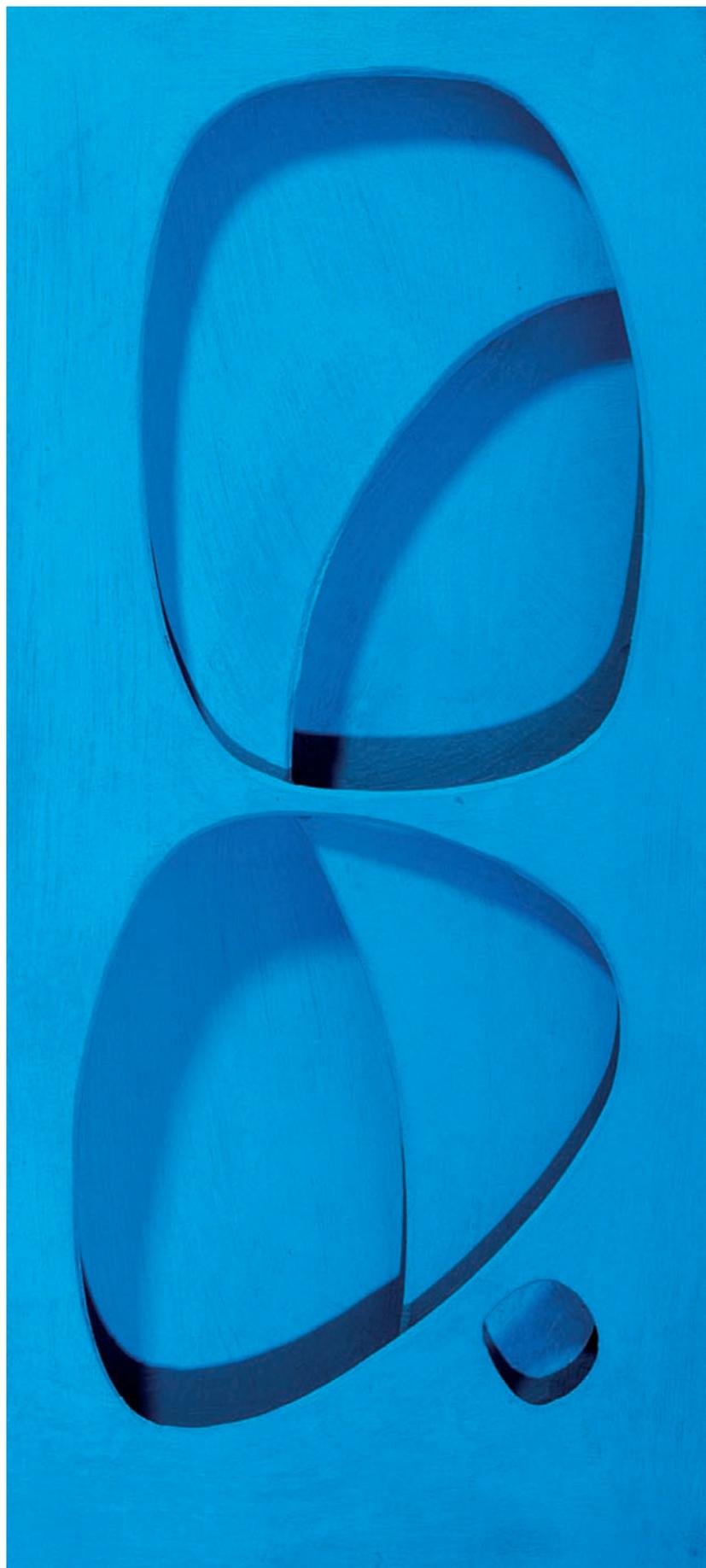


Zone riflesse, 1964
Acrilico grigio su tre tele
sovrapposte / Grey acrylic on three
superimposed canvases
71 x 71 x 6 cm / 28 x 28 x 2 3/8 in
Collezione privata, Belgio /
Private collection, Belgium
APSM069/0014

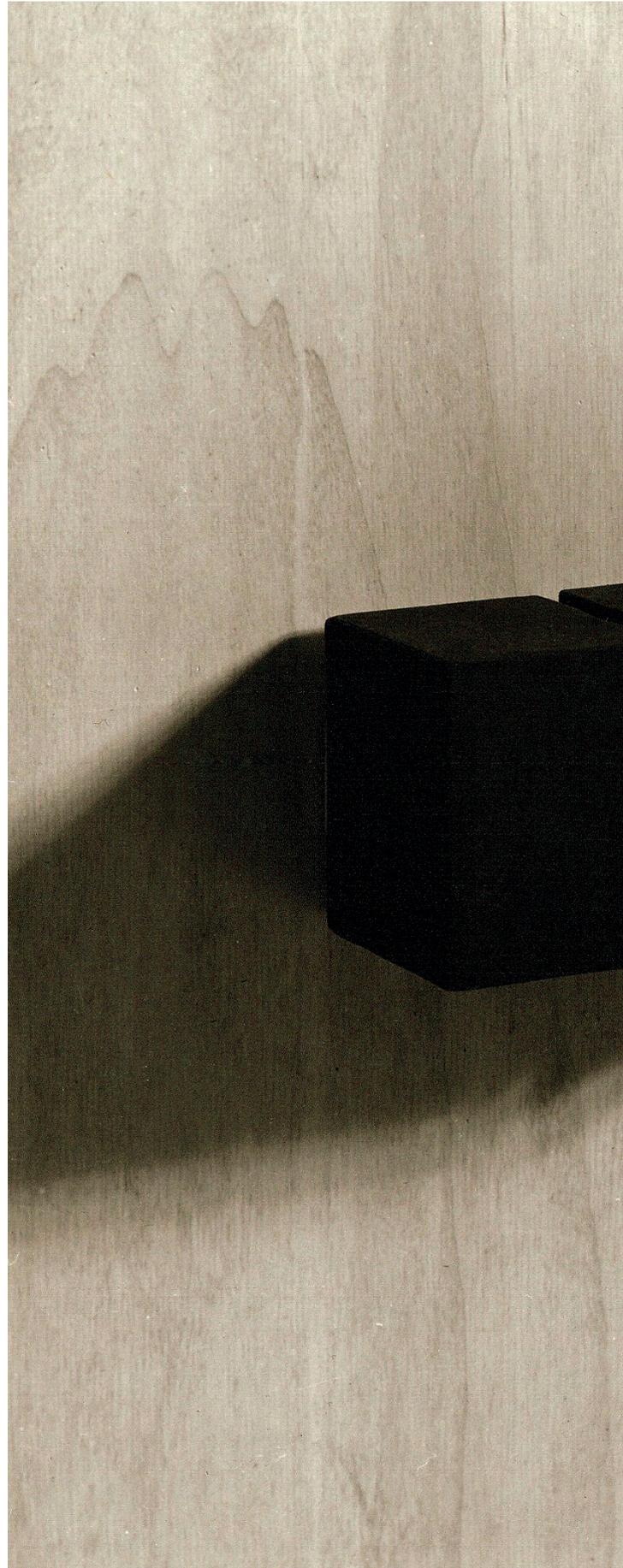


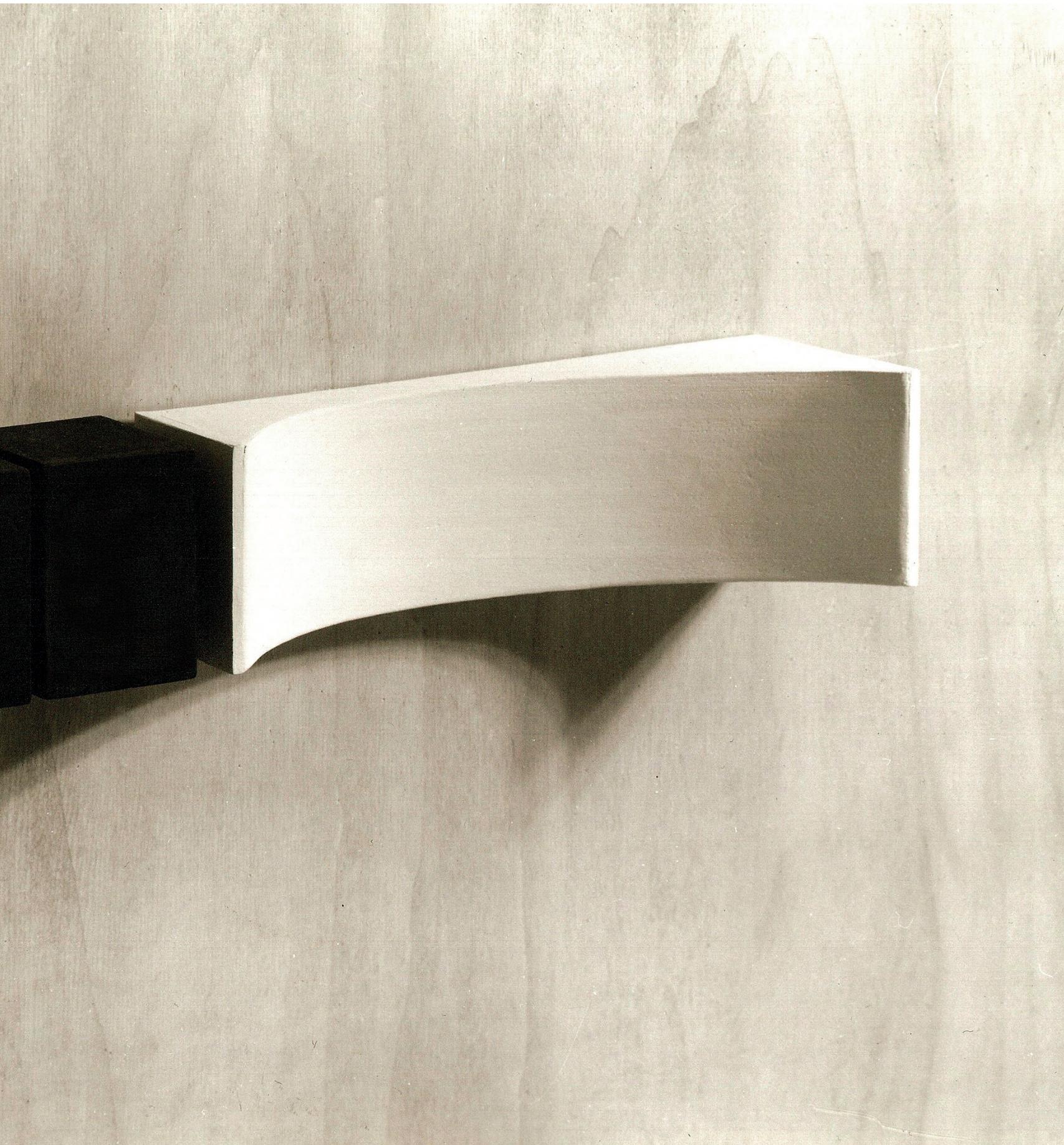
Zone riflesse, 1963
Acrilico rosa su tre tele
sovrapposte / Pink acrylic on three
superimposed canvases
60 x 70 x 6 cm / 23 ³/₈ x 27 ¹/₂ x ³/₄ in
Collezione privata / Private collection
APSM001/0045

Zone riflesse, 1963
Tempera azzurra su legno /
Light blue tempera on wood
31 x 14,5 x 1,5 cm / 12 1/4 x 5 3/4 x 5/8 in
Collezione privata / Private collection
APSM104/0003



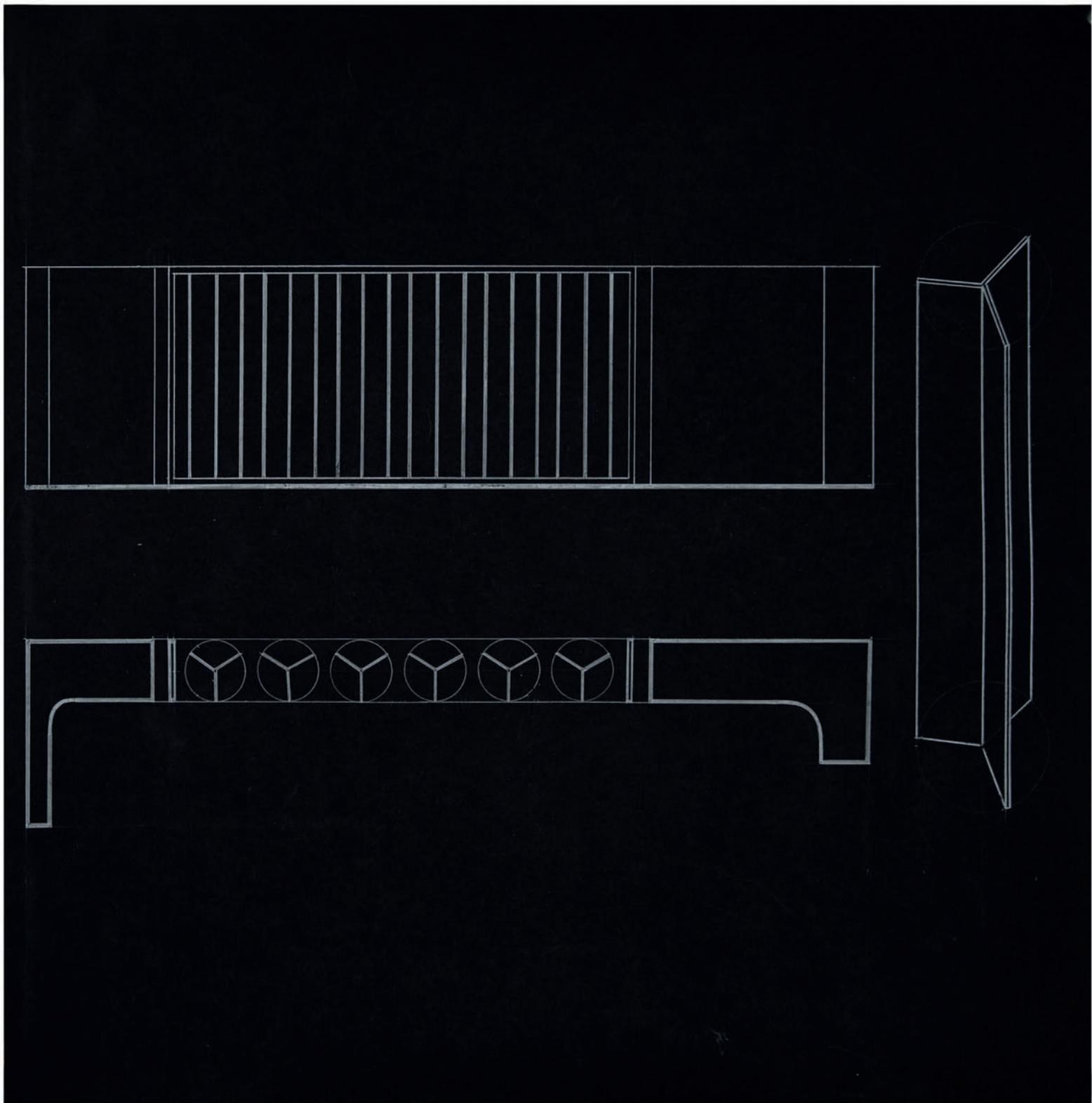
Compositore spaziale, 1964
Legno dipinto / Painted wood
6 × 37,5 × 6 cm / 2 3/8 × 14 3/4 × 2 3/8 in
Opera dispersa / Missing work







Compositore spaziale, 1968
Disegno su carta nera /
Drawing on black paper
50 x 50 cm / 19 3/4 x 19 3/4 in
Collezione privata /
Private collection
APSM001/0184



Compositore spaziale, 1968
Disegno su carta nera /
Drawing on black paper
50 x 50 cm / 19 3/4 x 19 3/4 in
Collezione privata /
Private collection
APSM001/0189

*Maquette di Compositore
cromo-spaziale, 1964*

Struttura portante di legno dipinto di bianco, lamelle con basi mobili rotanti di legno dipinto di giallo, blu, rosso, bianco, base di legno dipinto di nero / Support structure in white-painted wood, slats with mobile rotating bases in wood painted yellow, blue, red, white, base in black-painted wood.

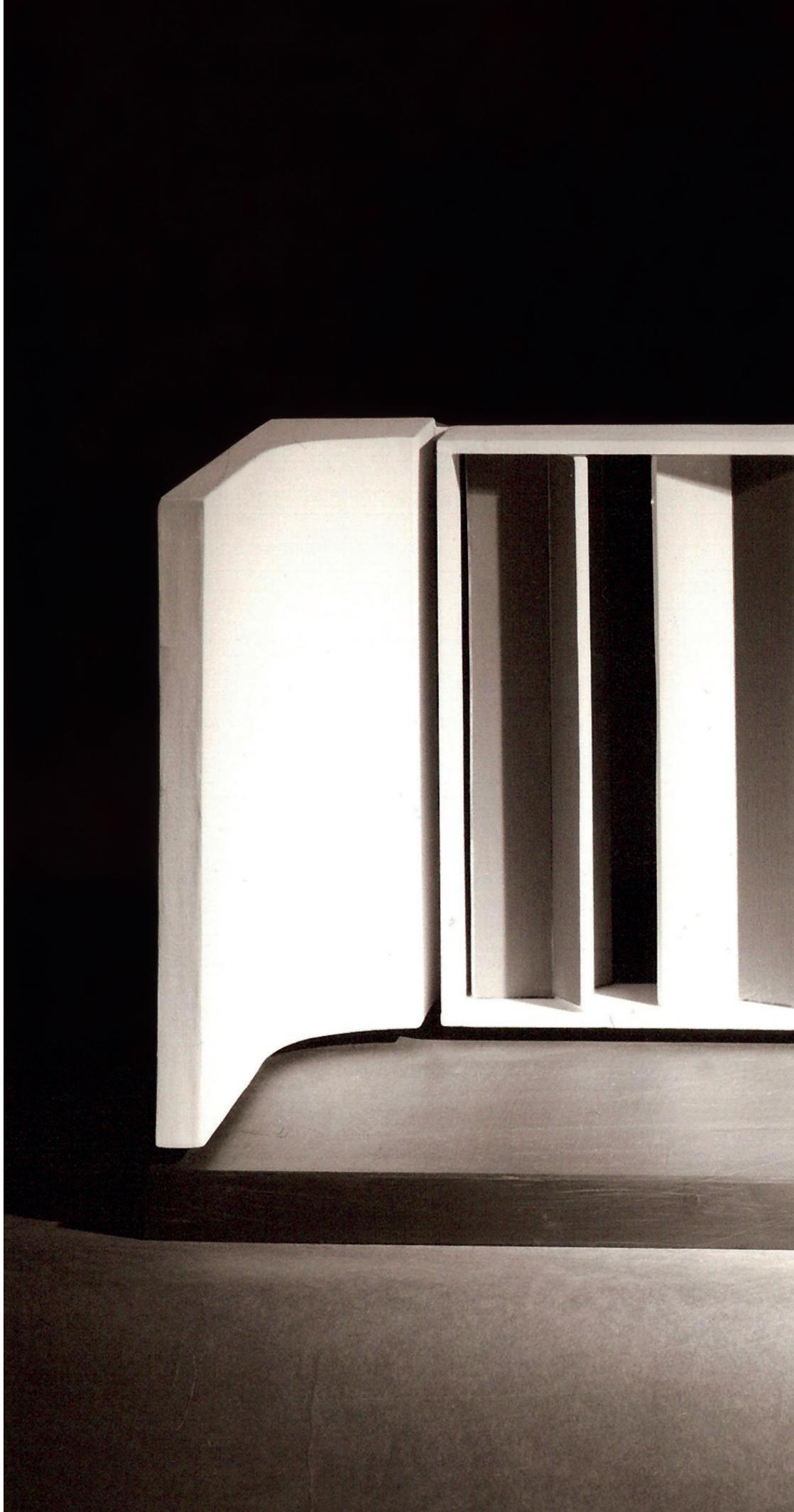
20,6 x 78 x 17 cm / 8 1/8 x 30 3/4 x 6 3/4 in

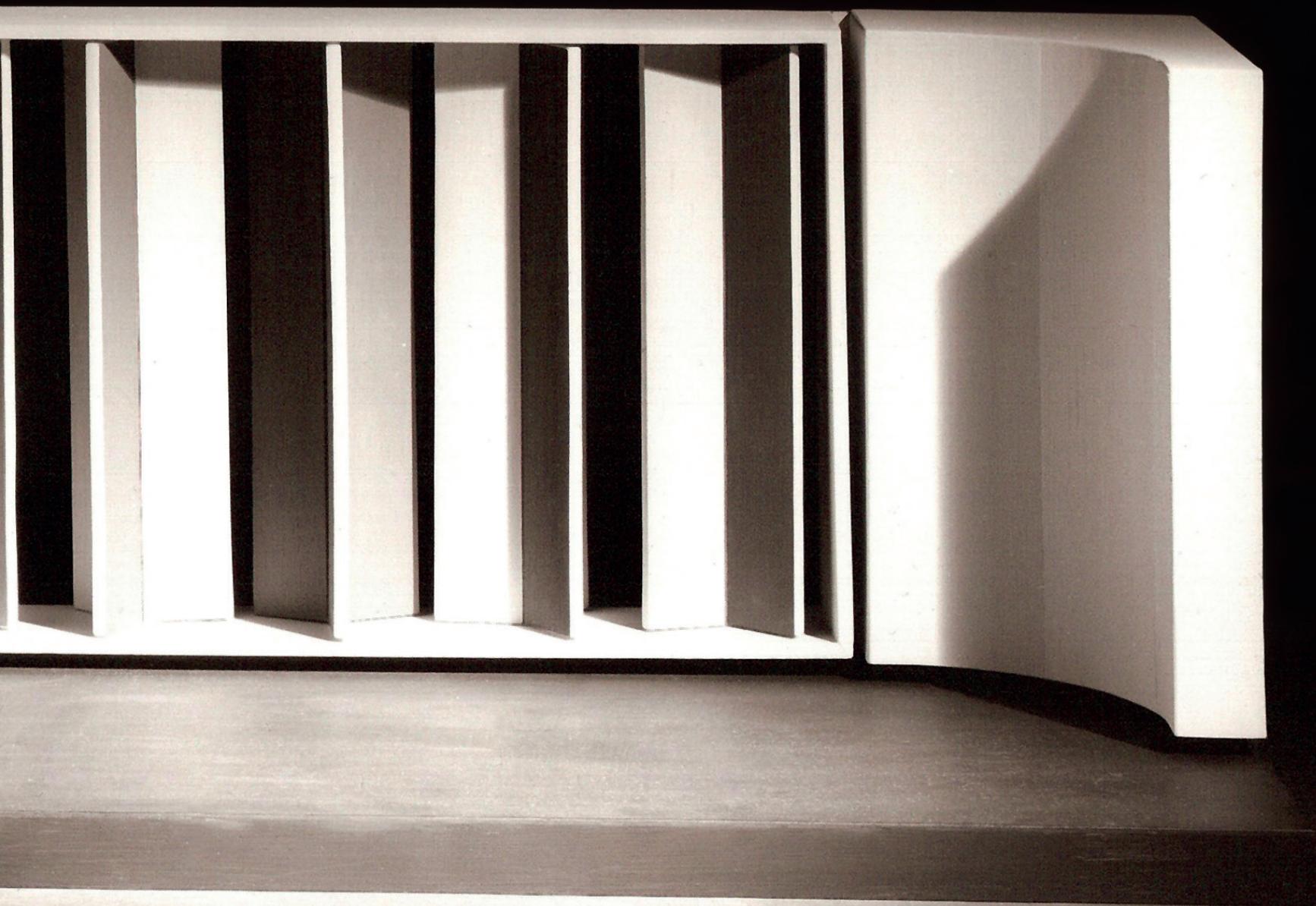
Opera dispersa / Missing work

Foto di Ada Ardessi / Photo by Ada Ardessi

—
Esposto alla XIII Triennale di Milano del 1964, dedicata al tema del Tempo libero, nella Sala del Cinema sperimentale a cura di Bruno Munari e 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*
Moduli di legno dipinto di nero,
rosso, bianco / Wooden modules painted
black, red, white
11,2 × 15,5 × 15,5 cm / 4 3/8 × 6 1/8 × 6 1/8 in
Collezione privata / Private collection
APSM001/0092





—
Sartoria Germana
Marucelli, Milano,
1965. Foto di
Ada Ardessi

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

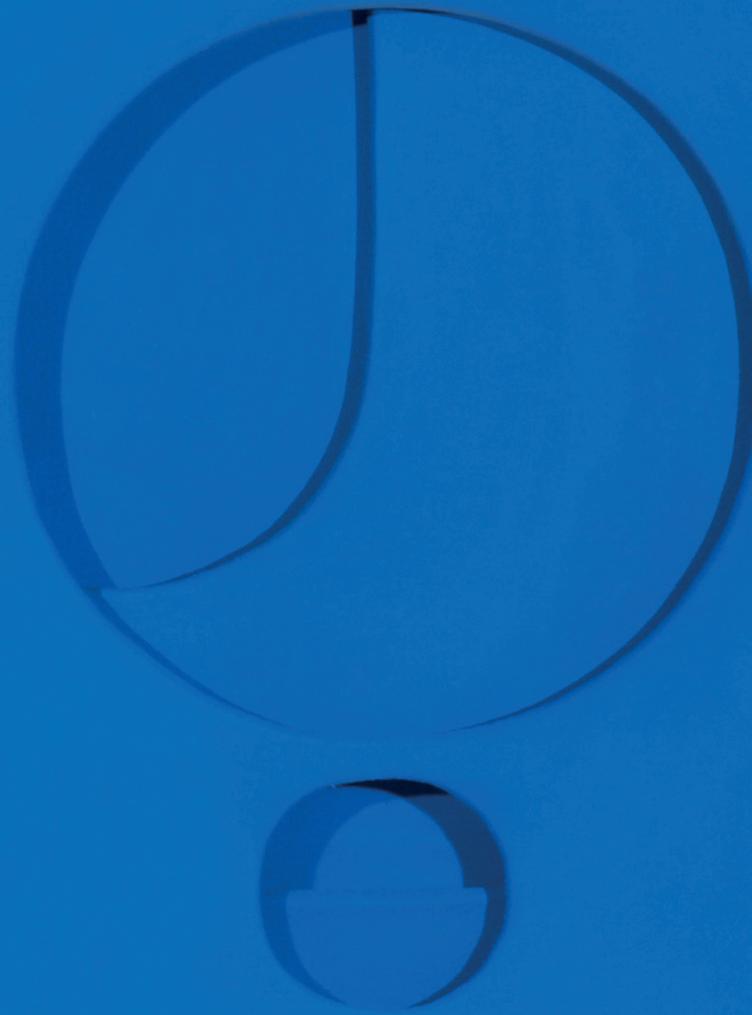




Intersuperficie curva dall'azzurro, 1964
Acrilico azzurro su tre tele
sovrapposte / Light blue acrylic
on three superimposed canvases
100 × 150 × 7 cm / 39 3/8 × 59 × 2 3/4 in
Collezione privata / Private collection
APSM103/0009

—
L'opera fu realizzata da Scheggi
nell'ambito del rifacimento della Sartoria
di Germana Marucelli e fu concepita
per essere inserita nello spessore della
parete quale elemento di modulazione
spaziale. L'opera fa parte
dell'installazione permanente dell'atelier
Marucelli dal 1964 al 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





—
Sartoria Germana
Marucelli, Milano
sfilata della
linea Optical,
primavera/
estate 1965 con
motivi ideati in
collaborazione
con Getulio
Alviani. Foto di
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.



—
Sartoria Germana
Marucelli, Milano,
1965. Foto di 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, a
 cura di Deanna
 Farneti Cera e
 Franca Scheggi
 Dall'Acqua,*
 catalogo della
 mostra, Bologna,
 Galleria d'Arte
 Moderna, 6
 ottobre-10
 novembre 1976,

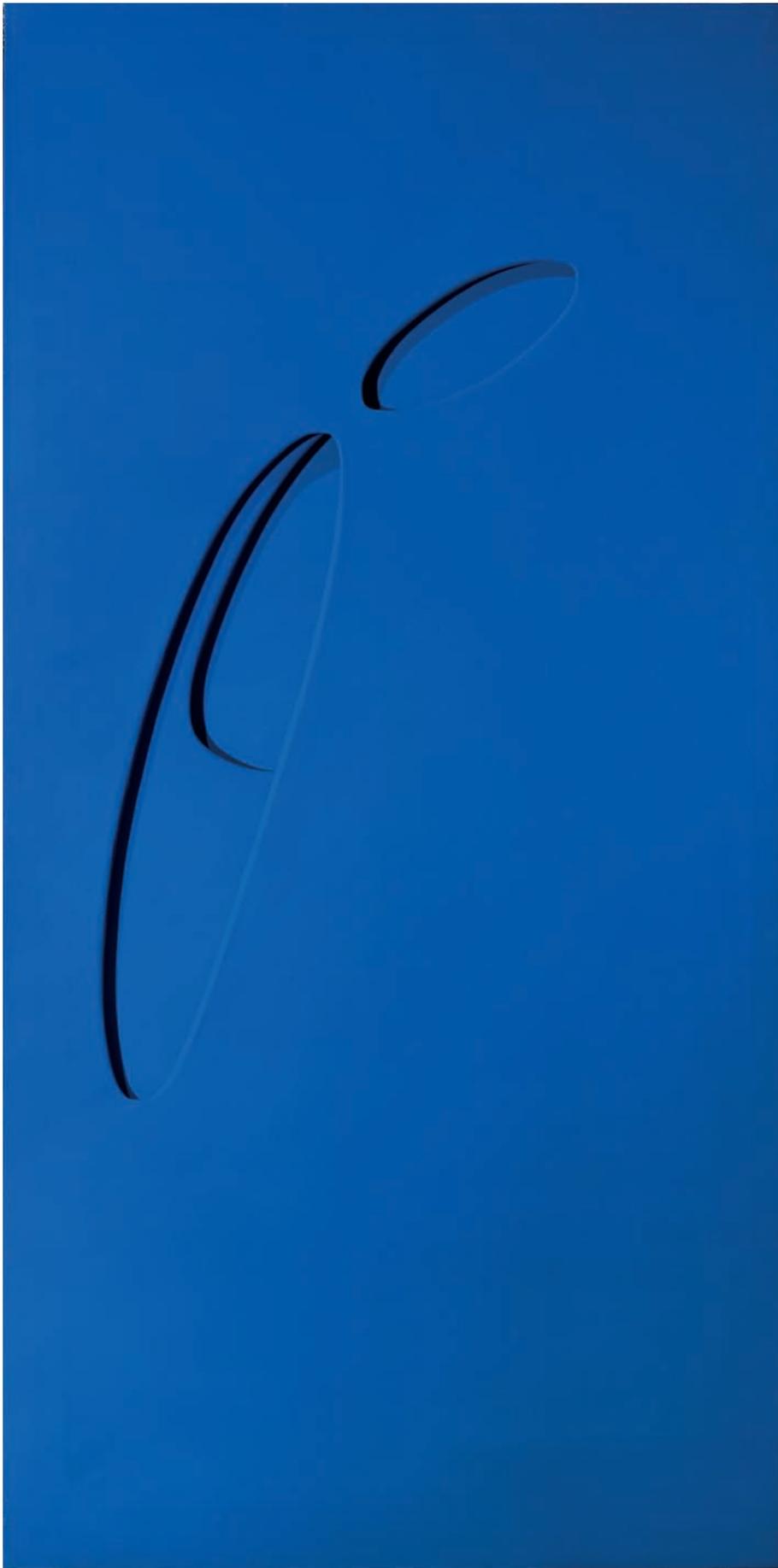
Edizioni del
 Naviglio,
 Milano, 1976. Il
 catalogo del 1976
 evidenzia che
 Paolo Scheggi
 concepiva diversi
 orientamenti di
 esposizione e
 riproduzione di
 alcune sue opere

—
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



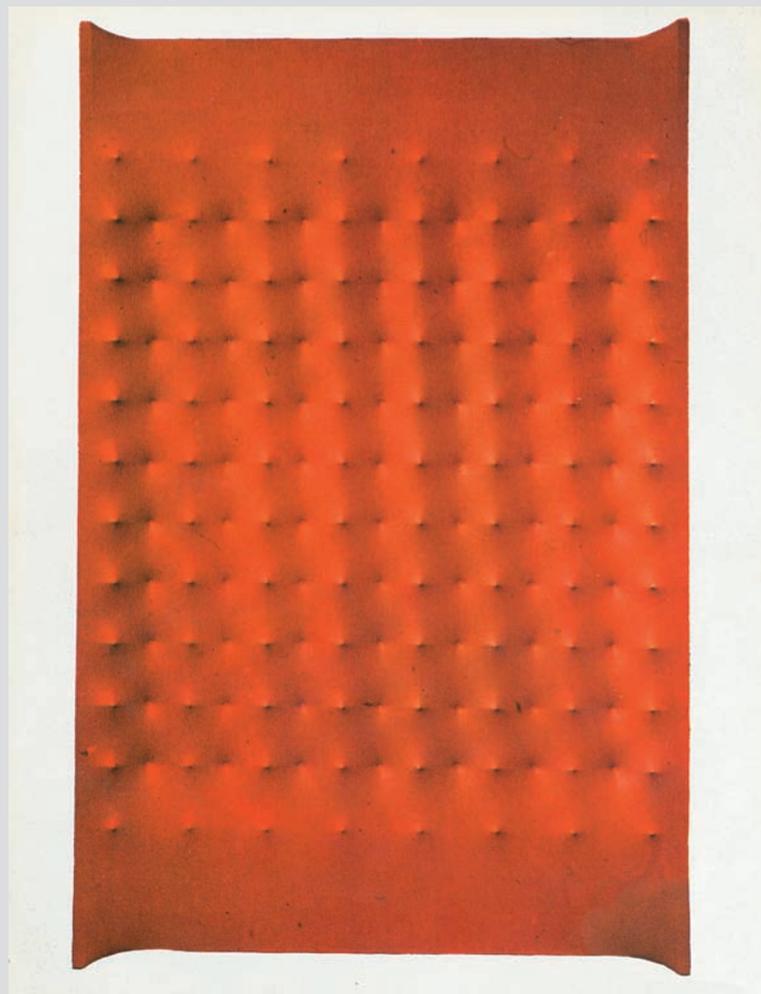
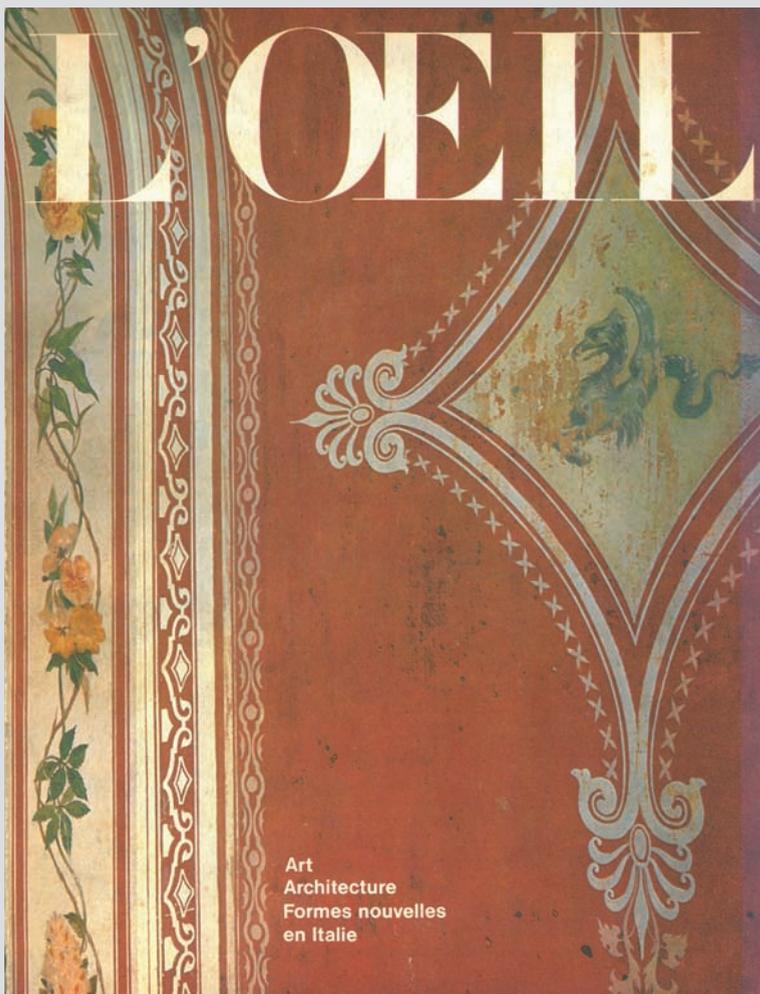
Zone riflesse, 1965
Acrilico bianco
su tre tele
sovrapposte /
White acrylic on
three superimposed
canvases
120 × 80 × 5,5 cm /
47 1/4 × 31 1/2 × 2 1/8 in
Collezione privata,
Firenze / Private
collection, Florence
APSM015/0002



*Intersuperficie
curva dall'azzurro,*
1964
Acrilico azzurro
su tre tele
sovrapposte /
Light blue
acrylic on three
superimposed
canvases
200 × 100 × 6,5 cm /
78 ¾ × 39 ¾ × 2 ½ in
Collezione privata,
Firenze / Private
collection, Florence
APSM069/0007

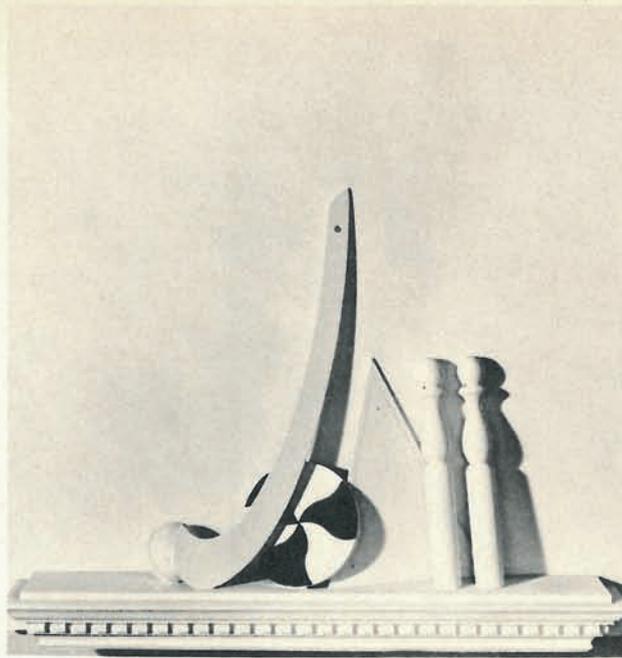
*Intersuperficie
curva dal
rosso+bianco,
1965*
Acrilico rosa
su tre tele
sovrapposte / Pink
acrylic on three
superimposed
canvases
141 × 80,5 × 7 cm /
55 ½ × 31 ¾ × 2 ¾ in
Collezione privata,
Firenze / Private
collection, Florence
APSM069/0009





—
Gillo Dorfles, *La «peinture-objet» dans l'art italien contemporain*, in "L'ŒIL. Revue d'art mensuelle", n. 121, Paris, gennaio, pp. 40-46 e 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

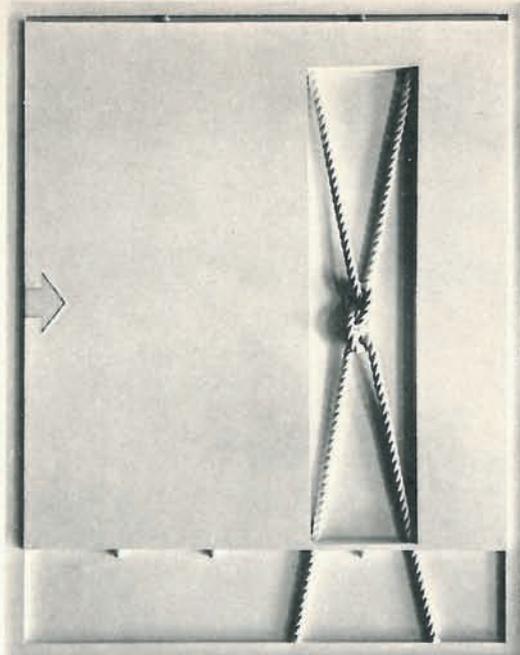
L'année qui vient de s'écouler a été marquée en Italie par le triomphe du « pop-art » américain à la Biennale de Venise. Par contre-coup, les expériences analogues se sont multipliées dans la péninsule. Mais, à un engouement trop rapide pour un genre artistique déterminé, succède inévitablement un déclin 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.)

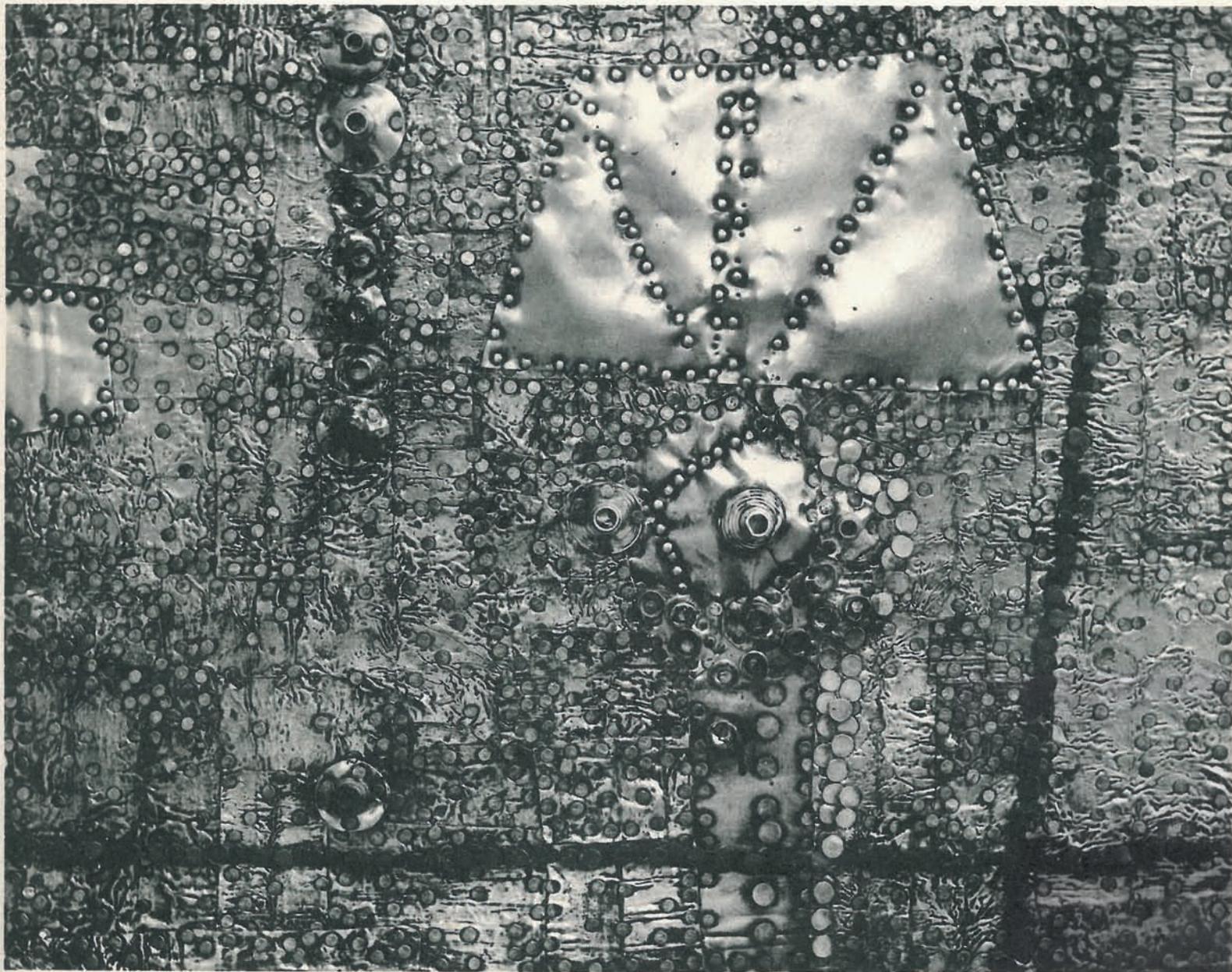


Gino Marotta: « Objet plastique », 1963.



Angelo Savelli: « Shelter 117 floor ». 1964.

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



La ‘pittura-oggetto’ nell’arte italiana contemporanea

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

L'anno che si è appena concluso è stato caratterizzato in Italia dal trionfo della 'pop art' americana alla Biennale di Venezia. Ma ad una infatuazione troppo rapida per un determinato genere artistico segue inevitabilmente un declino non meno rapido, nel mentre che viene fuori o si afferma un genere diametralmente opposto. Ancora una volta, è ciò che è appena successo: alle due principali correnti che si fronteggiavano in Italia – l'arte 'programmata' e la 'nuova figurazione' – si è aggiunta un'altra tendenza che in certa misura partecipa di ambedue le posizioni ma che tende in definitiva ad acquistare una sua propria autonomia.

Gli artisti orientati in questa direzione non si ricollegano che parzialmente alle due categorie precedenti: non fanno attività di gruppo, come la maggior parte dei militanti dell'arte 'programmata', né utilizzano oggetti d'uso quotidiano, come quelli che si riconoscono nella pop art, e contrariamente agli artisti dei gruppi T e N, evitano quasi sempre procedimenti industriali nella realizzazione delle loro opere. Essi rappresentano comunque oggi uno degli aspetti più interessanti dell'attività artistica. D'altronde esistono delle significative corrispondenze tra la loro tendenza e il movimento – assai attivo dall'altra parte dell'Atlantico – di cui il Museo d'Arte Moderna di New York ha appena preparato una mostra sotto questo titolo: "The Responsive Eye". Questi artisti hanno sentito l'importanza di una 'reificazione', di una 'cosità' dell'arte; hanno capito che nel nostro tempo, sia questo un bene o un male, l'arte tende a divenire 'oggetto', o 'oggettualizzarsi'. Non si tratta affatto per altro di prendere degli 'objets trouvés' come altri hanno fatto, e di integrarli su una tela. Il procedimento è di conseguenza completamente diverso da quello che un tempo hanno adottato i Dada o più recentemente la pop art e il 'Nuovo realismo'.

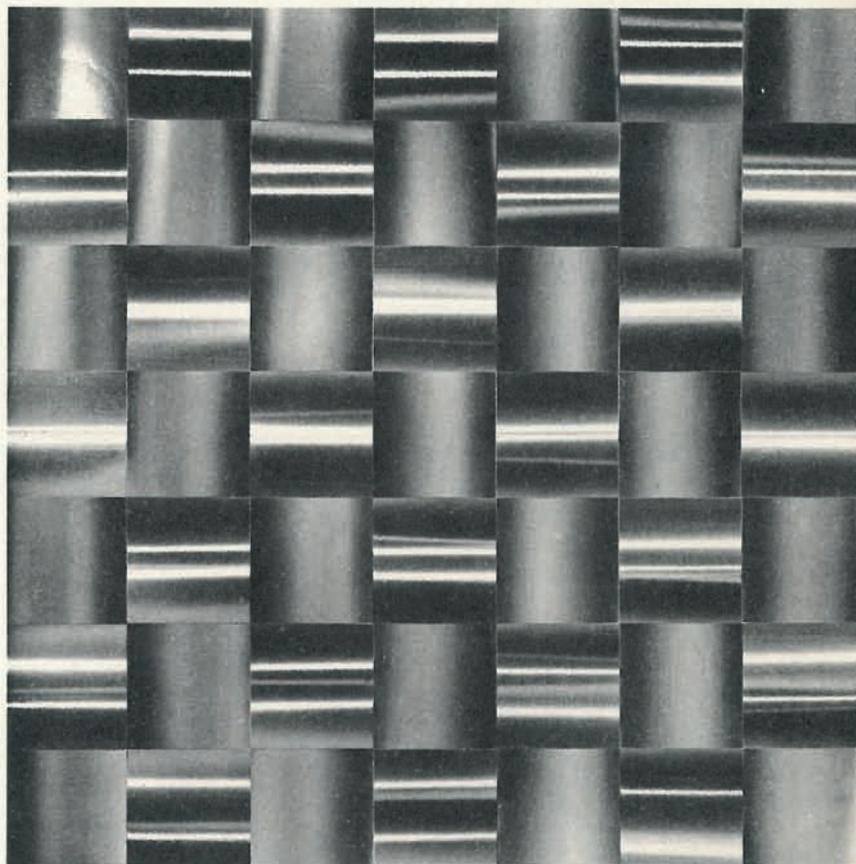
Qual è allora, lo scopo di questi pittori? La creazione di 'oggetti plastici e pittorici' che potranno trovare un punto di partenza nella realtà ma che spesso si affidano all'immaginazione o sono delle semplici varianti monocrome a partire da una stessa superficie, registrando talvolta leggere modulazioni in rilievo: essi finiscono così col dar vita a degli 'oggetti', dotati di colore e di forme, che noi possiamo ancora considerare come dei 'quadri da attaccare al muro', o per dir meglio da integrare in un arredamento d'interni: ma il ricorso al colpo di pennello, alla tonalità, e soprattutto alla figurazione è divenuto inutile e noi siamo lontani dalla pittura figurativa

“Object-Painting” in Contemporary Italian Art

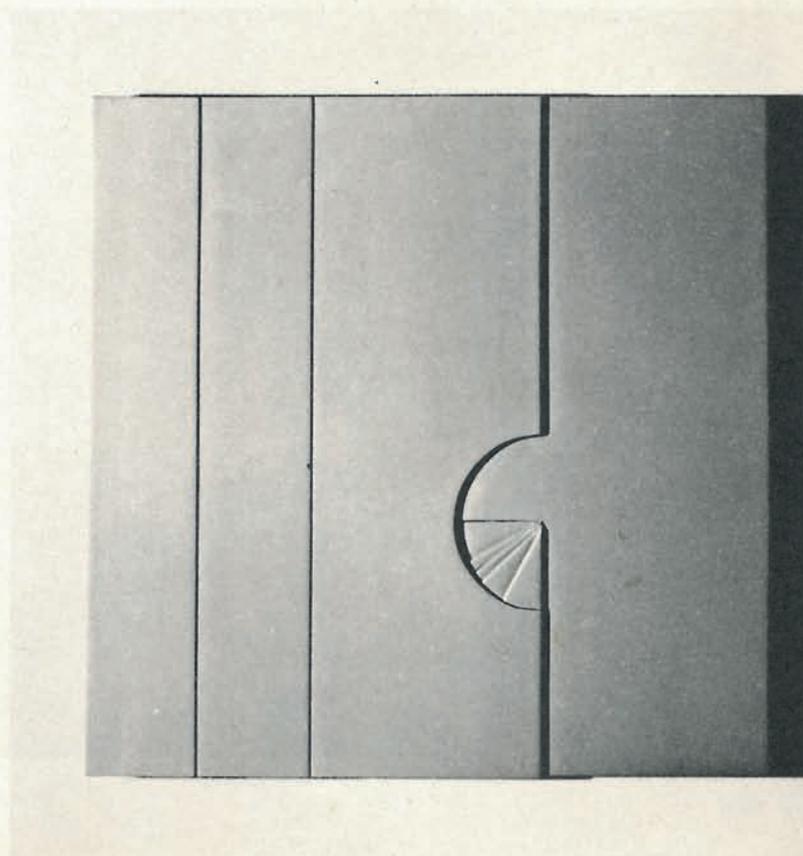
in *L'ŒIL. Revue d'art mensuelle*,
n. 121, Paris, January 1965, pp. 40-46

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.



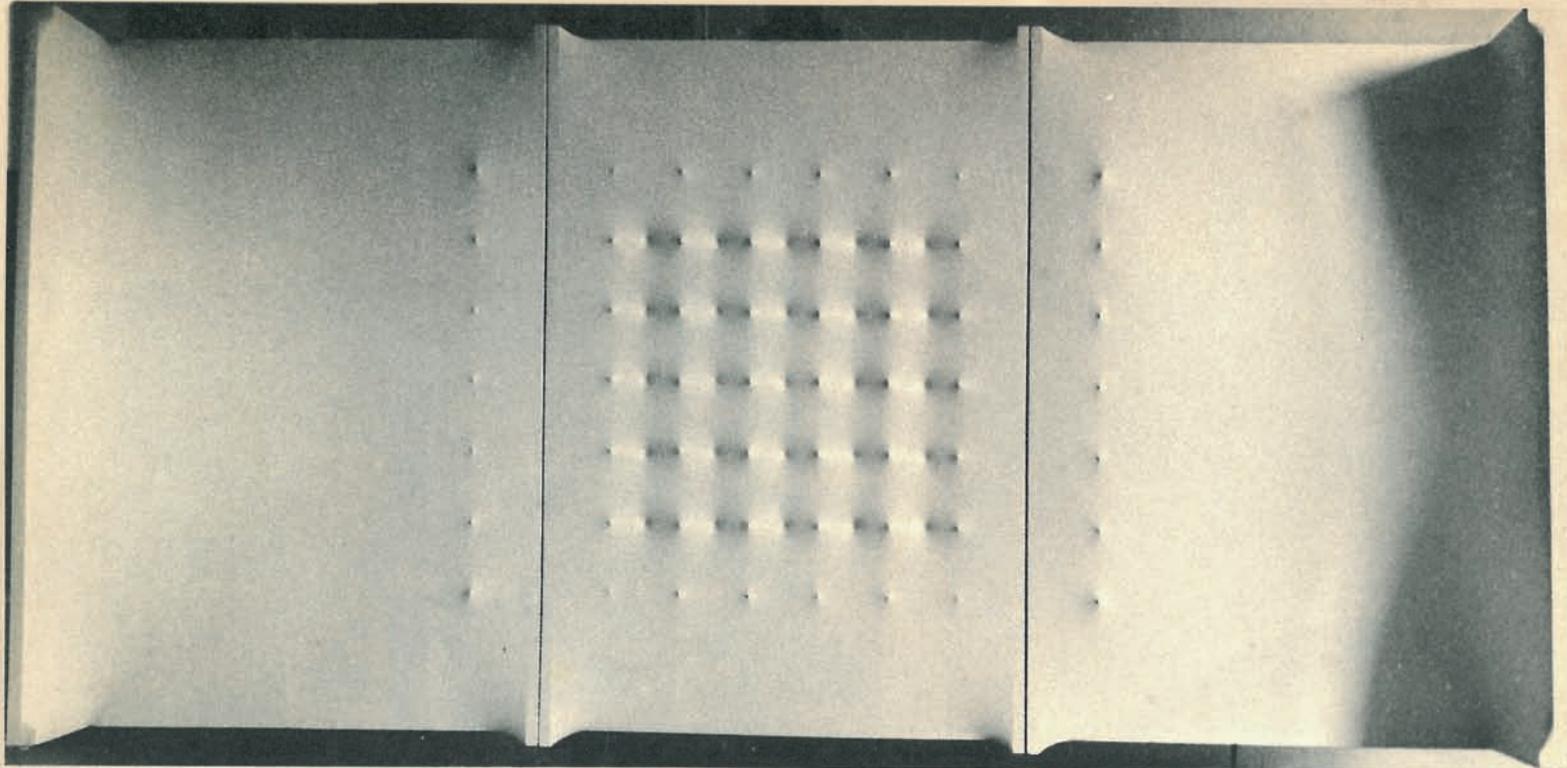
Enrico Ciuti: « Relief N° 7 ». 1963. 50x50 cm.

quanto dall'astrattismo ('tachismo', informale, o pittura di segni). Uno dei precursori di questa tendenza in Italia è ancora una volta Lucio Fontana. Verso il 1948, le sue tele tagliate, poi bucherellate, quasi sempre in monocromo, erano già degli 'oggetti plastici', assolutamente privi di figurazione e che contavano solo per il loro potere 'decorativo'. Più tardi, con le sue forme multiple battezzate 'Quanta' e con le sue grandi pitture ovali, Fontana era stato uno dei rari artisti a insistere su questo aspetto 'oggettuale' della pittura contemporanea. Un altro dei nostri pittori, nettamente più giovane, ma che al momento attuale si è già affermato e che ha figurato nella scorsa Biennale, Enrico Castellani, ha seguito la strada aperta da Fontana. Castellani, che insieme a Getulio Alviani partecipa alla mostra di New York, è partito anche lui da una pittura monocroma e non figurativa.

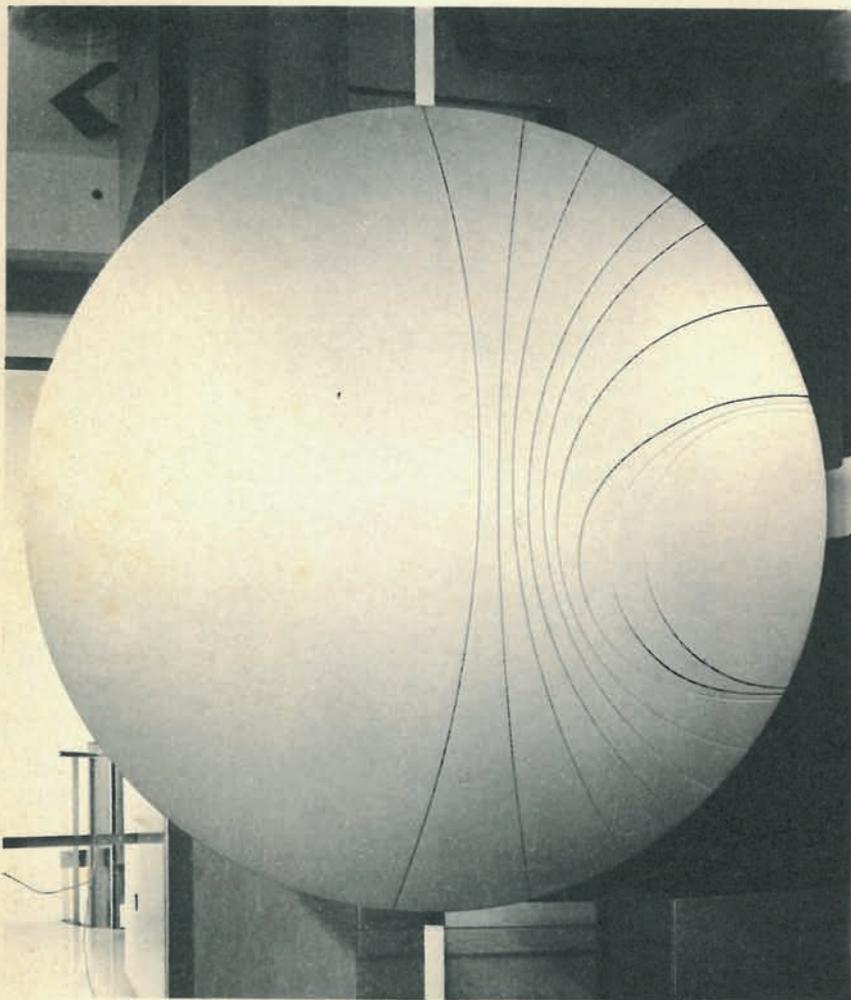
Ma la particolarità delle sue pitture consiste nell'abile sfruttamento dell'incidenza della luce sulla preparazione della tela, la cui superficie risulta lavorata attraverso protuberanze multiple, le più volte distribuite regolarmente su tutto il dipinto. Già con questo procedimento, l'artista è arrivato ad ottenere una interessante vibrazione luminosa della tela e a creare una notevole dilatazione spaziale. Dopo la serie di dipinti a rilievi regolari, Castellani si è cimentato in un'altra direzione: certe sue opere, per esempio, sono lavorate solo nella parte centrale; altre presentano delle forme profilate, a baldacchino, a trittico, ottenute attraverso la giustapposizione di tre tele, in modo da costituire una sorta di 'mobile' ideale e assurdo, per un arredamento puramente 'spirituale'. Di recente, Castellani ha parimenti realizzato delle forme 'angolate', utilizzando sempre superfici monocrome in cui il colore è perfettamente omogeneo e senza alcun ricorso ad effetti materici. Queste pitture, come quelle di Bonalumi e Scheggi, che adesso andiamo ad esaminare, necessitano di una installazione specifica, o almeno di pareti su cui esse siano isolate dagli altri quadri esposti e, se possibile, dovrebbero essere inserite nel muro stesso, in maniera da scandire la parete con un loro ritmo autonomo.

L'ambiente circostante opere di questo genere è sovente dinamizzato e 'potenziato' dalla loro presenza, il che è raro caso con le opere pittoriche tradizionali; ciò dipende evidentemente da ragioni di ottica e di prospettiva, che discendono dalla struttura stessa di questi oggetti e dalle vere e proprie metamorfosi dimensionali create dall'incidenza della luce. Nel caso di Agostino Bonalumi (un giovane artista milanese già protagonista di diverse personali) il carattere 'oggettuale' della pittura si accentua ancora di più. Queste opere sono state realizzate secondo un metodo molto simile a quello di Castellani, cioè attraverso un lavoro di rilievo sulla tela: però questo rilievo è ottenuto non più attraverso dei chiodi (come nel primo caso) ma attraverso dei supporti in materiale plastico che formano una sorta di impuntura, o semplicemente grazie a delle profilature di legno verniciate dello stesso colore della tela. Ne risultano opere che posseggono, più ancora di quelle di Castellani, l'aspetto e la sostanza di un oggetto plastico tridimensionale che tuttavia non raggiunge mai la plasticità

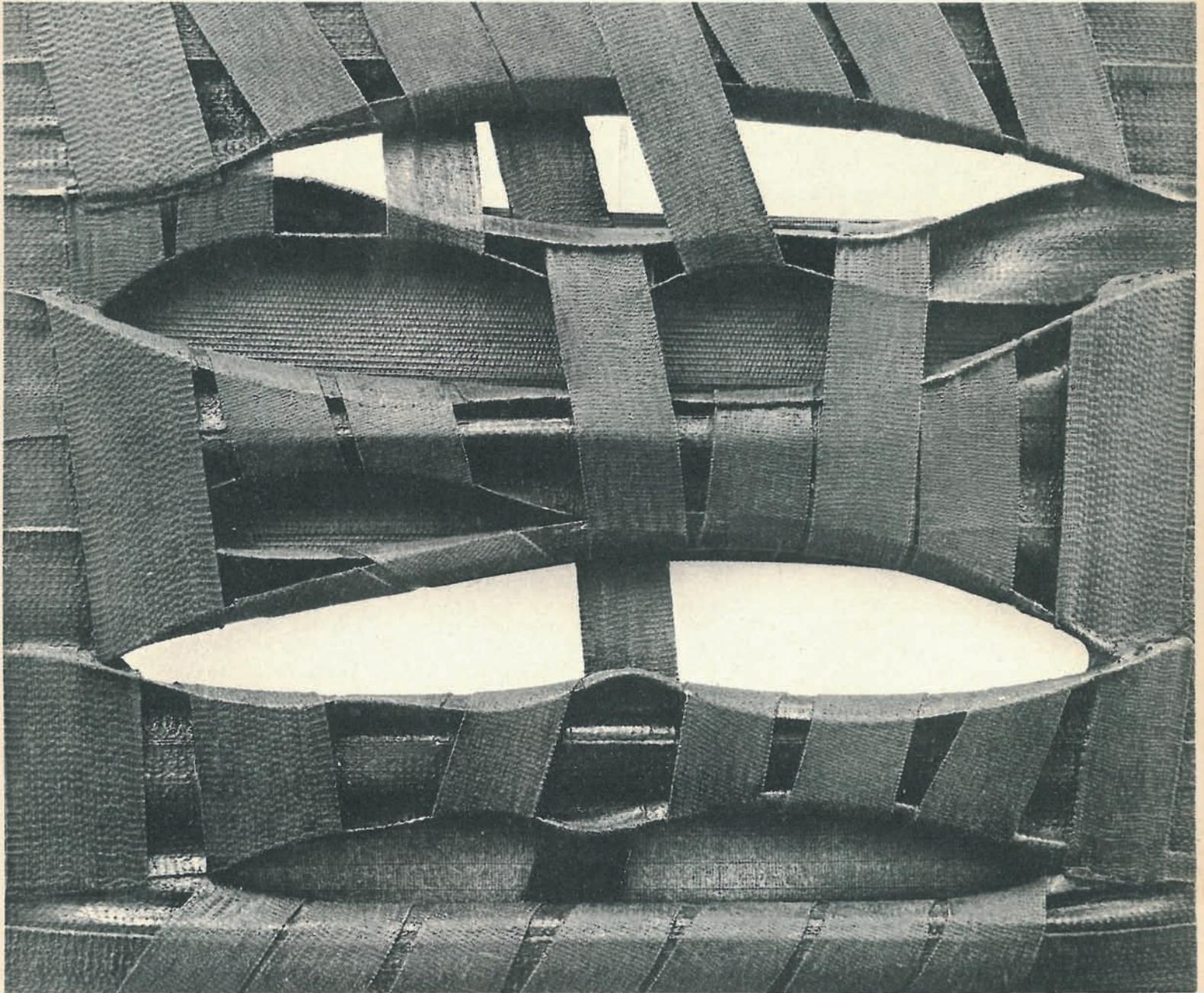
canvasses, almost always monochromatic, were already "plastic objects" completely deprived of figuration and only drawing their value from their "decorative" power. Later, with his multiple shapes baptized "Quanta" and his large-scale oval paintings, he was one of the rare artists to highlight this "objectified" 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 mécanisme 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.)

della scultura vera e propria, ma utilizza la terza dimensione prima di tutto per ottenere effetti di *tromp-l'œil*.

Tale ricerca di una nuova visualizzazione, ottenuta attraverso procedimenti particolari di ottica e di prospettiva, ispira parimenti l'opera del giovanissimo Paolo Scheggi. Nato a Firenze nel 1940, già da diversi anni egli persegue la creazione di oggetti in generale quadrati - o elaborati a partire dal quadrato - dove la valorizzazione dell'elemento spaziale è ottenuta attraverso la sovrapposizione, nello stesso quadro, di due o più superfici. La tela è interrotta in uno o più punti da aperture ovoidali, circolari, ellittiche (spesso basate sulle spirali e parabole logaritmiche) attraverso cui si scorgono gli strati sottostanti. Scheggi fa nascere così la sensazione di una instabilità dei livelli spaziali; le sue opere costituiscono un tutto, denso, e unito; in cui la combinazione delle diverse lacune e depressioni delle superfici ha l'unico effetto di determinare l'ambiguità percettiva che caratterizza tali 'oggetti'. Gli artisti di cui adesso vorrei parlare appartengono a due correnti diverse di questo movimento: Getulio Alviani e Lucio del Pezzo. Il primo, nato ad Udine nel 1940, è il più vicino alle esperienze di Castellani, perché ricerca anche lui l'effetto prospettico attraverso l'incidenza della luce sulla superficie del dipinto. Ma si distingue da Castellani perché ha adottato un medium metallico (lamiera di alluminio o di acciaio), che gli permette di realizzare le sue opere in serie. Questo lavoro di carattere industriale sarebbe inconcepibile per un Castellani, e più ancora per un Bonalumi o un Fontana.

I lavori in lamiera di Getulio (che in questi ultimi tempi ha fatto anche altre ricerche a partire da oggetti più complessi e in parte tridimensionali) possono essere accostati a certe opere 'a programma' dei gruppi T e N di Enzo Mari che abbiamo avuto l'occasione di evocare sempre in questa sede l'anno passato. Ma mentre i membri del gruppo T hanno quasi sempre fatto ricorso ad un elemento cinetico, ottenuto tramite l'inserimento di meccanismi adattati all'oggetto, nel caso di Alviani (come di Mari e di certi artisti del gruppo N) la ricerca è sempre statica e l'elemento dinamico è ottenuto unicamente attraverso la variazione dell'incidenza luminosa. Contrariamente ad Alviani, il giovane napoletano Del Pezzo (residente adesso a Parigi e già conosciuto per essere apparso in Biennale e in molte altre personali all'estero) è il creatore di 'quadri-oggetto' dal contenuto ben più fantastico. Però le sue opere non sono create a partire da oggetti ricavati dal mondo esterno, come nel caso degli artisti 'pop' (e qui in Italia da Baj, Persico, Crippa, ecc.). Del Pezzo costruisce accuratamente ciascun elemento delle sue pitture senza mai prelevarlo dalla realtà ma sempre 'inventandolo', o derivandolo da una realtà 'metafisica' e surreale. Per tale ragione, forse non è del tutto legittimo inquadralo fra i creatori di una 'pittura-oggetto'. Tuttavia la sua pittura sta lì a dimostrare che comunque è possibile elaborare degli oggetti pittorici che, senza riprodurre la realtà esterna, conservano però, oltre ad un indiscutibile elemento fantastico, un certo carattere figurativo.[...]

Gillo Dorfles

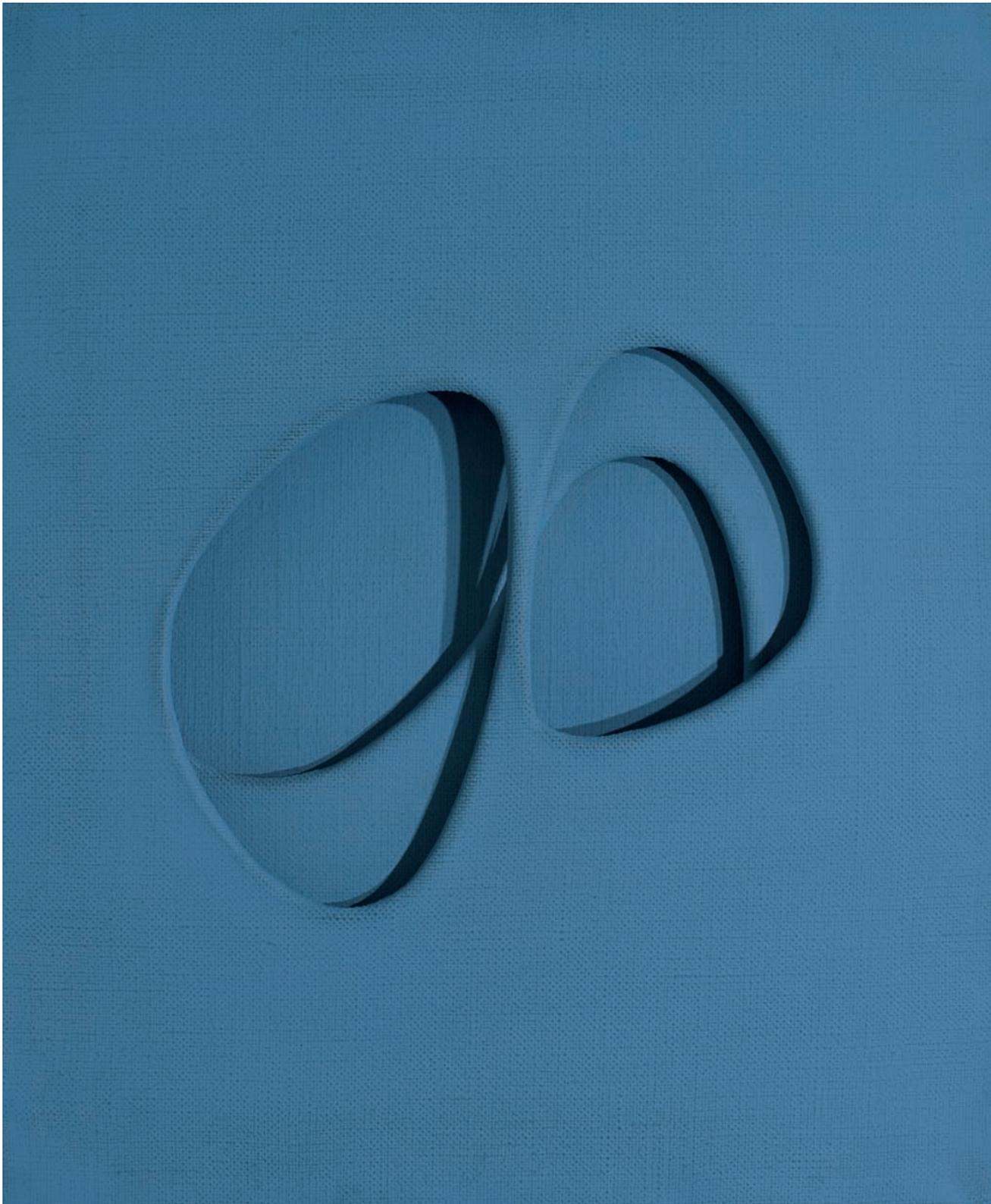
square-based, in which the spatial element is highlighted by superimposing, within the same picture, two or more surfaces. The canvas is interrupted in one or several spots by ovoid, circular, elliptic openings (often based on spirals and logarithmic parabolas), through which successive layers appear. 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
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic
on three superimposed canvases
60 x 80 x 6 cm / 23 5/8 x 31 1/2 x 2 3/8 in
Collezione privata, Svizzera /
Private collection, Switzerland
APSM093/0001







Zone riflesse, 1965

Acrilico azzurro su tre tele
sovrapposte / 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
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM006/0005

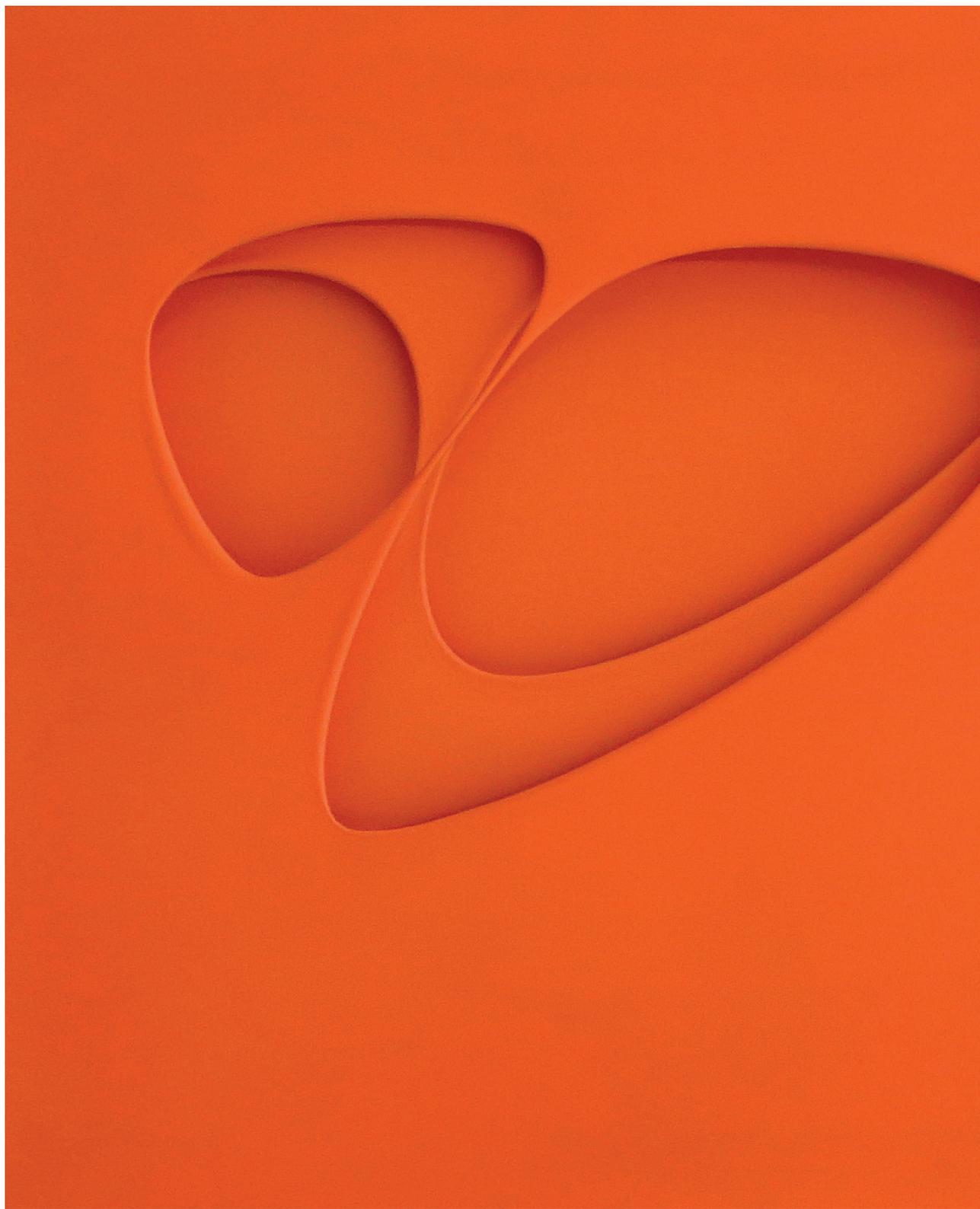


Intersuperficie blu, 1965
Acrilico blu su tre tele
sovrapposte / Blue acrylic
on three superimposed canvases
80 x 60 x 5,5 cm / 31 1/2 x 23 5/8 x 2 1/8 in
Collezione privata, Parigi /
Private collection, Paris
APSM003/0002

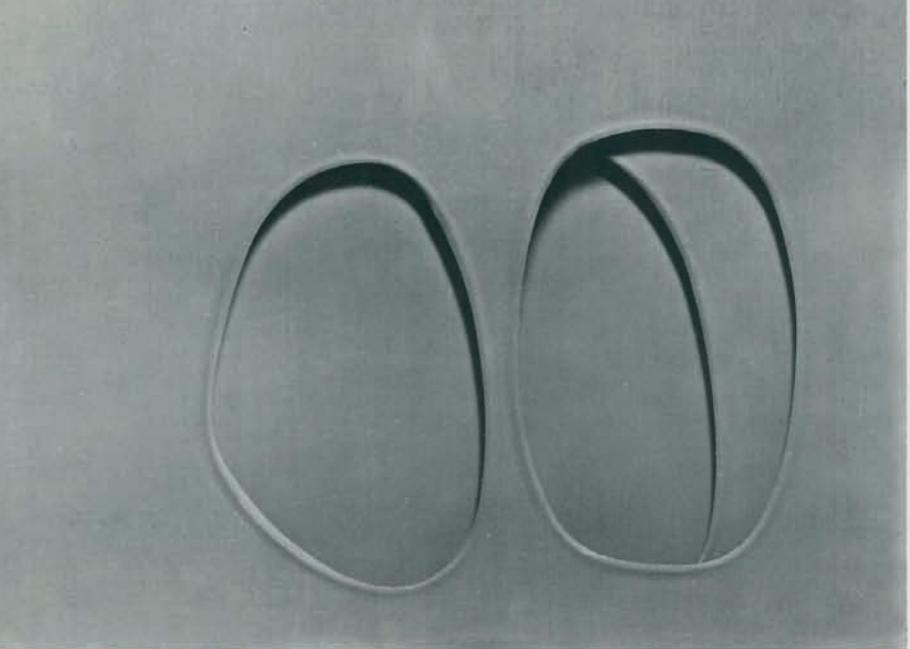
*Intersuperficie
curva*, 1965
Acrilico arancione
su tre tele
sovrapposte /
Orange acrylic on
three superimposed
canvases
150 x 80 x 7 cm /
59 x 31 ½ x 2 ¾ in
Collezione
privata, Svizzera /
Private collection,
Switzerland
APSM011/0003

—
L'opera è stata
esposta alla XLIII
Biennale di Venezia,
"Arte e Alchimia",
giugno-ottobre
1986, nella mostra
"Colore", sezione
*Avanguardie storiche
e selezione opere*

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







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

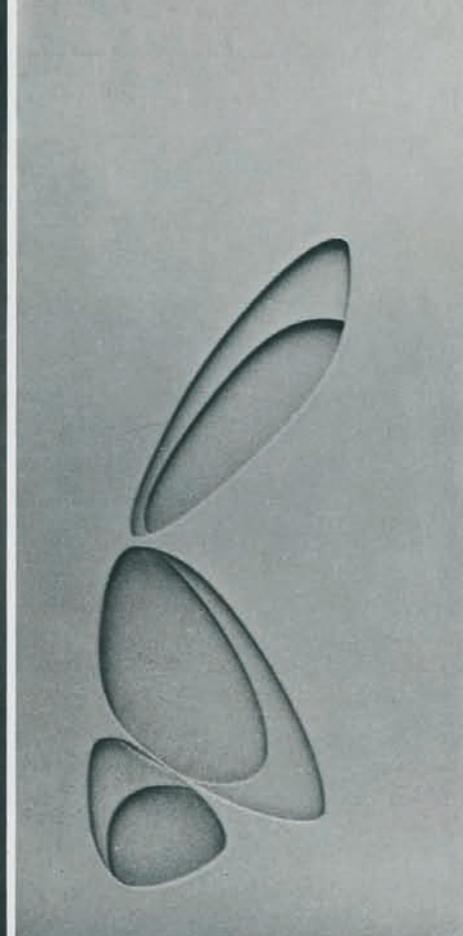
18
 19/20/21



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*



—
 Pagine interne
 del catalogo
 della mostra
Paolo Scheggi,
 Galleria d'Arte
 Moderna, Bologna,
 6 ottobre-10
 novembre 1976.

Il catalogo del
 1976 evidenzia
 che Paolo Scheggi
 concepiva diversi
 orientamenti di
 esposizione e
 riproduzione di
 alcune sue opere

—
 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

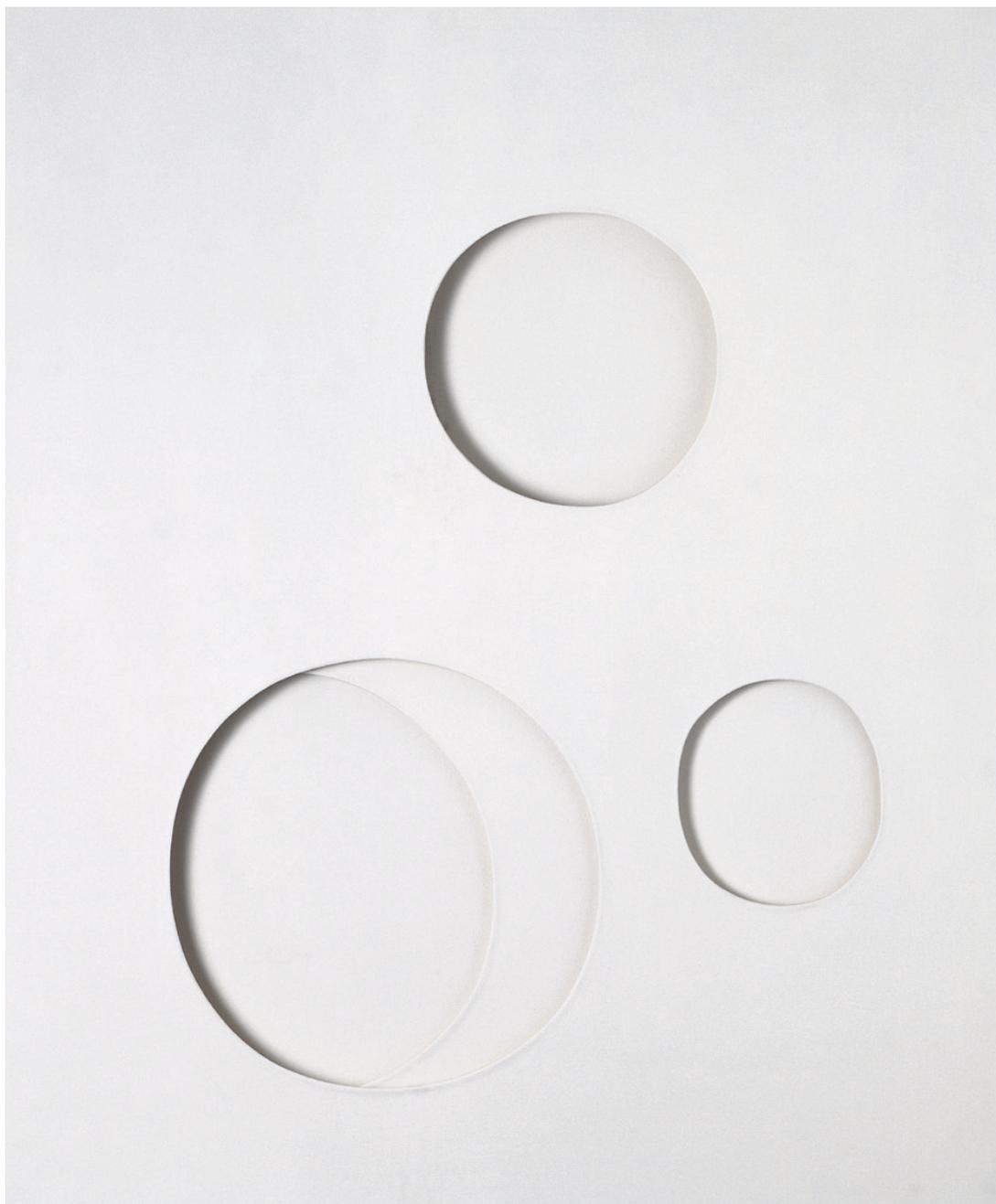
*Intersuperficie
curva nera*, 1965
Acrilico nero
su tre tele
sovrapposte / Black
acrylic on three
superimposed
canvases
120 × 80 × 6 cm /
47 1/4 × 31 1/2 × 2 3/8 in
Collezione
privata, Svizzera /
Private collection,
Switzerland
APSM069/0015





—
Veduta della
mostra "Hot Spots.
Milano-Torino-
Italia", 1956-1969,
Zurigo, Kunsthaus,
13 febbraio-3
maggio 2009
© 2009 FBM
Studio, Zürich. All
rights reserved

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



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

Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic on three
superimposed canvases
120 x 100 x 6 cm / 47 1/4 x 39 3/8 x 2 3/8 in
Collezione privata / Private collection
APSM104/0001

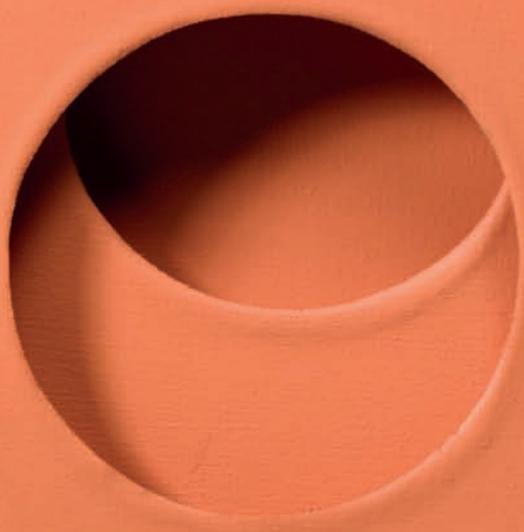
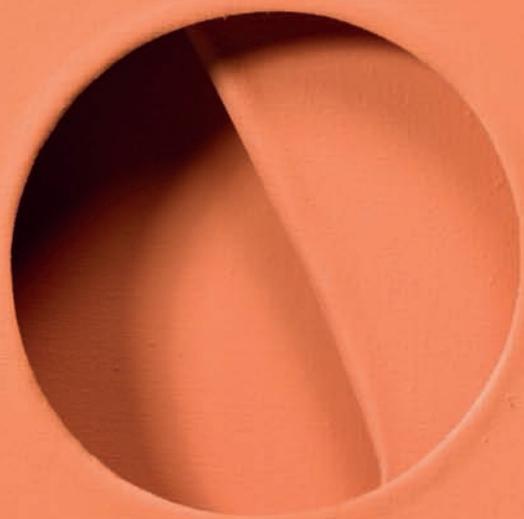
—

Opera esposta alla mostra "Hot Spots.
Milano-Torino-Italia", 1956-1969, Zurigo,
Kunsthau, 13 febbraio-3 maggio 2009

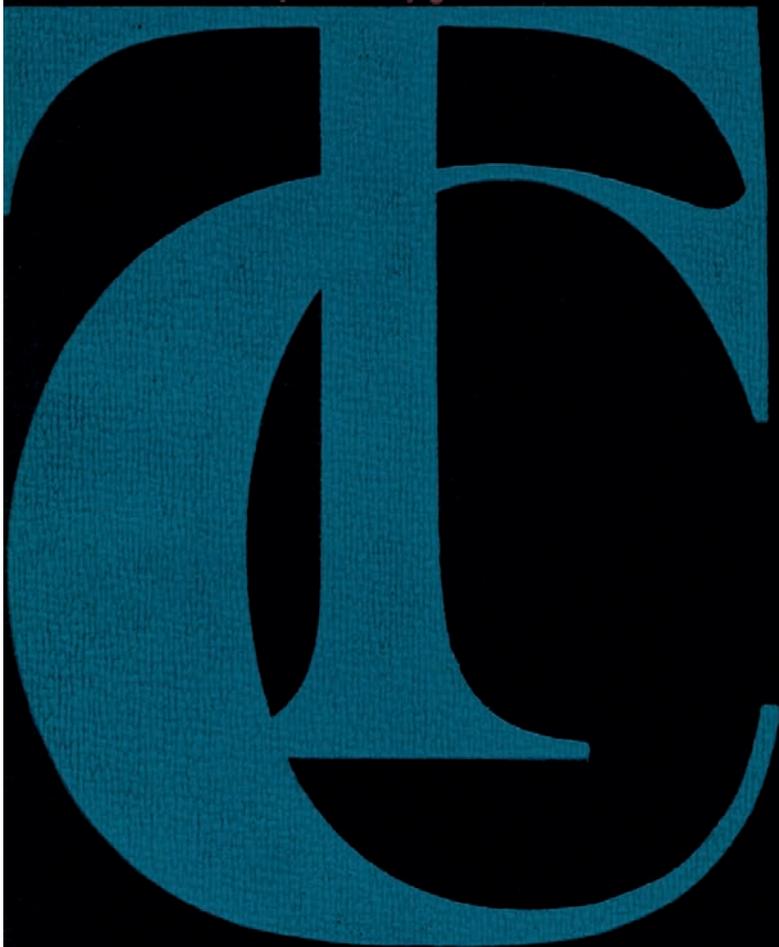
—

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

Intersuperficie curva, 1965
Acrilico rosa su tre tele
sovrapposte / Pink acrylic
on three superimposed canvases
70 × 60 × 5,5 cm / 27 1/2 × 23 5/8 × 2 1/8 in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM003/0004



the italian institute of culture
c. m. lerici
presents
trends confronted
objectual figuration - visual art



stockholm, april 1966

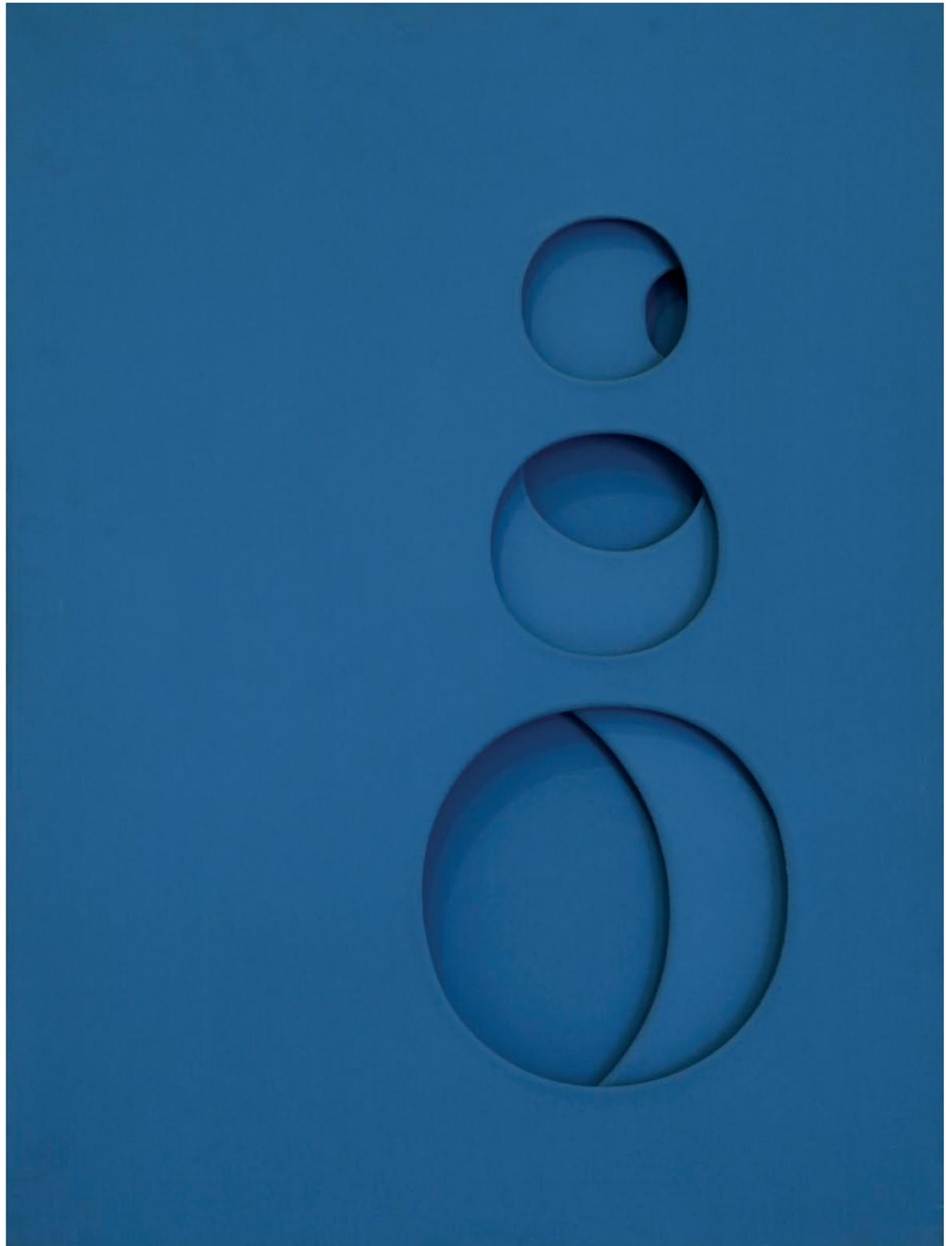
—
*Trends confronted-
objectual
figuration-visual
art, Stocolma,
Institute of
Culture, aprile
1966, copertina del
catalogo*

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

*Intersuperficie curva
dall'azzurro*, 1966
Acrilico azzurro su
tre tele sovrapposte
/ Light blue
acrylic on three
superimposed
canvases
80 x 60 x 5 cm /
31 1/2 x 23 5/8 x 2 in
Collezione privata /
Private collection
APSM132/0001

—
Opera esposta
alla mostra "Time
& Place: Milano-
Torino 1958-1968",
Stockholm,
Moderna Museet, 29
aprile-7 settembre
2008

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



1966

1966

—

La consacrazione internazionale, da Venezia a New York. L'evoluzione critica della ricerca, dall'opera all'ambiente

—

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

Luca Massimo Barbero

Il 1966 è un anno altrettanto emblematico per lo sviluppo formale delle *Intersuperfici* e per la incalzante rapidità con la quale Scheggi, a soli 26 anni, riveste un ruolo di punta e di riferimento nel panorama internazionale, venendo stabilmente designato quale erede del messaggio profondo dello spazialismo fontaniano e inserito nell'ambito della Pittura-oggetto. È questo infatti il termine che, letto oggi, più aderisce alla indagine di Scheggi, come abbiamo visto delineato nel 1965 da Gillo Dorfles e poi puntualizzato in una serie di appuntamenti critici ed espositivi internazionali, destinati a intrecciarsi con quella che, alla metà esatta del 1966, costituisce certamente la fase di consacrazione e di riconoscimento più emozionante per l'artista, ovvero la sua chiamata alla Biennale veneziana¹. Una Biennale della quale ho già scritto diffusamente con una pubblicazione monografica dedicata proprio alla parete di opere allestita da Scheggi nel contesto della mostra "Gruppi di opere: pitture sculture e grafiche" a cura di Nello Ponente – formata da quattro straordinarie e ritmiche *Intersuperfici bianca, dal giallo, dal blu e dal rosso*, solo recentemente riunite e riproposte nella loro originaria successione cromatica e modulare in occasione di "Art Basel 2015" dalla Galleria Tornabuoni Art² – ma su cui è necessario qui ritornare per completare la lettura di questo anno carico di successi e di fama, e al contempo, di riflessioni sul proprio operare destinate altrettanto rapidamente a fare intraprendere a Scheggi un nuovo e altro – ma non diverso – percorso già alla fine della estate stessa.

Due punti centrali, modulandosi, continuano infatti, non solo in questo 1966 ma anche negli anni successivi, a reggere la sua ricerca: l'uno, il credo fondamentale e, se vogliamo, concettualmente fondante una 'emozione', che è il tema del colore; l'altro, quello della struttura, della composizione e della oggettualità dell'opera che già da alcuni anni denuncia, contiene e sviluppa una fortissima potenzialità di modificazione spaziale con la sua presenza: una modificazione di natura quasi architettonica.

Significative quindi da un lato le mostre di quell'anno ancora dedicate ad approfondire la posizione di Scheggi nell'ambito della indagine sul monocromo, da "Bianco + Bianco" alla Galleria L'Obelisco a Roma, introdotta da un testo lirico di Murilo Mendes³ a "Weiss auf Weiss" alla Kunsthalle di Berna⁴, con il lasciapassare critico di Udo Kultermann che approfondisce "il luogo simbolico del colore bianco", poi definito "linguaggio del silenzio" sulle pagine della rivista internazionale "Quadrum". Qui Scheggi è inserito in un percorso cronologico di ricerche da Manet a Kandinskij, da Malevich a Fontana, quest'ultimo oramai stabilmente letto quale riferimento centrale di una intera generazione di giovani artisti⁵.

In questo saggio è pubblicata l'*Intersuperficie curva bianca* del 1966 esposta alla Biennale veneziana dello stesso anno, definendone la tecnica un "passaggio di piani" e mettendola in relazione al *Bianco* del 1965 di Franco Fabiano, a un

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 e 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,

Lichtschiebe di Uecker del 1962 e a un *Bianco* di Bonalumi del 1965⁶.

Il mese in cui apre la Biennale veneziana, Scheggi è presente alla mostra "Nuove Tendenze in Italia", allestita alla Galleria del Naviglio a Milano⁷: l'esposizione, poco citata dagli studi anche recenti, è importante perché dimostra che all'altezza del 1966 Nuove Tendenze ha un significato più ampio e generico, teso a abbracciare le prospettive recenti delle ricerche artistiche e "con una impostazione più peculiare per l'Italia che per le altre nazioni"⁸. Così scrive Dorfles in catalogo, citando i "noti e maturi" creatori di elementi oggettuali Munari e Fontana, seguiti da Castellani, Bonalumi, Scheggi, Alviani, Colombo, Varisco.

Con questa lettura Scheggi è presente anche alla mostra "Pittura-oggetto a Milano", ordinata da Gillo Dorfles e da Germano Celant alla Galleria Arco d'Alibert a Roma⁹, dove l'artigianalità è letta quale caratteristica fondamentale delle ricerche di Bonalumi, Castellani e Scheggi, vicine a Fontana ma qui stabilmente distinte da quelle ottico-cinetiche e programmate. Capaci di conservare "un acuto rispetto per la personalizzazione esecutiva", i tre artisti intendono il "quadro oggetto [...] un elemento integratore dello spazio abitabile"¹⁰, definito da Celant "modello spaziale" nell'altro saggio in catalogo, capace di rendere lo spettatore "partecipe e consapevole" fruitore¹¹.

In questa direzione va allora inteso il sensibile approfondimento della circolarità che Scheggi compie nelle aperture che solcano le opere di questa fase. Il cerchio è infatti circonferenza, raggio e calcolo straordinariamente perfetto, le aperture circolari nella tela si fanno più fitte, in un ritmo spesso moltiplicato.

Di questa modulazione serrata sono esemplari proprio le quattro grandi *Intersuperfici* presentate alla Biennale di Venezia del 1966, ciascuna costituita da un quadrato di sette circonferenze per lato, esempi altissimi della capacità matura di Scheggi di modulare colore, spazio, luce, in una dimensione estetica contemplativa e attiva capace di coinvolgere lo spettatore in una rinnovantesi presa di coscienza delle proprie potenzialità non solo percettive – non si specificherà mai abbastanza questa componente che lo distingue ed eleva nel panorama internazionale – ma anche emozionali.

Altrettanto interessante è osservare come, partendo da questi lavori, Scheggi riesca a variarne la matrice progettuale in una serie di altre opere di altrettanto intensa fattualità, quali la *Intersuperficie curva dal giallo* del 1966, delle dimensioni di 60,5 x 50 cm, o ancora la *Intersuperficie curva verde* di forma romboidale, dove invece Scheggi riprende le forme allungate ellittiche in un gioco spiraleico di ipnotica ritmicità.

A Venezia dunque Scheggi espone in una sala con Agostino Bonalumi, Pasquale Santoro e Riccardo Guarneri il quale gli anticipa in una lettera del gennaio 1966¹² che si ritroveranno nella straordinaria compagnia di Fontana, ma anche di Castellani che ha una sua sala personale. "L'oggettivazione

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

è spinta al massimo nell'ambito delle poetiche del costruttivismo", afferma Ponente, sostenendo che se nella Biennale non vi sono "esempi di una vera e propria arte programmata, tuttavia la preoccupazione di un ordine concreto, variamente articolata" è "facilmente avvertibile" nelle opere del Gruppo 1, in quelle di Bonalumi, Guarneri, Scheggi¹³.

La sua opera è poi letta nuovamente in un confronto storico più ampio, mettendola in relazione alle ricerche di fine '800: né "simbolico", né "analogico", il suo quadro oggetto è "[...] organicamente preciso nei rapporti dimensionali tra superficie e spessore [...] il 'creuser la toile' predicato da Seurat si è fatto realtà concreta che permette suggerimenti differenziati di spazio secondo una logica e non secondo un impulso emotivo"¹⁴.

Risente di questa direzione critica la mostra autunnale "Italy, New Tendencies" tenutasi alla Galeria Bonino a New York e destinata a presentare una selezione di sei artisti italiani, tre appartenenti alle ricerche visuali – ancora il trio Bonalumi Castellani Scheggi – e tre a quelle della figurazione oggettuale – Ceroli Grisi Tacchi¹⁵ - accomunati ancora dal fatto di rappresentare le Nuove Tendenze. Essendo privo il catalogo di testi critici, maggiori informazioni sulla mostra sono rintracciabili su un articolo sul "Corriere della Sera" del 20 ottobre 1966, *Successo a Nuova York di sei artisti italiani*¹⁶, dove si sottolinea che la critica statunitense ha accolto positivamente le opere esposte, mentre in un'altra recensione¹⁷ si evidenzia che l'unica mostra che ha "saputo colpire" gli americani è proprio quella dedicata dalla Galeria Bonino a "giovani italiani che per la prima volta avevano esposto alla Biennale veneziana". In particolare, "ottima impressione hanno fatto i lavori di Paolo Scheggi"¹⁸. Tra queste opere è una *Intersuperficie curva bianca* che qui riproduciamo in catalogo, attraversata diagonalmente da aperture circolari esatte dove l'alternarsi di 'spicchi' di luci e di ombre evoca le fasi di una Luna che tre anni dopo l'Uomo avrebbe raggiunto davvero e alla quale Scheggi stesso dedica un'opera di lettere luminose, qui pubblicata nella sezione sugli alfabeti e sul linguaggio.

Altre mostre internazionali cui Scheggi è invitato, alla fine di questo anno importante, sono ancora dedicate a presentare più o meno ampie selezioni dell'arte italiana, dalla "First Scandinavian Biennale" a Copenhagen, a "Italian Abstract Art", allestita a New York, alla Roland Gibson Art Foundation e a "XX Century Italian Art" al Baltimore Museum of Art, a Baltimora; mentre "Nueva Tendencja Italiana", organizzata da Umbro Apollonio e da Hugo Parpagnoli, direttore del Museo de Arte Moderna di Buenos Aires, in Argentina, è momento centrale di confronto tra le ricerche neo-concrete d'oltreoceano e quelle della Penisola.

Pittura-oggetto, rappresentatività di un linguaggio pienamente italiano e di una eredità fontaniana, ma anche relazione tra opera e ambiente: è infatti qui fondamentale rammentare che alla Biennale di Venezia le quattro

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

Intersuperfici siano state distribuite e alternate sulla parete dopo un tentativo da parte di Scheggi, purtroppo infruttuoso, di richiesta ad Alberto Dall'Acqua e agli allestitori della Biennale stessa di poter installare le opere inserendole nello spessore della parete¹⁹, lasciando quindi la prima tela a filo di muro, e creando uno sprofondamento visivo, ottico, plastico di quattro colori alternati. Dando vita così a quel desiderio tutto ambientale che Scheggi, dopo l'esperienza milanese della sartoria Marucelli e altre occasioni, andava cercando per sviluppare la propria ricerca in una tensione di coinvolgimento estetico e sensoriale dello spettatore.

Una di queste prove è l'esperienza di 'integrazioni plastiche' del 1967, realizzate per l'edificio C del Palazzo della F.A.O. a Roma, dove gli elementi sono incassati nel muro per una profondità di cinque centimetri creando una integrazione totalmente interattiva con lo spazio: i due oggetti in PVC bianco e rosa, più composito il primo e orizzontale, più rigoroso e lineare il secondo verticale, diventano veri modulatori di una dimensione non più solo plastica ma architettonica.

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.

Note

1. Nello Ponente, *Gruppi di opere: pitture, sculture e grafiche*, in *XXXIII Biennale internazionale d'arte di Venezia*, a cura di Umbrò Apollonio, catalogo della mostra, Venezia, Giardini di Castello, Padiglione centrale, 18 giugno-16 ottobre 1966, Stamperia di Venezia, Venezia 1966, pp. 91-97.
2. Cfr. *Scheggi. 1966 La Biennale di Venezia / Art Basel 2015*, a cura di Luca Massimo Barbero, catalogo della mostra, Basel, Art Fair, Galleria Tornabuoni Art, 18-21 giugno 2015, Forma, Firenze 2015.
3. *Bianco + Bianco*, testo di Murilo Mendes, traduzione di Luciana Stegagno Picchio, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Obelisco, febbraio 1966, L'Obelisco, Roma 1966.
4. *Weiss auf Weiss*, a cura di Harald Szeemann, testo di Udo Kultermann, catalogo della mostra, Bern, Kunsthalle, 25 maggio-3 luglio 1966, s.n., Bern, 1966.
Tra le mostre recenti che hanno saputo puntualizzare le declinazioni del monocromo bianco nell'arte italiana del secondo dopoguerra fino alle attuali generazioni cfr.:
Bianco Italia, a cura di Dominique Stella, catalogo della mostra, Paris, Galerie Tornabuoni Art, 26 aprile-13 luglio 2013, Forma, Firenze 2013.
5. Udo Kultermann, *Die Sprache des Schweigens. Über das Symbolmilieu der Farbe Weiss (Il linguaggio del silenzio. Il luogo simbolico del colore bianco)*, in "Quadrum", n. 20, 1966, pp. 7-30.
6. L' *Intersuperficie curva bianca* è pubblicata a p. 17.
7. *Nuove Tendenze in Italia: 454. mostra del Naviglio*, a cura di Gillo Dorfles, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Naviglio, 6-30 giugno 1966, Naviglio, Milano 1966.
8. Gillo Dorfles, in *Nuove Tendenze in Italia* cit., s.p.
9. *Pittura-oggetto a Milano. Fontana, Bonalumi, Castellani, Scheggi*, a cura di Germano Celant e Gillo Dorfles, catalogo della mostra, Roma, Galleria Arco d'Alibert, 13 maggio-2 giugno 1966, testi di Germano Celant e Gillo Dorfles, D'Alibert, Roma 1966, s.p.
10. Gillo Dorfles, *Pittura-oggetto a Milano*, in *Pittura-oggetto a Milano*, cit., s.p.
11. Germano Celant, *Modelli spaziali*, in *Pittura-oggetto a Milano*, cit., s.p.
12. Lettera di Riccardo Guarneri a Paolo Scheggi, Firenze, 15 gennaio 1966, ora pubblicata in *Scheggi. 1966 La Biennale di Venezia / Art Basel 2015*, cit., p. 21.
13. Nello Ponente, *Gruppi di opere: pitture, sculture e grafiche* cit., p. 95.
14. *Ibidem*.
15. *Italy, New Tendencies – Bonalumi Castellani Ceroli Grisi Scheggi Tacchi*, pieghevole della mostra, New York, Galeria Bonino, 11 ottobre-5 novembre 1966, New York, 1966.
Recentemente la rassegna è stata puntualmente citata e contestualizzata in occasione della mostra "Italian Neo-Renaissance: Bonalumi Scheggi", tenutasi nella sede di New York della Galleria Robilant+Voena, vedere:
Italian Neo-Renaissance: Bonalumi Scheggi, testi di Francesca Pola, catalogo della mostra, New York, Robilant+Voena, 5-28 maggio 2015, Robilant+Voena, London 2015.
16. *Successo a Nuova York di sei artisti italiani*, in "Il Corriere della Sera", 20 ottobre 1966, s.p.
17. Graziano Sarchielli, *Ora è l'arte minima l'ultima moda Americana*, in "Il Gazzettino delle Arti", giovedì 22 dicembre 1966, p. 3.
18. *Ibidem*.
19. Come ricostruito in un articolo del 2011 di 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*, in "Ricerche di S/Confine. I Muri", vol II, n.1, 2011, pp. 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., Venice, 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, catalogo della mostra, New York, Galeria Bonino, 11 ottobre-5 novembre 1966, New York 1966

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



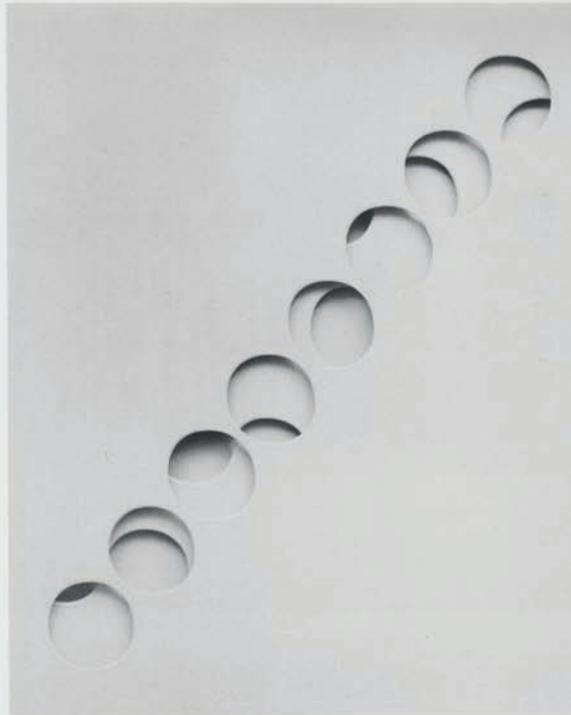
PAOLO SCHEGGI

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", Galeria 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

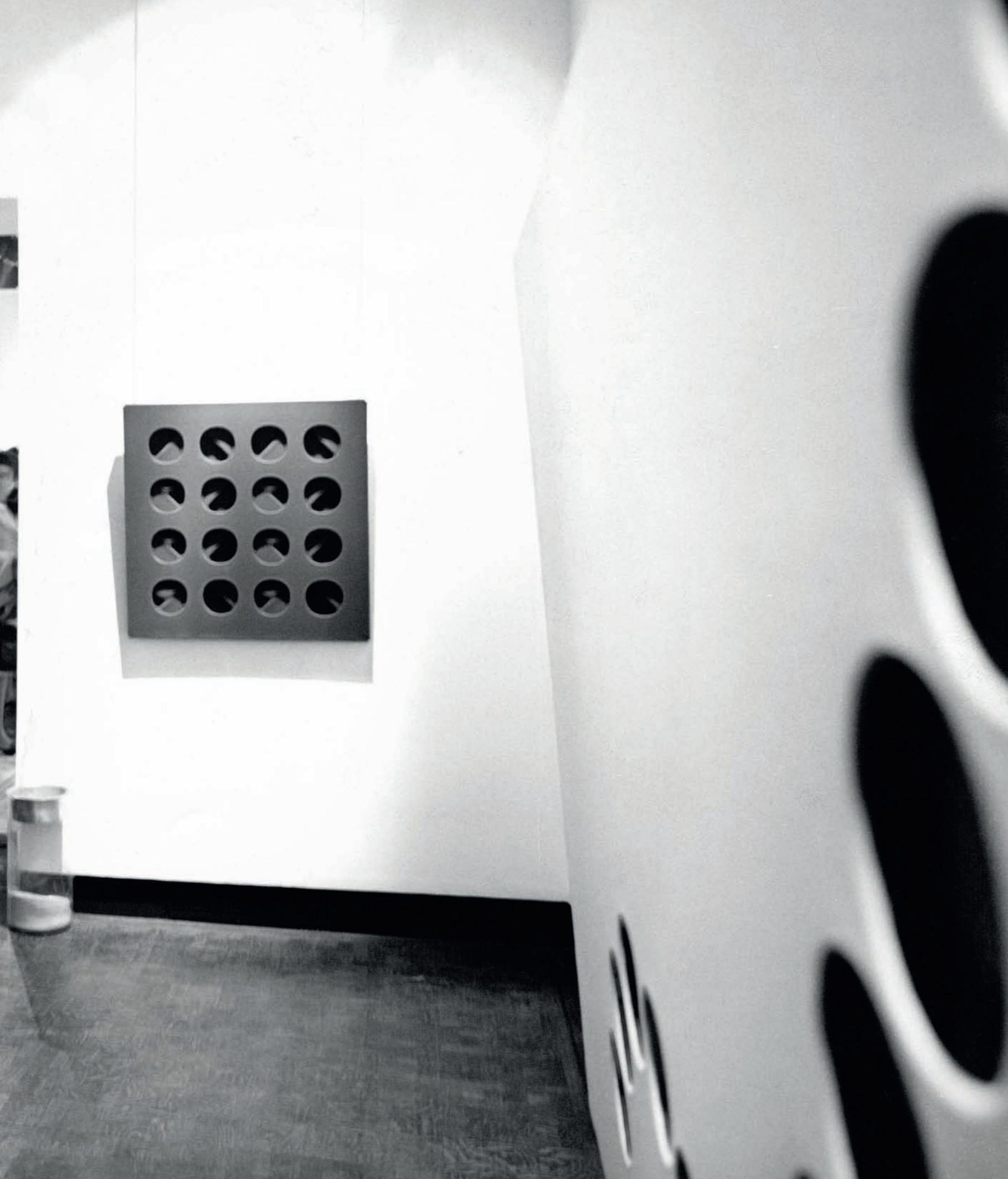
Pagina a fianco /
Opposite page
Intersuperficie curva bianca, 1966
Acrilico bianco su tre tele sovrapposte / White acrylic on three superimposed canvases
100 x 80 x 7,5 cm / 39 3/8 x 31 1/2 x 3 in
Collezione privata, Firenze / Private collection, Florence
APSM027/0001



—
"Italy, New
Tendencies –
Bonalumi
Castellani Ceroli
Grisi Scheggi
Tacchi", veduta
della mostra.
Foto di Folco
Quilici

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









Intersuperficie curva bianca, 1966
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic
on three superimposed canvases
133 x 133 x 7,5 cm / 52 3/8 x 52 3/8 x 3 in
Collezione privata / Private collection
APSM046/0001

—
Pagina a fianco
"Italy, New Tendencies – Bonalumi
Castellani Ceroli Grisi Scheggi Tacchi",
veduta della mostra. Foto di Folco Quilici

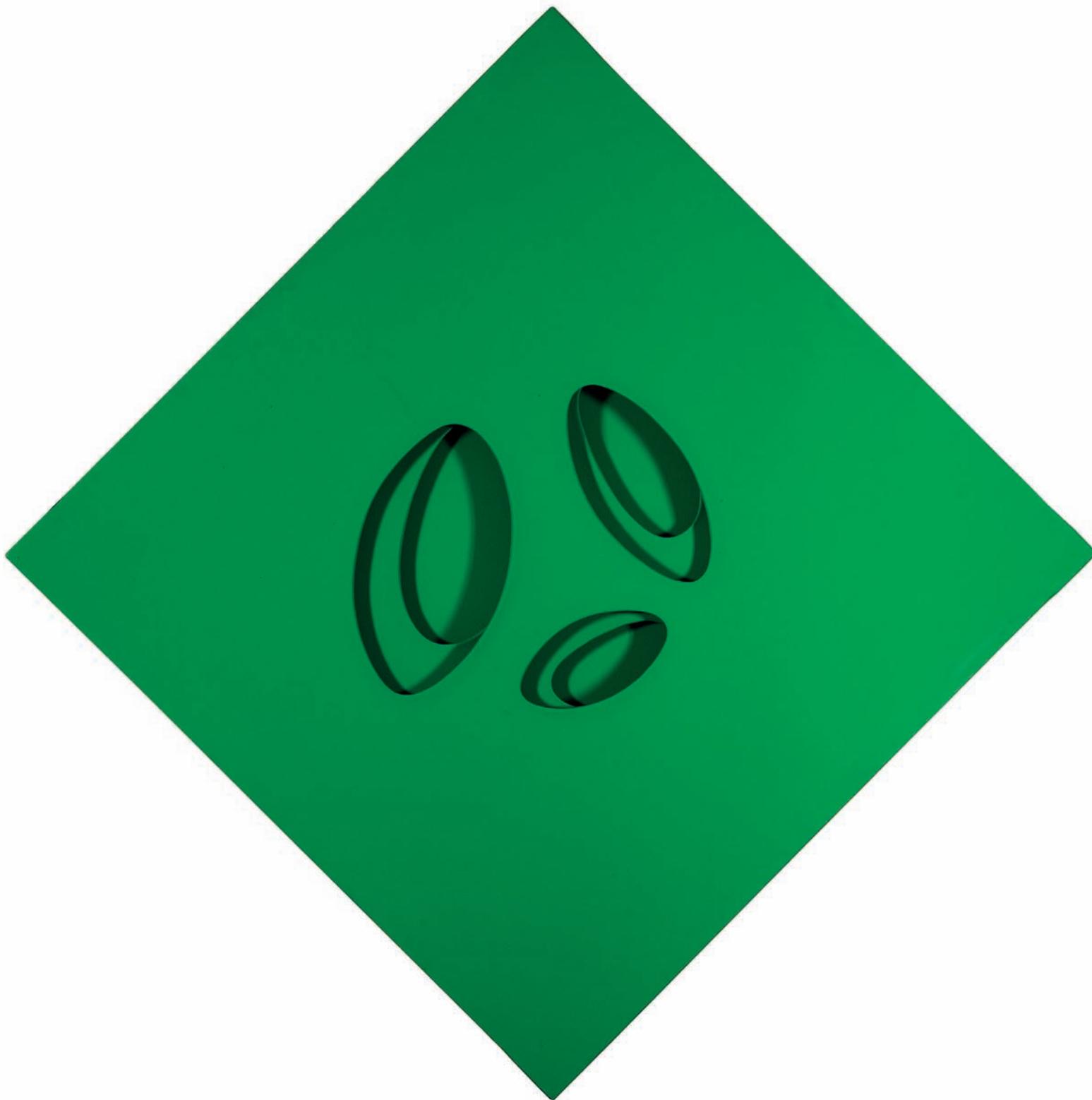
—
Opposite page
Italy, New Tendencies – Bonalumi Castellani
Ceroli Grisi Scheggi Tacchi, exhibition
view. Photo by Folco Quilici



Intersuperficie curva bianca, 1964
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic
on three superimposed canvases
120 x 120 x 7 cm / 47 1/4 x 47 1/4 x 2 3/4 in
Collezione privata / Private collection
APSM001/0046

—
Opera esposta alla mostra "Three
European Artists - Alvianni De Rosny
Scheggi", London, Ewan Phillips Gallery,
12 ottobre-3 novembre 1966

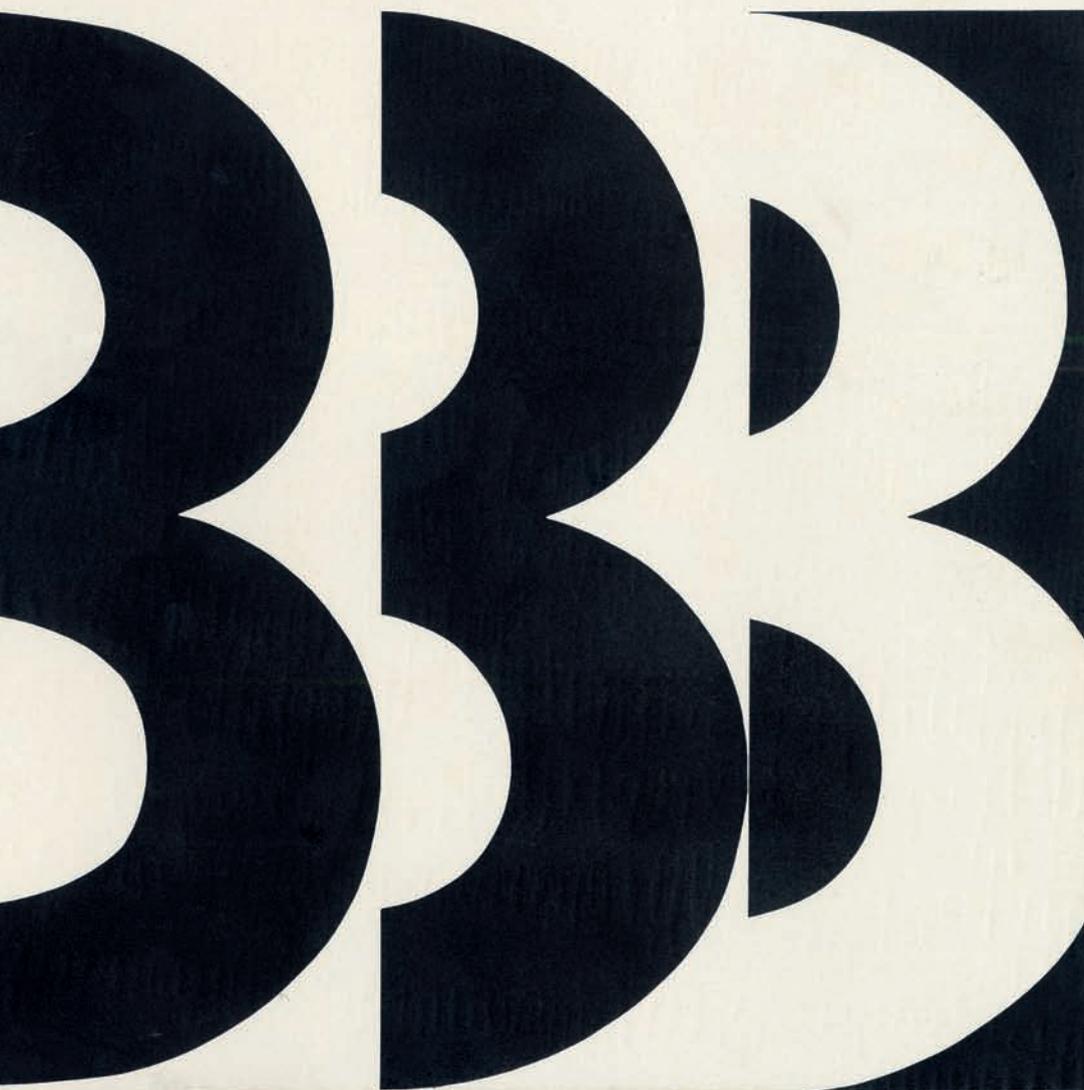
—
The work was shown at the exhibition
*Three European Artists - Alvianni De Rosny
Scheggi*, London, Ewan Phillips Gallery,
October, 12-November 3, 1966



Intersuperficie curva verde, 1966
Acrilico verde su tre tele
sovrapposte / Green acrylic
on three superimposed canvases
80 × 80 × 6 cm / 31 ½ × 31 ½ × 2 ¾ in
Collezione privata, Firenze /
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,
catalogo della
mostra, Venezia, 18
giugno-16 ottobre,
1966. Copertina del
catalogo*

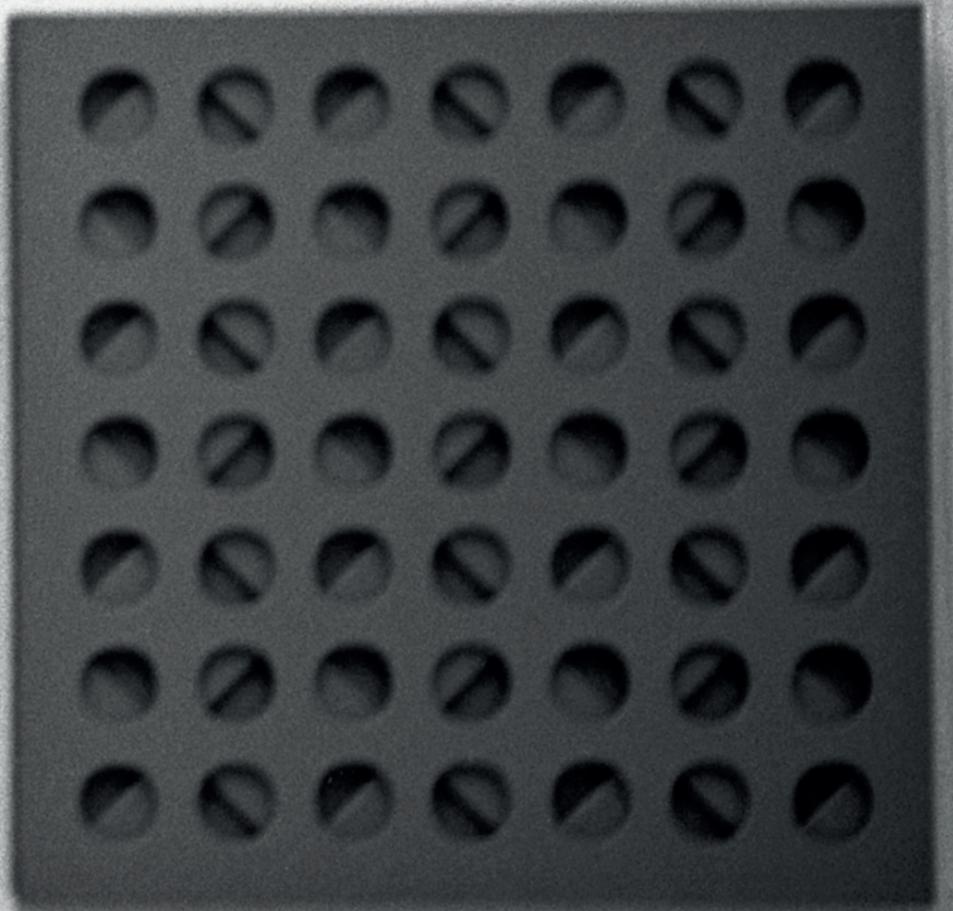
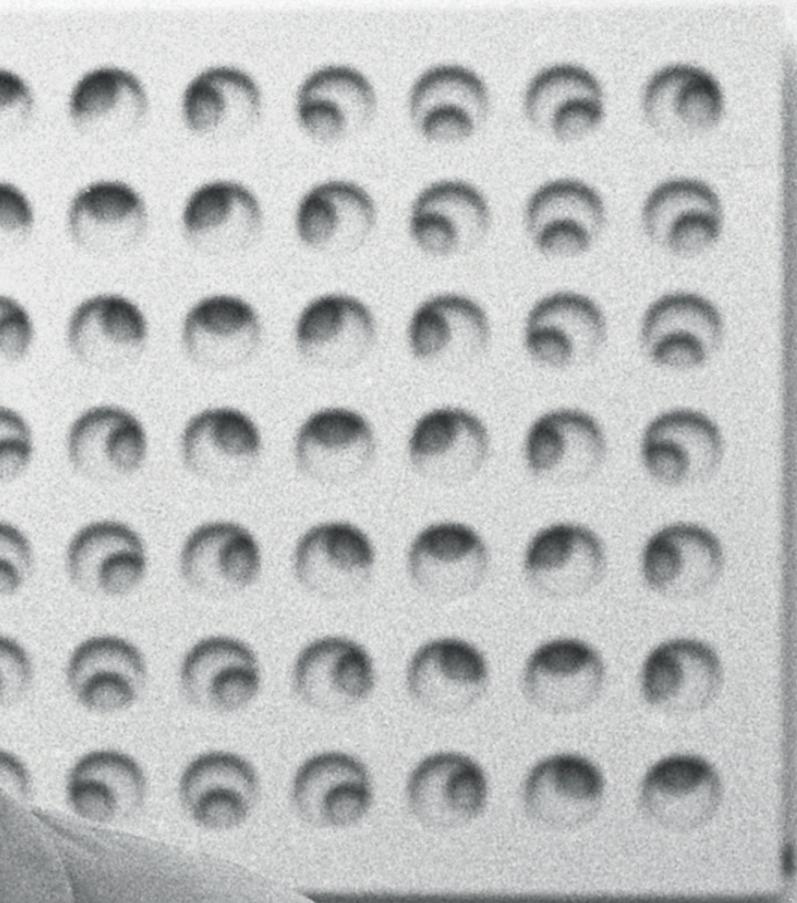
*Nella pagina a fianco
Julio Le Parc nella
sua sala alla XXXIII
Biennale di Venezia,
1966. Foto di
Cameraphoto*
*Nelle pagine
seguenti
Paolo Scheggi nella
sua sala alla XXXIII
Biennale di Venezia,
1966. Foto di
Ugo Mulas*

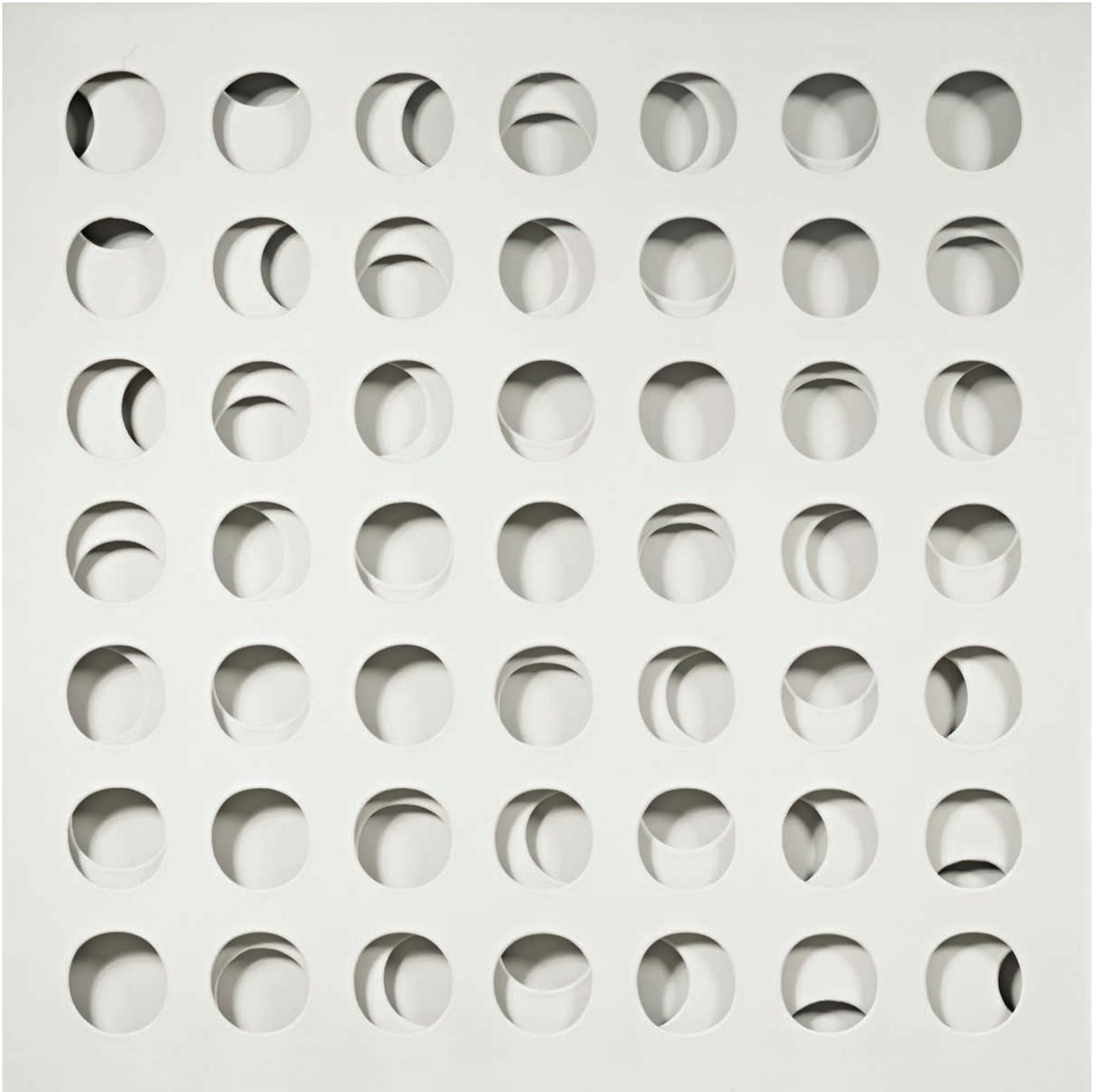
—
*33^a Biennale
Internazionale
d'Arte di Venezia,
exhibition
catalogue, Venice,
June 18-October
16, 1966. Catalogue
cover*

*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*

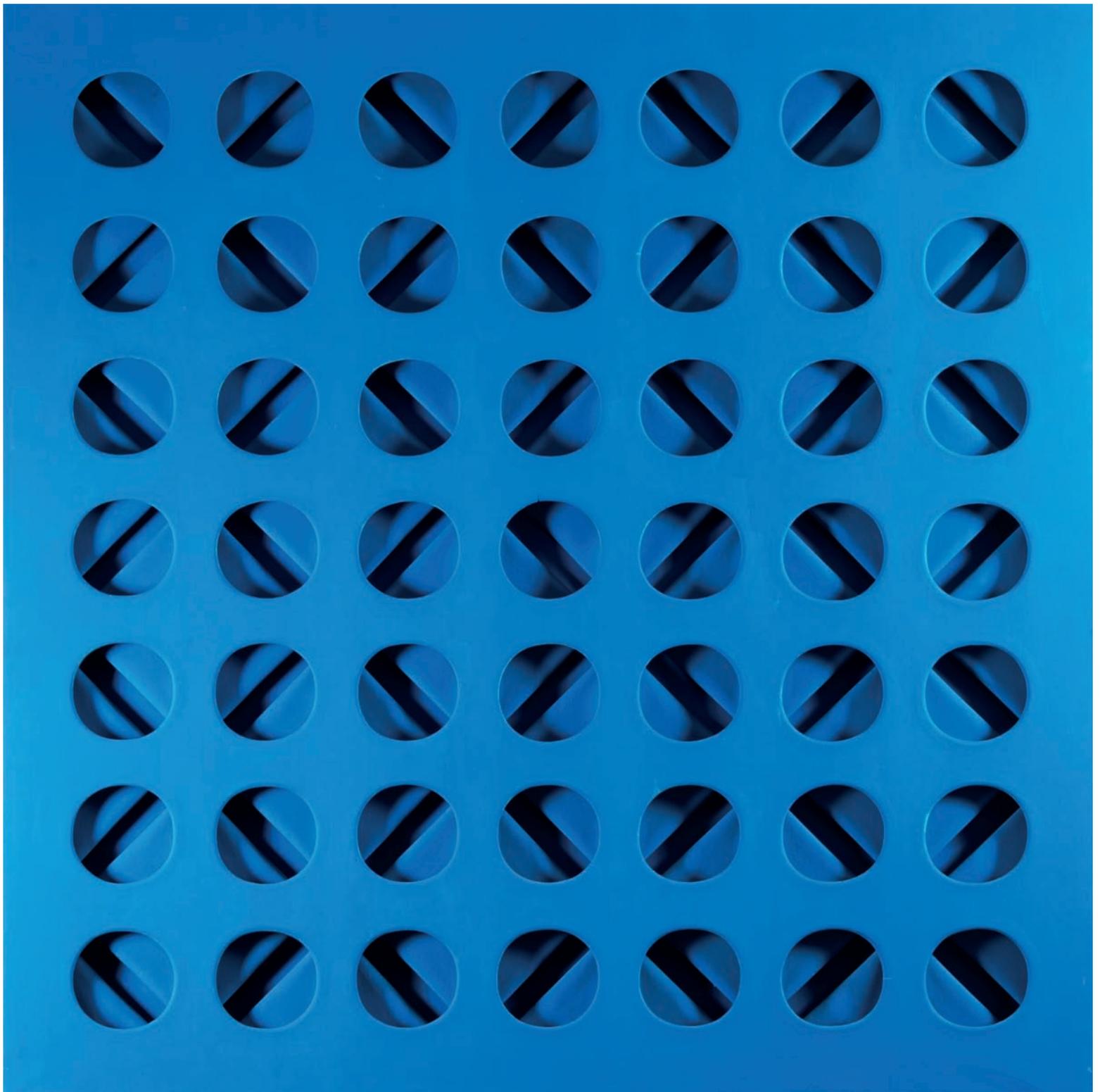




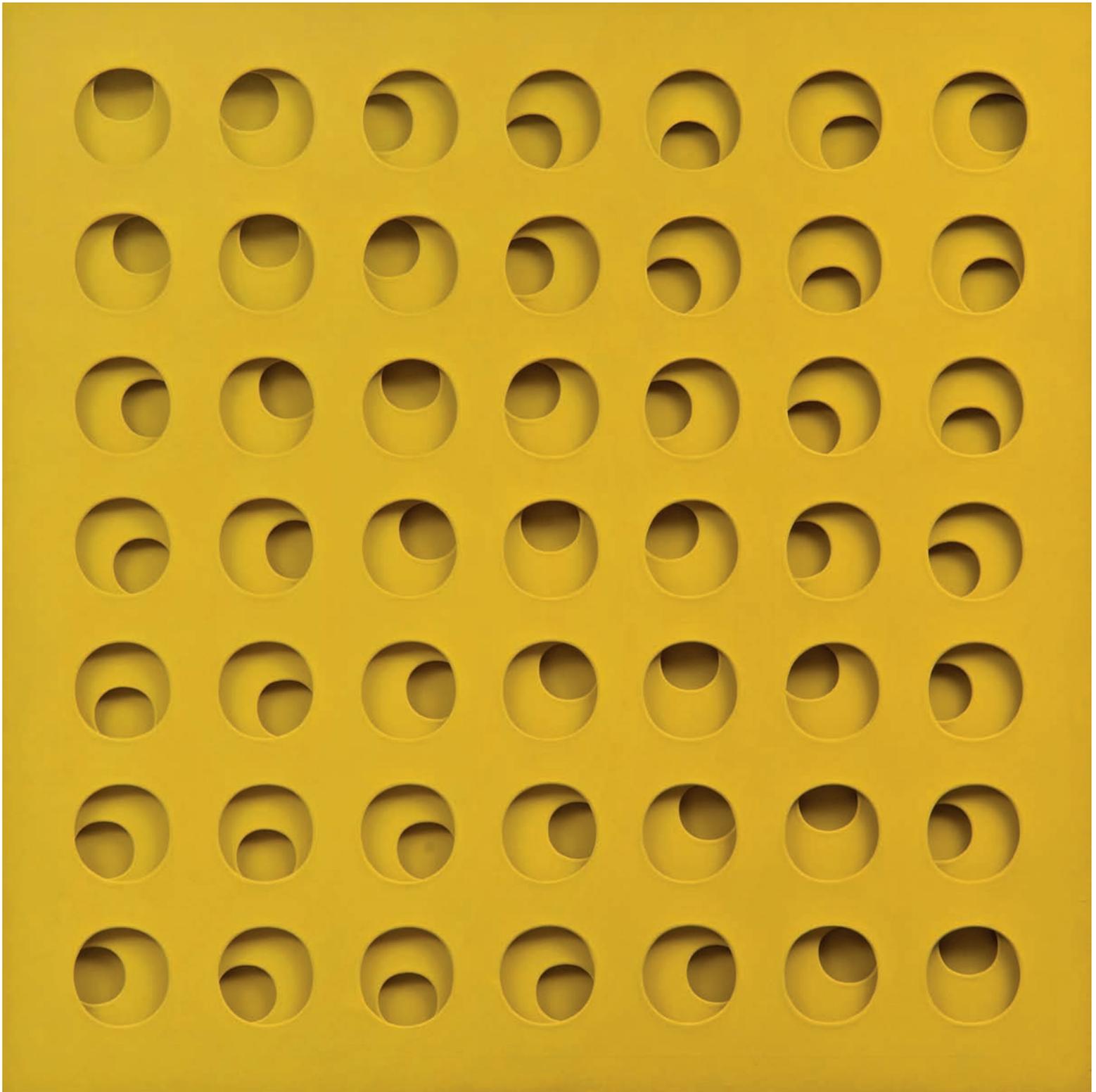




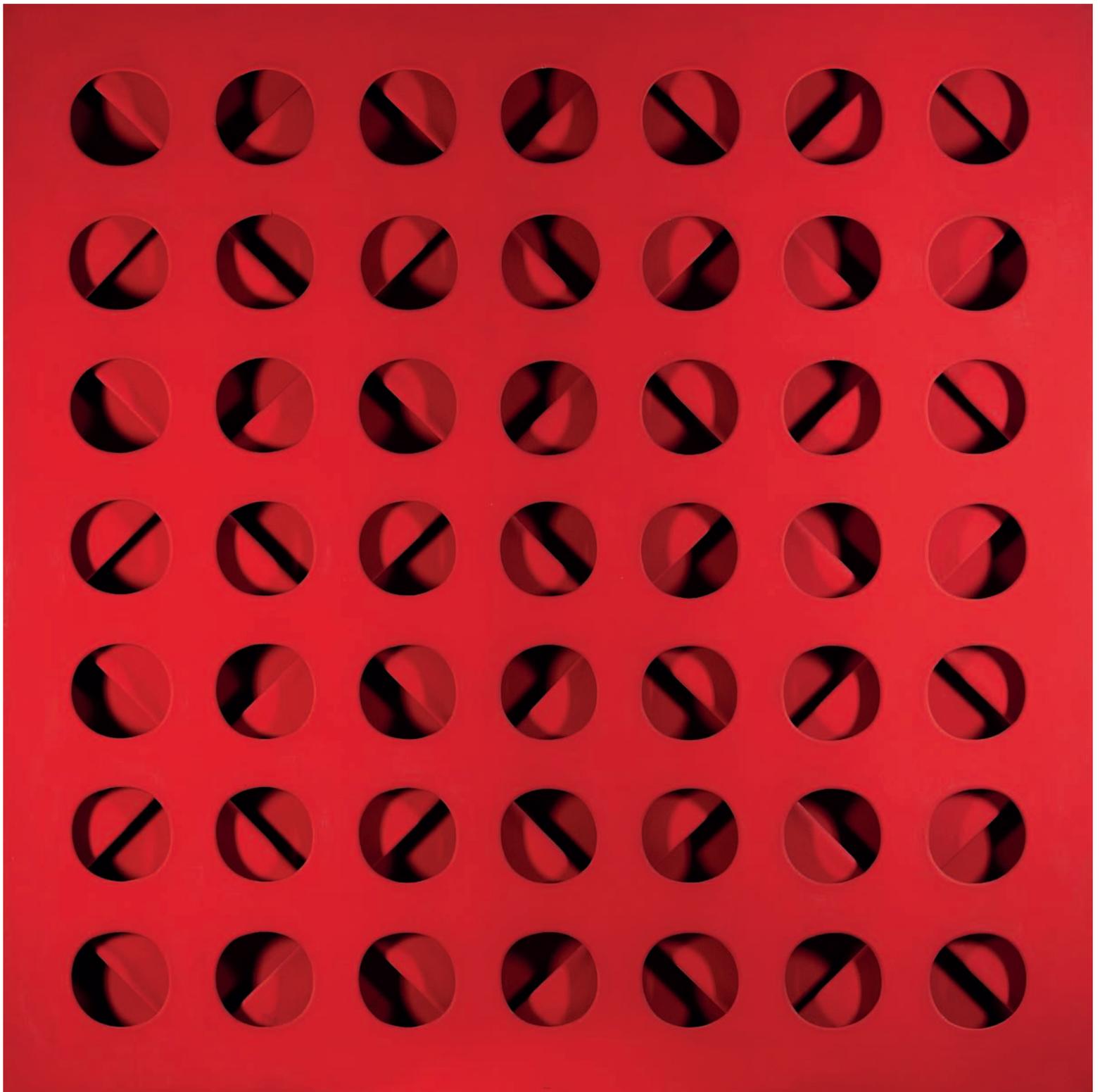
Intersuperficie curva bianca, 1966
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic on three
superimposed canvases
133 x 133 x 6,6 cm / 52 3/8 x 52 3/8 x 2 5/8 in
Collezione privata, Svizzera /
Private collection, Switzerland
APSM069/0016



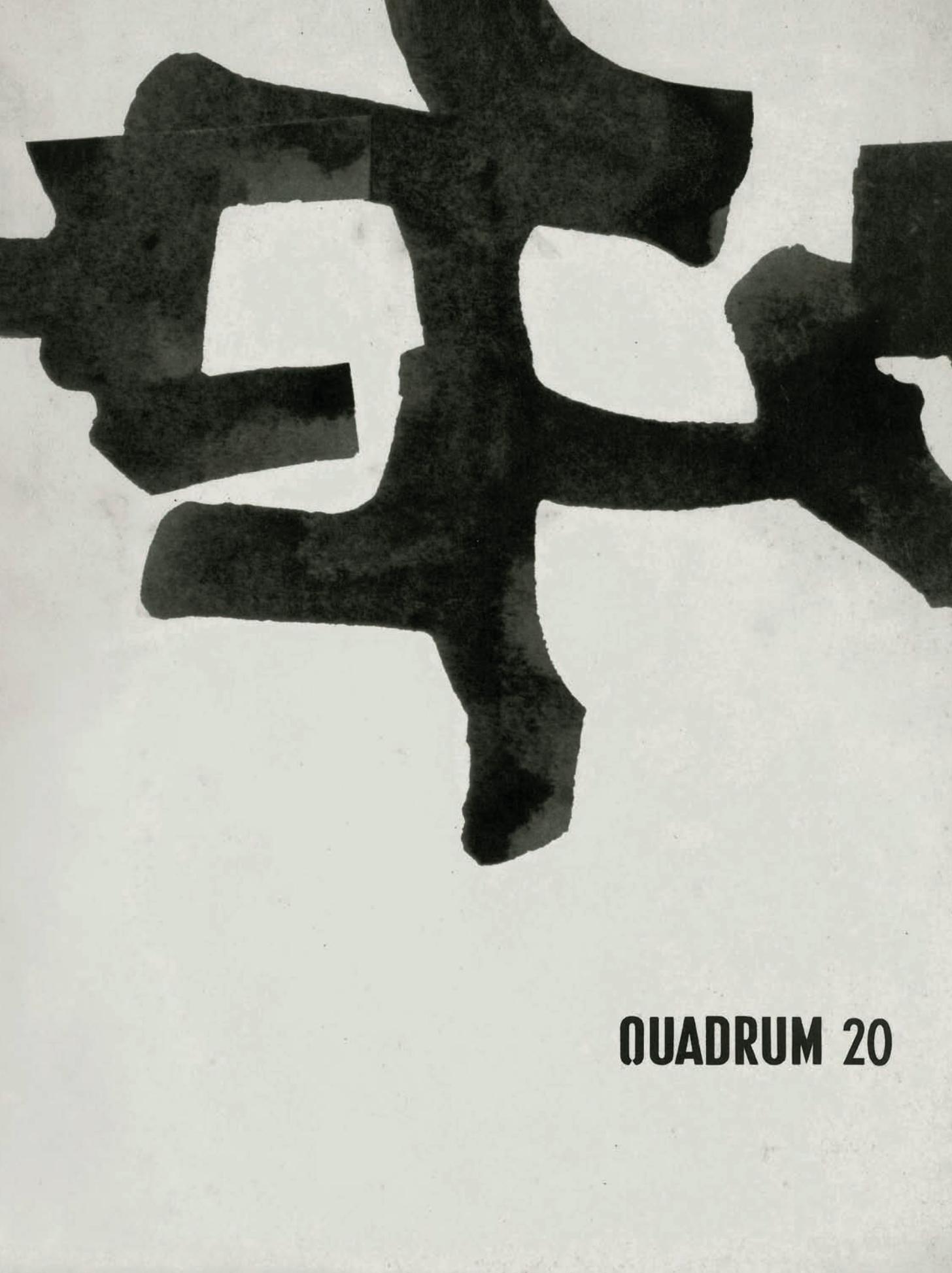
Intersuperficie curva dal blu, 1966
Acrilico blu su tre tele
sovrapposte / Blue acrylic on three
superimposed canvases
133 × 133 × 6,6 cm / 52 3/8 × 52 3/8 × 2 5/8 in
Collezione privata / Private collection
APSM001/0013



Intersuperficie curva dal giallo, 1966
Acrilico giallo su tre tele
sovrapposte / 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
Acrilico rosso su tre tele
sovrapposte / Red acrylic on three
superimposed canvases
133 × 133 × 6,6 cm / 52 3/8 × 52 3/8 × 2 5/8 in
Collezione privata / Private collection
APSM001/0012



—
"Quadrum", n. 20,
1966 Bruxelles,
copertina

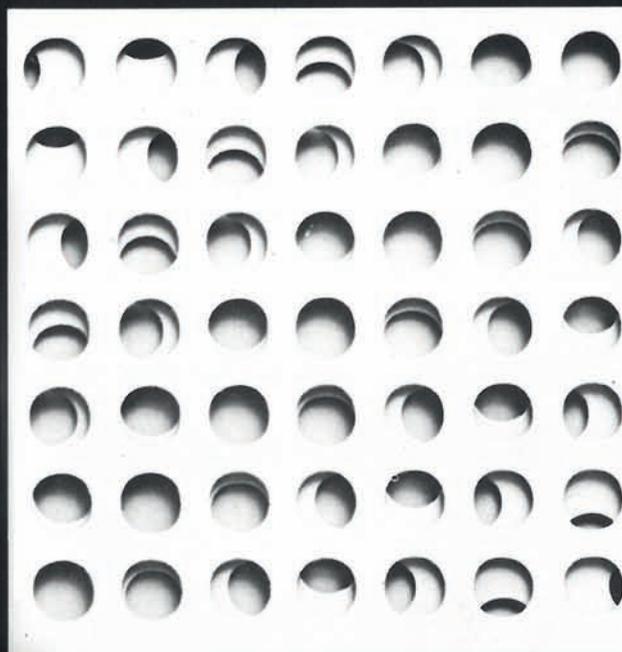
—
Quadrum, no. 20,
1966, Brussels,
cover

QUADRUM 20

—
 Selezione
 di immagini
 pubblicate a
 corredo del saggio
 di Udo Kultermann,
*Die Sprache des
 Schweigens. Über
 das Symbolmilieu
 der Farbe Weiss*
 [Il linguaggio del
 silenzio. Il luogo
 simbolico del
 colore bianco], in
 "Quadrum", n. 20,
 1966 Bruxelles,
 p. 17

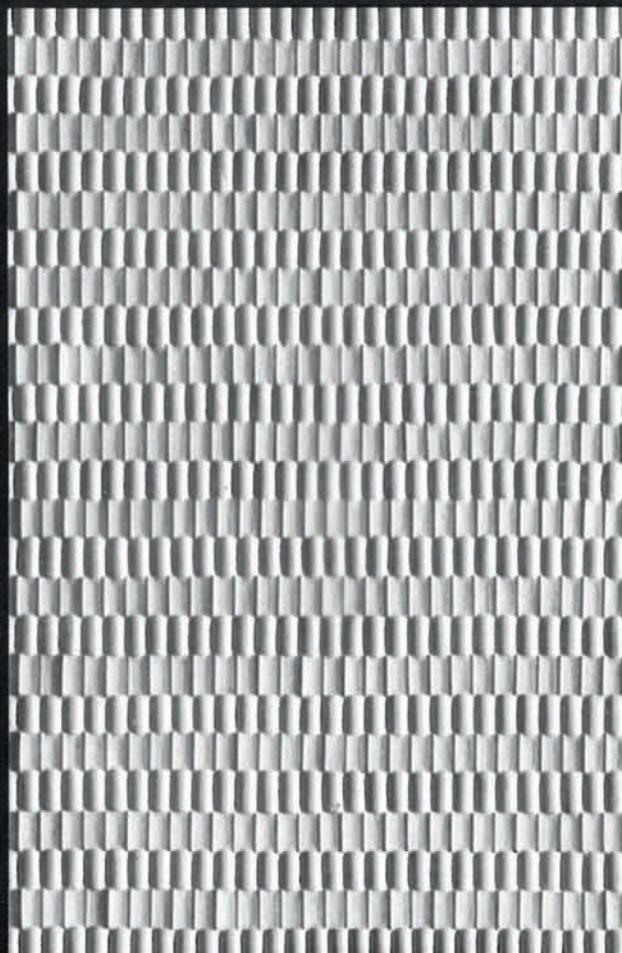
—
 Selection of
 images published
 accompanying
 essay by Udo
 Kultermann,
 "Die Sprache des
 Schweigens. Über
 das Symbolmilieu
 der Farbe Weiss"
 [The language
 of silence: The
 symbolic place of
 the color white], in
Quadrum, no. 20,
 1966, Brussels,
 p. 17

Paolo Scheggi
Intersuperficie
curva bianca, passaggio di piani.
 1966



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

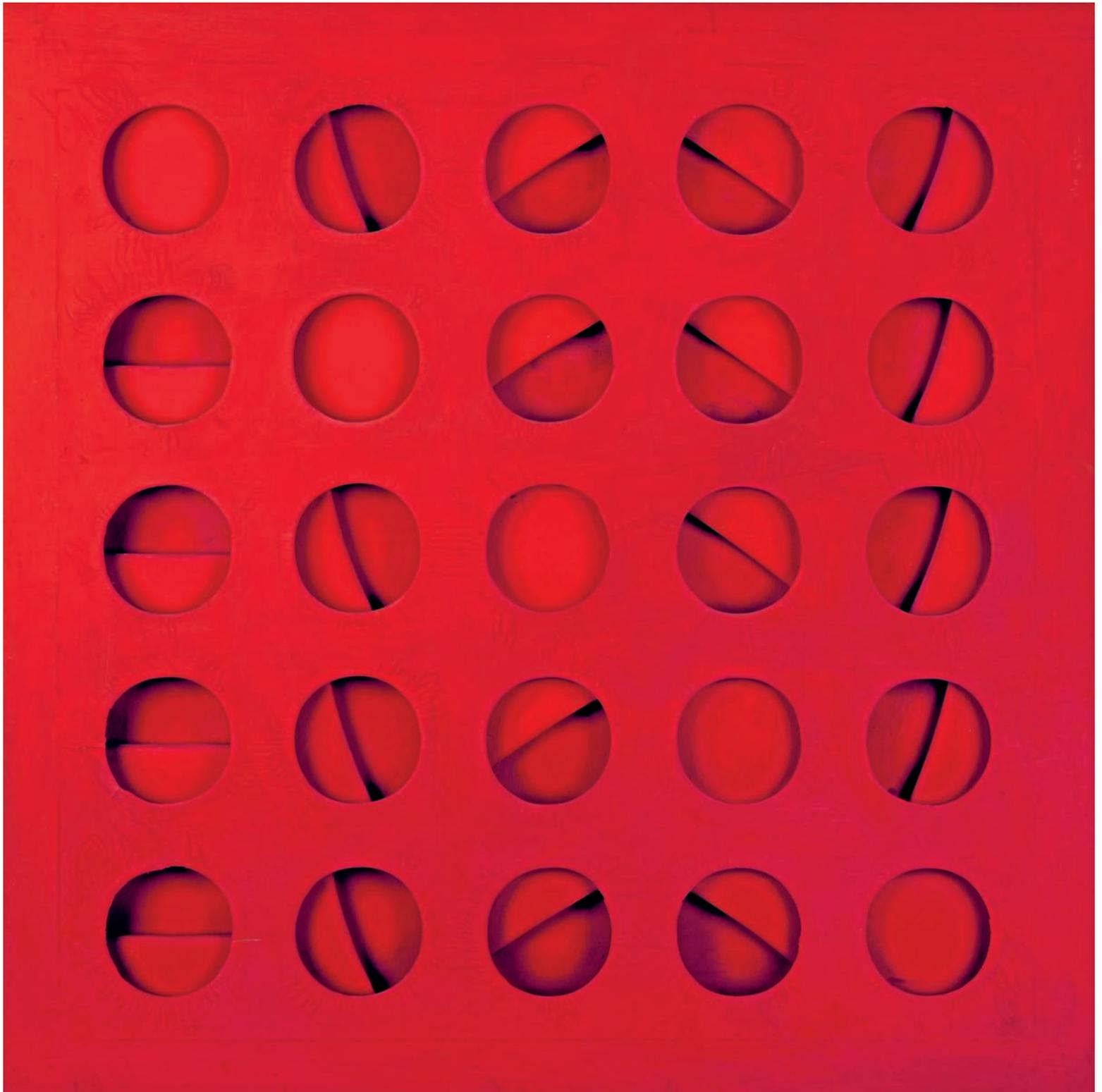
◀
 Agostino Bonalumi
Bianco, 1965.
 117 × 80



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



Intersuperficie curva dal giallo, 1966
Acrilico giallo su tre tele
sovrapposte / Yellow acrylic on three
superimposed canvases
60 x 60 x 5 cm / 23 5/8 x 23 5/8 x 2 in
Collezione privata / Private collection
APSM070/0001



Intersuperficie curva, 1966
Acrilico rosso su tre tele
sovrapposte / Red acrylic on three
superimposed canvases
100 x 100 x 6 cm / 39 3/8 x 39 3/8 x 2 3/8 in
Collezione privata, 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

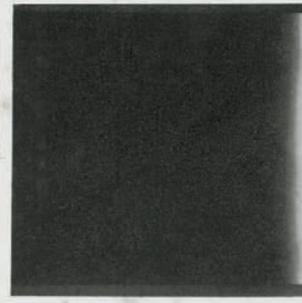
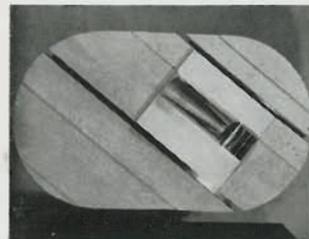
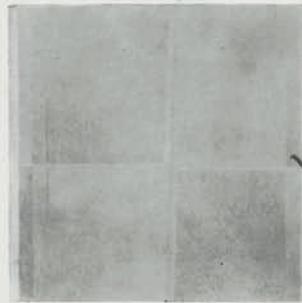
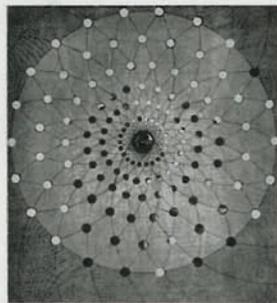
Firenze

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

poesia concreta,
catalogo della mostra, Firenze, Bologna, Lecce, Livorno, Napoli, Sansepolcro, 1967.
Copertina e pagine interne del catalogo

—
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

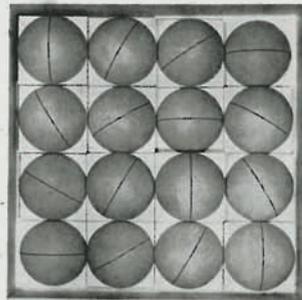
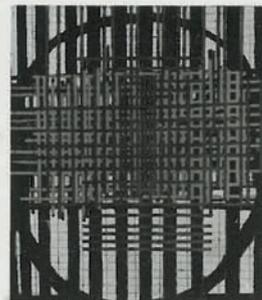
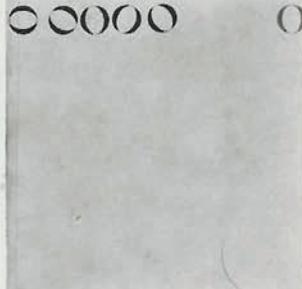
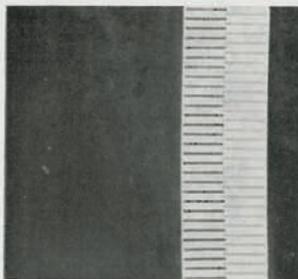


Pietro Gentili, San Vito Romano 1932; vive a Milano

Riccardo Guarneri, Firenze 1933; vive a Firenze

Marcello Guasti, Firenze 1924; vive a Firenze

Reimer Jochims, vive a Zurigo

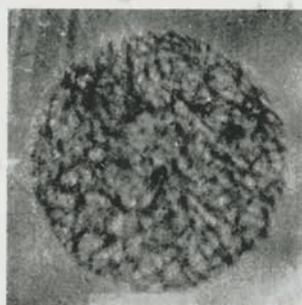
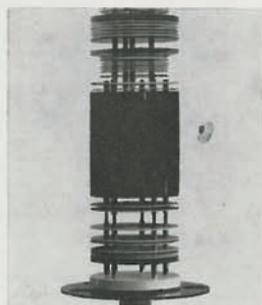
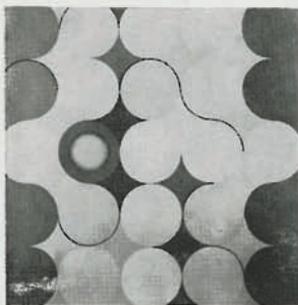


Bice Lazzari, Venezia; vive a Venezia

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

Paolo Masi, Firenze 1933; vive a Firenze

Marcello Morandini, Mantova 1940; vive a Varese

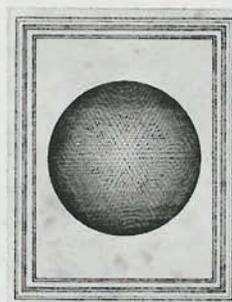
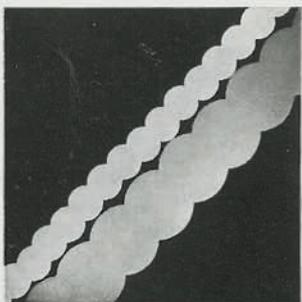
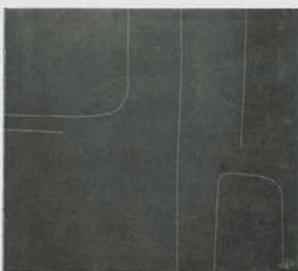


Carlo Nangeroni, New York 1922; vive a Milano

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

—
Copertina della
mostra "Nuove
Tendenze in
Italia", Galleria del
Naviglio, Milano,
6-30 giugno 1966

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

*Pagina a fianco /
Following page*
*Intersuperficie
curva-dal giallo,*
1966
Acrilico giallo
su tre tele
sovrapposte /
Yellow acrylic on
three superimposed
canvases
60,5 x 50 x 6 cm /
23 7/8 x 19 3/4 x 2 3/8 in
Collezione privata,
Firenze / Private
collection, Florence
APSM069/0005



1967-1968

1967-1968

—

Dall'ambientazione
all'azione dell'opera
nella città.

Verso il teatro, tra
progetto e nuova
utopia

—

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

Luca Massimo Barbero

Gli ultimi quattro anni vedono Scheggi sperimentare in quasi tutte le sue declinazioni le forme elementari della geometria: è il caso, innanzitutto, delle *Intersuperfici* della cui modulazione straordinariamente inventiva e della fantasia mai esauritasi dà ampia testimonianza la selezione delle opere pubblicate in catalogo, nelle diverse soluzioni tipologiche.

Ecco allora tra il 1967 e il 1968 il ripercuotersi di un ritmo serratissimo in alcune opere di grande dimensione, così come in materiali sperimentali come il PVC; in altre, spesso di modulo quadrato, il cerchio s'interfaccia con tagli semplici verticali, quasi fosse il tentativo di spostare lo sguardo e rendere sempre più difficile la perforazione dello stesso attraverso le superfici interposte. In altri casi ancora, il cerchio assume un ritmo frenetico, otticamente ossessivo, e il dialogo tra le prospettive e le superfici sovrapposte riprende una tensione incalzante percettiva, quasi una sorta di 'disturbo' attivo e attivante lo spazio.

Così, *Intersuperficie curva dal rosa* apre allo sguardo ampi orizzonti dove il colore disperde le ombre, in un abbraccio circolare distensivo e riposante; in *Grigio e grigio*, tra le poche opere formate da tre tele sovrapposte monocrome che non recano il titolo *Intersuperficie*, è il colore ad assumere centrale pregnanza, come se esso stesso disegnasse i cerchi che paiono l'uno germinare dall'altro, intrecciandosi in una maglia fitta eppure cristallina.

In altri lavori tra il 1968 e il 1969, i cerchi sembrano distendersi più morbidamente, tornando ad anteporsi o sottoporsi uno all'altro come curva, come suggerimento di uno slittamento fisico, geometrico e visivo. Il colore da imperativo, profondo, intenso si fa talvolta foriero di effetti meno radicali. All'importanza del bianco, dei colori primari e di nuovi squillanti colori, si affacciano momenti più intimamente delicati, apparentemente accattivanti, poi subito negati da colori più intensi, talvolta metallici, in altri casi quasi acidi.

Tra le tipologie principali della sua costruzione pittorico-oggettuale, riconosciamo innanzitutto il *continuum* del modulo quadrato, dove l'oggetto lavora in una iterazione della forma e in un'articolazione di ritmo e distribuzione delle superfici interposte, suggerendo così in modo ottico-dinamico un ritmo costante e geometrico: è il caso di un'altra opera dal titolo inusuale, *Tondi per quadri*, un titolo che cela il nome di una amicizia e di una collaborazione felice, quella tra Scheggi e il critico teatrale Franco Quadri, che avrebbe seguito l'attività e la ricerca performative dell'artista partecipando anche a *L'Autospettacolo*, diretto e creato da Scheggi a Caorle nella estate del 1969, per la manifestazione "Nuovi Materiali Nuove Tecniche", sulla quale bisognerà tornare nell'ultima sezione dedicata alla indagine sulla parola, sul linguaggio e sugli alfabeti tra il 1968 e il 1969, fino all'inizio del 1970¹.

In un'altra opera, già datata 1969, emerge una nuova tipologia, tipica di questi anni finali e felicissimi, che comporta la distribuzione di forme circolari creanti figure che designano geometricamente la parcellizzazione di forme calcolate, vuoi

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 serried 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

del triangolo, vuoi del cubo o in questo caso di un rettangolo. In questi oggetti torna ad avere un'importanza straordinaria l'ampiezza della prima tela lasciata ampiamente integra, su cui la luce si dispone giustificando ed esaltandone la pienezza monocromatica, spesso dipinta in colori accesi, mentre le circonferenze in alcune di queste opere si distribuiscono a margine, talvolta in una sorta di giustezza di 'bandiera' a sinistra o destra, dall'accento tipografico, come nel caso di *Intersuperficie curva dall'azzurro*, lavoro romboidale del 1969, e prima ancora di *Intersuperficie curva bianca* del 1966, splendida prova di dimensioni notevoli (il lato è di 150 cm) esposta alla mostra "Paolo Scheggi. Intercamera plastica" tenutasi alla Galleria del Naviglio nel gennaio del 1967.

Altrove, Scheggi sembra assumere una straordinaria libertà compositiva, anche questa fatalmente conclusiva, con alcune grandi *Intersuperfici* generalmente bianche, dove la forma circolare torna in varie dimensioni, perde la rigidità geometrica ortogonale e diagonale, si distribuisce come galleggiante in dimensioni varie simulando una curva, un dipanarsi di spazio, una variazione felice d'architettura apertasi. È il caso della straordinaria *Intersuperficie curva bianca* del 1967, esposta e pubblicata sul catalogo della "V Biennale de Paris des jeunes artistes", tra le opere scelte per rappresentare la Pittura nella *Section italienne* al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris².

Palma Bucarelli, curatrice della sezione italiana, in catalogo elabora un discorso generale leggendo la ricerca artistica contemporanea in relazione all'epoca tecnologica e riconoscendo che il sintomo più significativo è allora quello della tecnica: come rottura con quelle tradizionali e costante sperimentazione, ora in direzione della rarefazione o dissoluzione dell'immagine, ora come dilatazione massima delle dimensioni e del sentimento dello spazio, di qualsiasi possibilità di relazione. Interessante leggere poi la specifica lettura che Lorenza Trucchi elabora sulle pagine de "L'Europa. Settimanale di politica, economia, cultura"³, pubblicando l'opera di Scheggi e descrivendo la sezione italiana "spettacolare ma non farsesca, audace ma non caotica" e caratterizzata da "un inatteso richiamo all'ordine [...] alla ragione, al rigore, alla coscienza, in definitiva, allo stile"⁴.

Proprio questa tensione sempre più spaziale, anche in termini di 'occupazione quantitativa' di esso, da parte delle *Intersuperfici* della seconda metà degli anni Sessanta, ci porta a ribadire la vocazione presente sin dagli inizi nell'opera di Scheggi, ovvero al rapporto di interazione e modificazione dell'ambiente chiuso o aperto, della galleria come della città: una tensione che assume verso la fine del decennio connotazioni concettuali e performative.

La vocazione 'ambientale' dell'opera di Scheggi matura in seno a una cultura milanese che dalla ormai storica idea spazialista degli anni Cinquanta evolve nelle poetiche costruttive degli anni Sessanta, in una relazione senza soluzione di continuità con il mondo delle Triennali, della

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

progettazione industriale ma soprattutto dell'architettura che è anche la radice razionale stessa dell'operatività di Scheggi, profondamente innestata in quella 'cultura del progetto' che ha nel capoluogo lombardo uno dei centri di elaborazione europea più aperti e interdisciplinari.

All'interno di un ampio dibattito critico che si svolge intorno ad una sottile polemica fra oggetto, ambiente e installazione, soccorre ancora una volta Germano Celant quando parla di una nuova "modalità" delle opere di Scheggi, definendole vettori spaziali capaci di muoversi "verso e con lo spettatore che è reso partecipe e consapevole del processo di intenzionalizzazione formale che informa l'operazione". E continua quindi il critico parlando di uno spazio che "in questo caso viene ad essere orientato rispetto allo spettatore [...], e quindi identificabile con lo spazio dell'esistenza"⁵.

In questo contesto, nasce nella estate del 1966 l'*Intercamera plastica*, il primo vero e proprio ambiente ideato da Scheggi, esposto alla Galleria del Naviglio nel gennaio del 1967.

L'opera è subito pubblicata in *Nuove dimensioni della scultura* di Udo Kultermann⁶.

Vi è esaltata l'idea della interazione quasi comportamentale dell'osservatore, come chiaramente definisce nel testo per il catalogo Umbro Apollonio, scrivendo che "[...] 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"⁷.

Del resto, di questa 'utopia' divenuta ambiente in cui chi guarda diventa non solo visitatore ma anche protagonista di un'azione, scrive lo stesso Scheggi nella sua *Nota per l'intercamera plastica* che qui riproduciamo in catalogo⁸, confermando così la vocazione sottile di natura intellettuale della sua indagine, tesa a coinvolgere chi guarda, e che evolverà di lì a pochi mesi sino a far diventare questo riguardante un vero e proprio 'spettatore' in senso teatrale, poi 'fruitore' e anche 'co-autore', maturando nuove direzioni di ricerca in un *milieu* letterario teatrale di inedite sperimentazioni le quali tutte, con sorprendente spirito di anticipazione, si nutrono delle letture e delle esperienze giovanili.

Una 'teatralità', quella di Scheggi, ben lontana da un'idea puramente scenografica ad effetto quanto invece fondata sulla idea della commistione nuovissima, e anche in questo caso anticipatrice, tra oggetto, opera e spazio pubblico. Insomma, non la pura e passiva 'messa in scena' ma lo scatenamento di una possibile interazione, partecipazione, che lo spingerà di lì a poco sull'onda dei nuovi studi di semantica ad approfondire quell'interesse per 'il suono' della parola, le lettere ed i segni che già sono apparsi nelle opere d'esordio che ora si arricchiscono di quell'attivismo performativo ch'egli va sperimentando a pieno.

L'ingresso di questa idea della scena nell'opera di Scheggi è

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

una ennesima pratica di convivenza tra i generi, di continuità nella interdisciplinarietà che si avvia a connotare sempre di più il suo lavoro proprio tra 1967 e 1968: “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 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”⁹, scrive Apollonio nel testo di presentazione dell’ambiente, individuando già le nuove modalità di approccio e di intervento etico, prima ancora che estetico, metafisico in quanto progettuale, utopico perché profondamente radicato nella vita, del biennio 1968-1969, al quale presto dobbiamo sopraggiungere.

Prima però va ricordato che parallelamente e grazie anche a questa *Intercamera plastica*, a soli 27 anni, Scheggi è sia tra gli artisti che aprono con le loro opere il Museo sperimentale di Torino¹⁰, sia tra quegli operatori che figurano nella epocale mostra “Lo spazio dell’immagine” al Palazzo Trinci di Foligno¹¹.

È in occasione della Biennale di San Marino, presieduta da Maurizio Fagiolo Dall’Arco e da questi puntualmente titolata *Nuove tecniche di immagine*¹², che, come si può notare da un articolo sulle pagine di “D’Ars Agency” n. 36-37, Scheggi espone la grande opera *Intersuperficie curva bianca*, ora nelle collezioni permanenti del MART di Trento e Rovereto, come una struttura modulare architettonica, una sorta appunto di parete che apre e delimita, circonda e segna uno spazio. In questa direzione va allora qui puntualizzata una linea della ricerca di Scheggi ancora inedita e della quale darà piena sistematizzazione scientifica il *Catalogo ragionato*: ovvero quella della produzione di elementi di integrazione dello spazio architettonico, dei *Compositori spaziali*, costruiti in scala come opere finite ed al tempo stesso *maquette* di una ipotetica o realizzata struttura ambientale. È il caso dei *Bozzetti A, B, C* e della *Struttura modulare* del 1967, da ritenere verosimilmente prove plastiche per la realizzazione effettiva dei due elementi di integrazione all’architettura ai quali si è fatto precedentemente cenno, realizzati in PVC bianco e rosa carico per il Palazzo della F.A.O. a Roma. Importante in questi *Compositori* è ribadire l’incisività di quel vero e proprio ‘andamento’ delle parti strutturali, che sviluppandosi in linee curve concave e convesse crea discontinuità coerenti allo spazio, che si ritrova quindi modulato, coinvolto e motivato dal *Compositore* stesso.

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

L'afflato di natura architettonica-ambientale ha da questo momento in poi un completamento nella parte in cui l'uomo non è solo interagente l'ambiente e parte di un'architettura spesso statica o solo otticamente dinamica, ma entra significativamente ad essere elemento, voce narrante e partecipazione dinamica di uno spazio d'arte. In altre parole, allo spazio ambientale si aggiunge quella componente narrativa ed evolutiva che porterà Scheggi, già dai primi anni Sessanta impegnato in un nuovo utilizzo della parola, ad entrare nel campo dell'opera come atto performativo e della parola come segno visuale.

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.

Note

1. *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, cit., testo per Scheggi di Tommaso Trini, *Teatro totale. L'Autospettacolo*, s.p.
2. *Cinquième manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, a cura di Paola Bucarelli, catalogo della mostra, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 29 settembre-5 novembre 1967, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1967.
3. Lorenza 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, ottobre 1967, pp. 45-46.
4. *Ivi*, p. 46.
5. Germano Celant, *Modelli spaziali*, in *Pittura-oggetto a Milano* cit., s.p.
6. Udo Kultermann, *Nuove dimensioni della scultura* [ed. or. *Neuen Dimensionen der Plastik*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1967], traduzione italiana a cura di Carlo Mainoldi, Feltrinelli, Milano 1967, p. 205.
7. Umbro Apollonio, *Paolo Scheggi. Intercamera plastica*, Milano, Naviglio 2-Galleria d'Arte, 9-22 gennaio 1967, Edizioni del Naviglio, Milano 1967, s.p.
8. Paolo Scheggi, *Nota per l'Intercamera plastica*, in "Bit. Arte oggi in Italia", n. 6, anno I, dicembre 1967, p. 8.
9. Umbro Apollonio, *Paolo Scheggi. Intercamera plastica*, cit., s.p.
10. Su queste vicende, cfr. *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di Luca Massimo Barbero, Torino, Sala Bolaffi, 19 febbraio-20 maggio 2010, Allemandi, Torino 2010.
11. Cfr. *Lo spazio dell'immagine*, a cura di Umbro Apollonio, catalogo della mostra, Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio-1 ottobre 1967, testi di 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, Venezia 1967.
12. Cfr. *VI Biennale Internazionale di San Marino. Nuove Tecniche d'Immagine*, a cura di Sandra Pinto e Pio Manzù, catalogo della mostra, San Marino, Palazzo dei Congressi, 15 luglio-30 settembre 1967, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1967.

Notes

1. *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, op. cit., text on Scheggi by T. Trini, *Teatro totale. L'Autospettacolo*, unpagged.
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., unpagged.
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, unpagged.
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, unpagged.
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

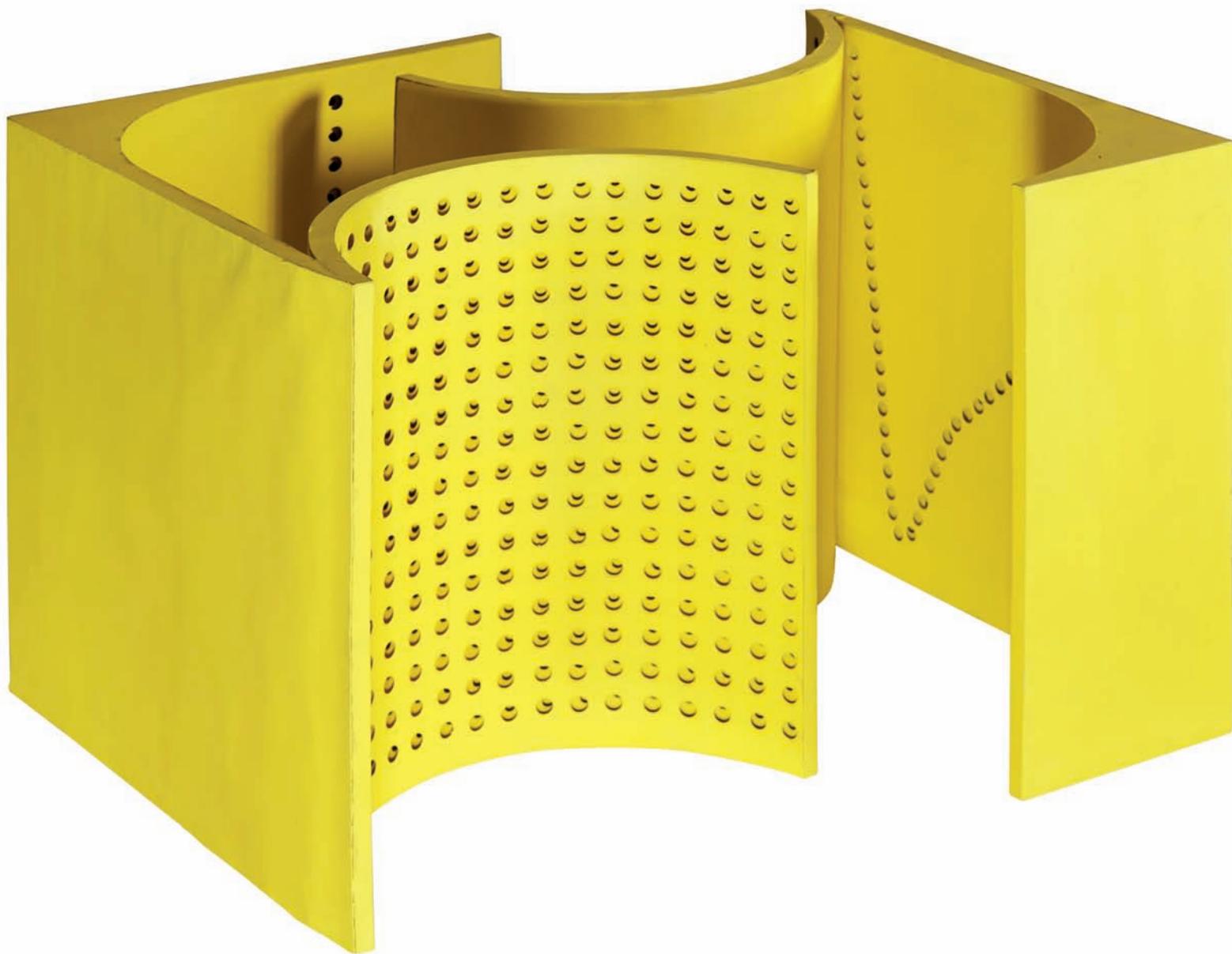
SCHEGGI

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, catalogo
della mostra,
Milano, Naviglio
2-Galleria d'Arte,
9-22 gennaio 1967

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

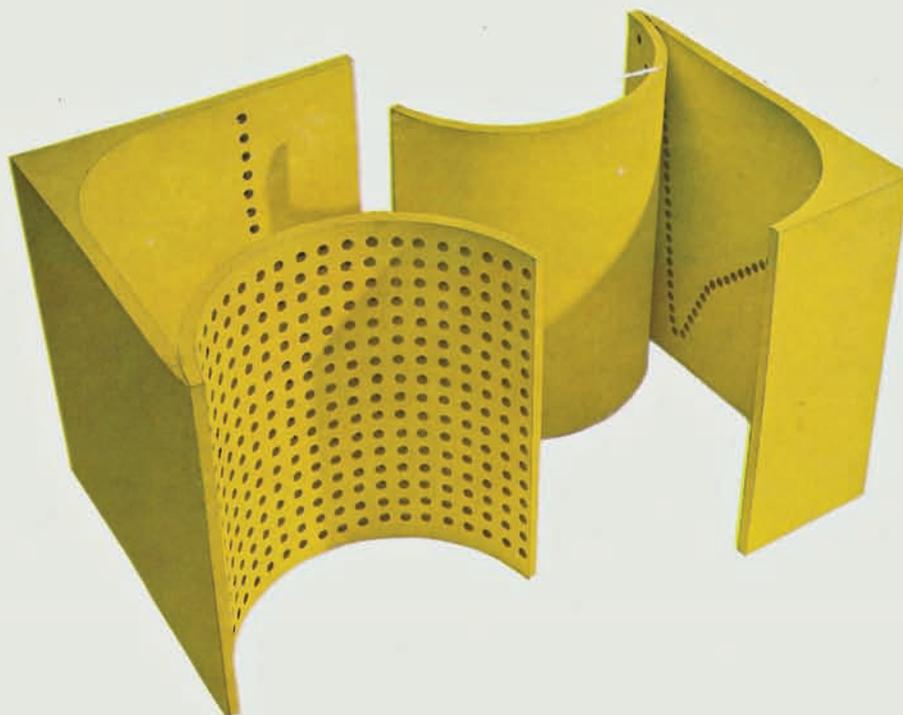


Maquette della Intercamera plastica, 1966
Fogli di legni dipinto di giallo curvati e
fustellati / Sheets of wood painted yellow,
bent and die-cut
52,5 × 86 × 66 cm / 20 5/8 × 33 7/8 × 26 in
Collezione privata / Private collection
APSM001/0133

—
Paolo Scheggi.
*Intercamera
plastica*, catalogo
della mostra,
Milano, Naviglio
2-Galleria d'Arte,
9-22 gennaio 1967.
Interno del
catalogo

—
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 mumificato 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'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 mummificato 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 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

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

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 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 tra retta e curva è un dato permanente nell'esperire di Scheggi e come tale va messo in conto nelle soluzioni che propone e che in questo caso hanno già affrontato un tema sottinteso nel suo fare, ora reso semplicemente più esplicito.

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.

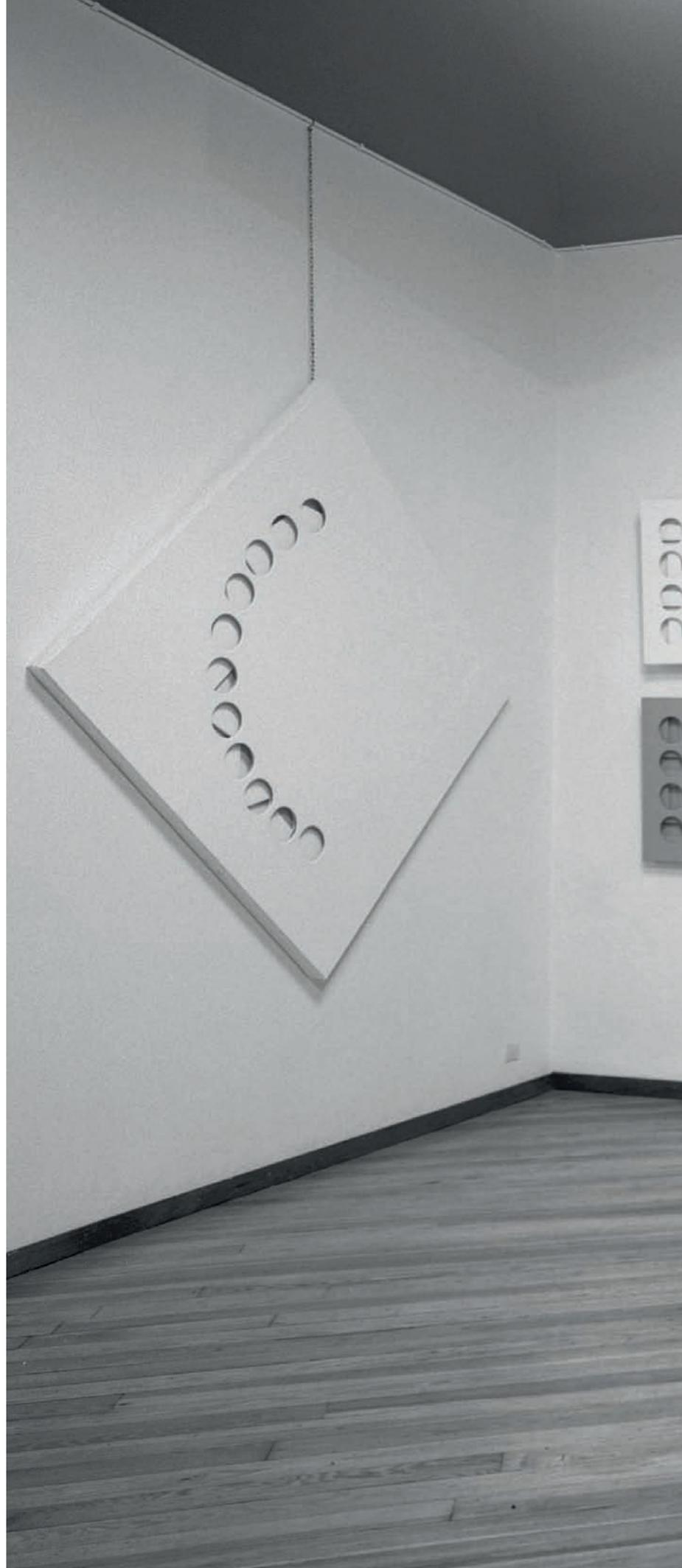
Umbro Apollonio, 1967

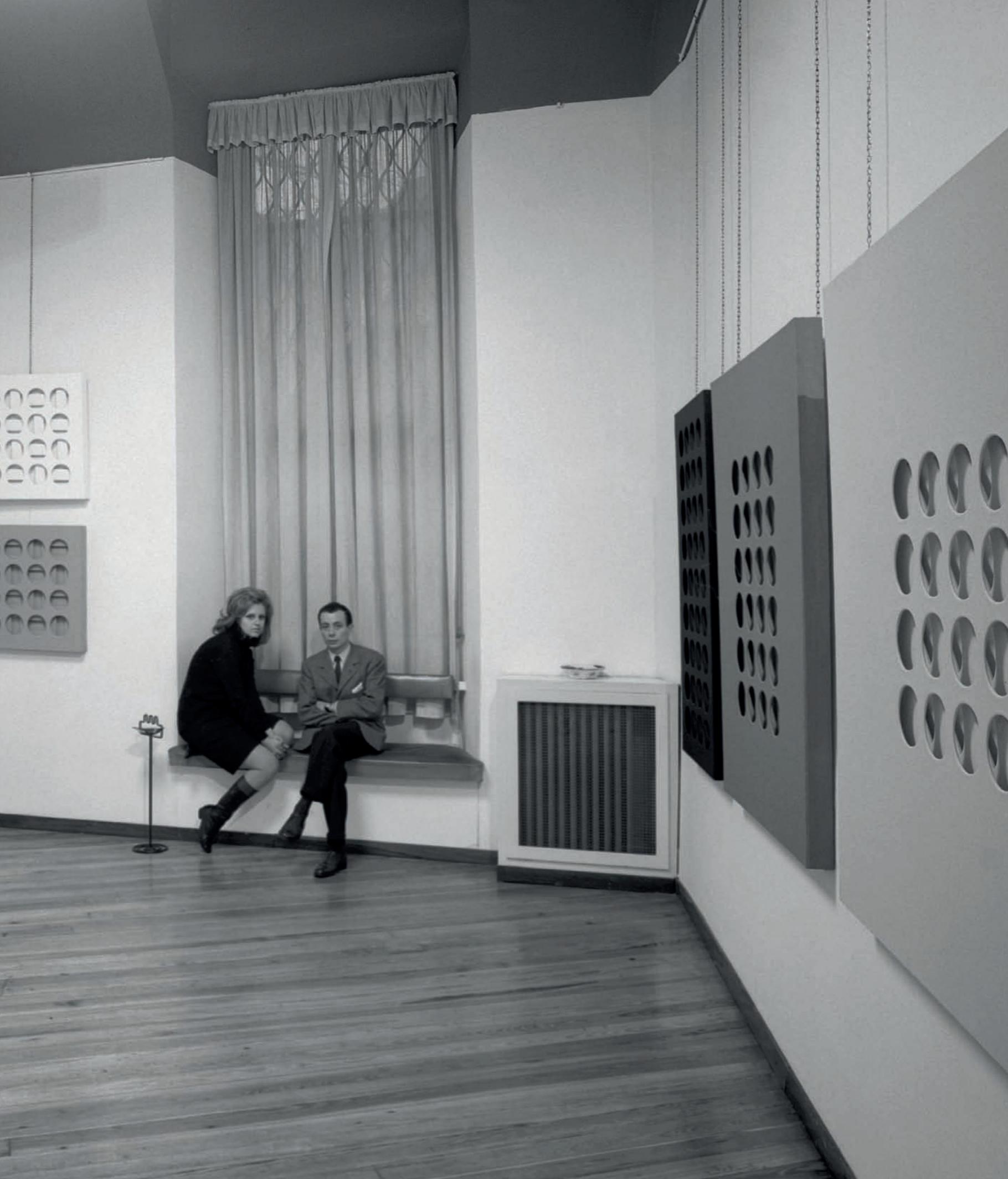
Intersuperficie
curva-nera, 1967
Acrilico nero su tre
tele sovrapposte /
Black acrylic on
three superimposed
canvases
80 x 80 x 5,5 cm /
31 ½ x 31 ½ x 2 ⅞ in
Collezione privata,
Parigi / Private
collection, Paris
APSM032/0001



—
Franca Scheggi
Dall'Acqua e Paolo
Scheggi nelle
sale della mostra
"Paolo Scheggi.
Intercamera
plastica", Milano,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, 9-22
gennaio 1967.
Foto di Ugo Mulas

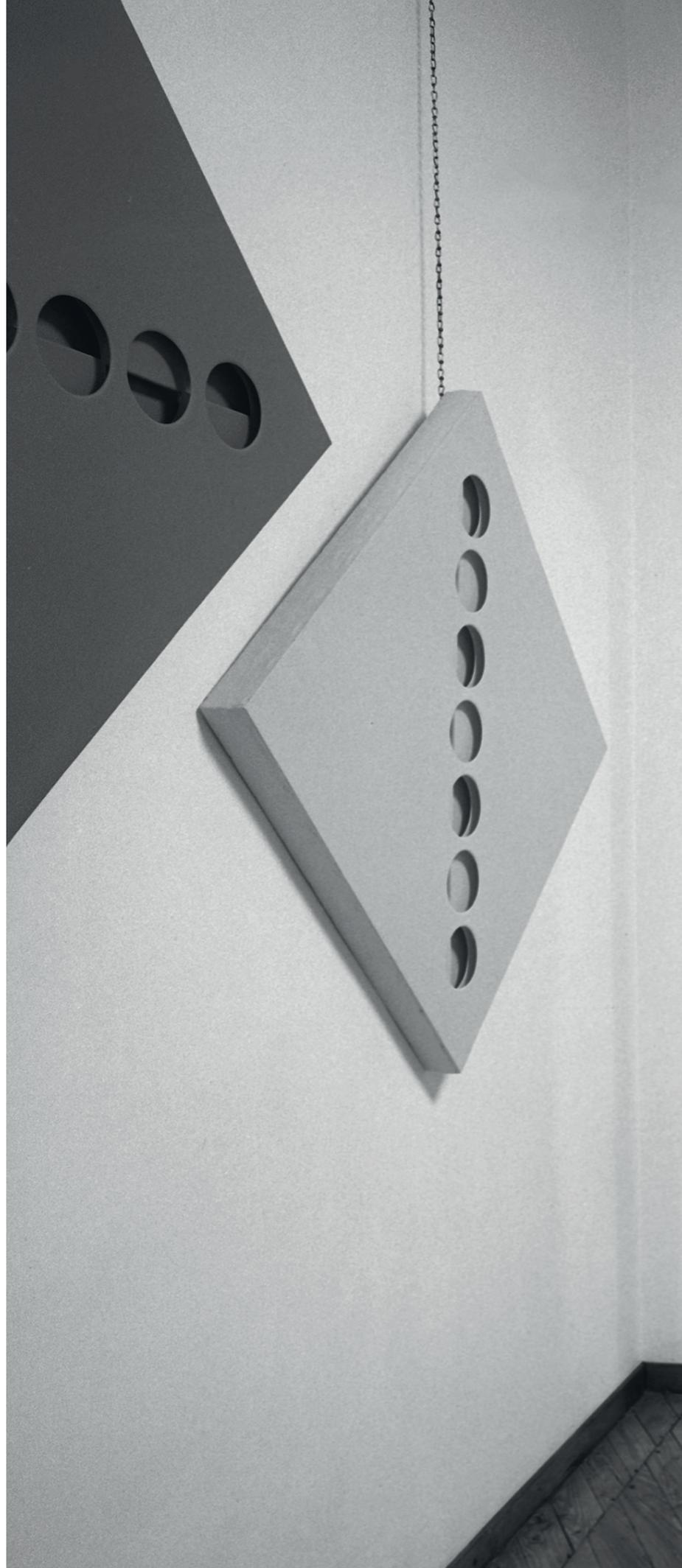
—
Franca Scheggi
Dall'Acqua and
Paolo Scheggi
in the rooms of
the exhibition
Paolo Scheggi.
Intercamera
plastica, Milan,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, January
9-22, 1967. Photo
by Ugo Mulas

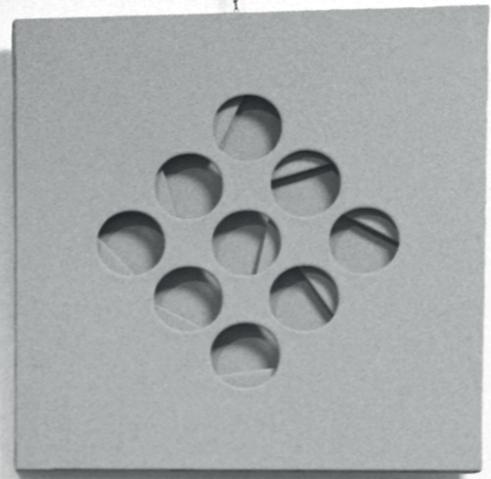




—
Maddalena
Montagnani nelle
sale della mostra
"Paolo Scheggi.
Intercamera
plastica", Milano,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, 9-22
gennaio 1967.
Foto di Ugo Mulas

—
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 e
Franca Scheggi
Dall'Acqua nella
*Intercamera
plastica*, Milano,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, 9-22
gennaio 1967.
Foto di 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 nella
*Intercamera
plastica*, Milano,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, 9-22
gennaio 1967.
Foto di Ugo Mulas

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



Intercamera plastica,
Originale
parzialmente
disperso, 1966-67
Ricostruzione 2007
Struttura portante di
legno e fogli di legno
dipinto di giallo
curvati e fustellati /
Original partially
missing 1966-1967
Reconstruction 2007
Support structure in
wood and sheets of
wood painted yellow,
bent and die-cut
540 x 435 x 320 cm /
212 5/8 x 171 1/4 x 126 in
Centro per l'arte
contemporanea Luigi
Pecci, Prato
Dono di Franca e
Cosima Scheggi /
Centro per l'arte
contemporanea
Luigi Pecci, Prato
Gift of Franca and
Cosima Scheggi,
2013
APSM001/0132

Nota per l'Intercamera plastica

Tra l'antinomia dell'integrazione cromatica e l'integrazione plastica, ho tentato di evidenziare un problema che finora non è mai stato opportunamente affrontato: modalità iter-spaziali [inter, NdR] atte ad integrare quei settori o zone a-funzionali dell'architettura. Elementi conduttori cioè, la cui fruizione tenda a reinventare in spettacolo plastico spazi 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 a-funzionale, 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, gennaio 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

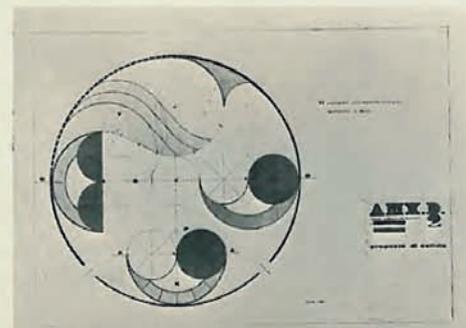


Nota per l'intercamera plastica: tra l'antinomia dell'integrazione cromatica e l'integrazione plastica, ho tentato evidenziare un problema che finora non è mai stato opportunamente affrontato: modalità iter spaziali atte ad integrare quei settori o zone afunzionali dell'architettura. Elementi conduttori cioè, la cui fruizione tenda a rinventare 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



—
Pagine interne
del catalogo
della mostra
Paolo Scheggi,
Galleria d'Arte
Moderna, Bologna,
6 ottobre-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.

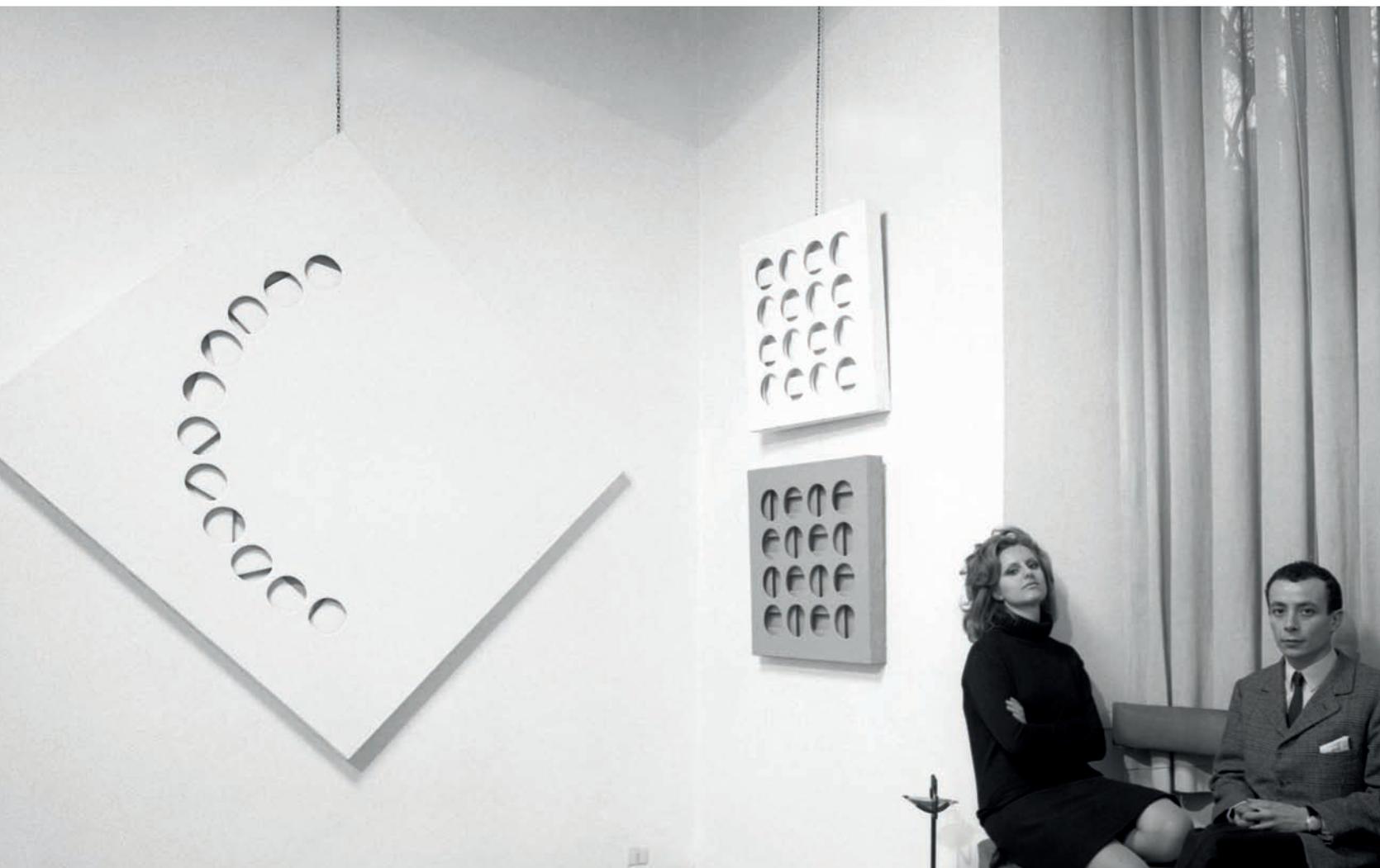
GIOVANNI MARIA ACCAME

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

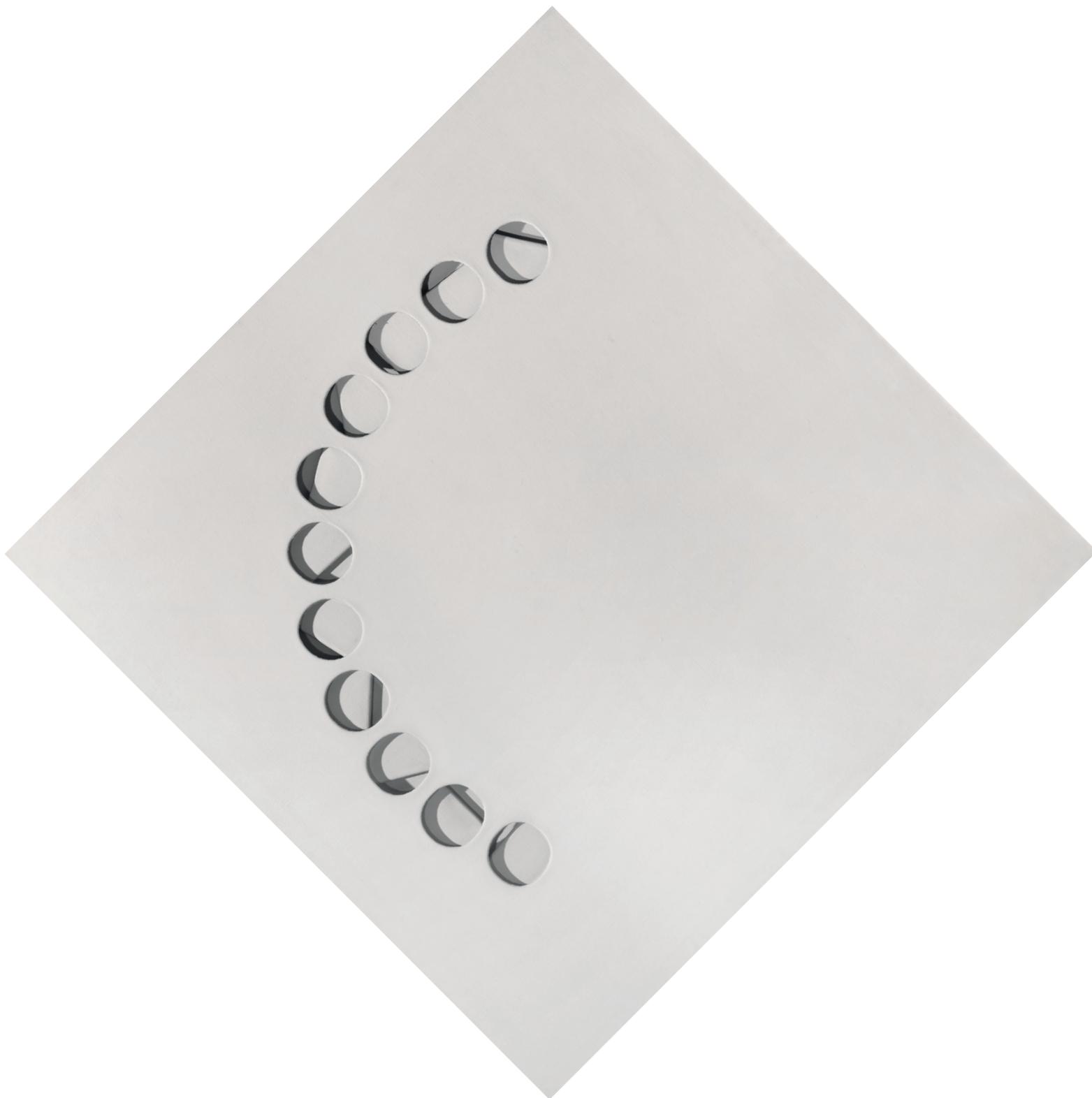


*Intersuperficie curva
bianca*

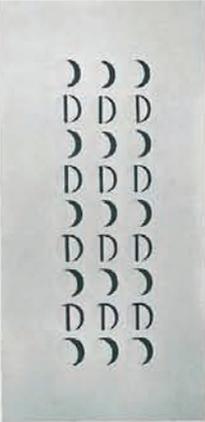


—
Franca Scheggi
Dall'Acqua e Paolo
Scheggi nelle sale
della mostra
"Paolo Scheggi.
Intercamera
plastica", Milano,
Naviglio 2-Galleria
d'Arte, 9-22 gennaio
1967. Foto di
Ugo Mulas
(particolare)

—
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)



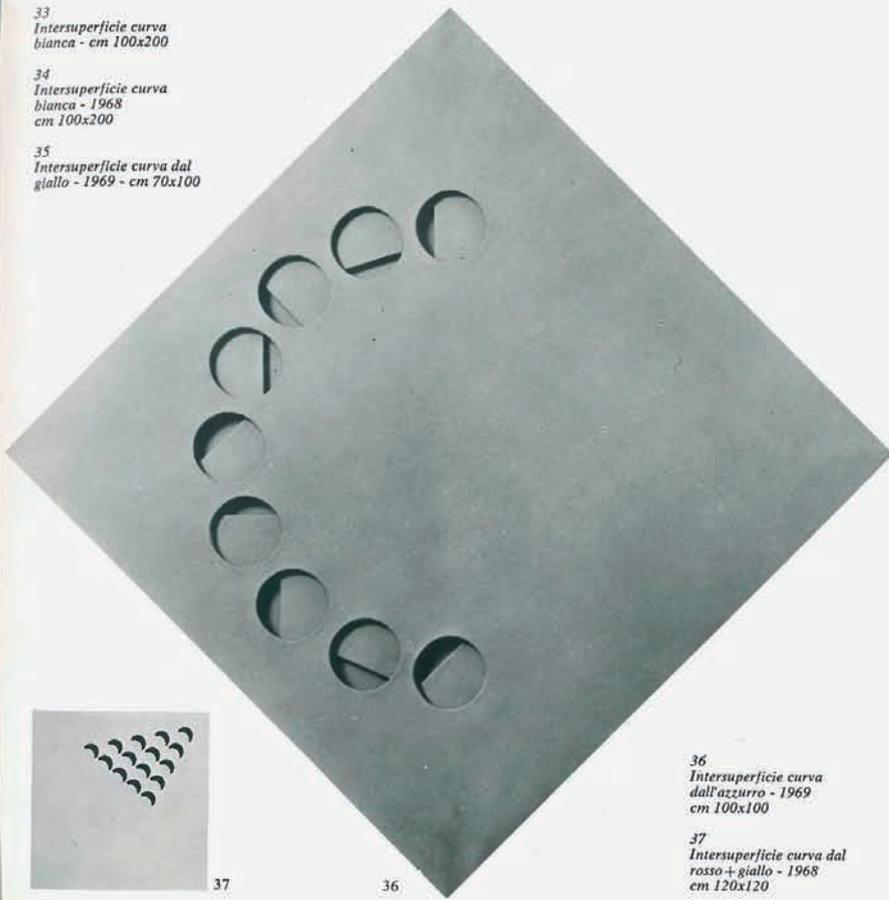
Intersuperficie curva bianca, 1966
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic
on three superimposed canvases
150 x 150 x 7 cm / 59 x 59 x 2 3/4 in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM069/0006



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*

—
Pagine interne
del catalogo
della mostra
Paolo Scheggi,
Galleria d'Arte
Moderna, Bologna,
6 ottobre -10
novembre 1976.

Il catalogo del
1976 evidenzia
che Paolo Scheggi
concepiva diversi
orientamenti di
esposizione e
riproduzione di
alcune sue opere

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

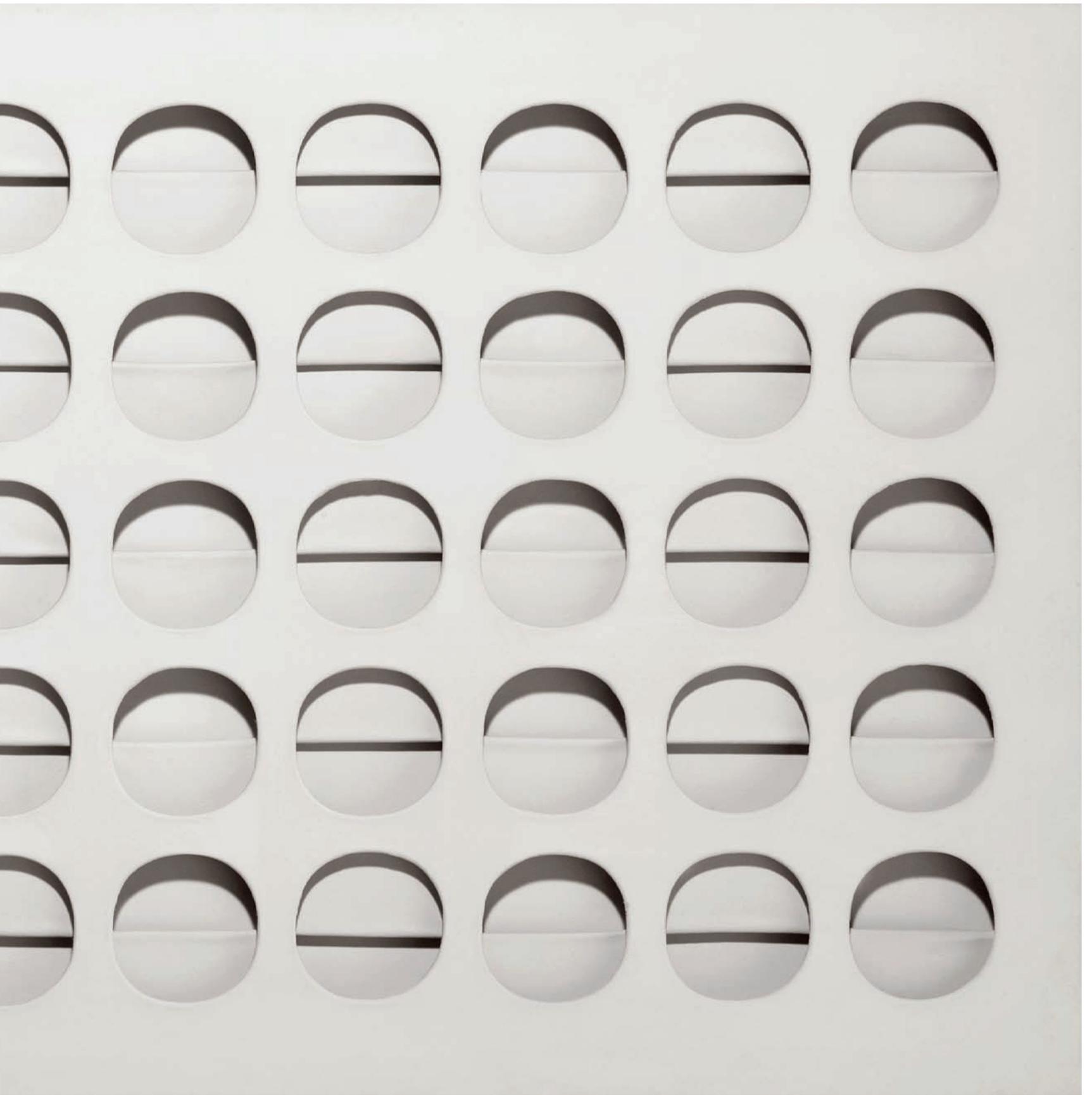
1976 catalogue
highlights how
Paolo Scheggi
envisioned
different directions
for displaying and
reproducing some
of his works

*Intersuperficie
curva dall'arancio,*
1967
Acrilico arancione
su tre tele
sovrapposte /
Orange acrylic
on three
superimposed
canvases
100 × 70 × 6 cm /
39 3/8 × 27 1/2 × 2 3/8 in
Collezione privata /
Private collection
APSM104/0002



*Pagine successive /
Following pages*
*Intersuperficie
curva bianca,* 1967
Acrilico bianco
su tre tele
sovrapposte /
White acrylic
on three
superimposed
canvases
100 × 200 × 6 cm /
39 3/8 × 78 3/4 × 2 3/8 in
Collezione
privata, Firenze /
Private collection,
Florence
APSM099/0008







—
Veduta della
mostra "Lucio
Amelio. Dalla
Modern Art
Agency alla
genesi di Terrae
Motus, 1965-
1982. Documenti,
opere, una
storia...", Napoli,
MADRE Museo
Donnaregina, 22
novembre 2014-9
marzo 2015.
Foto di 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
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic
on three superimposed canvases
120 x 120 x 6 cm / 47 1/4 x 47 1/4 x 2 3/8 in
Collezione privata, Firenze /
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

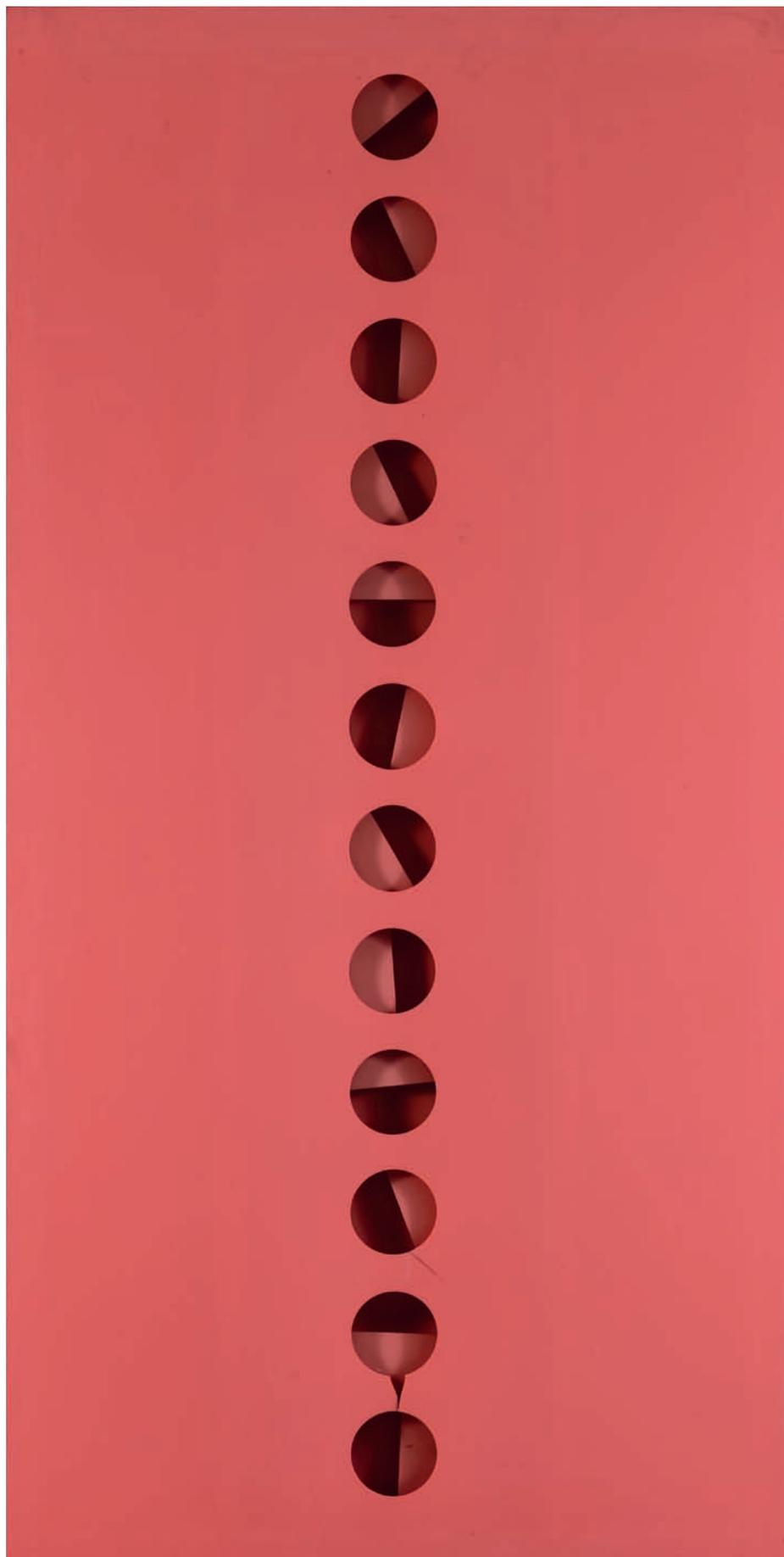
(F. Marini)

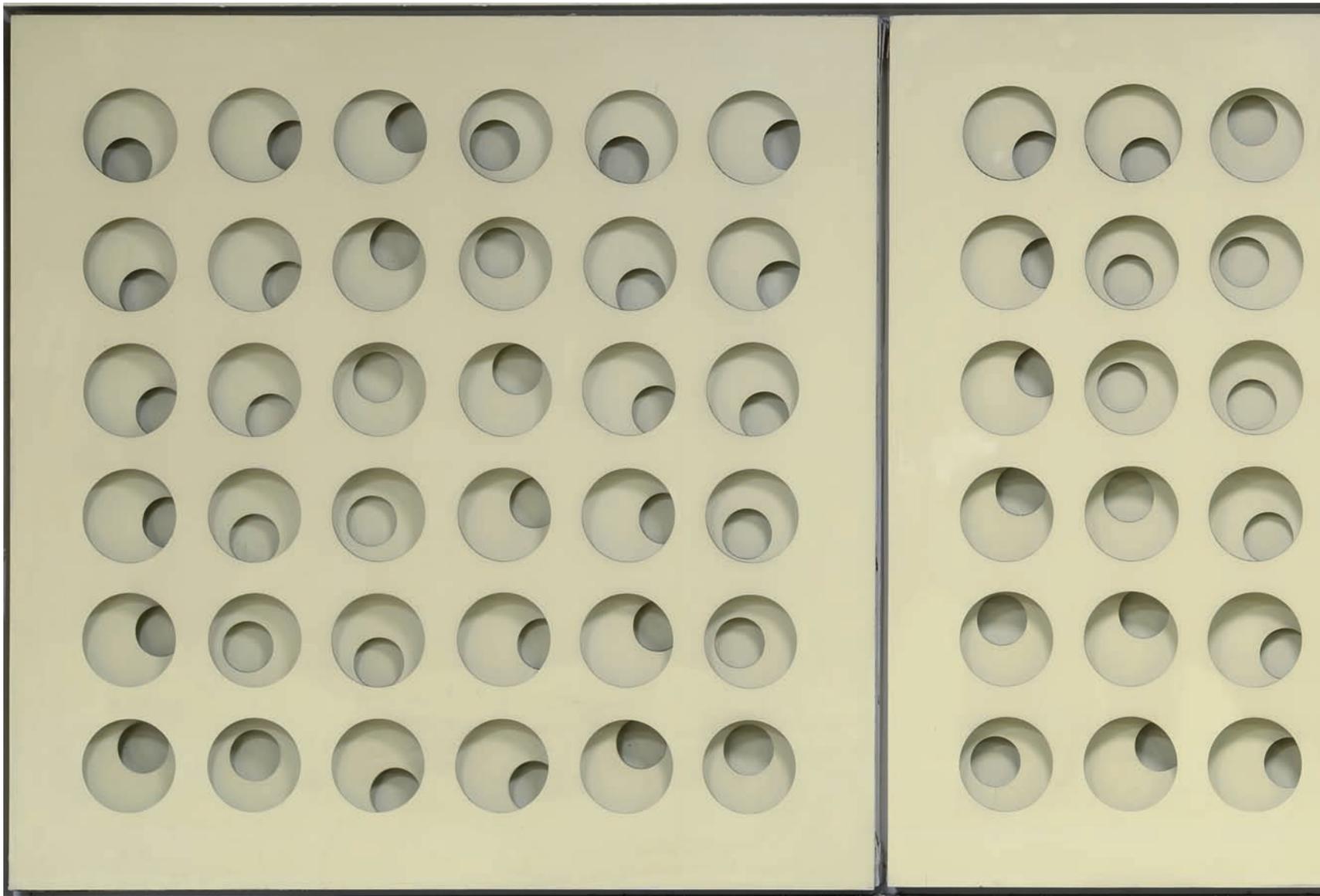
Si prega per ogni lettera trattare un solo argomento e indicare nella risposta il numero di protocollo e la sezione cui appartiene

— Lettera a Paolo Scheggi di autorizzazione alla realizzazione delle due Strutture modulari per l'edificio C del Palazzo F.A.O. a Roma

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

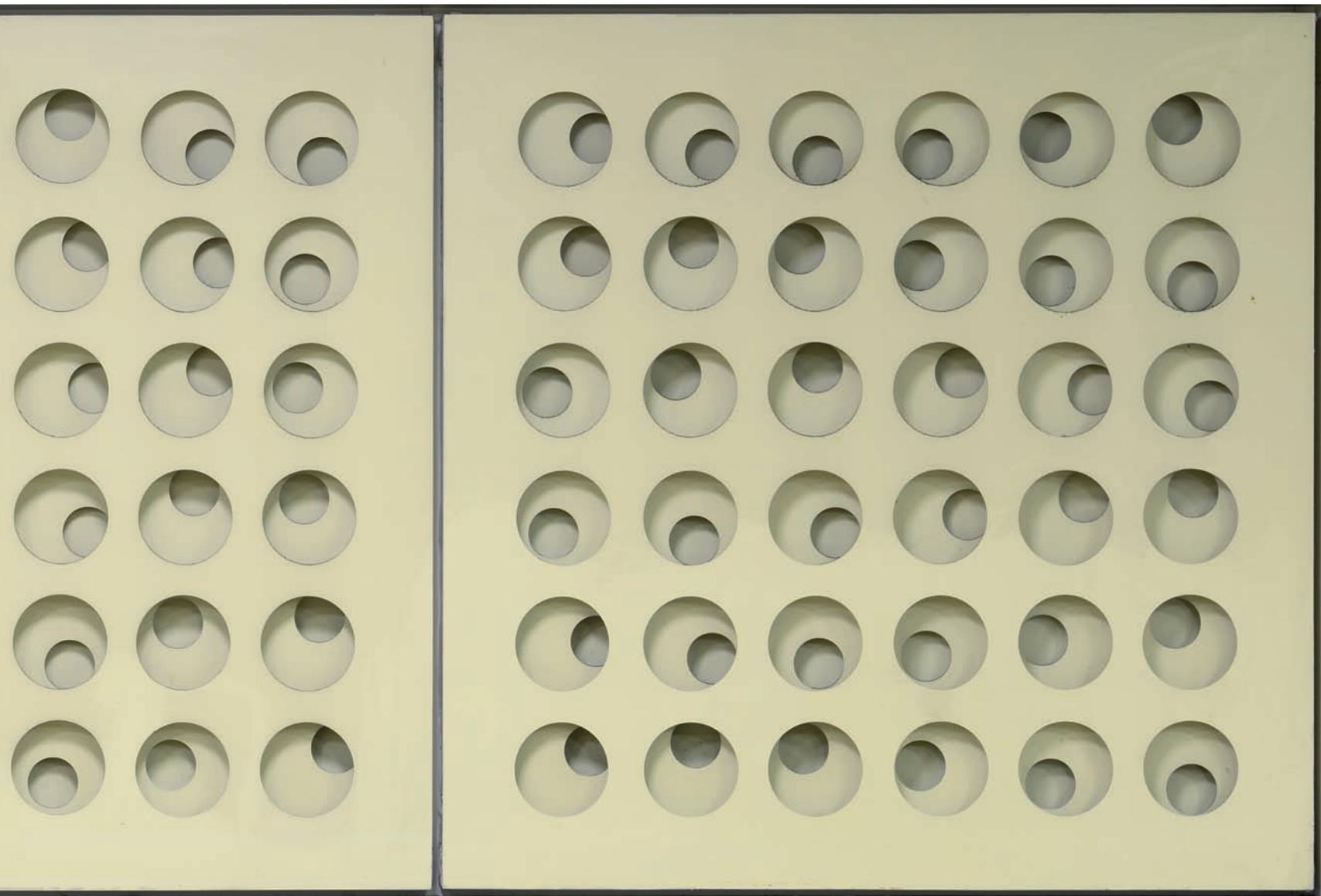
*Struttura
modulare*, 1967
Fogli di PVC rosa
sovrapposti e
fustellati / Sheets
of pink PVC,
superimposed and
die-cut
180 × 90 × 5 cm ca. /
70 7/8 × 35 3/8 × 2 in ca
Palazzo F.A.O.,
Edificio C877,
Ristorante, Roma /
F.A.O.
Headquarters,
Building C877,
Restaurant, Rome
APSM048/0001



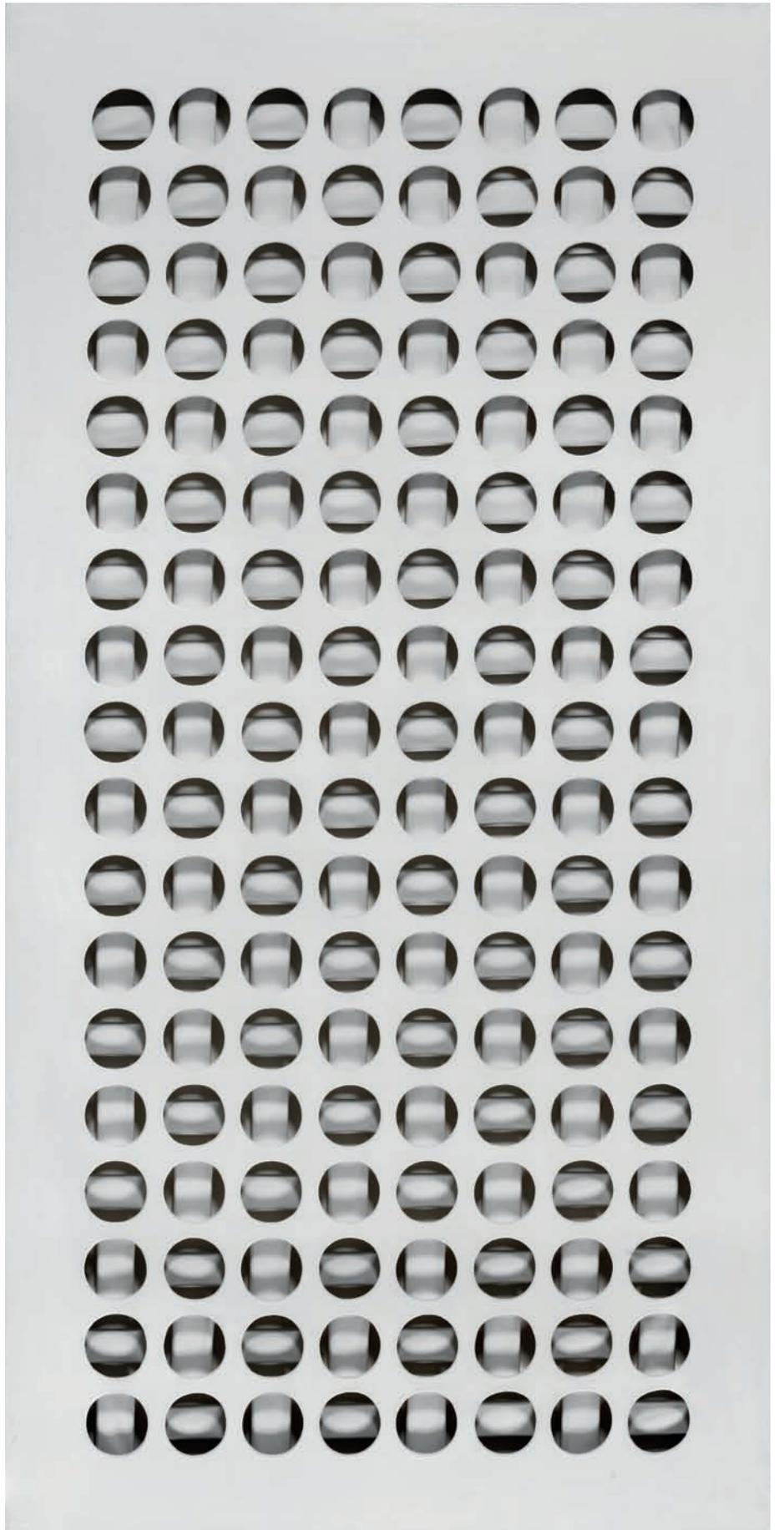


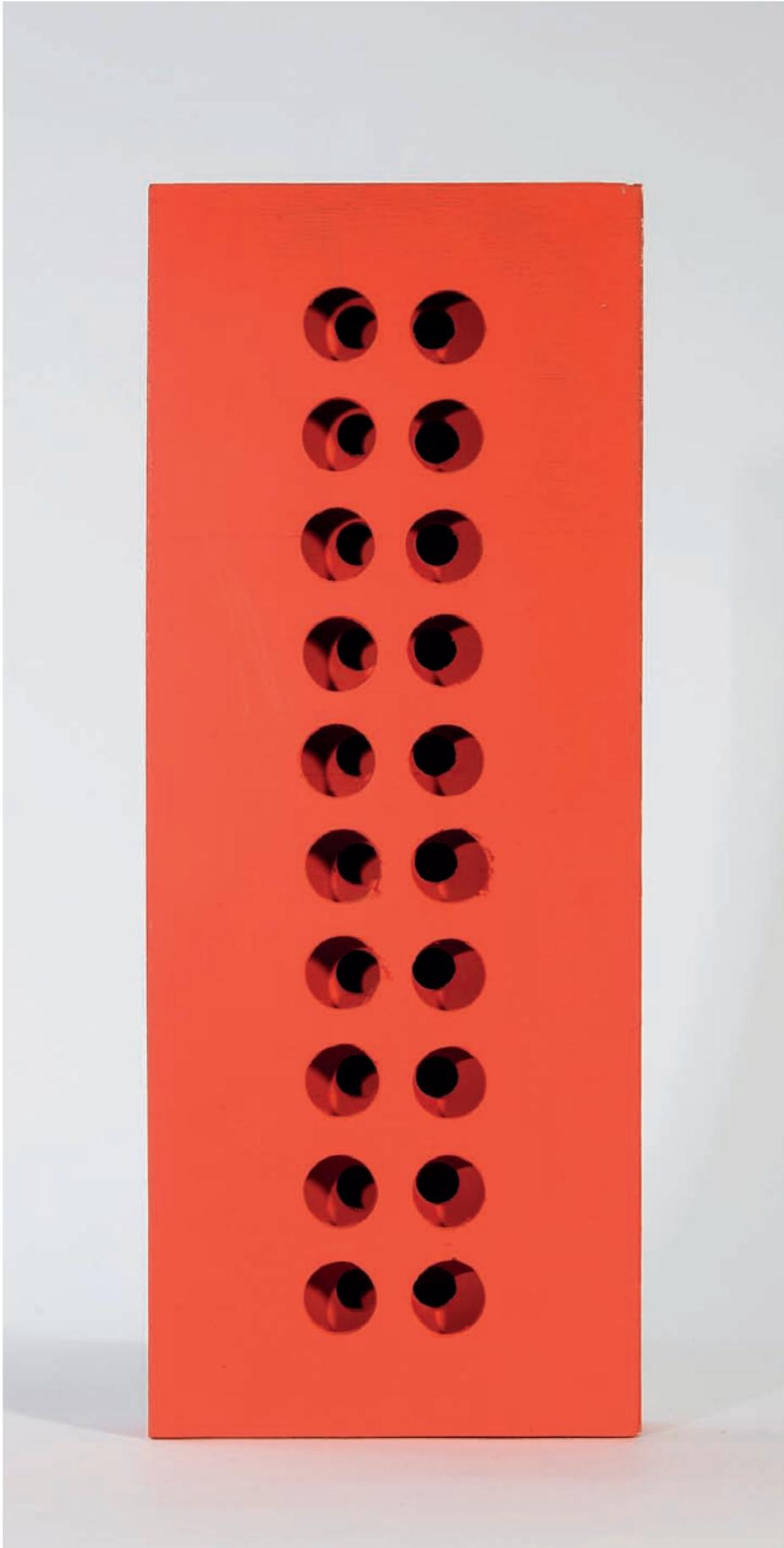
Struttura modulare, 1967

Fogli di PVC giallo chiaro sovrapposti
e fustellati / 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.
Palazzo F.A.O., Edificio C877, Ristorante,
Roma / F.A.O. Headquarters, Building
C877, Restaurant, Rome
APSM048/0002



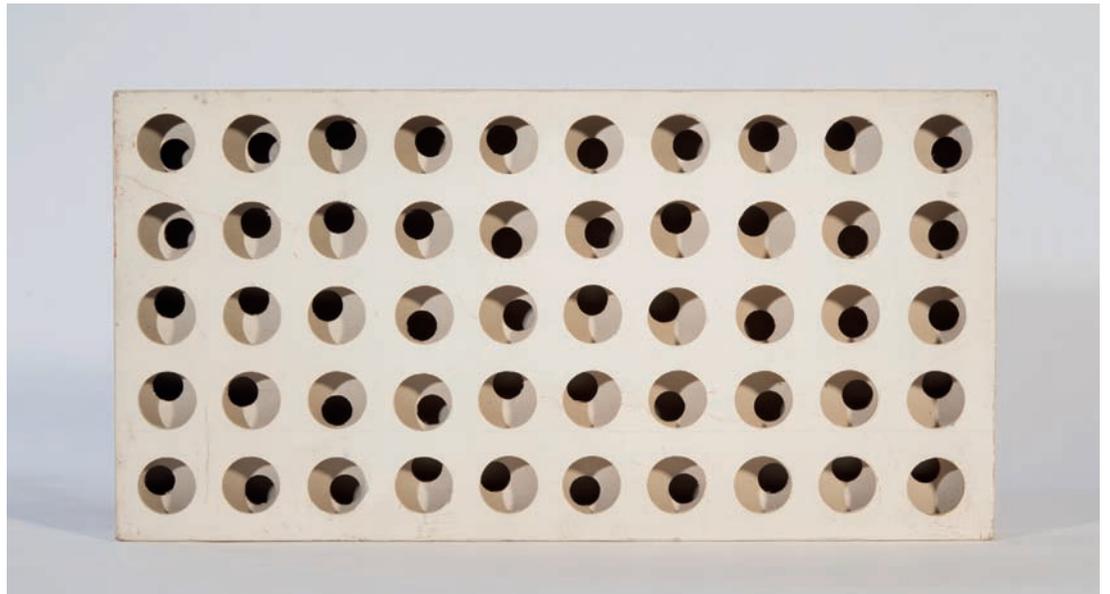
Intersuperficie
curva bianca,
1967-1968
Acrilico bianco
su tre tele
sovrapposte /
White acrylic on
three superimposed
canvases
280 x 140 x 8 cm /
110 ¼ x 55 ½ x 3 ⅞ in
Mart, Museo di
arte moderna e
contemporanea di
Trento e Rovereto
Collezione VAF-
Stiftung / MART,
Museum of Modern
and Contemporary
Art in Trento and
Rovereto
VAF-Stiftung
Collection
APSM004/0003





*Struttura
modulare*, 1967
Tre fogli di legno
dipinto di rosso
sovrapposti e
fustellati / Three
sheets of wood,
painted red,
superimposed
and die-cut
35 × 14 × 3,5 cm /
13 ¾ × 5 ½ × 1 ⅜ in
Collezione privata /
Private collection
APSM001/0111

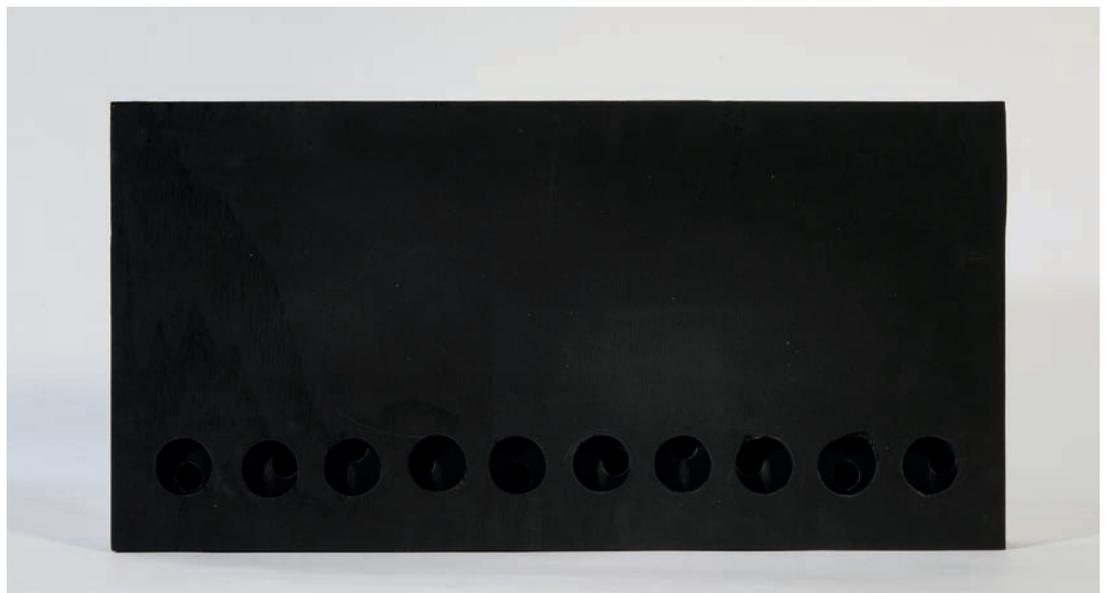
*Bozzetto per
l'opera II o III -
Bozzetto A, 1967*
Tre fogli di legno
dipinto di bianco
sovrapposti e
fustellati / Three
sheets of wood,
painted white,
superimposed
and die-cut
20 x 40,5 x 3 cm /
7 7/8 x 16 x 1 1/8 in
Collezione privata /
Private collection
APSM001/0108



*Bozzetto per
l'opera II o III -
Bozzetto B, 1967*
Tre fogli di legno
dipinto di rosso
sovrapposti e
fustellati / Three
sheets of wood,
painted red,
superimposed
and die-cut
20 x 40,5 x 3 cm
7 7/8 x 16 x 1 1/8 in
Collezione privata /
Private collection
APSM001/0109



*Bozzetto per
l'opera II o III -
Bozzetto C, 1967*
Tre fogli di legno
dipinto di nero
sovrapposti e
fustellati / Three
sheets of wood,
painted black,
superimposed
and die-cut
20 x 40,5 x 3 cm
7 7/8 x 16 x 1 1/8 in
Collezione privata /
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*, in "Bit. Arte oggi in Italia", n. 3, a. I, Milano, giugno 1967, p. 12

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

Lo spazio dell'immagine

in "Bit. Arte oggi in Italia", n. 3, a. I, Milano, giugno 1967, p. 12

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 l'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 Cerali, 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.

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**.

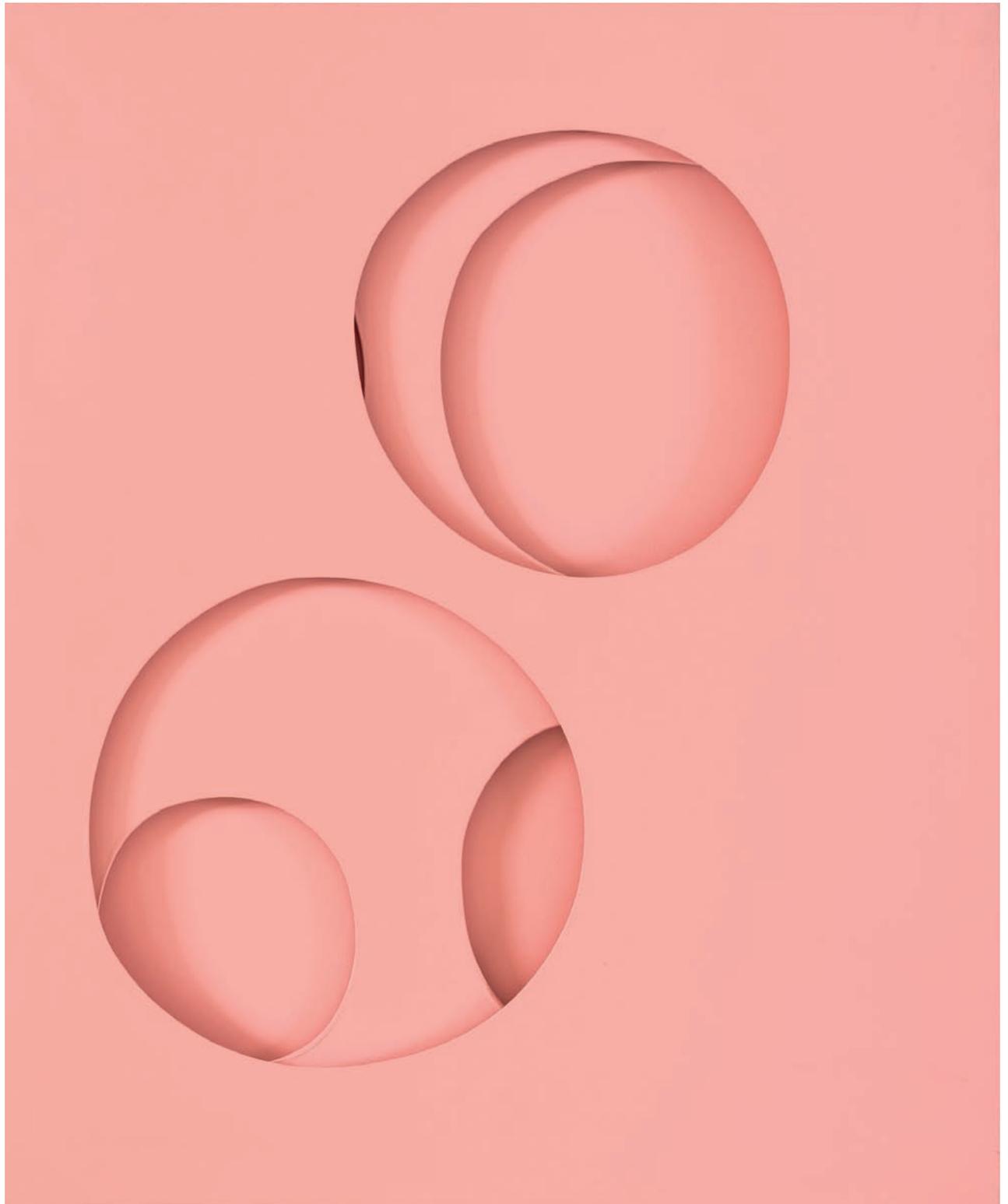
One, in which the visual research workers take part and, in the case of the present exhibition that is to say Alviani, Biasi, Boriani, Castellani, Fabro, Scheggi, Gruppo Mid, Gruppo «n», and Gruppo «t», is that which understands the im-space programmatically, with the result that it **produces figures** 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.

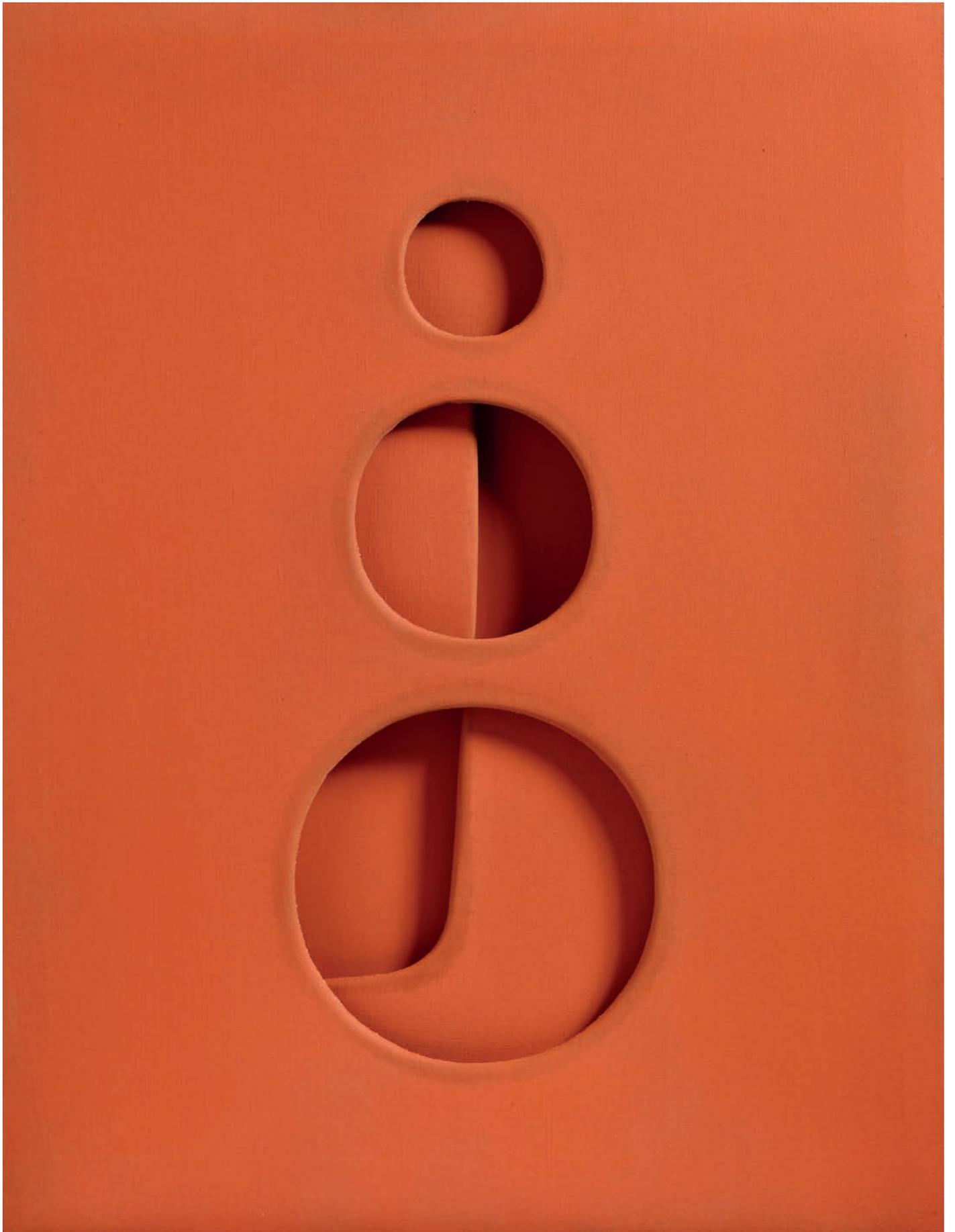


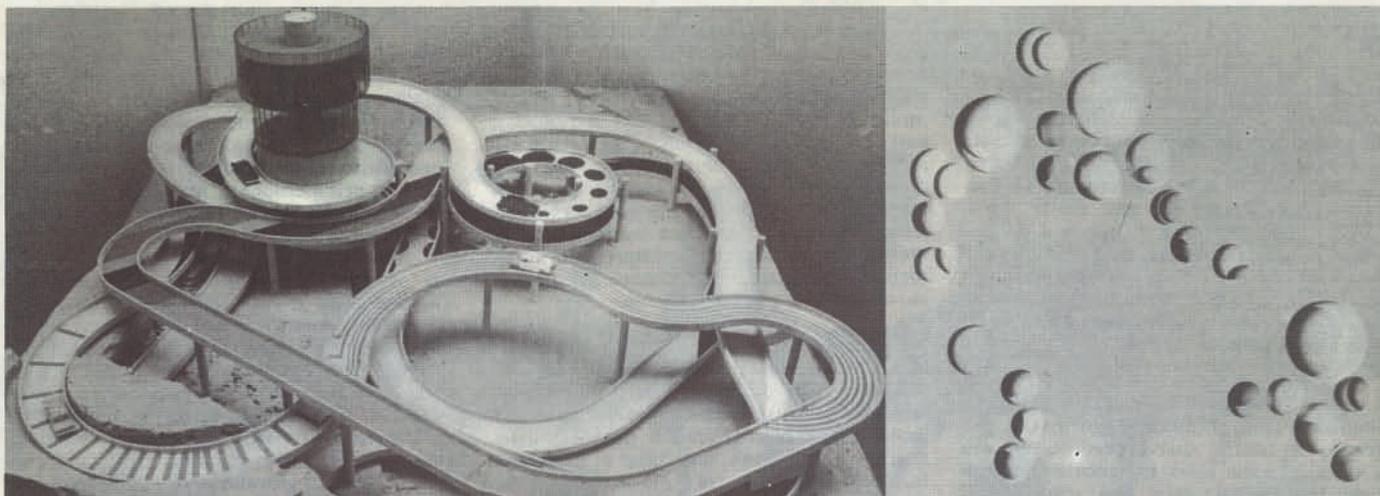
Grigio e grigio, 1967
Acrilico grigio su tre tele
sovrapposte / Gray acrylic
on three superimposed canvases
80 × 80 × 6 cm / 31 ½ × 31 ½ × 2 ¾ in
Collezione privata / Private collection
APSM052/0007



Intersuperficie curva dal rosa, 1967
Acrilico rosa su tre tele
sovrapposte / Pink acrylic
on three superimposed canvases
120 × 100 × 5 cm / 47 1/4 × 39 3/8 × 2 in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM069/0012

Zone riflesse, 1966
Acrilico arancione
su tre tele
sovrapposte /
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
Collezione privata /
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 quinta biennale di Parigi riservata ai giovani artisti Un'ambigua mescolanza

in "L'Europa. Settimanale di politica, economia, cultura", n. 6, 20-27 ottobre 1967, pp. 45-46

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 accatastate 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

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.

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 indiscriminato 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 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 disinvoltata 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

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.

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 ambigualmente 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 graces" 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 contorcono molto fisiologicamente; così il "Déconditionneur", una specie di vano tra il nido e il batiscafo, sempre gremito di giovanetti con pudori puberali, in attesa di visioni più 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 Tornio Miki, provocano la sensazione di uno spettacolo aperto e orgiastico, stimolato da un pubblico 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 polemica e gli scultori Craig Kauffman e John Mac Cracken. Qualche personalità decisa e positiva

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 graces," 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.

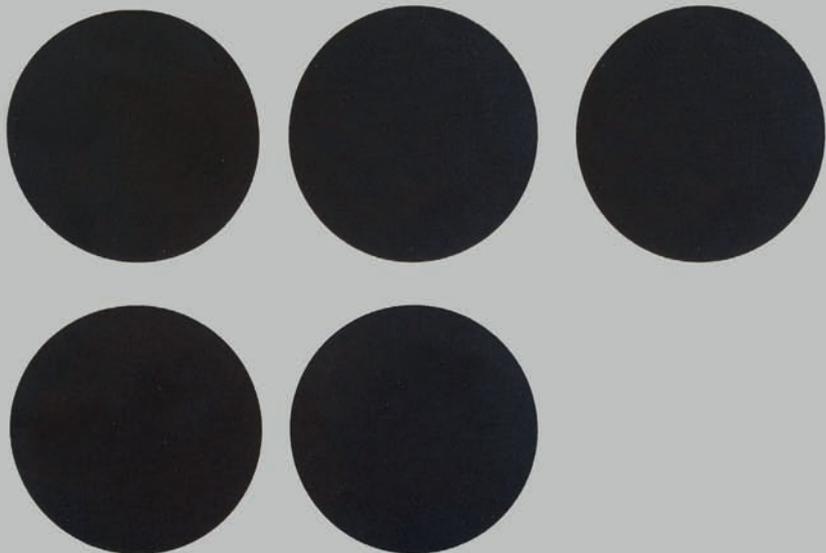
The French section was the most carnivalesque and playful. At all times of day it was flooded with rambunctious, very young people who want to try, touch, put into action all the mechanisms of these exceedingly sturdy and noisy large and small machines. Few of the (truly too many) 316 artists from France 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-

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. È loro merito se l'arte italiana ha acquistato a Parigi uno dei suoi primi punti di vantaggio.

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

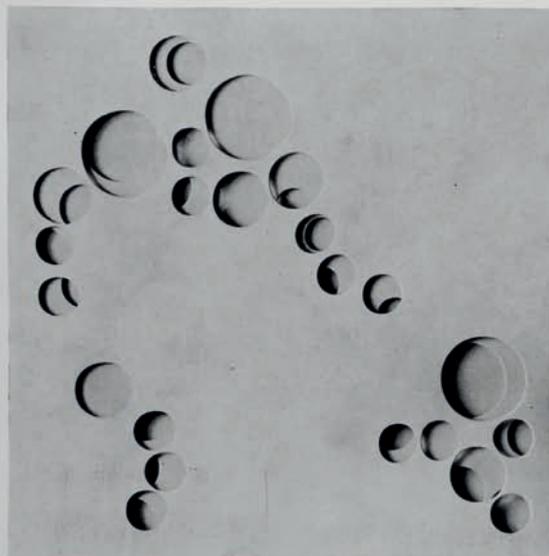


PAOLO SCHEGGI

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,*
a cura di Palma
Bucarelli, Paris,
Musée d'Art
Moderne de la
Ville de Paris,
29 settembre-5

novembre 1967,
copertina e
pagine interne
del catalogo.
Il catalogo
evidenzia che
Paolo Scheggi
concepiva diversi
orientamenti di
esposizione e
riproduzione di
alcune sue opere

—
*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
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic
on three superimposed canvases
140 × 140 × 7 cm / 55 1/8 × 55 1/8 × 2 3/4 in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM099/0006



Intersuperficie curva nera, 1969
Acrilico nero su tre tele
sovrapposte / Black acrylic on three
superimposed canvases
120 × 120 × 6,5 cm / 47 1/4 × 47 1/4 × 2 1/2 in
Collezione privata / Private collection
APSM001/0044



Intersuperficie curva dall'arancio, 1969
Acrilico arancione su tre tele
sovrapposte / Orange acrylic on three
superimposed canvases
120 x 120 x 6,5 cm / 47 1/4 x 47 1/4 x 2 1/2 in
Collezione privata / Private collection
APSM001/0115

1968-1969

1968-1969

—

Situazioni, interventi,
azioni. Un invito
a viverci come
spettacolo

—

Situations,
interventions,
actions. An
invitation to live
life as spectacle

Luca Massimo Barbero

Questa pubblicazione e la mostra cui si accompagna costituiscono un momento importante in quanto per la prima volta si è scelto di approfondire scientificamente la ricerca di Paolo Scheggi nell'ambito del linguaggio, della parola e degli alfabeti, provando a tracciare una linea di continuità tra le diverse tappe di questo suo percorso avviatosi nei primi momenti fiorentini: dalle prime prove artistiche, a "Il Malinteso" e alla fascinazione poetico-letteraria che Scheggi scrive e formalizza sui tessuti per la Sartoria Marucelli, per poi battere, tasto dopo tasto, sulle 63 intense pagine del *Romanzo di poesia visiva*, avviato come è scritto sopra nel 1962, quando esce l'unico numero del periodico di discussione "Il Malinteso" e terminato nel 1965, quando le tensioni spaziali e l'impegno nella progettazione architettonica lo coinvolgono per tre intensi anni, sfociati nella *Intercamera plastica*, nei *Compositori spaziali* e nelle *Integrazioni plastiche* del 1967.

Ora, quel che qui preme innanzitutto sottolineare e fermamente sostenere, è che la componente letteraria, linguistica, è elemento centrale e costante della indagine di Scheggi, come nel 1983 sostiene l'amico Giuseppe Chiari in una poesia che sorprende per la sua piena e sibillina comprensione della complessità irrequieta dell'operare artistico dell'amico:

"Io non credo che Scheggi sia quello dei fori. [...] / Non si tratta di opere chiuse. Abbiamo sempre opere / Complesse, aperte, come interrotte. Un'interruzione che lascia però il / Problema impostato. / Non si tratta, mai, di opere presuntuose. / Non c'è nessuna soluzione nelle opere di Paolo Scheggi. / Non c'è quadratura del cerchio. / [...] Scheggi non è un artista 'concreto'. / Non ha paura del teatro. / Lo sente come un'esperienza doverosa. / Ma non cade nel 'teatro'. / [...] Le sue opere sono dei 'punti' di equilibrio. / Un equilibrio che non so spiegare. / Ma che constato. [...] Io considero Scheggi un artista concettuale. [...]"¹

Di questo equilibrio, se vogliamo di natura positivamente ambigua, tra teatro, azione, performance, è sicuramente prova fondamentale la partecipazione di Scheggi al *Teatro delle Mostre*, manifestazione tenutasi nell'arco del maggio 1968 alla Galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis² e formata da "mostre che si avvicendano, si succedono come sul filo di un copione, o meglio di una regia" della durata ciascuna di un giorno"³ attraverso gli interventi dei vari artisti, testimonianza collettiva e distinta del generale passaggio dall'opera alla performance, come puntualmente analizza Maurizio Calvesi nel testo critico intitolato significativamente *Arte e tempo*⁴.

In quella occasione Scheggi progetta e compone, nello spazio oscurato della Galleria, l'*Interfiore* che si distacca dai volumi sia della *Intercamera plastica* che dei *Compositori spaziali*, presentandosi come vero e proprio allestimento di interazione scenica tra elementi mobili, la luce e il pubblico, essendo formato da un insieme di circonferenze di

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

colore arancione e illuminate dalla luce nera in una visione fluorescente.

L'*Interfiore* diviene quindi un momento fondante di apertura, o meglio di passaggio tra ciò che è ambiente e ciò che è spazio performativo, come ricorda Scheggi stesso, ripercorrendo le reazioni del pubblico, fondamentali nel trasmettergli “[...] 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 è il veicolo più vicino: infatti la prima esperienza vera e propria in tal senso comincia con la messa in scena, il 4 dicembre 1968, della *Visita alla prova dell'Isola purpurea*, scritta da Giuliano Scabia sulla base dell'*Isola purpurea* di Bulgakov, diretta da Raffaele Maiello, con le scene dello spettacolo di Ezio Frigerio, i costumi di Ezio Frigerio e Luisa Spinatelli e gli *Interventi plastico-visuali* di Paolo Scheggi.

Alla base del progetto è la citata opera di Mikhail Bulgakov⁵, andata in scena quarant'anni prima e per una sola volta a Mosca, nel 1928, poi censurata in tutta l'Unione Sovietica per il suo carattere fortemente polemico nei confronti del sistema di repressione stalinista. Il testo narra infatti le vicende di Vasilij Arturovic Dymogackij, uno scrittore teatrale che, per mettere in scena il proprio dramma, deve sottostare a dettami politici; a questa sottomissione allude l'opera teatrale che lo stesso scrittore propone al direttore del teatro: ma la narrazione delle lotte del popolo indigeno di un'isola contro gli schiavisti e i colonialisti suscita l'ira della direzione e lo scrittore deve cambiare il finale del suo dramma per metterlo in scena ed essere pagato per il suo lavoro, scendendo così al fatale compromesso con il potere e il controllo politico⁶.

Evidente è allora la motivazione della scelta dell'*Isola purpurea* per uno scrittore teatrale come Giuliano Scabia e un artista come Paolo Scheggi, in un momento drammatico quale la fine del Sessantotto, quando terminate le istanze rivoluzionarie la cultura italiana si chiede con impellente necessità cosa fare e come reagire ai suoi fallimenti utopici e progettuali.

Ecco allora la ripresa dei grandi ideali delle avanguardie storiche, con in testa la grande stagione russa⁷ dei manifesti cubo-futuristi e costruttivisti ai quali certo Scheggi si ispira per le grandi e piccole lettere bianche, 242 in totale e di varie dimensioni, realizzate in “legno compensato + polistirolo espanso + colore fluorescente” – va ricordato allora che Scheggi aveva mantenuto l'uso della pittura fluorescente per le lettere, analogamente a quanto aveva fatto con i cerchi dell'*Interfiore* – chiamate a agire nella scena, portate e composte a formare parole dagli attori, complice l'aiuto del regista Raffaele Maiello con il quale, scriverà Scheggi qualche mese dopo, “[...] mettemmo a punto il rapporto visualità-azione per gli interventi che Scabia aveva scritto a contrappuntare linguisticamente il teatro dell'illusione”⁸.

Scheggi concepisce infatti degli interventi che egli

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 Vasily Arturovich 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
e alle sue spalle
Ada Ardessi, 1969.
Foto di Ada
Ardessi

—
Paolo Scheggi
and Ada Ardessi
behind him, 1969.
Photo by Ada
Ardessi



stesso definisce “plastico-visuali”, più volte tesi non solo a sottolineare lo spazio d’azione, ma a comporlo, agitarlo, interagendo come fattori dapprima semantici, di parola, e contestualmente o immediatamente dopo anche come fonemi e vere e proprie parole libere ed indicative. In alcuni casi, l’allusività tutta legata alla capacità di disposizione delle lettere e al risultato della trascrizione ottica sono evidenti, diretti, indicativi di una condizione: è il caso più lampante in “SOLE” e “GIOIA”. In altri casi, gli interventi sottendono i contenuti delle linee dello spettacolo stesso: è il caso dello svilupparsi della frase-suono lapidea e vitale al tempo stesso “SPLENDIDA UTOPIA?”, che oltre a collocarsi, come tutte le altre, quale elemento di intervento grafico, interagisce immediatamente con l’azione dei protagonisti in scena e con l’interazione di essi e delle parole nei confronti del pubblico.

È sempre in una direzione performativo-ambientale che sono da leggere questi interventi di Scheggi, tanto da poterli annoverare come fasi di piena maturazione delle esperienze precedenti: dalle *Intersuperfici* agli *Inter-ena-cubi*, dai *Compositori spaziali* alla *Intercamera plastica* ed ora a uno spazio più ampio, totalmente nuovo, socialmente responsabile, aperto al pubblico anche in un’ottica di poetica sociale⁹. È l’artista stesso a sottolineare questa esigenza evolutiva: “[...] a livello di ricerca, questa sperimentazione plastica dello spazio-ambiente del teatro si collega ampliandole a certe possibilità già studiate per le mie ‘intercamere plastiche’. L’occasione di estendere queste ricerche allo spazio del teatro mi ha permesso di realizzare e funzionalizzare, a contatto con un pubblico articolabile e intercambiabile, degli esperimenti di solito relegati nell’ambito ristretto delle gallerie [...]”¹⁰.

Non suscita peraltro sorpresa l’utilizzo anche plastico, oltre che di produzione di suono, delle parole e delle lettere da parte di Scheggi in questa occasione, che gli dà modo di dare vita ulteriore a un progetto da tempo realizzato intorno all’importanza e al senso anche visivo delle parole. Importante quindi citare qui quel *Romanzo di poesia visiva* avviato proprio nel 1962 e in cui prendono corpo alcune figure che si muovono tra il fisso dinamismo della geometria costituita per lettere ed un altro dinamismo dovuto alle scritte, che muovono con i loro caratteri e con il loro significato le singole pagine di questo straordinario ed entusiasmante *Romanzo*. È da questo *Romanzo* che si evince come la lettera non sia solo un segno, ma comporti la conoscenza, da parte di Scheggi, di tutta una serie di studi e di modalità interpretative che possiamo pensare oggi derivino dalla conoscenza di quel “grado zero della scrittura”¹¹ che si spingerà in tutta la cronologia di questo romanzo sino agli studi di semiologia¹², in una chiave che ha in Roland Barthes una delle sue luci guida.

Sono del resto gli anni in cui matura un grande interesse per la ‘parola’ come luogo immaginifico, in particolare costituendo tra Francia e Italia una sorta di laboratorio culturale (penso al Gruppo 63¹³) e poi di interscambio politico.

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:

Sia il *Romanzo* sia le sue opere-lettere nascono da questo crogiolo, da questo momento molto forte: a differenza di investigazioni parallele che hanno una provenienza letteraria americana (si pensi ai lavori con le macchine tipografiche, la dattilografia e lo sviluppo di una certa immagine di lettera), le proposizioni di Scheggi si fondano su questa esplorazione, tutta europea, del fonema/lessema, come dimostra anche la sua distinzione chiarissima tra lettera come segno puro/significato da un lato, e fonema/ suono dall'altro.

Ma è soprattutto nell'aprile di quell'anno che il rapporto con la scrittura, la potenzialità plastico-semantiche della lettera e della parola, trovano nel teatro un luogo di azione: è il caso di *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi* alla Galleria del Naviglio. Utile per comprendere appieno le modalità di questa azione è il testo dell'artista: "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"¹⁴.

L'azione di Scheggi al Naviglio si colloca all'interno di un più ampio programma stilato dalla galleria, chiamato "Naviglio incontri" e articolato in una serie di appuntamenti con critici e artisti, finalizzati a analizzare le potenzialità offerte dalla interdisciplinarietà e dallo scambio tra ricerche artistiche e tecnologiche.

Mossi dalla traccia della voce registrata sono i quattro attori, Gianni Emilio Simonetti, Franca Dall'Acqua, Tereza Benthó, Getulio Alviani che Scheggi chiamava A, B, C, D secondo quanto avevano insegnato le avanguardie storiche costruttivista e cubo-futurista. Lo svolgimento dell'azione è attentamente diretto da Scheggi che indica tempi e movimenti da compiere¹⁵.

Il testo rimanda al rapporto tra arte e politica, tra teatro e rivoluzione, riprendendo le riflessioni indicate da Scabia nell'*Isola* e entrando così nel dibattito sul teatro politico che anima la fine degli anni '60. La critica del decennio successivo ha citato alcuni puntuali riferimenti, a partire da Tommaso Trini che nel 1974 riconosce il ruolo giocato da un lato dal mito e dall'altro da Erwin Piscator¹⁶, mentre sul catalogo della mostra retrospettiva bolognese dedicata a Scheggi nel 1976 si ribadisce che con *Oplà-stick* aveva voluto fare "un omaggio a Piscator e al teatro politico dell'avanguardia storica"¹⁷.

Con *Oplà-stick*, che il 6 maggio verrà riproposta a Zagabria nel contesto della manifestazione "Tendencije 4" alla Galleria del Centro studentesco, Scheggi mette allora in scena quella che potremmo definire la 'totalità di se stesso': regista, artista, scrittore, dove ogni elemento vive, interagisce e si muove grazie anche alla partecipazione dei quattro attori¹⁸.

Il pannello nero e le lettere interagiscono con gli attori,

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 *Naviglio incontri* 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 Trini, 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

così come con i riflettori e le parti più meramente tecniche, creando il *continuum* dell'azione nel suo farsi, ma anche nel suo crearsi scenotecnico. In tale artificiosità meccanicamente visibile di questa azione, ciò che va in scena è in fondo una operatività distruttiva (il pannello con le lettere) e creativa (ogni personaggio si interfaccia e in un qualche modo si identifica con la lettera che sta trasportando o spostando): ciò crea un subitaneo distacco tra ciò che era fisso (la scrittura) e ciò che è mobile (la lettera che articolerà nuovi suoni in quanto insieme grafema e fonema: elemento visivo e grafico ma anche elemento di suono).

Interessante, a livello di diffusione urbana e di interazione rubata o 'paracadutatasi' dalla concettualità dell'ambiente teatrale che ora si apre alla città, è *L'Autospettacolo*, azione presentata a Caorle nel luglio 1969, in occasione della rassegna "Nuovi Materiali Nuove Tecniche"¹⁹.

Definita dall'autore "atto unico del tempo", prevede ancora la regia di Maiello, e la collaborazione di Franco Quadri per la critica teatrale, Tommaso Trini per la critica artistica, Franca Sacchi per le musiche. In essa, è definito come attore anche l'abitante di Caorle, così come il visitatore della mostra. Radicalmente invasivo negli spazi della città, "[...] *L'Autospettacolo* si avvale di mezzi semplicissimi e tradizionali: mille manifesti (tipiche locandine teatrali) con i nomi degli autori, che incondizionatamente sottoscrivono tutto ciò che avviene, gli interpreti principali, cioè gli artisti, la cui essenza di teatralità è determinata dal loro prodotto e dallo stesso comportamento, i visitatori della mostra e gli abitanti di Caorle. I manifesti sono in parte affissi all'interno di cabine, altri su appositi pannelli. Una serie di microfoni e altoparlanti dislocati in più punti del percorso urbanistico-espositivo tra di loro a circuito chiuso, trasmettono e ritrasmettono dialoghi o frammenti degli stessi, suoni, voci, rumori ecc..., cioè tutto quanto accade, ma in senso leggermente spionistico"²⁰. I materiali audio vengono così raccolti e mixati da Franca Sacchi in distorsioni di musica elettronica, riproposti senza interruzione al Teatro comunale della città, in un azzeramento della dimensione di alterità dell'azione performativa e teatrale: "Operare fuori dall'operazione mentale, dentro la realtà concreta o disponibile. Una realtà concreta che Scheggi si limita ad apparecchiare con microfoni segreti e altoparlanti defilati alla curiosità. L'arte si azzerava sulla vita, l'unico suo metodo è quello del rilevamento; rilevate, le voci dei vari punti di ascolto vengono immesse in un circuito che costituisce il solo atto o volontà di regia dell'artista. Con *L'Autospettacolo* tutti siamo attori e pubblico – che è già importante – ma lo siano in forma anonima (leggermente spionistica) – che lo è ancora di più. Teatro totale per un sistema di potere totalizzante"²¹.

L'Autospettacolo è così una riflessione anticipatrice sullo spazio della città come orizzonte rinnovato di interazione creativa: Scheggi cita come sue componenti ispiratrici e dialogiche le cupole geodetiche di Buckminster-Fuller, la *Città del Sole* di Tommaso Campanella, *l'Apocalisse secondo*

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.

Giovanni. Vi colloquia idealmente quanto esplicitamente con Michelangelo Pistoletto, che a Torino ha in questi mesi avviato l'esperienza collettiva e partecipativa dello *Zoo*.

Così lo stesso Scheggi colloca questo suo lavoro nella relazione tra arte, città e significato della loro totalità nuova di interazione, come bene affronta il testo *La città come tempo di spettacolo* scritto di suo pugno per la "Casabella" dell'amico Alessandro Mendini: "[...] Il problema del rapporto città-arte è non già riempire 'uno spazio' ma riempire 'un tempo', un tempo come tempo di spettacolo. L'arte-città codificata nella descrizione di uno spazio virtuale e illusorio a sé stante, fittiziamente dipendente dal rapporto tempo-azione-movimento che la città-spettacolo tende a instaurare, ha bloccato proprio per la sua genesi ogni dinamica all'invenzione dal momento che in se stessa apre e chiude il ciclo dell'esperienza. Oggi l'arte nella città riempie solo uno spazio che lo spettatore non può vivere. Strozzato nel labirinto della sua illusione lo spettatore-spettacolo-tempo diventa solo somma di minuti-gesti-immagini. Ma abbandonare l'illusione e entrare nella realtà, trasformare lo spazio virtuale in spazio reale, spostare lo spazio reale in tempo visibile e vivibile, rifiutare la contemplazione per l'azione, lo statico per il dinamico. E ancora. La necessità di trasformare la parola, il gesto, il suono, il movimento in tempo città-totale. Parlare di città e di arte, cioè definirle, è il sintomo propedeutico la loro crisi. Come è già implicito il senso della morte nel concetto stesso di definizione. [...] Forse in questo momento la sola arte nella città è l' 'autospettacolo' ""²².

In questi interventi totali, l'apertura allo spazio condiviso come luogo dell'accadimento e dell'azione è stato letto con grande puntualità da Scheggi che, come in altri momenti della sua ricerca, dimostra essere fondamentale propulsore di una germinazione e maturazione quasi in tempo reale di nuove istanze al centro del dibattito internazionale.

Se infatti queste sue sperimentazioni vengono da esperienze teatrali internazionali, appartengono anche e soprattutto a un modo di vivere la città in modo molto italiano, non quale conglomerato alieno ma in quanto luogo di aggregazione: la città non è da lui pensata come spazio alienante da cui uscire per trovare dimensioni più autentiche, anzi, la sua dimensione architettonica è da lui vista ancora con un utilitarismo scenografico e scenico a cui l'uomo appartiene.

L'Uomo è ora ed ancor più al centro della sua attenzione, potremmo scrivere della sua intenzione. L'Uomo come elemento significante, protagonista e strumento del Tempo.

Di natura più istantanea ed immediata, in certo senso distante dall'atmosfera meditativa legata all'idea di morte 'rituale' delle processioni e degli ambienti della fine del 1969 e del 1970 che qui non è dato affrontare ma per la quale rimandiamo alla sistematizzazione e al testo del *Catalogo ragionato*, ma certo sempre correlata a quel senso di effimero che questi interventi racchiudono in loro stessi,

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

è l'azione *OPLÀ-azione-lettura-teatro* che si tiene a Milano in via Manzoni e poi alla fine del 1969 a Firenze, partendo da via Martelli dove aveva la sede la Galleria Flori²³: l'azione infatti nasce dallo spazio chiuso espositivo, dove Scheggi ha una mostra personale, per riversarsi nelle strade della città, bloccandone il traffico in una irriverente e gioiosa presa di coscienza e di possesso degli spazi collettivi.

Interessante citare allora la riflessione che a dicembre dello stesso 1969 sviluppa Lara Vinca Masini, definendo il rientro di Scheggi a Firenze "a sensazione" e descrivendo la relazione tra interno ed esterno, opera, ambiente, azione: "[...] nella mostra una serie di multipli organizzati secondo un ordine compositivo preciso e 'strutturale', sono il risultato diretto delle sue ricerche sul filtraggio e sovrapposizione di superficie-spazio, a cui egli lavora, in un impegno ormai più che decennale, fatto di continue acquisizioni e di approfondimenti successivi. Egli ha affrontato, attraverso questa sua definizione linguistica, impostata, già in partenza, sulla strutturazione dello spazio, attraverso il trascorrimento della luce, il tema del quadro-oggetto tridimensionale, il tema dell'environment [...] Oggi egli affronta scenograficamente la dinamica spaziale. Enormi lettere-personaggi (si ricordino, però, quelle famose di El Lisitskij), un OPLÀ, escono dalla sala-galleria, invadono la strada, vogliono entrare nella vita della città"²⁴.

Tornano dunque centrali i riferimenti a quelle avanguardie storiche che nell'intento critico e nella proposizione attiva di Paolo Scheggi sembrano fondamentali per "criticare la disfatta della cultura italiana e la sua sottomissione al sistema politico ed economico alla fine degli anni '60 [...] Così era accaduto nelle strade e sulle barricate delle contestazioni europee; così avveniva sulla scena teatrale, e dell'arte, a partire dalla fine degli anni '60"²⁵.

In questa direzione, ma con un intento più meditativo e metafisico, va considerata l'operazione ambientale di *Ondosa*, commissionata nei materiali – il laminato plastico nero Print dell'azienda cuneese Abet – ma liberamente ideata da Scheggi per la manifestazione di "Eurodomus 3" tenutasi alla fine del 1970 al Palazzo della Triennale di Milano.

Così questo spazio abitabile e attraversabile, formato dalle grandi lettere recanti il nome *Ondosa*, intimamente legato al pensiero per la figlia Cosima Ondosa Serenissima, è descritto sulle pagine di "Domus": "[...] dedicato al nome di una neonata, Ondosa, un ambiente abitato dalle sole (e gigantesche) sei lettere della parola, realizzate in spessore e intersecantesi con le pareti e con il soffitto: il tutto in nerissimo Print"²⁶.

Le grandi lettere in caratteri maiuscoli portano allora a un ulteriore sviluppo il lavoro svolto da Scheggi 'dentro-fuori-dentro' lo spazio espositivo: percorso avviato con la scrittura del *Romanzo di poesia visiva* dal 1962 fino al 1965, poi con la riscrittura del teatro attraverso gli alfabeti degli *Interventi per la Visita alla prova dell'Isola purpurea* nel dicembre 1968; infine con il tabellone nero sul quale si stagliano le lettere

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 OPLÀ 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

bianche dell'azione *Oplà-stick*, agita prima a Milano e poi a Zagabria, rispettivamente il 15 aprile e il 6 maggio 1969. Alla fine di questo anno, grandi lettere, ancora bianche, partendo dalla Galleria Flori, a Firenze, escono nelle strade e nelle piazze, incontrando la città. All'inizio del 1970, le lettere di Scheggi tornano nello spazio chiuso, protette da una cella nera, lucida, nere e lucide anch'esse, chiamate a comporre e pronunciare il nome della figlia da poco nata, in omaggio anche alla poesia *Dove la luce* di Giuseppe Ungaretti²⁷, poeta amato da Scheggi che ne avrebbe dipinto altri versi sugli abiti di Germana Marucelli per la collezione della primavera-estate 1963²⁸.

Nel 1970 le lettere tornano prepotentemente in scena: ognuna di esse assumendo caratteri giganti dove vengono di fatto, attraverso un'azione ludico-teatrale, letteralmente portate in processione per le strade nel loro senso volumetrico, plastico, per ricomporsi poi piccoli in monumenti alla istantaneità, ricostruendo un suono, un gesto, un istante.

Fino a diventare linguaggio concettuale e rispecchiante la volontà dell'artista di unire spazio e tempo, qui e altrove, dentro e fuori, in un *continuum* tra sé, l'opera, lo spettatore, e il grande mistero delle cose: *Copia dal vero di Paolo Scheggi*, realizzata alla fine dello stesso 1970 per la Galleria Cenobio-Visualità a Milano²⁹, è un'opera ancora da interrogare nella sua densità semantica.

Altri studi, altre ricerche si succederanno, a dimostrazione della meraviglia con la quale il linguaggio di Paolo Scheggi continua a stupirci, invitandoci a viverci – e a vivere la sua arte – come spettacolo.

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.

Note

1. Giuseppe Chiari, *Paolo Scheggi, OPLÀ*, in *Paolo Scheggi*, catalogo della mostra, Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 28 maggio-26 giugno 1983, cit., p. 15.
2. Sulla centralità della Galleria La Tartaruga nel panorama artistico non solo italiano, cfr.
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, Milano 2007.
Nello specifico sul *Teatro delle Mostre*, cfr.
Ilaria Bernardi, *Teatro delle Mostre, Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milano 2014.
3. Ilaria Bernardi, *Nuovi contributi sul Teatro delle Mostre*, in Ead., *Teatro delle Mostre*, cit., pp. 65-66.
4. Maurizio Calvesi, *Arte e tempo*, in *Teatro delle mostre*, a cura di Plinio De Martiis, catalogo della mostra, Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968, Lerici Editore, Roma 1968.
Il testo di Calvesi è recensito positivamente da Luigi Lambertini, *Maurizio Calvesi. Il teatro delle mostre*, in "NAC" n. 1, a. 1, 15 ottobre 1968, p. 28.
5. Mikhail Afanas'evic Bulgakov, *Isola purpurea* [ed. orig. *Krasnyj ostrov*, Mosca 1928] in Id., *Teatro*, traduzioni di Laura Boffa, Tania Gargiulo, Bruno Meriggi, Maria Olsoufieva, De Donato Editore, Bari 1968.
6. Sul ruolo giocato dalla messa in scena dell'*Isola purpurea* di Bulgakov al Piccolo Teatro di Milano e più ampiamente dalle avanguardie sovietiche nel contesto della cultura italiana degli anni Sessanta si rimanda al recente saggio: 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*, a cura di Ilaria Bignotti, Vanja Strukelj, Francesca Zanella, catalogo della mostra, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 30 maggio-4 ottobre 2015, Skira, Milano 2015, pp. 143-153.
7. Un'ampia e approfondita analisi dello spettacolo è nel libretto prodotto dal Piccolo Teatro di Milano per la stagione teatrale 1968, cfr.: *Visita alla prova de L'Isola purpurea di Bulgakov* cit.; sugli interventi scritti da Scabia vedere Giuliano Scabia, *Interventi plastico-visuali per Visita alla prova dell'Isola purpurea di Bulgakov + Scabia*, regia di Raffaele Maiello, Milano, Piccolo Teatro, dal 4 dicembre 1968, La Tipocromo, Milano 1968.
8. Marisa Rusconi intervista Paolo Scheggi, *Paolo Scheggi: "Riempire un tempo come tempo di teatralità"*, in "Sipario", n. 276, aprile 1969, p. 16.
9. Sull'ultima fase della ricerca di Scheggi si rimanda alla tesi di Dottorato di Ilaria Bignotti, *Paolo Scheggi e il suo itinerario nelle forme: dalla visualità all'architettura, dallo scenario teatrale al linguaggio politico*, Tesi di Dottorato in Teorie e Storia delle arti, Scuola Dottorale Inter-ateneo in Storia delle arti, Università Iuav di Venezia 2013.
10. Paolo Scheggi, *Nota per gli Interventi plastico-visuali*, in *Visita alla prova dell'Isola purpurea di Bulgakov + Scabia*, cit.
11. *Il grado zero della scrittura* è un saggio del critico letterario e semiologo Roland Barthes, pubblicato in Francia nel 1953 e poi edito in Italia nel 1960 (Lerici, Milano).
12. Cfr. ad esempio Roland Barthes, *Elementi di semiologia*, traduzione di Andrea Bonomi, Einaudi, Torino 1966.
13. Recenti pubblicazioni hanno approfondito e sistematizzato le ricerche del Gruppo 63, si rimanda innanzitutto a:
Gruppo 63, Milano, Bompiani, 2013, contenente *Antologia*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani; *Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, apparati aggiornati.
Ma cfr. anche:
Fausto Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia: Luciano Anceschi, i Novissimi e il Gruppo 63*, Mimesis, Milano/Udine 2014.
14. Paolo Scheggi, *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi*, in *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi. Naviglioincontro 7*, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Naviglio, 15 aprile 1969, testo di Paolo Scheggi, Edizioni del Naviglio, Milano, 1969. Partecipano quali attori: Gianni Emilio Simonetti, Franca Dall'Acqua, Tereza 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, *Bagrovoy ostrov*, 1928, translated into Italian as *Isola purpurea* in Mikhail Bulgakov, *Teatro*, trans. Laura Boffa, Tania Gargiulo, Bruno Meriggi, Maria Olsoufiev, 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, Fruttiere 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 per 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: 'Riempire 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 zero 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 e 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, Tereza Bento, Getulio Alviani.

15. Paolo Scheggi, *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi*, cit.
16. Tommaso Trini, *Geometria dell'esistenza*, in "Corriere della sera", 27 gennaio 1974, p. 15.
17. Paolo Scheggi, a cura di Deanna Farneti Cera e Franca Scheggi, catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 6 ottobre-10 novembre 1976, Galleria d'arte moderna, Bologna 1976, catalogo non paginato.
18. *Typoezija-Typoetry*, a cura di Bilijana Tomic, in *Tendencije 4-Tendencies 4*, a cura di Božo Bek, Boris Kelemen, Radoslav Putar, catalogo della mostra, Zagreb, Galerija Studentskog Centra, 5 maggio-30 giugno 1969, Graficki Zavod Hrvatske, Zagreb 1970.
L'azione di Scheggi *Oplà-stick* è messa in scena il 6 maggio 1969, ore 21 circa, alla Galleria del Centro Studentesco [Students Center]. Partecipano quali attori: Alviani, Gambone, Dall'Acqua, Žimbek (voce: Scheggi).
19. *Nuovi Materiali Nuove Tecniche* cit.
20. Paolo Scheggi, *L'Autospettacolo*, in *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, cit., s.p.
21. Tommaso Trini, *Teatro totale. L'Autospettacolo* in *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, cit., s.p.
22. Paolo Scheggi, *La città come tempo di spettacolo*, in "Casabella" n. 339-340, a. XXXIII, agosto-settembre 1969, pp. 94-95.
23. *OPLÀ-azione-lettura-teatro + Moduli - Intersuperfici modulari*, Firenze, Galleria Flori e azione agita nelle strade della città 1-20 novembre 1969. Dall'invito prodotto dalla Galleria del Naviglio risulterebbe che l'azione avrebbe dovuto svolgersi nel corso del 1969 anche a Roma e Torino, ma allo stato attuale delle ricerche non ci è dato confermare che tali azioni siano state realizzate effettivamente.
Dopo quarantasei anni, il 26 settembre 2015, in occasione della Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze, l'Associazione Paolo Scheggi in collaborazione con Tornabuoni Arte ha riproposto questa azione, con attenzione alla ricostruzione filologica e storica, nelle medesime vie e piazze del 1969.
24. Lara Vinca Masini, *Galleria Flori: Paolo Scheggi*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", n. 26, 1 dicembre 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*, cit., p. 143.
26. *Eurodomus 3*, in "Domus", n. 488, luglio 1970, s.p.
27. Così è stato ricordato da Franca Scheggi Dall'Acqua, durante una delle conversazioni nel corso del 2011. La poesia *Dove la luce* è stata consultata nella edizione:
Giuseppe Ungaretti, *Sentimento del tempo*, edizione critica a cura di Rosanna Angelica e Cristiana Maggi Romano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1988, pp. 203-206.
Questa edizione ricostruisce anche le versioni precedenti a quella definitiva, tratte dai manoscritti dell'autore.
28. *Come allodola ondosà / Nel vento lieto sui giovani prati, / Le braccia ti sanno leggera, vieni. / Ci scorderemo di quaggiù, / E del mare e del cielo, / E del mio sangue rapido alla guerra, / Di passi d'ombre memori / Entro rossori di mattine nuove. / Dove non muove foglia più la luce, / Sogni e crocchi passati ad altre rive, / Dov'è posata sera, / Vieni ti porterò / Alle colline d'oro. / L'ora costante, liberi d'età, / Nel suo perduto nimbo / Sarà nostro lenzuolo.*
(Ivi, p. 206).
29. Cfr. *Copia dal vero di Paolo Scheggi*, Milano, Galleria Cenobio-Visualità, 1 ottobre-1 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-Tendencies 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, Žimbek (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 ondosà."
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.



—
Copertine della rivista "Nuova Corrente", grafica di 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

—
Invito di Paolo Scheggi alla manifestazione "11 giorni di arte collettiva a Pejo", 24 agosto-3 settembre 1969, a cura della Galleria Sincron di Armando Nizzi, Brescia

—
Paolo Scheggi's invitation to the exhibition, August 24-September 3, 1969, curated by the Galleria Sincron di Armando Nizzi, Brescia



Piccolo
Teatro
di Milano

Visita
alla prova
de "L'isola
purpurea"

di Bulgakov
trascrizione e interventi
di Giuliano Scabia



—
Copertina del libretto *Visita alla Prova de "L'isola purpurea"* di Bulgakov, pubblicazione del 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



*In queste pagine e nelle seguenti /
In these and in the following pages*
*Interventi plasticovisuali per la Visita alla
prova dell'Isola purpurea di Bulgakov +
Scabia, originali 1968, ricostruzione 2014 /
originals 1968, reconstruction 2014*
Pittura fluorescente su polistirolo e
legno compensato / Fluorescent paint
on polystyrene and plywood
Collezione privata / Private collection
APSM001/0195
Foto di 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 idea e realizza queste lettere per lo spettacolo teatrale *Visita alla prova dell'Isola purpurea*, scritta da Giuliano Scabia partendo da *l'Isola purpurea* di Michail Bulgakov, con la regia di Raffaele Maiello, le scene dello spettacolo di Ezio Frigerio e i costumi di Ezio Frigerio e Luisa Spinatelli, andata in scena al Piccolo Teatro di Milano dal 4 dicembre 1968.

Le lettere, alcune delle quali formano parole che gli attori compongono durante lo svolgersi dello spettacolo, sono state realizzate da Scheggi in diverse dimensioni, traendo spunto dai manifesti e dai discorsi dell'avanguardia e della rivoluzione russa di primo '900.

Da notare il voluto confronto in scena tra una scenografia classica e le lettere di Scheggi, da intendersi quali mezzi e momenti di una azione per trasformare il teatro tradizionale in spazio-tempo coinvolgente.

Andate disperse, delle parole "GIOIA", "SOLE", "LUCIDITÀ", "SPLENDIDA UTOPIA?" è stata realizzata una ricostruzione autorizzata del 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

IVEGA
s.p.a. MC Garbantele

galleria d'arte del naviglio

gymzh
ciwit
kyslipuk
ator

38

35





In queste pagine / In these pages

Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi, 1969

Alfabeto in metallo smaltato bianco su pannello in legno nero / Alphabet in white enameled metal on a black wood panel 200 x 200 cm ca. / 78 ¾ x 78 ¾ in ca. Collezione privata / Private collection APSM001/0196

Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi è un'azione teatrale scritta, diretta e costruita scenograficamente da Scheggi: quattro attori compiono movimenti liberi sulla base di indicazioni essenziali, ispirandosi a un testo scritto da Scheggi sulla base dell'opera teatrale dell'avanguardia tedesca di Ernst Toller, *Hopplà, wir leben!*, recitato da una voce fuori campo, prendendo e spostando le lettere bianche collocate sul tabellone nero. Lo spettacolo è presentato per la prima volta nella sera del 15 aprile 1969 alla Galleria del Naviglio di Milano. Gli attori sono: Getulio Alviani, Thereza Bento, Franca Scheggi Dall'Acqua e Gianni Emilio Simonetti; Umberto Troni è la voce fuori campo. Lo spettacolo è poi riproposto nella sera del 6 maggio 1969, a Zagabria, in occasione della manifestazione *Tendencije 4* nel contesto della mostra *Typoezija-Typoetry* alla Galleria del Centro Studentesco. Gli attori sono: Getulio Alviani, Bruno Gambone, Franca Scheggi Dall'Acqua, Martha Žimbek; Paolo Scheggi è la voce fuori campo

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 *Typoezija-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

—
Azione eseguita
a Milano,
Galleria del
Naviglio,
15 aprile 1969

—
Action
performed in
Milan, Galleria
del Naviglio,
April 15, 1969





Oplà-stick,
passione secondo
 Paolo Scheggi,
 1969

—
 Azione eseguita
 a Milano,
 Galleria del
 Naviglio,
 15 aprile 1969

—
 Action
 performed in
 Milan, Galleria
 del Naviglio,
 April 15, 1969



—
Oplà-stick,
passione secondo
Paolo Scheggi,
catalogo della
mostra, Milano,
Galleria del Naviglio,
"Naviglioincontro
7", 15 aprile 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.

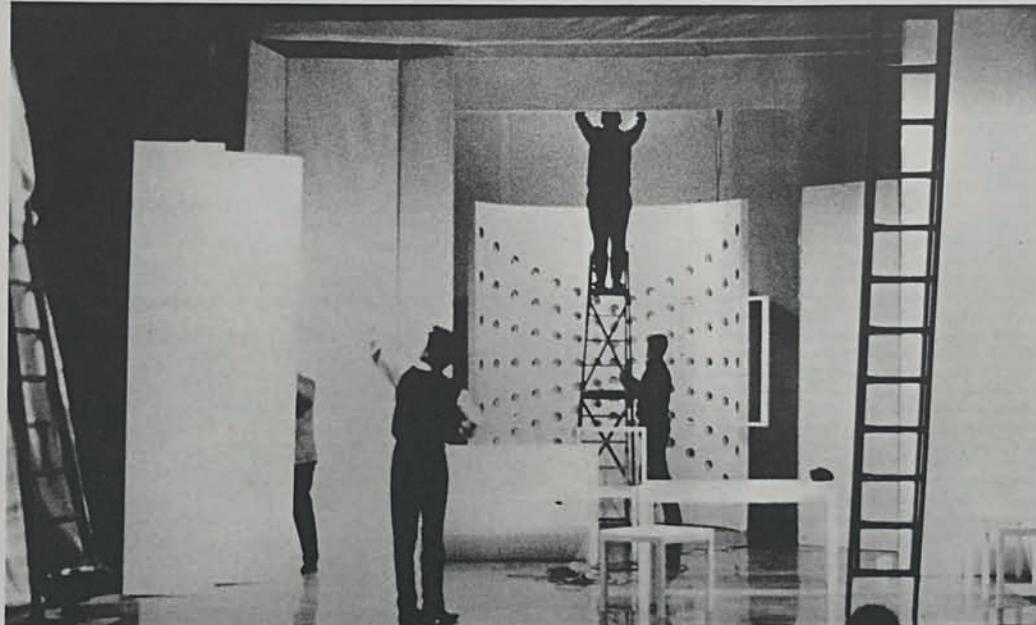
Qual'è secondo lei la funzione della scenografia rispetto ai testi e allo spazio scenico?

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,
Milano, aprile 1969.
Alcune pagine
interne
Sotto
Copertina della
rivista
—
Sipario, no. 276,
Milan, April 1969.
Some inside pages
Below
Cover of the
magazine



Paolo Scheggi: “Riempire un tempo come tempo di teatralità”

Marisa Rusconi intervista Paolo Scheggi, in “Sipario”, n. 276, Milano, aprile 1969, pp. 15-20

Che cosa l’ha spinto a lavorare per il teatro?

La deformazione del teatro da senso della coralità a illusione della “verità”, da dinamica coinvolgente a codice mimico, dal *koilon* alla platea, creò all’interno della sua struttura delle 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 e Molière, e di fatto in Stanislavskij e Beckett, nella contemporaneità è una delle contraffazioni più grossolane della cultura. Il teatro 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’asfissia 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 equipe, 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. Io 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

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 cominciò 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.

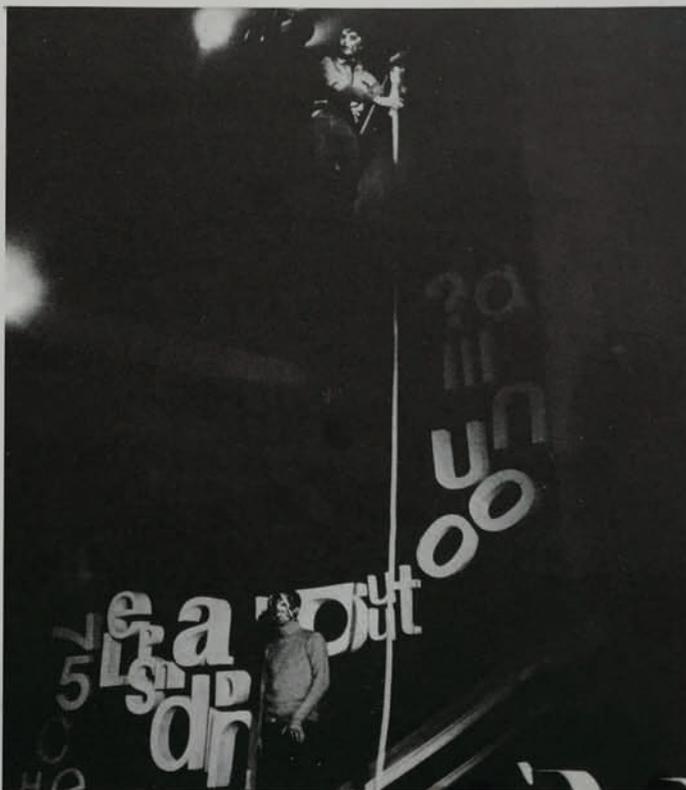
13) C si pone dietro la B

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,
Milano, aprile 1969.
Pagine interne
della rivista.
L'intervista
prosegue alle pp.
17 e 20 di "Sipario",
qui non riprodotte

—
Sipario, no. 276,
Milan, April 1969.
Inside pages of
the magazine.
The interview
continues on
pages 17 and 20 of
Sipario, not printed
here.

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 cominciò 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 *Materiali per 6 personaggi* di Lerici, 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.

Che tipo di continuità di rapporto esiste tra il suo lavoro scenografico e le attuali tendenze delle cosiddette arti figurative?

Personalmente penso che il problema fondamentale dell'espressività contemporanea sia non già riempire "uno spazio", ma riempire "un tempo" come "tempo di teatralità".

La scenografia, codificata nella descrizione di uno spazio virtuale e illusorio a sé stante, fittiziamente dipendente dal rapporto tempo-azione-movimento che il teatro come spettacolo tende a istaurare, ha bloccato proprio per la sua genesi storica ogni dinamica all'invenzione dal momento che in se stessa apre e chiude il ciclo dell'esperienza, si consuma cioè un'autonomia estetica. Nel teatro dell'illusione lo scenografo riempie solo uno spazio che lo spettatore non può vivere. Strozzato nel labirinto della sua illusione lo spettatore-teatro-tempo diventa solo somma di minuti.

Ma abbandonare l'illusione ed entrare nella realtà, trasformare lo spazio virtuale in spazio reale, spostare lo spazio reale in tempo visibile e vivibile, rifiutare la contemplazione per l'azione, lo statico per il dinamico. E ancora. La necessità di trasformare la parola, il gesto, il suono, il movimento in tempo-plastica-totale, sono continuità necessarie di ricerche precedentemente intraprese nell'ambito delle esperienze plastiche, che trovano, almeno per me, una maggiore consentaneità nell'ambito del teatro.

Qual è secondo lei la funzione della scenografia nuova rispetto ai testi e allo spazio scenico?

Non posso parlare di scenografia nuova, poiché come ho detto prima, la scenografia nasce vecchia per sua

– 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-totally, 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,

stessa natura. Come è già implicito il senso della morte nel concetto di testo e di spazio scenico.

Infatti è noto come la maggior parte dei testi contemporanei nascono legati allo spazio scenico dell'illusione e testi antichi, nati in condizioni di diverso senso del teatro, vengono volgarmente adattati al teatro dell'illusione.

Altre però sono le esigenze per un teatro contemporaneo. Il mio compito di coordinatore visivo diventa assurdo se parallelamente non è vissuto sperimentato nell'ordine di un'architettura teatrale, di una stesura drammaturgica corale e totale, di una reale funzionalizzazione dei mezzi. E i mezzi, come l'architettura teatrale, come i testi e gli spazi scenici possono essere una traccia qualunque, al limite possono non esserci. Il solo dato fondamentale è riempire un tempo come tempo di teatralità.

Con Artaud voglio ripetere: "E lo posso col geroglifico di un respiro ritrovare un'idea di teatro sacro".

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*

Azione eseguita
a Zagabria,
Galleria del Centro
Studentesco, 6
maggio 1969.
In questa pagina foto
di Vladimir Jakolic
[Courtesy of Museum
of Contemporary
Art, Zagreb], nelle
successive foto di
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

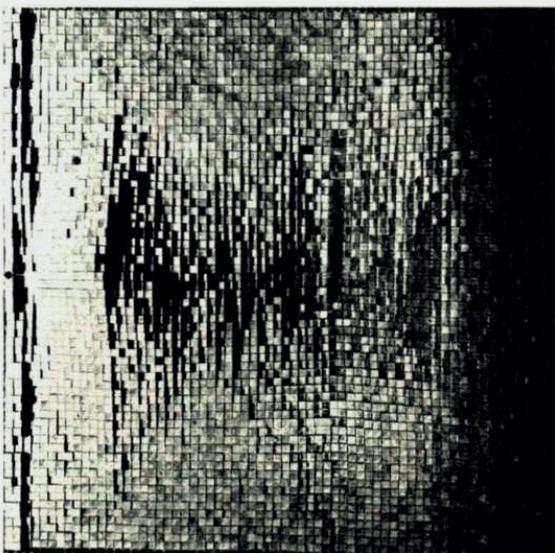
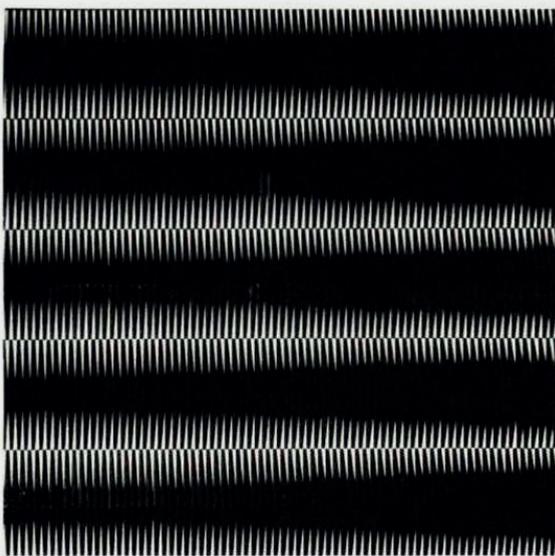




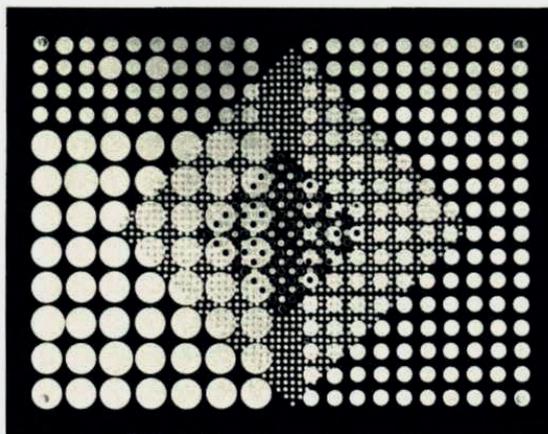
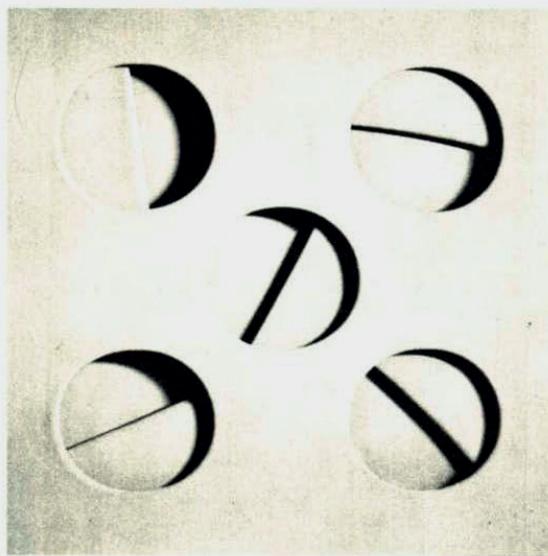
tendencije 4

—
tendencije 4, 1969,
catalogo della
mostra, Zagreb-
Students Center,
5 maggio-30
giugno 1969.
Copertina e interno
del catalogo.
Il catalogo
evidenzia che
Paolo Scheggi
concepiva diversi
orientamenti di
esposizione e
riproduzione di
alcune sue opere

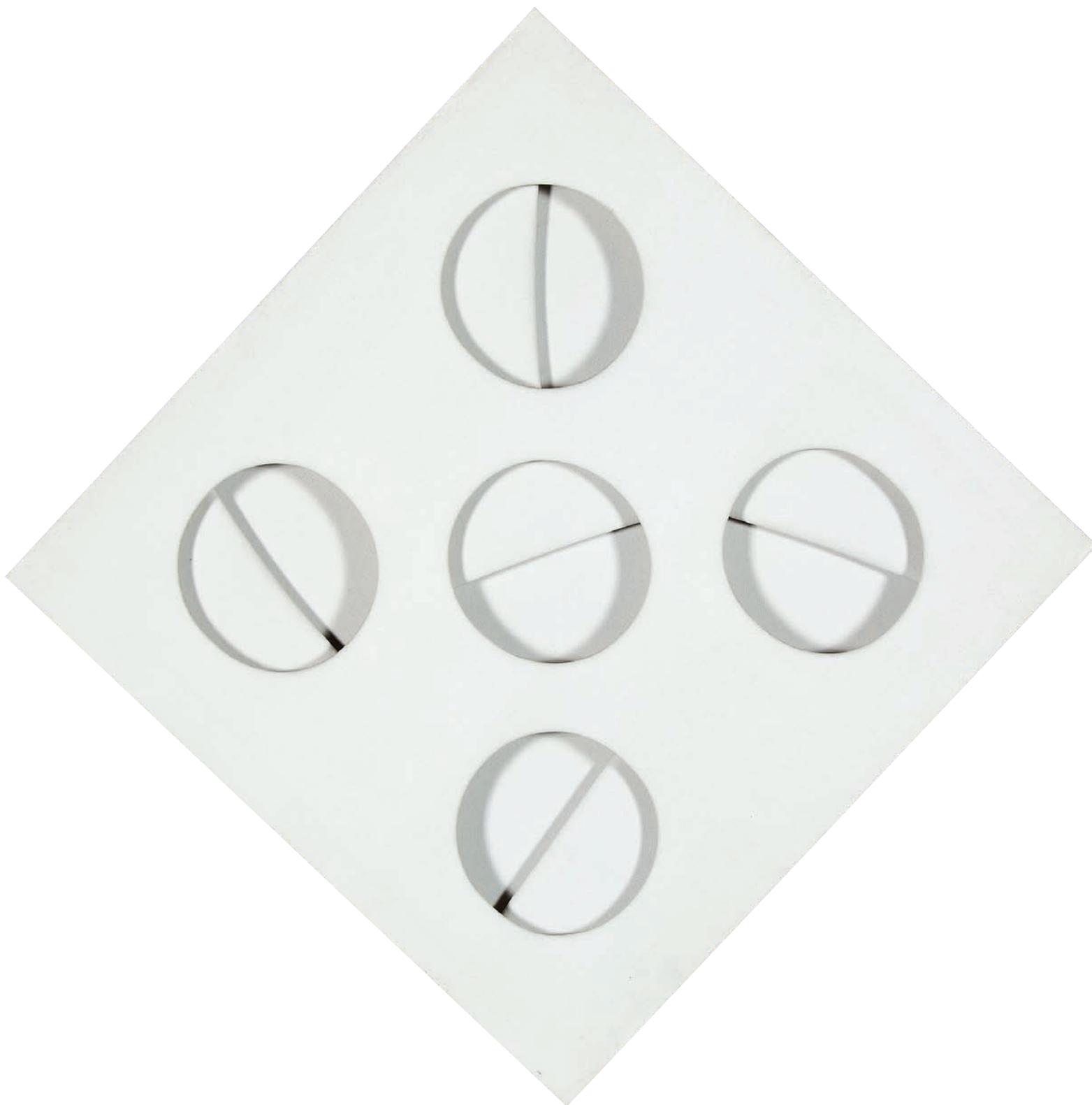
—
tendencije 4,
1969, exhibition
catalogue, Zagreb,
Student Center,
May 5-June 30,
1969. Cover and
inside of catalogue.
The catalogue
highlights how
Paolo Scheggi
envisioned
different directions
for displaying and
reproducing some
of his works



karl reihartz, kat. 25
vjenceslav richter, kat. 26



paolo scheggi, kat. 27
aleksandar srnec, kat. 28



Intersuperficie curva dal bianco, 1965
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / 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 (Museo
di Arte Contemporanea), Zagreb /
Muzej Suvremene Umjetnosti (Museum
of Contemporary Art), Zagreb
APSM091/0001

Teatro totale. L'Autospettacolo

Oh Dio, non è che stiamo fermi. Ma di happening in happening neppure ci muoviamo: osservate l'arte che si fa, osservatene gli osservatori, e con un po' d'indifferenza sarete coinvolti in una spirale psicomotoria di eventi che si mordono la coda. Sessant'anni di convergenza dell'arte con il reale e il vitale hanno praticamente esaurito tutte le tematiche dei "non", della negazione e dell'autosufficienza; il viaggio alla fine della non-arte pare concluso in virtù proprio dell'attivazione estetica ormai realizzata seppure solo tra individui. L'arte che avanza per atti di autonegazione ha liberato forze possenti – ora è lo stallone, la spirale involutiva – l'arte che avanza per atti propositivi e affermativi metterà queste forze a disposizione del reale e del vitale – sarà allora lo sbocco nella richiesta sociale di esteticità.

L'Autospettacolo predisposto a Caorle da Paolo Scheggi e collaboratori, storicamente inquadrato, può certamente costituire l'anello estremo di un'ininterrotta serie di spoliazioni artistiche; ma potrebbe anche risultare uno dei primi contributi a quella permeazione estetica dell'anonimo e del massificato che molti artisti perseguono con limitazioni tuttora gravi. L'happening e le sue forme codificate agivano ancora sulla sostanza metaforica del ponte o laccio gettato dall'arte della vita. Con l'event, Kaprow ha reso operante quella caduta del controllo artistico che fa sì che "anche il banchetto era un fatto sospeso in bilico tra il non-del-tutto-arte o il non-del-tutto-vita".

Ma lo sappiamo tutti come i banchetti passano alla storia: con il menù. Ecco allora l'ulteriore passo della caduta di ogni regola o buona ricetta.

Operare fuori dall'operazione mentale, dentro la realtà concreta o disponibile. Una realtà concreta che Scheggi si limita ad apparecchiare con microfoni segreti e altoparlanti defilati alla curiosità. L'arte si azzerava sulla vita, l'unico suo metodo è quello del rilevamento; rilevate, le voci dei vari punti di ascolto vengono immesse in un circuito che costituisce il solo atto o volontà di regia dell'artista. Con *L'Autospettacolo* tutti siamo attori e pubblico – che è già importante – ma lo siano in forma anonima (leggermente spionistica) – che lo è ancora di più. Teatro totale per un sistema di potere totalizzante.

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

Microfoni, altoparlanti, registratori, manifesti. Provino fotografico / Microphones, speakers, recorders, posters. Proof sheets

L'Autospettacolo è una azione urbana e teatrale realizzata da Paolo Scheggi nella città e nel Teatro comunale di Caorle (Venezia) durante la manifestazione "Nuovi Materiali Nuove Tecniche" dal 20 luglio al 24 agosto 1969. L'azione consisteva nella registrazione, attraverso appositi microfoni, dei rumori e dei suoni della cittadina, ma anche dei suoi abitanti e degli artisti ai quali erano stati applicati, in vari punti del corpo, altri microfoni e registratori. I materiali audio erano poi mixati da Franca Sacchi con distorsioni di musica elettronica e riproposti all'interno del Teatro comunale come azione no-stop. Completa l'azione il manifesto de *L'Autospettacolo. Atto unico nel tempo*, esposto in vari punti della città di Caorle, dove erano dichiarati i nomi degli artisti partecipanti (qui pubblicato a p. 320), insieme a quello di Raffaele Maiello per la regia, di Paolo Scheggi per la scenografia, di Franca Sacchi per la musica, di Franco Quadri quale critico teatrale

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

→ 10
KODAK SAFETY FILM

→ 11

→ 12

→ 13



→ 15A

→ 16

→ 17
KODAK TRI X PAN FILM

→ 18

→ 19
KODAK SAFETY FILM



→ 21A
KODAK TRI X PAN FILM

→ 22

→ 23

→ 24
C J K
KODAK SAFETY FILM

→ 25



→ 27A

→ 28

→ 29
KODAK SAFETY FILM

→ 30

→ 31
KODAK TRI X PAN FILM



→ 33A

→ 34

→ 35

→ 36

→ 36A

Paolo Scheggi, “La città come tempo di spettacolo”

in “Casabella” n. 339-340, a. XXXIII, Milano, agosto-settembre 1969, pp. 94-95

“Un grande numero di artifici ha ormai collocato ‘l’urbano’ al di qua e al di là del bene e del male. Al di qua e al di là del conoscere e del non conoscere. Al di qua e al di là della scelta. Un grande numero di luoghi desueti topograficamente ma soprattutto trasformati in funzione aleatoria ha rotto nell’urbano il senso dell’esserci.

Il dasein di Jaspers.

Un grande numero di ‘demiurghi’ che quotidianamente, per anni, ha dissipato ‘il tempo’ proponendolo tempo di cultura ha tradotto nell’Urbano’ questo falso tempo di cultura in tempo escatologico anziché catartico. La deformazione dell’arte da senso aperto e corale a luogo fittizio e strumentale, da dinamica coinvolgente a codice fisso di ripetitività falsamente sacra, ha creato nella cultura dell’urbe classi specialistiche tra loro in-comunicanti quale iter di vita pubblica nella sua accezione di complessa.

Rendendola, appunto, anziché complessa, complicata. Oggi è di fatto una delle contraffazioni più grossolane della cultura. L’arte del falso oggettivo, l’arte della falsa verità rivelata, l’arte dove opera e fruitore giocano ruoli indipendenti è la istanza più appariscente della condizione di chi l’ha creata: l’assenza di catarsi. E inevitabilmente si identifica con un’arte del non vissuto, dell’anemia e della morte.

Privato quindi della coscienza di reciprocità nella funzione spettatore-spettacolo, della possibilità di intervenire attivamente in questo falso rito, chiuso nell’asfissia di un ‘tempo senza realtà’, all’ ‘urbano’ oggi è concesso un solo atto: scegliersi totalmente al di qua del rito e viverci come spettacolo.

Pistoletto ha scritto: “Esiste uno spettacolo che tiene cartellone da duemila anni e che batte qualsiasi record di repliche. Si chiama “Messa”. Si sono costruiti teatri appositi per rappresentare questo spettacolo. Si chiamano “Chiese”. I nostri pittori hanno da 2000 anni la funzione, tranne eccezioni, di decorare queste chiese nello stesso modo come ancora oggi vengono chiamati per fare la scenografia di una piece di teatro o a fare “l’arte del popolo”.

E ancora: “Giacché si tratta di portare l’arte alla vita noi troviamo il teatro nel mondo, come troviamo la galleria per i quadri nel mondo intero”.

Il problema del rapporto città-arte è non già riempire

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

“uno spazio” ma riempire “un tempo”, un tempo come tempo di spettacolo. L'arte-città codificata nella descrizione di uno spazio virtuale e illusorio a sé stante, fittiziamente dipendente dal rapporto tempo-azione-movimento che la città-spettacolo tende a instaurare, ha bloccato proprio per la sua genesi ogni dinamica all'invenzione dal momento che in se stessa apre e chiude il ciclo dell'esperienza.

Oggi l'arte nella città riempie solo uno spazio che lo spettatore non può vivere.

Strozzato nel labirinto della sua illusione lo spettatore-spettacolo-tempo diventa solo somma di minuti-gesti-immagini. Ma abbandonare l'illusione e entrare nella realtà, trasformare lo spazio virtuale in spazio reale, spostare lo spazio reale in tempo visibile e vivibile, rifiutare la contemplazione per l'azione, lo statico per il dinamico. E ancora. La necessità di trasformare la parola, il gesto, il suono, il movimento in tempo città-totale. Parlare di città e di arte, cioè definirle, è il sintomo propedeutico la loro crisi.

Come è già implicito il senso della morte nel concetto stesso di definizione.

È noto come la maggior parte della produzione artistica nasca legata ad uno spazio dell'illusione che dal Palladio-Tiepolo al Van der Rohe-Picasso rimanga nella sua struttura base immutata.

Forse in questo momento la sola arte nella città è l' 'autospettacolo'.

Come ha scritto Trini, 'con l'autospettacolo tutti siamo attori e pubblico – che è già importante – ma lo siamo in forma anonima – (leggermente spionistica) che lo è ancora di più. Teatro totale per un sistema di potere totalizzante'.

O forse per l'illusione del Fuller di mostrare agli angeli una New York sigillata in una campana trasparente. O forse la 'Città del Sole' di Tommaso Campanella: “è la città distinta in sette gironi grandissimi, nominati dalli sette pianeti, e s'entra dall'uno all'altro per quattro strade e per quattro porte, alli quattro angoli del mondo spettanti; ma sta in modo che, se fosse espugnato il primo girone, bisogna più travaglio al secondo e poi più; talchè sette fiata bisogna espugnarla per vincerla. Ma io son di parere, che neanche il primo si può, tanto è grosso e terrapieno, ed ha valguardi, torrioni, artelleria e fossati di fuori. Entrando dunque per la porta Tramontana, di ferro coperta, fatta che s'alza e cala con bello

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

ingegno, si vede un piano di cinquanta passi tra la muraglia prima e l'altra. Appresso stanno palazzi tutti uniti per giro col muro, che puoi dire che tutti siano uno; e di sopra han li rivellini sopra a colonne, come chiostrì di frati, e di sotto non vi è introito, se non dalla parte concava delli palazzi. Poi son le stanze belle con le fenestre al convesso ed al concavo, e son distinte con piccole mura tra loro. Solo il muro convesso è grosso otto palmi, il concavo tre, li mezzani uno o poco più”.

O forse la ‘città nuova’ dell’Apocalisse di Giovanni: “e la città era quadrangolare, e la sua lunghezza era uguale alla larghezza; egli misurò la città con la canna, ed era dodicimila stadi; la sua lunghezza, la sua larghezza e la sua altezza erano uguali. Ne misurò anche il muro, ed era di centoquarantaquattro cubiti, a misura d’uomo, cioè d’angelo. Il muro era costruito di diaspro e la città era d’oro puro, simile a vetro puro. I fondamenti del muro della città erano adorni d’ogni maniera di pietre preziose. Il primo fondamento era di diaspro; il secondo di zaffiro; il terzo di calcedonio; il quarto di smeraldo; il quinto di sardonico; il sesto di sardio; il settimo di crisolito; l’ottavo di berillo; il nono di topazio; il decimo di crisopazio; l’undicesimo di giacinto; il dodicesimo di ametista; e le dodici porte erano dodici perle, e ognuna delle porte era fatta d’una perla; e la piazza della città era d’oro puro simile a vetro trasparente”.

Insomma la città come tempo di spettacolo totale.

Lo spazio come sosta del tempo vissuto”.

Paolo Scheggi, 1969

into the grooves of the thick posts by a marvelous devise), 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.”

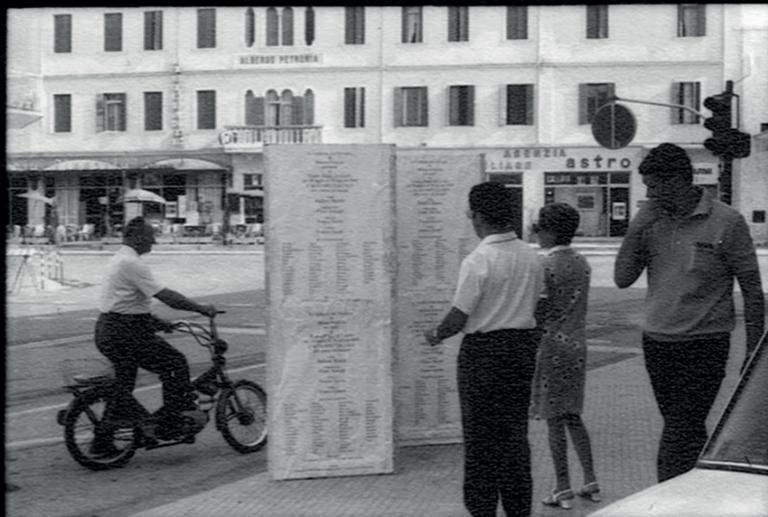
Or perhaps the “New Jerusalem” in the Apocalypse of John:

“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, sardonyx; 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

—
Provino
fotografico de
L'Autospettacolo

—
Proof
sheets from
L'Autospettacolo

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
Acrilico rosso su tre tele
sovrapposte / Red acrylic
on three superimposed canvases
70 x 70 x 5 cm / 27 1/2 x 27 1/2 x 2 in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM069/0001

—
Il titolo dell'opera, unito al ricordo di Franca Scheggi Dall'Acqua, confermano che Scheggi donò questa *Intersuperficie curva* al critico teatrale Franco Quadri, il quale seguì con attenzione la ricerca performativa e le azioni dell'artista nell'ultimo periodo della sua vita, come dimostra anche il suo nome citato nel Manifesto de *L'Autospettacolo* pubblicato nella pagina precedente

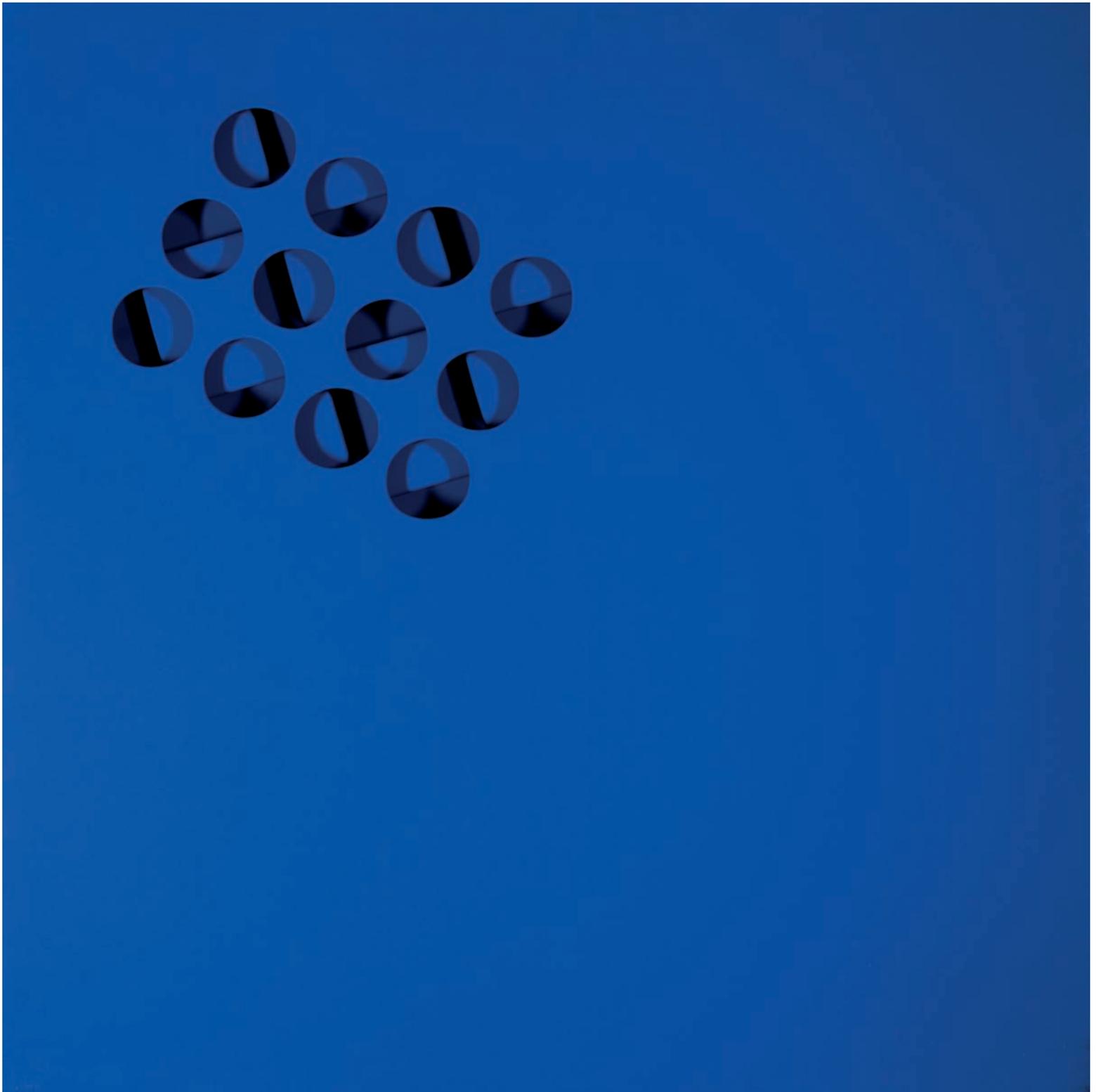
—
The work's title and Franca Scheggi Dall'Acqua's recollection, confirm that Scheggi gave this *Intersuperficie curva* to the theatre critic Franco Quadri, who was a close follower of Scheggi's performance work and actions in the last period of his life, as made clear by his name appearing on the poster for *L'Autospettacolo*, published on the previous page



Intersuperficie curva dal rosso, 1969
Acrilico rosso su tre tele
sovrapposte / Red acrylic
on three superimposed canvases
80 x 80 x 6 cm / 31 1/2 x 31 1/2 x 2 3/8 in
Laurence Graff OBE, Gstaad, Svizzera /
Laurence Graff OBE, Gstaad, Switzerland
APSM109/0003



Intersuperficie curva bianca, 1969
Acrilico bianco su tre tele
sovrapposte / White acrylic
on three superimposed canvases
70 × 70 × 6 cm / 27 ½ × 27 ½ × 2 ¾ in
Collezione privata / Private collection



Intersuperficie curva, 1969
Acrilico blu su tre tele
sovrapposte / Blue acrylic
on three superimposed canvases
100 x 100 x 6,5 cm / 39 ³/₈ x 39 ³/₈ x 2 ¹/₂ in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM001/0040

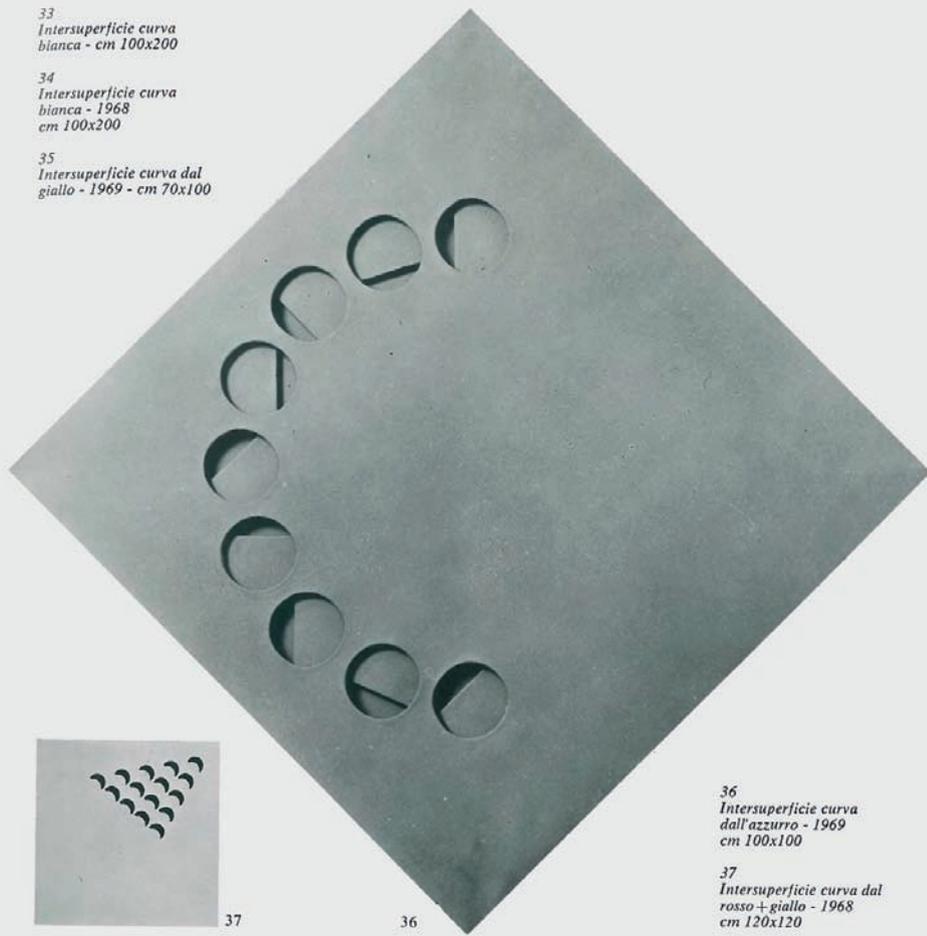


*Intersuperficie curva
dal rosso + giallo, 1968*
Acrilico rosso su tre tele
sovrapposte / Red acrylic
on three superimposed canvases
120 x 120 x 6 cm / 47 1/4 x 47 1/4 x 2 3/8 in
Collezione privata / Private collection
APSM063/0001

33
*Intersuperficie curva
bianca - cm 100x200*

34
*Intersuperficie curva
bianca - 1968
cm 100x200*

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

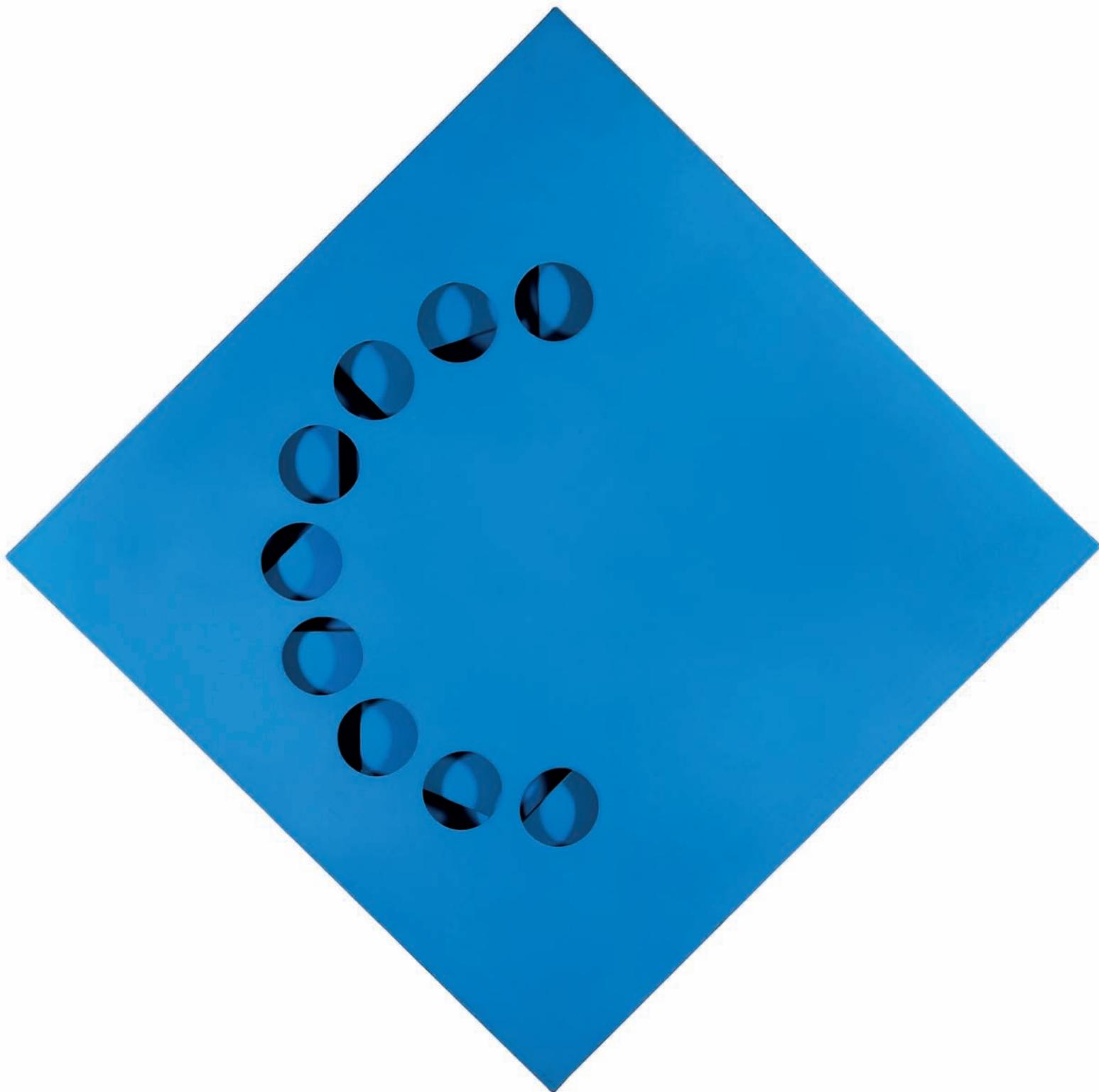


36
*Intersuperficie curva
dall'azzurro - 1969
cm 100x100*

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

—
Pagina interna
del catalogo
della mostra
Paolo Scheggi,
Galleria d'Arte
Moderna, Bologna,
6 ottobre-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
Acrilico azzurro su tre tele
sovrapposte / Light blue acrylic
on three superimposed canvases
100 × 100 × 6,5 cm / 39 ³/₈ × 39 ³/₈ × 2 ¹/₂ in
Collezione privata, Firenze /
Private collection, Florence
APSM001/0041



— Manifesto di
OPLA azione-
lettura-teatro
+ Moduli-
Intersuperfici
modulari, Firenze,
Galleria Flori e
azione agita nelle
strade della città,
1-20 novembre
1969

— Poster for the
exhibition *OPLA*-
azione-lettura-
teatro + Moduli
- Intersuperfici
modulari, Florence,
Galleria Flori and
action performed
in the city streets,
November 1-20,
1969



— Cartolina-invito
della performance
itinerante nelle
città italiane

— Postcard/invitation
for the traveling
performance in
Italian cities

—
OPLÀ

[...]
Parlerei di ottimismo anche nella
lettera O retta da una ragazza in una
strada.
La O è la iniziale di Oplà. E OPLÀ è una
parola allegra.
Ma non è tutto qui.
Sono interessato alle dimensioni grandi
e bianche della O.
Al lanciarla (tenerla) alta sopra la testa.
Forse sono suggestionato dal sorriso
della ragazza.
Non so.
Non credo che sia casuale la
sensazione di ottimismo che se ne
deduce.
[...]
Scheggi rovescia le carte.
Ne manca sempre una.
Ma le altre ci sono tutte.

Ogni opera di Scheggi si può capire solo
in rapporto alla precedente...

—
Difficile.
Chiaro.
Bianco.
Didascalico.

.
. .
. .
Maggio 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*

Azione agita nelle
strade della città
di Firenze,
1 novembre 1969.
Provino fotografico.
Foto di 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



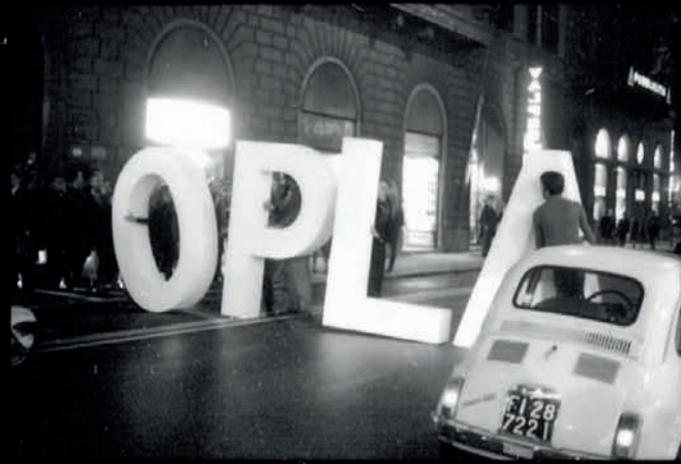
15



5A



6



7A

ILFORD

H P 4



25A



26



27A



15A



16



17A

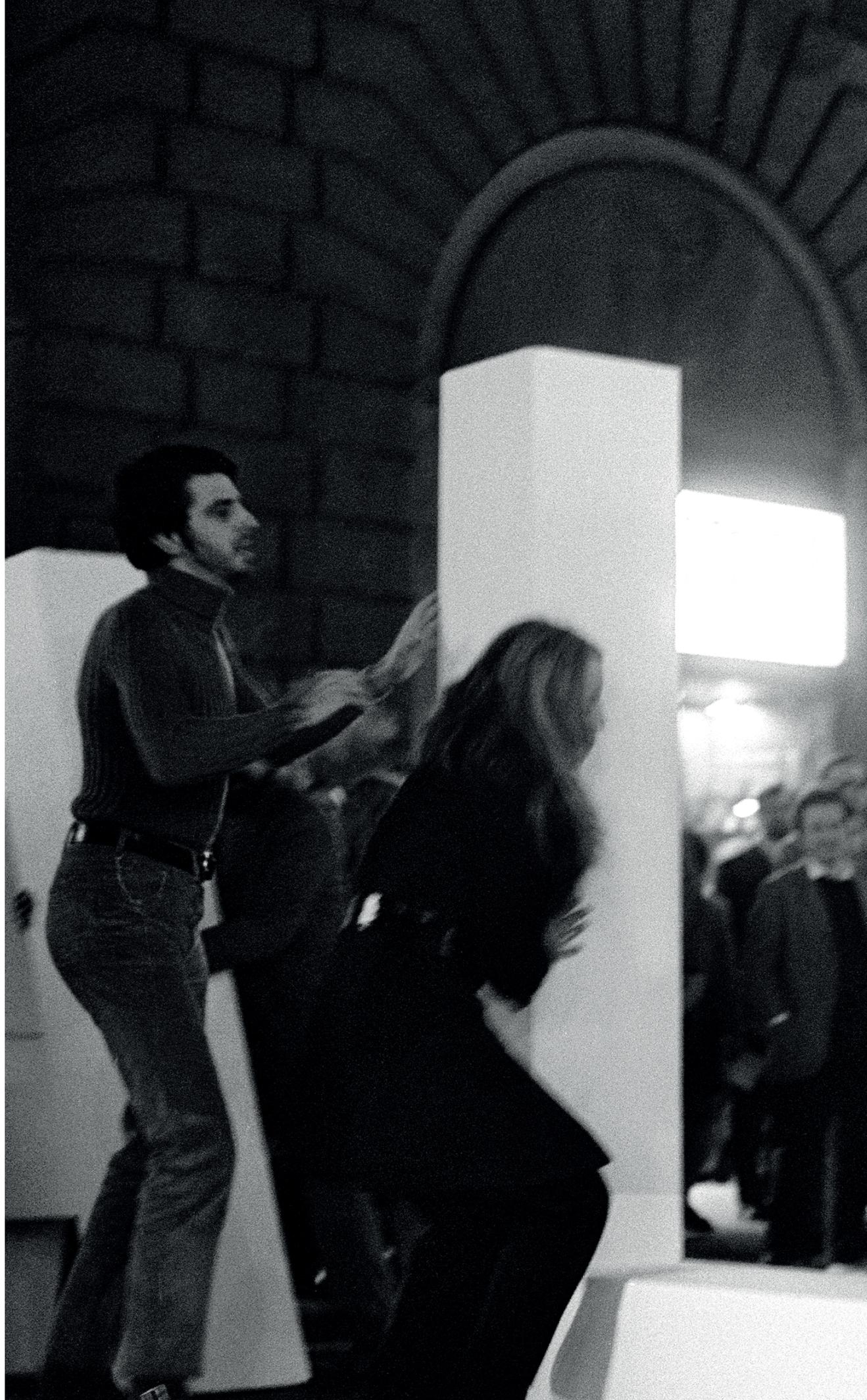
16A

17

*OPLÀ-azione-
lettura-teatro*

—
Lettere O, P, L, A in
polistirene espanso
rivestito di forex
bianco
200 x 100 x 30 cm
circa ciascuna
lettera. Originale
1969, ricostruzione
2014. Collezione
privata
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
è una azione urbana ideata e realizzata da Paolo Scheggi, svoltasi nel corso del 1969 in via Manzoni a Milano e poi nel centro storico di Firenze: qui, l'1 novembre 1969, le quattro lettere formanti la parola OPLA portate da attori, escono dalla Galleria Flori nella città, bloccandone il traffico e coinvolgendo il pubblico. L'azione avrebbe dovuto essere riproposta anche in altre città italiane

—
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





F1 28
7221

ZENITH





SIBILANTE UT^oPI-
A UP-
LA(DI PA^oL^o 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

—
Poesia di Claudio
Popovich per Paolo
Scheggi, 1969

—
Poem of Claudio
Popovich for Paolo
Scheggi, 1969

SIBILANTE UTOPI-
A OP-
LA (DI PAOLO SCHEGGI) ETC...

opla
mi accendo
non mi spengo
urto
etc...

grigio
verde
argento
etc...etc...

opla
gioco con v. martelli
con il selciato
non disselciato
ma intatto e lucido
etc...

raffaella cerca
adocchia
la cinque-
cento che
frena e si incazza
su oplà
etc...

elisabetta sandra
giocata a rimpiattino
attraverso l'occhio
di O_
PLA (fatturato
da P. Scheggi
per questo)

utile parola
come una nuvola
che dopo pioverà
opla (di
Paolo Scheggi
per questo)

utile parola
come una nuvola
che dopo pioverà
opla (di
Paolo Scheggi
alla Flori il
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...

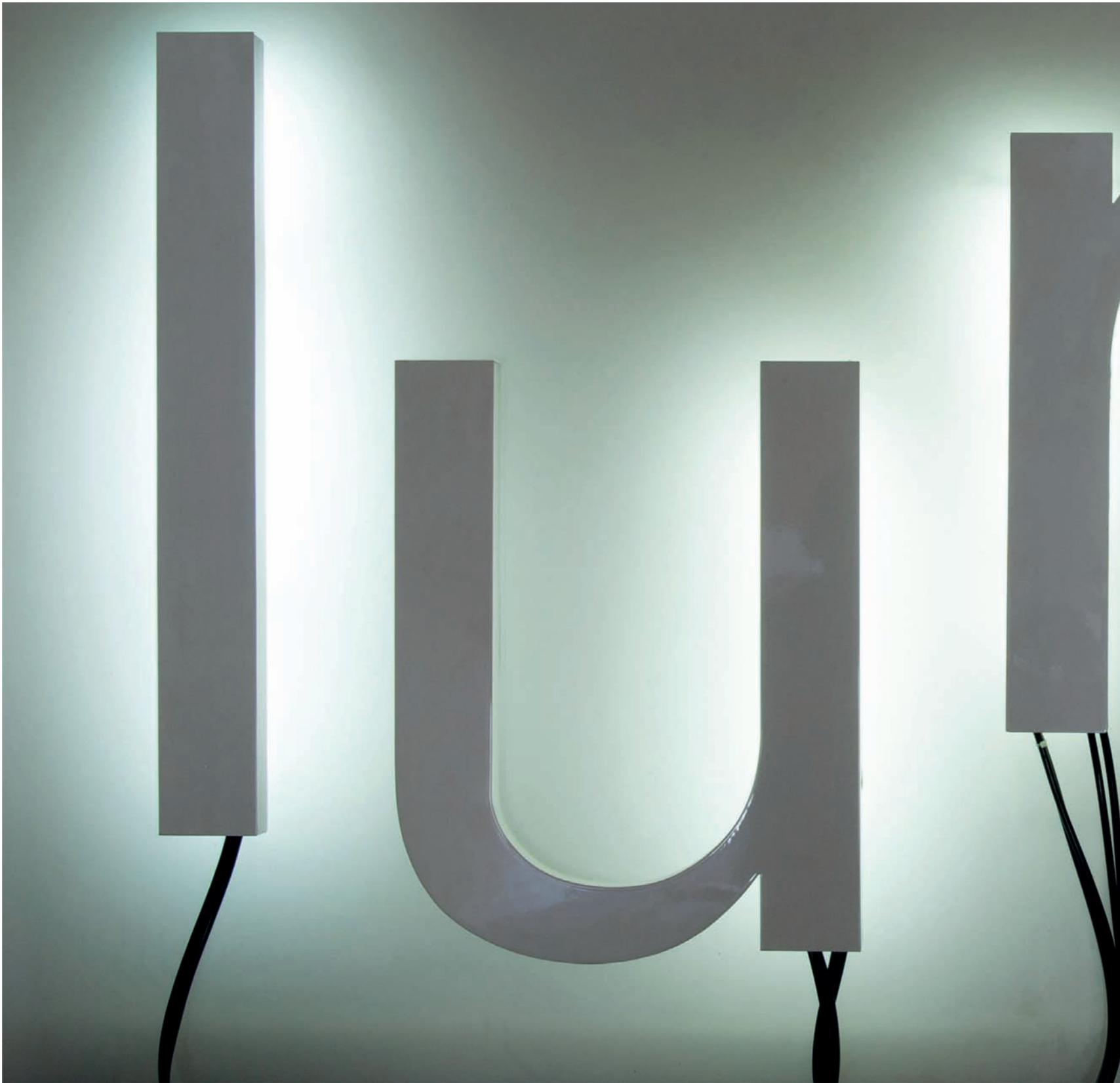
raffaella looks
and spots
the fiat five
hundred that
brakes pissed off
at oplà
etc...

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
Metallo, neon, plexiglas / Metal, neon, plexiglas
100 x 190 x 13 cm / 39 3/8 x 74 3/4 x 5 1/8 in
Collezione privata / Private collection
APSM002/0003





Ondosa, 1970

Laminato plastico nero "Print" lucido /
Black plastic laminate glossy "Print"
250 x 550 x 250 cm ca. /
approx. 98 3/8 x 216 1/2 x 98 3/8 in
Opera dispersa / Missing work
APSM001/0199

È un ambiente realizzato da Paolo Scheggi in occasione della manifestazione "Eurodomus 3" tenutasi a Milano, Palazzo dell'Arte al Parco, 14-24 maggio 1970 e dedicato alla figlia Cosima Ondosa Serenissima. Un ambiente abitato dalle sole (le gigantesche) sei lettere della parola, realizzate in spessore e intersecantesi con le pareti e con il soffitto: il tutto in nerissimo Print

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"

Dove la luce

Come allodola ondosa
Nel vento lieto sui giovani prati,
Le braccia ti sanno leggera, vieni.
Ci scorderemo di quaggiù,
E del mare e del cielo,
E del mio sangue rapido alla
guerra,
Di passi d'ombre memori
Entro rossori di mattine nuove.
Dove non muove foglia più la luce,
Sogni e crucci passati ad altre rive,
Dov'è posata sera,
Vieni ti porterò
Alle colline d'oro.
L'ora costante, liberi d'età,
Nel suo perduto nimbo
Sarà nostro lenzuolo.

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

Il nome
dell'ambiente
Ondosa nasce
dalla suggestione
della poesia *Dove
la luce* di Giuseppe
Ungaretti, poeta
molto amato da
Scheggi il quale
dedica l'ambiente
stesso alla
nascita della figlia
Cosima Ondosa
Serenissima

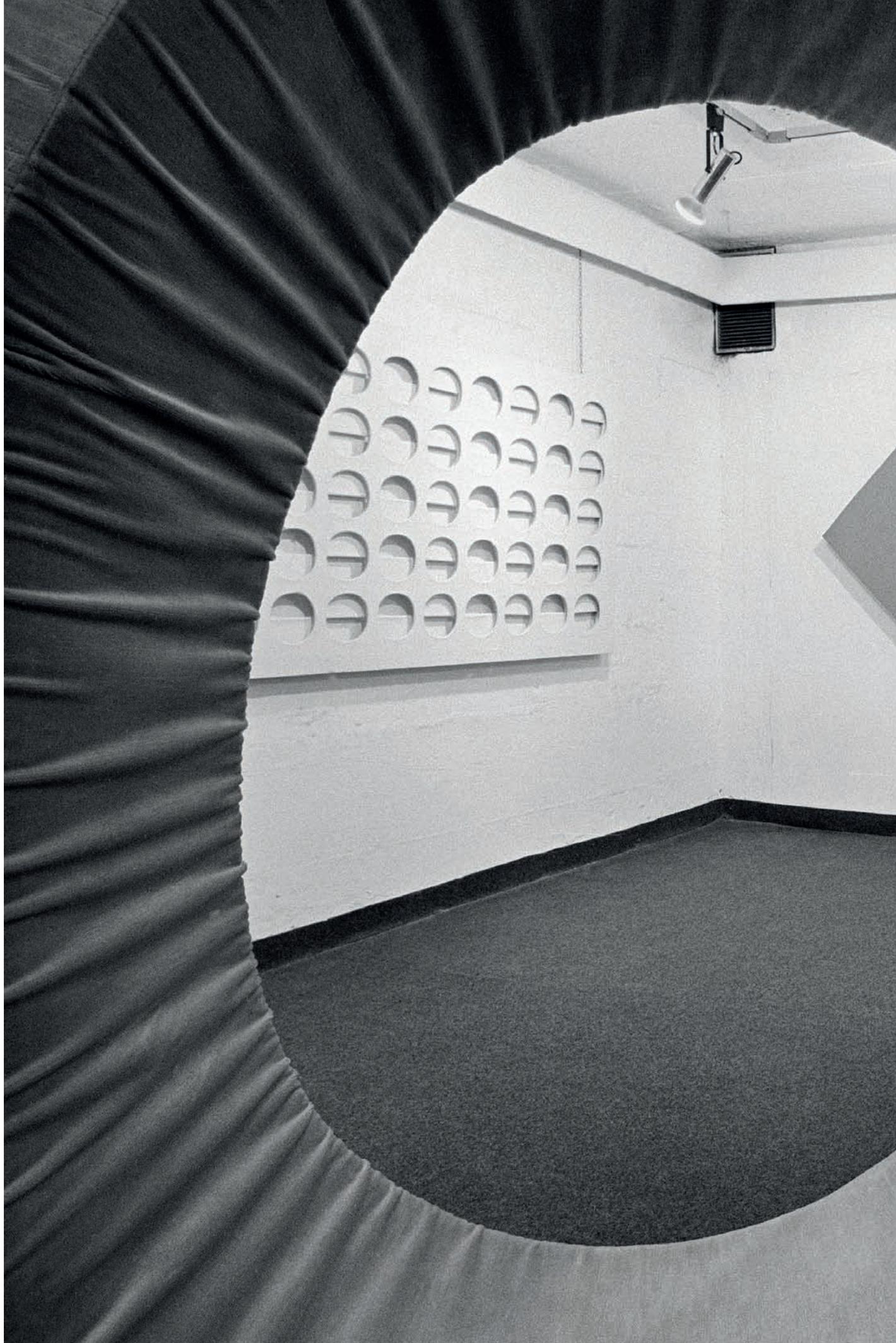
The name of the
space *Ondosa* was
suggested by the
poem *Where the
Light* by Giuseppe
Ungaretti, a poet
much-loved by
Scheggi.
He dedicated the
space to the birth
of his daughter
Cosima Ondosa
Serenissima

*In A Major Selection of the Poetry of Giuseppe
Ungaretti*, translated by Diego Bastianutti,
Exile Editions, Toronto, 1997, p. 210

COS, 1970

—
Dalle iniziali
della figlia
Cosima Ondosa
Serenissima.
Divani,
gommapiuma e
velluto.
Opera dispersa.
Allestimento in
occasione della
mostra "Paolo
Scheggi. Opere
dal 1960 al 1971",
Napoli, Galleria Il
Centro, gennaio
1974.
Foto di 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





—
Allestimento in occasione della mostra "Paolo Scheggi. Opere dal 1960 al 1971", Napoli, Galleria Il Centro, gennaio 1974. Foto di 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**

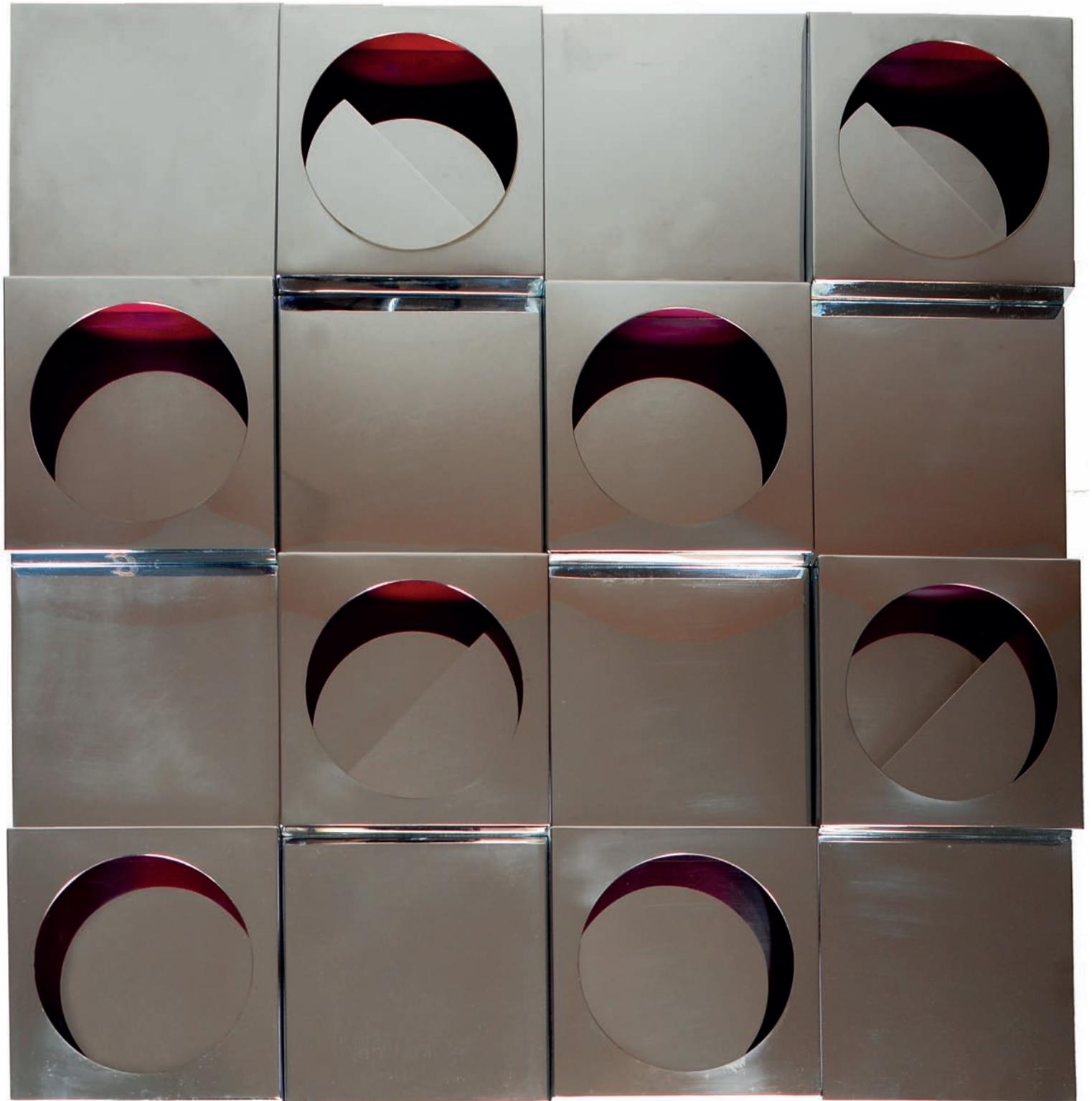
Moduli in acciaio
cromato / Chromed
steel modules
Hotel Michelangelo,
Milano / Hotel
Michelangelo,
Milan
APSM041/0001

—
220 × 850 × 250 cm; ciascun modulo 20 × 20 × 5 cm; apertura
dei quattro elevatori: cm 250 × 97 cm

L'opera consiste in una struttura architettonica che Scheggi ha ideato per
l'Hotel Michelangelo di Milano. Inizialmente il progetto era previsto per una
sala conferenze, poi è stato realizzato nella zona degli elevatori.
Alcuni moduli recano le sillabe delle parole di una quartina del sonetto XIX di
Michelangelo, scritto per 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 × 334 5/8 × 98 3/8 in; 7 7/8 × 7 7/8 × 2 in, each module; opening of elevators:
98 3/8 × 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 / SCR / 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
Moduli di acciaio cromato /
Chromed steel modules
80 x 80 x 12,5 cm / 31 1/2 x 31 1/2 x 4 7/8 in
Collezione privata, Biella /
Private collection, Biella
APSM122/0005



**Piramide. DELLA
METAFISICA, 1970**

—
Ambiente
realizzato da Paolo
Scheggi per la
manifestazione
"Vitalità del
negativo nell'arte
italiana 1960-
1970", Roma,
Palazzo delle
Esposizioni,
1970. L'ambiente,
realizzato con
pannelli di legno
dipinto di bianco
e lastra in acciaio
cromato, è andato
parzialmente
disperso.

Foto di 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
Caratteri lapidari bronzei su tavola di
legno rivestita di formica nera / 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
Collezione privata / Private collection
APSM001/0075



—
Franca Scheggi
Dall'Acqua e Paolo
Scheggi a Venezia
in occasione della
Biennale del 1968.
Foto di Ugo Mulas
—

—
Franca Scheggi
Dall'Acqua and
Paolo Scheggi
in Venice at the
Biennale of 1968.
Photo by Ugo
Mulas

—

Paolo Scheggi.
Note biografiche

—

Paolo Scheggi:
Biographical Notes

Ilaria Bignotti

Nato il 19 agosto 1940 a Settignano, in provincia di Firenze, Paolo Scheggi dimostra sin dalla giovane età una predisposizione all'arte, grazie anche all'ambiente familiare: il nonno materno, Mario Burelli, era scultore conosciuto nella Firenze di primo '900; la madre era pittrice miniaturista di porcellane, ceramiche, avori. Dopo gli studi all'Istituto Statale d'Arte di Firenze, poi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, desideroso di ampliare il proprio orizzonte si trasferisce a Londra per frequentare un Corso di Visual Design al Cohlins & Cohlins Institute of Graphic Design e poi compie un viaggio a Roma. In questa fase approfondisce anche la conoscenza delle avanguardie del '900; Hans Arp, Piet Mondrian e Ben Nicholson, Pablo Picasso con *Guernica* sono gli artisti da lui puntualmente nominati fin dal 1961-1962, mentre Giulio Carlo Argan è citato quale modello di storico e critico engagé. All'attenzione all'arte infatti in Scheggi si unisce una profonda conoscenza filosofica, in direzione esistenzialista e umanistica, coadiuvata anche dal padre, Direttore della Compagnia della Misericordia, che avvicina il giovane artista ad una visione spirituale e a una sensibilità metafisica che avrebbe caratterizzato, come trama ora evidente ora silenziosa, tutta la sua ricerca.

Risalgono alla fine degli anni '50 i primi lavori caratterizzati dall'uso di materiali diversi, quali lamiera, tavole di legno, carte di diverso spessore incollate e assemblate a formare collage materici e policromi, carte astratte caratterizzate da segni di diversa intensità, in alcuni casi da macchie e forme che rimandano a figure o ipotesi figurative.

All'inizio degli anni '60, Scheggi frequenta assiduamente la Galleria Numero di Fiamma Vigo che lo invita a esporre in alcune mostre collettive.

In questa fase le opere, ancora realizzate con la tecnica di assemblaggio di lamiera metalliche, definita dall'artista *saldage*, approdano alla monocromia e presentano forme circolari, ovali e rettangolari, evidenziando le relazioni tra superficie e profondità. Mentre alcuni titoli, quali *Il letto della donna amata* e *Esistenzialità* evidenziano le radici esistenzialiste dell'artista, la lamiera intitolata *Per una situazione*, datata 1960, contiene già le tensioni spaziali che avrebbero caratterizzato le successive opere monocrome, formate da tele sovrapposte monocrome e fustellate in forme ovoidali.

Nel 1961 si intensificano gli incontri con artisti, amici e letterati: con alcuni di loro, tra i quali Franco Petrone, Claudio Popovich, Piero Favini, Scheggi fonda nel 1961 il foglio di cultura e critica artistico-letteraria "Il Malinteso. Periodico di discussione", che accoglie una riflessione firmata da Jean-Paul Sartre.

Durante la prima parte del 1961 Scheggi lavora intensamente sulle carte, riducendo i colori ai neri, ai bianchi, ai rossi e ai blu e sperimentando la tecnica del monotipo. Con questi lavori allestisce la sua prima mostra personale, tenutasi alla Galleria La Vigna Nuova di Firenze dal 2 al 14 settembre 1961 e intitolata "Monotipi di Paolo Scheggi-Merlini".

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

Intanto Scheggi intensifica i contatti con la creatrice di moda Germana Marucelli e si trasferisce a Milano già nell'autunno, ospitato nella sua casa-sartoria in Corso Venezia 18. Qui, sperimenta le relazioni tra arte e moda, dipingendo i tessuti per gli abiti di alcune collezioni e realizzando accessori e gioielli coordinati.

Nella prima parte del 1962 Scheggi approfondisce i contatti con l'ambiente artistico milanese, introdotto sia da Germana Marucelli, sia frequentando gli artisti di Azimut, Manzoni, Castellani, Bonalumi e i programmati. Datano a quest'anno anche la conoscenza di Lucio Fontana e Bruno Munari.

È del 1962 la seconda mostra personale, allestita alla Galleria Il Cancellò di Bologna, tenutasi dall'8 dicembre e intitolata "Paolo Scheggi Merlini. Per una situazione." In questa occasione, Lucio Fontana scrive al giovane artista una lettera intensa che viene pubblicata in catalogo, nella quale valuta positivamente la sua ricerca approdata a opere monocrome caratterizzate dalla sovrapposizione di tre tele diversamente forate.

L'anno successivo, il 1963, segna importanti attenzioni rivolte alla ricerca di Scheggi da parte di Lara Vinca Masini, che lo presenta nella mostra collettiva significativamente intitolata "Monocroma", curata con Mario Bergomi e destinata ad approfondire le ricerche italiane e internazionali che si stavano indirizzando verso tale scelta pittorica, ma anche di Giulio Carlo Argan e di Palma Bucarelli. Questa, alla Direzione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, accoglie nello stesso 1963 due opere dell'artista nelle Collezioni del Museo.

Il 1964 è un altro anno importante per le relazioni di Scheggi con Getulio Alviani, Umbro Apollonio, Germano Celant, Alessandro Mendini e Carlo Belloli.

Risale infatti al mese di aprile l'importante partecipazione di Scheggi alla mostra "44 protagonisti della visualità strutturata", ordinata da Carlo Belloli per la Galleria Lorenzelli di Milano. Lo stesso Belloli firma poi il testo critico per la terza mostra personale di Paolo Scheggi, allestita a Genova, alla Galleria del Deposito, dal 26 maggio, e intitolata "7 intersuperfici curve-bianche + 1 intersuperficie curva-dal rosso + 2 progetti di compositori spaziali". In questa occasione fa la sua prima comparsa anche il termine di *Intersuperficie*, probabilmente suggerito a Scheggi dallo stesso Belloli, mentre il titolo della mostra sottolinea che l'artista sta intraprendendo una ricerca volta alla integrazione tra arte e architettura.

Tra i primi risultati di questi studi sono: il *Compositore cromo-spaziale*, realizzato per la Sala del Cinema Sperimentale di Bruno Munari e Marcello Piccardo alla XIII Triennale di Milano dedicata al tema del *Tempo Libero*; la progettazione architettonica e ambientale della nuova sede della sartoria di Germana Marucelli, realizzata in collaborazione con Getulio Alviani e Carla Venosta.

Alla fine dello stesso 1964, Scheggi inaugura la sua quarta mostra personale e la prima all'estero presso la Galerie

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.

Smith a Bruxelles, intitolandola similmente alla personale allestita alla Galleria del Deposito di Genova: "Intersurfaces courbes – compositeurs spatiaux – projets d'intégration plastiques".

All'inizio dell'anno successivo, la ricerca in direzione architettonica e ambientale porta Scheggi a elaborare e firmare il manifesto *Ipotesi di lavoro per la progettazione totale* presentata nel gennaio 1965 al Collegio Regionale Lombardo degli Architetti e scritta con Germano Celant, Angelo Fronzoni, Alessandro Mendini, Gian Mario Oliveri, Giancarlo Sangregorio.

Intanto, i contatti con il Gruppo Nul, iniziati due anni prima grazie al tramite di Piero Manzoni con Henk Peeters, sfociano nella partecipazione di Scheggi alla mostra "Nul = Zero", organizzata dalla Galleria Orez e tenutasi alla Galerij De Bezige Bij ad Amsterdam.

Il 1965 segna anche l'ingresso di Scheggi nel movimento internazionale di *nove tendencije*: dal 13 agosto al 19 settembre, espone a "nova tendencija 3", tenutasi alla Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria, stringendo importanti contatti con Ivan Picelj e con il mondo culturale della ex Jugoslavia.

Nel maggio 1965 inaugura alla Galleria d'Arte Il Cavallino di Venezia la mostra personale "Paolo Scheggi. Intersuperfici curve", introdotta dal testo di Umbro Apollonio: è l'inizio di una felice e duratura collaborazione tra l'artista e i Cardazzo.

Il 1966 e il 1967 possono essere considerati i due anni cruciali sia per il riconoscimento di Scheggi a livello internazionale, sia per l'evoluzione della sua ricerca, dapprima in direzione ambientale e architettonica, poi in ambito performativo e teatrale.

Fondamentali innanzitutto le partecipazioni a mostre destinate ancora oggi a suscitare studi e dibattiti, dedicate al monocromo e alla pittura oggettuale, e la partecipazione alla XXXIII Biennale internazionale d'arte di Venezia, nella sezione *Gruppi di opere: pitture, sculture e grafiche* curata da Nello Ponente.

Tutta la seconda parte del 1966 e l'inizio del 1967 sono caratterizzati da viaggi e mostre internazionali: si ricordino "Italy, New Tendencies" organizzata dalla Galeria Bonino a New York; "Three European Artists" alla Ewan Phillips Gallery a Londra; "Graphics '67 Italy", tenutasi alla University of Kentucky Art Gallery; "Italian Abstract Art" alla Roland Gibson Art Foundation a Potsdam, New York; "Painting and Sculpture Today – '67", quinta esposizione annuale di opere d'arte contemporanea selezionate dalla "Contemporary Art Society of the Art Association of Indianapolis" ed esposte a Indianapolis, all'Herron Museum of Art; "XX Century Italian Art" al Baltimore Museum of Art; "Nueva Tendencja Italiana", mostra organizzata da Umbro Apollonio al Museo de Arte Moderna di Buenos Aires, in Argentina. Tra il 1966 e il 1967 la ricerca di Scheggi approda e si afferma anche nei Paesi Scandinavi; si ricordino la sua partecipazione alla First Scandinavian Biennale, tenutasi a Charlottenborg,

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 Tendencja 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,

Copenhagen; "Trends confronted – objectual figuration – visual art", all'Istituto di Cultura a Stoccolma.

Durante l'estate 1966, Scheggi dialoga con Renato Cardazzo in vista della personale da tenersi nel gennaio 1967, progettando quell'estensione dell'opera nell'ambiente destinata a sfociare nella *Intercamera plastica*. Formata da pareti lignee fustellate curvilinee e rettilinee, di colore giallo squillante, è presentata con testo di Umbro Apollonio alla Galleria del Naviglio di Milano nel gennaio 1967; successivamente, dipinta di bianco, è esposta alla mostra "Lo spazio dell'immagine" a Palazzo Trinci a Foligno, nell'estate 1967.

A partire dall'autunno, con il nuovo anno accademico, l'*Intercamera plastica* di Scheggi è invece alla base di una serie di lezioni dal titolo *Metaprogettualità strutturali*, tenute da Dino Formaggio nel corso *Metodologie della visione*, alla Facoltà di Architettura di Milano. La stessa *Intercamera plastica* diventa poi la base di una *Proposta di cellula abitativa* progettata dagli studenti Carlo Ferrario, Franco Ferrari e Maddalena Montagnani e presentata quale progetto di laurea alla fine dell'anno accademico, estendendone il modulo compositivo dal livello abitativo a quello architettonico e urbanistico.

Alla fine del 1967 si manifesta una nuova direzione della ricerca di Scheggi, certamente maturata nei mesi precedenti e destinata a superare il livello oggettuale dell'opera e dell'ambiente, e ad aprirsi allo spazio urbano. Fondamentale in questo senso la manifestazione "Con temp l'azione", ordinata da Daniela Palazzoli nelle gallerie torinesi Il Punto, Sperone e Stein e all'International Arts Club a Lugano, tra la fine del 1967 e il febbraio 1968.

È nel 1968 che Scheggi approda definitivamente all'ambito teatrale, pubblico e performativo: dal progetto non realizzato del *Cannocchiale ottico percorribile*, presentato per la mostra "Interventi nel paesaggio" all'interno della XIV Triennale di Milano, dedicata al tema de *Il Grande Numero*; all'*Interfiore* che Scheggi allestisce alla Galleria La Tartaruga di Roma, nell'ambito della manifestazione "Teatro delle mostre", volta ad approfondire il concetto di performance e di happening e a coinvolgere attivamente il fruitore.

Nel corso dell'anno Scheggi conosce anche Giuliano Scabia, che lo avrebbe poi incaricato di realizzare gli *Interventi plastico-visuali* per la *Visita alla prova dell'Isola purpurea di Bulgakov+Scabia*, opera teatrale tenutasi al Piccolo Teatro di Milano alla fine del 1968.

Intanto, l'approfondimento del dialogo con Achille Bonito Oliva sfocia, all'inizio del 1969, nella mostra alla Modern Art Agency di Napoli, intitolata "Paolo Scheggi. Intersuperfici curve", tenutasi dall'8 febbraio; sulla relativa pubblicazione, Scheggi presenta il suo intero percorso, dalle prime *Intersuperfici* alle *Strutture modulari*.

In occasione della messa in scena dello spettacolo *Materiale per sei personaggi*, avvenuta al Teatro Durini di Milano tra la fine di marzo e i primi di aprile 1969 con la

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

regia di Roberto Lerici, Scheggi utilizza invece una parete dell'*Intercamera plastica* per realizzare la bianca *scenoplastica* che diventa fondale dello spettacolo e sulla quale furono proiettati video e immagini. Il mese successivo mette in scena a Milano, alla Galleria del Naviglio, *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi*: il primo spettacolo da questi scritto e diretto, tratto dal dramma di Ernst Toller *Hoppla, wir leben!*: un omaggio a Piscator e al teatro politico dell'avanguardia storica. *Oplà-stick* è ripetuto il 6 maggio a Zagabria, in occasione della manifestazione "tendencije 4"; alla fine dell'anno Scheggi propone *OPLÀ-azione-lettura-teatro* per le strade di Firenze, partendo dalla Galleria Flori dove era in corso una sua mostra personale: l'azione era stata prima compiuta a Milano in via Manzoni e avrebbe dovuto svolgersi anche a Torino e a Roma.

Completamente assorbito dalla nuova direzione d'indagine teatrale e performativa, anche in occasione della manifestazione "Nuovi Materiali Nuove Tecniche", tenutasi in varie sedi della cittadina di Caorle, Scheggi mette in scena *L'Autospettacolo*, circondandosi di importanti consulenti e collaboratori tra i quali Raffaele Maiello per la regia, Franco Quadri per la critica teatrale, Tommaso Trini per la critica artistica, Franca Sacchi per le musiche. Sempre durante l'estate 1969, scrive due nuovi spettacoli teatrali a carattere performativo: il *Dies Irae, inquisizione secondo Paolo Scheggi*, con musiche e coreografie di Franca Sacchi; la *Marcia Funebre o della Geometria, processione secondo Paolo Scheggi*, ancora con il supporto musicale di Sacchi, per la manifestazione "Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana", ordinata da Luciano Caramel e documentata dagli scatti di Ugo Mulas.

L'ultima fase della ricerca di Scheggi, dalla fine del 1969 al 1971, anno della sua prematura scomparsa, è caratterizzata da una ricerca in chiave concettuale e destinata ad analizzare il ruolo del linguaggio, dalla parola scritta e performativa alla sua valenza simbolica, metafisica e politico-ideologica. Si collocano in questa direzione, ancora da approfondire nella loro complessità: *i 7 spazi recursivi autopunitivi per 7 spazi neutri*, realizzati con Mario Brunati; *gli Appunti per una idea della morte: note per la stesura registica dell'Apocalisse*, una messa in scena teatrale che avrebbe dovuto essere proposta per la Biennale di Venezia; l'ambiente esposto alla mostra "Amore mio" a Palazzo Ricci a Montepulciano, in provincia di Siena, intitolato *La Tomba della geometria* in laminato plastico nero e caratteri lapidari in bronzo, poi esposto a "Vitalità del Negativo nell'arte italiana 1960/70", ordinata da Achille Bonito Oliva e organizzata dagli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, a Palazzo delle Esposizioni, dal 16 novembre al 31 dicembre. Qui l'ambiente è esposto insieme alla *Piramide*, realizzato in pannelli di legno dipinto di bianco e con una lastra in acciaio cromato recante la scritta *DELLA METAFISICA*.

Dall'amicizia con Vincenzo Agnetti, nasce invece il progetto a quattro mani de *Il Trono. Levitazione secondo Agnetti &*

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 dimensione 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").

Scheggi, presentato alla Galleria Mana Art Market di Roma nel novembre 1970.

Nella primavera di quell'anno Scheggi inizia l'insegnamento di *Psicologia della Forma* all'Accademia di Belle Arti de L'Aquila, diretta da Piero Sadun.

La nascita della figlia Cosima Ondosa Serenissima, ancora in marzo, è ricordata dall'artista nell'ambiente *ONDOSA*, realizzato in laminato plastico Print nero e presentato alla manifestazione "Eurodomus 3" a Milano.

Nonostante il drastico peggioramento delle condizioni di salute, all'inizio del 1971 Scheggi prosegue nella collaborazione con la rivista "In"; è chiamato a realizzare un intervento plastico all'Hotel Michelangelo a Milano, in acciaio e caratteri lapidari maiuscoli; riesce a terminare l'opera *6profetiper6geometrie*, composta da sei solidi geometrici realizzati in diverso materiale, ai quali sono uniti i nomi di sei profeti biblici. Esposti nella mostra personale che la Galleria del Naviglio di Milano gli dedica il 19 maggio 1971, i *6profetiper6geometrie* rappresentano una sorta di testamento spirituale dell'artista, mancato a Roma il 26 giugno dello stesso anno.

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.

—
Crediti
fotografici

—
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 alla
manifestazione
"Amore Mio",
Montepulciano,
1970.
Foto di Claudio
Abate
—
Paolo Scheggi
at the exhibition
Amore Mio,
Montepulciano,
1970.
Photo by Claudio
Abate



