



da GIORGIO FRANCHETTI a GIORGIO FRANCHETTI COLLEZIONISMI ALLA CA' D'ORO

da GIORGIO FRANCHETTI a GIORGIO FRANCHETTI
COLLEZIONISMI ALLA
CA' D'ORO

MoMo
Mondo Mostre



In copertina

Gino De Dominicis, Urvasi e
Gilgameshi, Collezione Koelliker /
courtesy Erica Fiorentini Arte
Contemporanee
e G. Dini, Busto di Giorgio Franchetti
Fanciullo, Collezione privata

Mostra e catalogo a cura di

Claudia Cremonini
Flavio Fergonzi

Contributi al catalogo di

Flaminia Allvin
Fabio Belloni
Achille Bonito Oliva
Claudia Cremonini
Flavio Fergonzi
Alberto Franchetti
Gaia Franchetti
Marion Franchetti
Giorgia Gastaldon
Denis Viva

Copertina

Alessandro Mele

Design e impaginazione

Lorenzo Sansonetti
Antonella Tancredi
Latografica.net

Albo dei prestatori

Collezione Koelliker / Courtesy Erica
Fiorentini Arte Contemporanea
Roma, Galleria Nazionale d'Arte
Moderna
Trento, Museo di arte moderna e
contemporanea di Trento e Rovereto
Collezioni private

Crediti fotografici

© Archivio di Stato di Latina, per
gentile concessione del Ministero per i
Beni e le Attività Culturali, figg. 30-41,
43

© Archivio Fotografico Mart

© Archivio Fotografico della
Soprintendenza Speciale per il
Patrimonio storico, artistico ed
etnoantropologico e per il Polo
Museale della città di Venezia e dei
comuni della Gronda lagunare,
figg. 1-15

© Galleria Nazionale d'Arte Moderna
© Collezione Koelliker / Courtesy Erica
Fiorentini Arte Contemporanea
Accademia di Brera - fondo Guido
Ballo, figg. 44-45, 54

Su gentile concessione degli eredi
Franchetti, figg. 16-29, 42, 58-66

Fotografie di

Zeno Colantoni
Matteo De Fina
Alessandro Vasari

Stampa

Tecnostampa

ISBN 978-88-905853-2-6

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.

© 2013 MondoMostre

da GIORGIO FRANCHETTI a GIORGIO FRANCHETTI

COLLEZIONISMI ALLA CA' D'ORO

Venezia
Galleria Giorgio Franchetti
alla Ca' d'Oro
30 maggio – 24 novembre 2013



Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare



Nell'ambito delle iniziative istituzionali del Ministero per i Beni e le Attività culturali, promosse dal Servizio architettura e arte contemporanea della Direzione Generale PaBAAC, in occasione della 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia 2013.

Mostra organizzata da



Con il sostegno di

INTESA  **SANPAOLO**

 **CASSA di RISPARMIO di VENEZIA**

Partner tecnici

.italo 

 **MSC**
CROCIERE
Vivere mediterraneo

Il catalogo della mostra è stato realizzato anche grazie al supporto di

 **tecnostampa**
industria grafica

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Ministro
Massimo Bray

Sottosegretari
Ilaria Borletti Buitoni
Simonetta Giordani

Capo di Gabinetto dell'On.le Ministro
Marco Lipari

Segretario Generale
Antonia Pasqua Recchia

Direttore Generale per l'organizzazione, gli affari generali, l'innovazione, il bilancio ed il personale
Mario Guarany

Direttore Generale per la valorizzazione del patrimonio culturale
Anna Maria Buzzi

Direttore Generale per le antichità
Luigi Malnati

Direttore Generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea
Maddalena Ragni

Direttore Generale per gli archivi ad interim
Rossana Rummo

Direttore Generale per le biblioteche, gli istituti culturali ed il diritto d'autore
Rossana Rummo

Direttore Generale per il cinema
Nicola Borrelli

Direttore Generale per lo spettacolo dal vivo
Salvatore Nastasi

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare

Soprintendente
Giovanna Damiani

Direttore della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro
Claudia Cremonini

Progetto di allestimento
Annunziata Genchi

Progetto illuminotecnico
Riccardo Campion

Ufficio mostre e coordinamento organizzativo
Carla Calisi

Archivio fotografico
Giulio Manieri Elia
Diana Ziliotto

Restauratori
Alfeo Michielotto
Loretta Salvador

Comunicazione e marketing
Roberto Fontanari

Ufficio stampa
Valter Esposito

Direttore amministrativo
Carlo De Laurentis

Ufficio contratti
Giusy Marceletti

Responsabile per la sicurezza
Giulia Passante

Responsabile dei laboratori scientifici
Ornella Salvadori

MondoMostre*Presidente*

Tomaso Radaelli

Amministratore Delegato

Simone Todorow di San Giorgio

Direttore Generale

Cristina Lenti

Responsabile Rapporti Istituzionali

Maria Grazia Medici Benini

Responsabile Relazioni Esterne

Lola Geerts

Responsabile Ufficio Mostre

Davide De Luca

Responsabile Progetti Internazionali

Maria Azzurra La Rosa

*Responsabile Amministrazione**Controllo di Gestione*

Lorenzo Fraioli

Responsabile Affari Legali

Chiara Ferraro

Responsabile Ufficio Stampa

Federica Mariani

Responsabile del progetto

David Gramazio

Relazioni Esterne

Alessandra Sepe

Ufficio Mostre

Beatrice Creazzola

Ilaria Natalucci

Claudia Paolelli

Progetti Internazionali

Marta Maggiano

Niccolò Cirone

Amministrazione e Controllo di Gestione

Monica Zdrilich

Stefano Gentile

Affari Legali

Roberta Sturba

Ufficio Stampa

Diego Giacomelli

Ufficio Grafico

Alessandro Mele

Lea Del Poso

Trasporti

Barbarini & Foglia

Assicurazioni

Kuhn & Bülow Versicherungsmakler GmbH

Realizzazione allestimento

Media Arte Eventi

Opere elettriche e illuminazione

Spazio Luce

*Intervento di ripristino della finitura**muraria*

Uni.S.Ve

Grafica in mostra

Alessandro Mele

Lea Del Poso

Traduzioni in mostra

Davide Morandini

Realizzazione impianti grafici

Gruppo Fallani

Ufficio stampa

Studio Esseci

MondoMostre

Per la straordinaria disponibilità a sostegno dell'iniziativa un ringraziamento speciale alla famiglia di Giorgio Franchetti

Gaia Ceriana Franchetti
Marion Franchetti Schiavone Panni
Carlo Franchetti
Pietro Arco Franchetti
Alberto Franchetti
Amerigo Franchetti

Si ringraziano

Fabio Achilli
Luana Antonini
Giovanna Barni
Maria Grazia Bellisario
Toto Bergamo Rossi
Anna Boccaccio
Paola Bressan
Clarenza Catullo
Daniela Cecchini
Matteo Ceriana
Sandro Chia
Isabella Cianfarani
Cristiana Collu
Giulia Costantini
Maria Francesca De Pasquali
Luca Del Prete
Daniela Di Meco
Roberto Degono
Claudia Dwek
Daniela Ferretti
Erica Fiorentini
Silvia Foschi
Andrea Franchetti
Stefano Franchetti
Luigi Koelliker
Joseph Kosuth
Anne Lippens
Vittoria Marini Clarelli
Alice Martignon
Debbie McCauley
Marica Mercalli
Eugenia Mosillo
Arianna Mura
Alfred Neven DuMont
Luigi Ontani
Stefano Pastorello
Luciano Provenzano
Beniamino Quintieri
Francesca Righetti
Marco Rispoli
Adriano Rizzi
Teresa Ruggeri
Patrizia Rutigliano
Francesca Saccardo
Luigi Sansone
Carlotta Saporì
Sergio Scolpelli
Ugo Soragni
Marilena Tamassia
Stefano Tasselli
Marta Tasso
Barbara Tomassi
Laura Tornambè
Samuel Trallori
Alessandro Twombly
Alessandro Vasari
Marco Vedovato
Cheyenne Westphal

Si ringraziano Alessandra Fassio e Alessandra Pisetti per la gentile collaborazione

Si esprime un sincero ringraziamento a tutto il personale di servizio del museo

SOMMARIO

SEZIONE STORICA	17
Giorgio Franchetti collezionista e la Ca'd'Oro <i>Claudia Cremonini</i>	19
SEZIONE CONTEMPORANEA	27
Un ricordo di Giorgio Franchetti: oltre il collezionista <i>Gaia Franchetti</i>	35
"Io ero un pilota d'aereo, ma lui era un pilota d'alto mare": Giorgio Franchetti e Plinio De Martiis <i>Elisa Francesconi</i>	45
Dalla superficie all'immagine. Uno snodo romano, 1960-1964 <i>Flavio Fergonzi</i>	53
Un ricordo di mio padre <i>Marion Franchetti Schiavone Panni</i>	61
Giorgio Franchetti. Un ritratto attraverso le interviste <i>Flaminia Allvin</i>	61
Balla, Turcato, Manzoni, Castellani <i>Denis Viva</i>	71
Twombly Scarpitta <i>Denis Viva</i>	79
Rotella, Schifano, Angeli <i>Giorgia Gastaldon</i>	87
Lo Savio, Festa <i>Elisa Francesconi</i>	87
Ceroli, Pascali <i>Fabio Belloni</i>	95
Fabro, Ontani, De Dominicis <i>Fabio Belloni</i>	105
Boetti, Paolini, De Dominicis <i>Fabio Belloni</i>	114
APPENDICE STORICA	116
I Franchetti, una lunga storia <i>Alberto Franchetti</i>	118
Appendice documentaria	178
	214
	222
	232
APPENDICE CONTEMPORANEA	258
Dialogo fra il critico d'arte Achille Bonito Oliva e il collezionista Giorgio Franchetti di Roma	360
Il monocromo in Italia: dal 1950 al 1970 fra storia e ideologia <i>Giorgio Franchetti</i>	
Filosofia dell'automobile <i>Giorgio Franchetti</i>	
BIBLIOGRAFIA	

Fabro, Ontani De Dominicis

FABIO BELLONI

Luciano Fabro licenziò la prima di molte sculture ispirate alla forma dell'Italia a fine 1968. L'artista aveva da poco superato un'indagine sullo spazio e sulla sua percezione e stava vagliando un ambito diverso, da lui stesso definito delle "tautologie". Un foro su una lastra di plexiglass, tre lenzuola appese alle pareti di una galleria, un ventilatore avvolto in fasce da neonato, per esempio: lavori disarmanti, per la semplicità formale e più ancora per l'impossibilità di riconoscervi una continuità di stile o di espressione. "Una mostra di Fabro – ammetterò nel 1969 Marisa Volpi – può gettare un'atmosfera opaca, offensiva direi, per la sua totale enigmatica" (Volpi 1969, p. n.n.). Era un esito calcolato, non a caso l'artista stesso aveva parlato di "operazioni ambigue, solleticanti un'infinità di illazioni" (Fabro 1978, p. 45). Confinato in una zona di sorpresa e insieme di estraneità, lo spettatore poteva solo accettarne la tautologica presenza visiva.

Tra quei lavori "anonimi", "anaestetici", "depersonalizzati" – sono aggettivi spesi dai primi interpreti – irruppe inaspettata l'immagine dell'Italia. Fabro ritagliò una lamina metallica seguendo il profilo della Penisola in scala 1:500.000, vi incollò una carta stradale della stessa e dal medesimo formato, saldò sul retro le sagome di Sicilia e Sardegna. Trattenuta per la Calabria con un cavo d'acciaio e penzolante dal soffitto, la nuova opera debuttò ad *Arte povera più azioni povere*, la cruciale rassegna amalfitana dell'ottobre 1968. L'esatto combaciare di carta e metallo, ovvero di mappa e scultura, esprimeva in termini letterali l'idea di tautologia. Più ancora però destava attenzione il capovolgimento fisico, il distorcimento percettivo dell'insieme. Inoltre occorre guardare la scultura a testa in su, come solo quelle di Calder avevano finora richiesto. Una icona arcinota al punto da sparire allo sguardo quotidiano veniva reinventata mediante quel drastico ribaltamento nello spazio. "Appesa in modo abnorme" (Fabro 1978, p. 63), l'Italia cedeva il suo carico di riferimenti per esibirsi solo come forma. "Decultura" era stato un lemma chiave nelle scritture di Fabro quanto nei testi celantiani fondativi dell'arte povera: invocava la possibilità di ridurre l'immagine alla sua nuda presenza fisica, di spogiarla cioè dalla

congerie di attributi e significati cui si era soliti attribuirle. L'Italia capovolta sperimentava quell'auspicio, deculturava un segno e innescava nell'osservatore un'esperienza mentale inedita. Desemantizzare i simboli patrii o religiosi sarà la sfida ingaggiata a fine decennio: nel 1969 Fabro realizzerà *Corona di piombo*, un serto identico a quelli deposti sui monumenti ma con lamelle di piombo anziché foglie di alloro; oppure *Occhio di Dio*, un triangolo in mogano dal quale dipartono tre raggi luminosi in ottone dorato.

Italia di cristallo sviluppa in termini assai diversi l'intuizione del 1968. Pubblicata nel settembre 1971 sul primo numero della rivista "Data", il suo curriculum espositivo vanta uscite importanti. Nel 1973 è a *Contemporanea*, la mostra ordinata da Achille Bonito Oliva presso il sotterraneo parcheggio di Villa Borghese; due anni dopo si trova a *Coreografie*, la personale alla galleria Christian Stein di Torino per la quale Fabro riunì tutte le Italie fin lì realizzate alloggiandole in un tunnel costruito con carta da scenografo. Già nel 1968 Fabro aveva tentato una prima redazione in cristallo: più volte distrutta in corso d'opera, i rottami vennero comunque salvati e trasformati in altrettanti esemplari indipendenti. Quella Franchetti, stando alle precisazioni di Jole De Sanna, è la sola "versione uscita indenne delle Italie di vetro fatte a Murano" (De Sanna 1996, p. 65).

Metallo, ferro verniciato, alluminio, bronzo dorato, rete metallica, vetro, cristallo, cuoio, pelle, pelliccia: nel corso degli anni le Italie sono state forgiate nei modi più vari. Impressiona la disinvoltura con cui i materiali della tradizione si alternano a quelli non meno seducenti ma del tutto irreali per uno scultore contemporaneo. Oltre a sagome ritagliate, quelle opere sono anche il prodotto di innesti, fasciature, compressioni: non di rado lo Stivale subisce aberrazioni tali da rendere solo intuibili i suoi veri profili. Mutano di conseguenza anche gli allestimenti: l'Italia a testa in giù, atterrata, inclinata sul fianco tra parete e pavimento, cedevole e prolassata su se stessa. Col tempo, insomma, le ragioni di quel primo esemplare si arricchirono, non si limitarono al discorso sulla forma; le Italie assunsero una carica espressiva, quasi

esistenziale: perturbante, ironica, tragica, farsesca.

Nei molti testi a corredo del proprio lavoro, Fabro non ha mai incoraggiato letture di stretta marca ideologica (semmai le ha indiziate: "Io mi riconosco in chiunque tenga in gran conto la forma dell'Italia", Fabro 1978, p. 66). Eppure è arduo avvicinarsi a quel repertorio cresciuto di misura nelle decadi a venire senza scorgervi un commento – mai didascalico, quasi sempre desolato – al proprio tempo. Ogni scelta appare una metafora, il correlativo di una sentenza implicita: dal materiale (opaco o trasparente, solido o fragile, morbido o contundente) alle presentazioni spiazzanti (impiccata, accartocciata, senza nerbo, ridotta a frattaglie) sino al sigillo impresso dal titolo: *L'Italia del dolore, Italia fascista, Italia cartoccio, Italia Cosa nostra*.

Già a inizio Settanta l'iconografia italica diventò per Fabro un contrassegno, il tema più identificativo tra gli svariati di sua invenzione. L'artista milanese aveva di poco anticipato quello che, specie per gli autori dell'orbita concettuale, sarebbe diventato un riferimento condiviso. Munito di pennarello nero, nel 1970 Emilio Isgrò anneri tutti i nomi di una carta geografica che così diventava inservibile e acquistava una parvenza sinistra, quasi luttuosa. *Diario italiano*, ancora del 1970, è invece la cartella serigrafica di Agostino Bonalumi: vi appare in coperta una Penisola crocefissa allo scudo della Dc e strozzata da una bandiera americana. Anche Salvo, nel 1975, si cimentò sul tema: presa la solita mappa, vi vergò a caratteri cubitali i nomi degli artisti dei tempi gloriosi per poi campire il tutto con squillanti colori a olio.

Nello stesso frangente altre e più mediate vie hanno consentito agli artisti di misurarsi con un immaginario di ispirazione nazionale, talvolta anche identitaria; forse non è arbitrario provare a leggere la seconda opera Franchetti qui presentata come sintomo di quell'attitudine. Il *Pinocchio* di Luigi Ontani si mostra di profilo: è il modo migliore per esibire il naso vertiginoso, ma anche un chiaro – e un poco derisorio – richiamo ai busti del Quattrocento. A impersonare l'arcitaliano emblema è l'artista medesimo: indossati naso, cappello e bavero di carta, Ontani posa per un primo piano fotografico su uno sfondo neutro senza dettagli. È bene non trascurare un dato coevo: il *Pinocchio* di Comencini va sugli schermi televisivi proprio nel 1972 diventando uno degli sceneggiati più popolari del decennio. Qualunque sia stata la suggestione di fondo, mimare quelle fisionomie rappresenta una scelta a tratti coraggiosa. La marionetta di Collodi è infatti compendio di molte cose: gioco, fanciullezza, evasione. Come pure inaffidabilità, beffa, disimpegno. È un gesto provocatorio indossare la maschera: significa ribattere a quanti,

nell'iperideologizzato clima del tempo, invocano l'artista militante, l'artista calato e attivo nei fatti del presente. (Non sarà peraltro una coincidenza che, sempre nel 1972, diventi oggetto di riflessione critica l'intellettuale in fuga dal sociale: "traditore" per Bonito Oliva – Bonito Oliva 1972, pp. 156-163 – "dandy" oppure "*Hercule sans emploi*" per Alberto Boatto – Boatto 1972a, pp. 16-28).

Pinocchio, in ultimo, vuol dire cambiamento, evoluzione, metamorfosi. Sono temi che, almeno dal 1970 in corrispondenza con il trasferimento romano, insistono nella ricerca di Ontani. Di volta in volta l'artista dismette la propria identità per assumere panni altrui: il suo esibizionismo ricorda quello di un altro emiliano, Filippo De Pisis, che mezzo secolo innanzi posava per l'apparecchio fotografico nudo, paludato all'antica o all'orientale. Ontani, di preferenza, si rivolge alla storia dell'arte: quando non emula Pinocchio o Dante Alighieri, imita i santi di Guido Reni, i martiri di Cagnacci, gli efebi di Caravaggio, i guerrieri di David. I suoi *tableaux vivants* non sono però concepiti come semplici documenti di *performance* dalla durata effimera; nascono piuttosto come quadri a sé stanti, dalle misure minuscole o tirate al naturale. Di rado gli scatti avvengono in pubblico, i costumi sono allusivi e gli allestimenti parsimoniosi. A fronte di tanta economia, però, le foto ricusano l'austerità del bianco e nero che va per la maggiore e sono quasi sempre a colori.

Storia dell'arte e arte di comportamento (così nell'Italia di inizio Settanta si preferisce chiamare la body art): il loro intreccio ha consentito di leggere in modi diversi ma parimenti legittimi gli esordi di Ontani. Già nel 1973 per Renato Barilli l'artista era alfiere del "comportamento che frequenta il museo", di quel nuovo indirizzo, cioè, sul quale agiva l'ombra lunga di de Chirico e faceva avanguardia citando dall'antico (Barilli 1973, p. 18). Nel 1974 invece Lea Vergine includeva l'artista ne *Il corpo come linguaggio*, il saggio che per primo in Italia ha tentato una riflessione sulla body art usando chiavi di marca eminentemente psicanalitica.

Ontani giunse a Roma dalla provincia bolognese a inizio decennio, una stagione in cui attorno alle gallerie L'Attico, La Salita e gli Incontri Internazionali d'Arte si stavano palesando le poche ma decisive novità. La scena era appena stata segnata dall'esordio di Vettor Pisani e più ancora da un giovanissimo, il ventitreenne Gino De Dominicis. Nel novembre 1969 e nella primavera 1970 le sue personali a L'Attico avevano sollevato impressione: non tanto per la carica provocatoria alla quale il pubblico dell'avanguardia era ormai avvezzo, neppure per il forte valore mentale di prove che ci si affrettò a definire "concettuali" (Rubiu 1970, p. 12). Colpivano, piuttosto, i termini di riferimento, i

propositi spontaneamente deliberati: De Dominicis esasperava lo slancio utopistico del Sessantotto, si appellava a un universo parascientifico, faceva dell'antropologia e della metafisica i propri terreni di indagine. La sua ricerca d'artista si era subito dichiarata al servizio dell'"immortalità del corpo" (*Gino De Dominicis*, 1970, p.n.n.).

Risalgono al 1970 alcuni lavori fotografici dove il volto di un anonimo personaggio compare in fasi opposte della propria esistenza. L'impietoso confronto tra gioventù e vecchiaia diventava il modo più icastico per evocare lo scorrere del tempo sulla vita umana. Invitato a fine 1971 dagli Incontri internazionali d'arte, De Dominicis pensò di riprendere e volgere in tre dimensioni quell'immagine. *Immortalità* fu il titolo assegnatole. Il 27 novembre, nel ciclo *Informazione sulla presenza italiana* ordinato da Bonito Oliva, fissò su pareti contrapposte di Palazzo Taverna due sedie sospese a tre metri dal suolo dove alloggiò attori dalla diversa età. "Sospesi nel vuoto col senso immediatamente fisico della vertigine e della caduta", noterà Boatto (Boatto 1972b, p. 17). Immobili per tutta la durata dell'intervento, entrambi si fissavano silenziosamente: il giovane presagiva nel vecchio il proprio futuro, costui trovava nell'altro una parvenza del suo passato. È questa la scena fissata dalla foto Franchetti, probabilmente da Massimo Piersanti che degli Incontri è stato a lungo il fotografo di riferimento. Una dichiarazione sul retro prova come l'artista riconoscesse al documento il valore di opera: "La foto incollata su questo compensato è da considerarsi come unica da me firmata e autenticata". Eppure sarebbero stati altri gli scatti scelti a corredo del catalogo che, nel 1972, documenterà *Informazione*. Tutte le immagini note dell'evento, inoltre, escludono dal campo visivo un dettaglio su una terza parete, il foglio vergato a inchiostro dove una X barava una croce latina. Subito moltiplicata a stampa per le edizioni de L'Attico, quell'immagine che ribadiva per via grafica l'idea di superamento della morte diventerà l'emblema del suo autore.

Nel giugno 1972 *Immortalità* fu riproposta in *Opera o comportamento*, la sezione curata da Francesco Arcangeli e Renato Barilli per la XXXVI Biennale di Venezia. Dovendosi difendere su più fronti per lo scandalo suscitato dal ragazzo down lì esposto, De Dominicis fu insolitamente loquace sulle ragioni del proprio lavoro. Sull'opera nata a Palazzo Taverna spiegò quanto

già era intuibile e, in più, l'implicito scopo didattico: "Due uomini sospesi specularmente: il vecchio vede nel giovane il suo passato, il giovane vede nel vecchio il suo futuro. Evidenziano il problema della vecchiaia. Spiegano, insomma, che il tempo passa [...] anzi, lo scorrere degli anni, perché la gente capisca, perché si renda conto" (Bortolon 1972, p. 18).

Immortalità, in effetti, non voleva essere solo un *memento*: indicava anche un modello di comportamento. La chiave d'accesso stava nel sopraelevamento fisico, nello sforzo di sottrarre gravità ai corpi: più o meno come De Dominicis aveva già sperimentato nel 1969 nell'azione *Tentativo di volo*. Vi insistette Bonito Oliva in un articolo sulle ricerche performative romane apparso su "Capitolium" nella primavera 1973. "I due uomini sospesi per aria stanno a indicare che solo correggendo e intervenendo sulle dimensioni spazio temporali è possibile produrre l'ipotesi dell'immortalità", chiuse il critico. "Staccarsi dal suolo significa sospendere il processo di dissoluzione, perché vengono a mancare le condizioni negative che lo determinano" (Bonito Oliva 1973, pp. 32-33).

Il dirompente episodio veneziano segnò una cesura per De Dominicis. Dopo il 1972 egli attenuò quanto di più scopertamente ironico ne distingueva il lavoro a favore di messaggi sempre più ermetici. Mutò segno anche il rapporto con il suo mentore, Fabio Sargentini, che ormai faticava a riconoscersi in una ricerca a suo parere sconfinata nella pura irrazionalità (*Fabio Sargentini* 1990, pp. 20-21). Sono però ancora i locali de L'Attico – dell'ex garage di via Cesare Beccaria 22 si riconoscono le travi bianche, la rampa d'ingresso, il pavimento piastrellato – a fare da sfondo all'altra opera Franchetti qui esposta: una foto stavolta ritoccata a pennarello. Solitamente ascritta al periodo 1973-1976, è ragionevole credere che solo lo scatto risalga a quell'arco temporale (la chiusura del L'Attico, peraltro, è del giugno 1976) mentre l'intervento manuale lambisca gli anni Ottanta. È proprio in corrispondenza del nuovo decennio infatti, che un De Dominicis assestatosi sulla figurazione inizia a misurarsi con minacciose *silhouettes* somiglianti a guerrieri sumeri. L'artista era solito recuperare foto dalle implicazioni autobiografiche per inserirvi presenze ambigue e irriducibili all'umanità già presente. Qui irrompe un personaggio ciclopico armato di lancia e corazza: l'ombra ai suoi piedi attesta che il fitto tratteggio nero cela una figura, De Dominicis stesso?



47. Luciano Fabro
(Torino 1936 - Milano
2007)

Italia di cristallo
1968 - 1969
scultura in cristallo
cm 200 x 100
collezione privata



48. Luigi Ontani
(Grizzana Morandi 1943)
Pinocchio
1972
stampa fotografica a colori
cm 82 x 62
collezione privata



49. Gino De Dominicis
(Ancona 1947 - Roma 1998)
Senza titolo (Il Guerriero o
Apparizione)
1973 - 1976
inchiostro di china
su fotografia
cm 23 x 18
collezione privata

50. Gino De Dominicis
(Ancona 1947 - Roma 1998)
Foto ricordo
1971
stampa fotografica in b/n
dell'operazione "Gino De Do-
minicis - Immortalità" realiz-
zata a Roma nella sede degli
Incontri Internazionale
d'Arte a Palazzo Taverna il 27
novembre 1971
cm 42,5 x 63,5
collezione privata

