

Arte italiana

*Un percorso in cinquanta opere
dal Romanticismo alla video performance*

A cura di Alessandro Del Puppo

1ª edizione, giugno 2024
© copyright 2024 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Omnibook, Bari

Impaginazione: Luca Paternoster, Urbino

Finito di stampare nel giugno 2024
da Eurolit, Roma

ISBN 978-88-290-1878-9

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Siamo su:

www.carocci.it

www.facebook.com/carocceditore

www.instagram.com/carocceditore

Indice

Introduzione di <i>Alessandro Del Puppo</i>	11
1. Nascita di una nazione	19
Vincenzo Vela, <i>Spartaco</i>	19
Giuseppe Bertini, Pompeo Bertini, <i>Il trionfo di Dante</i>	24
Pietro Magni, <i>La Ninfa Aurisina</i>	28
Gerolamo Induno, <i>Triste presentimento</i>	33
Federico Faruffini, <i>Lettrice (Clara)</i>	37
Telemaco Signorini, <i>La sala delle agitate nell'ospizio di San Bonifacio</i>	41
Giovanni Fattori, <i>Lo staffato</i>	46
Francesco Paolo Michetti, <i>Il voto</i>	51
Medardo Rosso, <i>Bambino alle cucine economiche</i>	56
2. Diventare moderni	63
Giovanni Segantini, <i>L'Angelo della vita</i>	63
Angelo Morbelli, <i>Il Natale dei rimasti</i>	67
Giuseppe Pellizza da Volpedo, <i>Il sole</i>	71
Enrico Butti, <i>Edicola Besenzanica</i>	76
Francesco Ciusa, <i>La madre dell'ucciso</i>	80
Umberto Boccioni, <i>Materia</i>	85

	Giorgio de Chirico, <i>The Rose Tower (La torre rosa)</i>	90
	Carlo Carrà, <i>La camera incantata</i>	96
	Giacomo Balla, <i>Forme grido Viva l'Italia</i>	100
3.	Individuo e stile	105
	Adolfo Wildt, <i>Arturo Toscanini</i>	105
	Felice Casorati, <i>Meriggio</i>	110
	Gio Ponti, <i>La casa degli efebi (La casa degli efebi operosi e neghittosi)</i>	115
	Fortunato Depero, <i>Depero futurista</i>	120
	Carlo Sbisà, <i>Il palombaro (Ritratto di Umberto Nordio)</i>	123
	Tullio Crali, <i>Prima che si apra il paracadute (Paracadutista)</i>	128
	Alberto Savinio, <i>Apparition (L'Annunciazione)</i>	133
	Arturo Martini, <i>La Pisana</i>	138
	Fausto Melotti, <i>Scultura n. 11</i>	143
	Mario Sironi, <i>L'Italia fra le arti e le scienze</i>	147
	Mario Mafai, <i>Interrogatorio (Fantasia n. 7)</i>	152
	Giorgio Morandi, <i>Paesaggio</i>	157
4.	Aprirsi al mondo	163
	Alberto Burri, <i>Sacco 5P</i>	163
	Emilio Vedova, <i>Europa 1950</i>	167
	Lucio Fontana, <i>Concetto spaziale (Fiore)</i>	172
	Ettore Colla, <i>Ostaggi</i>	177
	Renato Guttuso, <i>La spiaggia</i>	181
	Grazia Varisco, <i>Luminoso variabile + QR30</i>	186
	Armando Testa, <i>Punt e Mes</i>	191
	Mario Schifano, <i>Grande particolare di paesaggio italiano in bianco e nero</i>	196

Titina Maselli, <i>Camion in una strada (Camion)</i>	200
Floriano Bodini, <i>Ritratto di un papa</i>	204
5. Rivedere le cose	209
Giulio Paolini, <i>Giovane che guarda Lorenzo Lotto</i>	209
Mario Merz, <i>Igloo di Giap</i>	214
Ugo Mulas, <i>La sala di Michelangelo Pistoletto nella mostra "Vitalità del negativo"</i>	219
Ettore Sottsass jr., <i>Il pianeta come festival</i>	223
Francesco Messina, <i>La voce del padrone</i>	228
Mario Convertino, <i>Mister Fantasy</i>	232
Luigi Ghirri, <i>Il cimitero di Aldo Rossi a Modena</i>	236
Maurizio Cattelan, <i>Lullaby</i>	241
Adrian Paci, <i>Centro di permanenza temporanea</i>	245
Silvia Giambrone, <i>Sotto tiro</i>	249
Bibliografia	255
Referenze iconografiche	289
Gli autori	293

Rivedere le cose

Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*

1967, fotografia su tela emulsionata, 30 × 24 cm, Rivoli-Torino,
Castello di Rivoli-Museo d'Arte contemporanea

di *Fabio Belloni*

Giovane che guarda Lorenzo Lotto è stato presentato nella primavera 1968 alla Galleria Notizie di Torino in una mostra per tanti versi insolita. Giulio Paolini (Genova, 1940-) esponeva tredici opere: tutte di recente fattura, ma ciascuna diversa dall'altra per formato, tecnica, iconografia. Erano le prove di un artista che fin dagli esordi aveva rinunciato ai consueti criteri di unità stilistica per vagliare in contemporanea più strade espressive. Pur mantenendo una concreta evidenza fisica, inoltre, ogni lavoro faceva appello a valori spiccatamente mentali, e ciò andava in controtendenza rispetto al clima contestatario che stava agitando anche il mondo dell'arte (cfr. Galleria Notizie, 1968). Meno di un anno dopo *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* apparve in un'altra personale, alla Galleria De Nieubourg di Milano. Stavolta però cambiava l'assortimento: Paolini allestiva a parete opere ispirate alla storia dell'arte – a Raffaello, Velázquez, Poussin, Vermeer, Ingres, Rousseau Il Doganiere, oltre a Lotto – accomunate tra loro anche dalla matrice fotografica. L'immagine in catalogo si accompagnava a una sorta di epigrafe, destinata a tornare in tante riproduzioni a seguire: «Ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro» (Paolini, 1969, s.p.).

Sempre nel 1969, in dialogo con Carla Lonzi, amica e promotrice fin dalla prima ora, Paolini tornò sul quadro con termini più argomentati. Raccontò di quanto gli stava a cuore («un lavoro al quale io tengo parti-

colarmente»), indugiò sulla tecnica («una piccola riproduzione su tela fotografica, formato rigorosamente identico al naturale»), esaltò l'importanza del titolo («il quadro è esattamente la copia fotografica del quadro di Lotto, senonché la chiave del discorso è nel titolo»). E soprattutto entrò nel merito del significato: «Il ritratto è bellissimo: c'è questo giovane che guarda con una fissità, così, affascinante veramente, l'obiettivo, cioè guarda Lorenzo Lotto e nel mio caso guarda l'obiettivo, e così... mi piaceva restaurare il momento in cui Lotto dipingeva questo quadro e trasformare, per un attimo, tutti quelli che guardano la riproduzione fotografica in Lorenzo Lotto» (Lonzi, 1969, p. 79).

Conviene avvicinarsi a *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* attraverso le parole del suo autore, e non solo perché sono state pronunciate poco dopo l'esecuzione acquistando immediata risonanza pubblica. Spesso infatti Paolini è diventato il primo e più efficace interprete delle proprie opere. Ci ha offerto brevi ma illuminanti chiose che, andando al cuore della questione, le completano idealmente. Su quell'esito della prima maturità, peraltro, sarebbe tornato spesso negli anni: ogni volta riconoscendolo come un fondamento, un lavoro irrinunciabile – insieme a *Disegno geometrico* (1960) e *Mimesi* (1975) – nella definizione della propria identità di artista. Il fatto che egli abbia voluto assicurargli la visibilità più ampia, esponendolo e pubblicandolo in ogni occasione di rilievo, è un segno ulteriore dell'importanza conferita.

Proviamo ad approfondire. *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* insiste su un *topos* della storia delle immagini: i ritratti sono presenze vive e perturbanti; ci guardano non meno di quanto noi facciamo con loro (cfr. Bredekamp, 2015). Qui nella fattispecie incontriamo un adolescente o poco più avvolto dall'oscurità. Il suo sguardo è intenso ma non tradisce alcuna condizione interiore. Così fisso e ipnotico si prende tutta l'attenzione: diventa il *punctum*, per usare un conio di marca semiologica (Barthes, 1980, p. 43). È uno sguardo che viene da lontano. Valica i secoli, rompe il diaframma del quadro e mira dritto al nostro, colpendoci. Per quanto inespessivo, quel volto così astratto e pulito comunica un senso di sorpresa in chi lo osserva: una vera apparizione. Ed è proprio qui che interviene Paolini invitandoci a immaginare l'impossibile. Se infatti rovesciamo la prospettiva e ci lasciamo guardare possiamo trasformarci in Lorenzo Lotto. Risaliamo all'istante fatale in cui, stesa l'ultima pennellata, egli ha visto il suo giovane. Con la forza del pensiero diventiamo artefice e insieme primo spettatore dell'opera.

Un quadro sul tempo: ecco, in ultima analisi, cos'è *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. Anzi sull'assenza di tempo, perché nell'attimo dell'immedesimazione il tempo di Lotto e quello di noi osservatori coincidono risolvendosi in un eterno presente. È una scintilla tutta mentale, che però induce a un'esperienza emotiva prossima alla vertigine. Paolini ha creato un'opera transitiva: un'opera che per esistere davvero ha bisogno della complicità di chi la guarda. Solo così si completa, rinnovandosi ogni volta. La sua forza sta nell'invenzione come nell'economia di mezzi: una stampa in bianco e nero – la foto di una foto di un dipinto già esistente – e un titolo, breve, ellittico, che però dice tutto. Uno storico dell'arte, Franco Russoli, ripeteva che *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* aveva il valore di una lezione, grazie alla quale «abbiamo imparato a osservare gli antichi maestri in modo diverso» (Minervino, 2016, p. 38). Alludeva al magnetismo esercitato dalle opere del passato e insieme alla loro capacità di parlarci, come fossero appena nate.

Anche se aveva solo 27 anni, Paolini possedeva una fisionomia già ben definita quando nel 1967 realizzò *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. Più aspetti lo distinguevano dalla maggioranza dei colleghi torinesi. Mancava, per iniziare, dei tradizionali studi al liceo artistico e poi all'accademia. Aveva invece un diploma all'Istituto tecnico "Bodoni", e da tale formazione dipendeva l'attività di grafico anziché di insegnante. Lo connotava anche un esordio estraneo alla pittura di gesto: cosa singolare per un giovane, tanto più in una città in cui l'informale rimaneva la lingua dominante. Il suo lavoro mostrava una precisa autonomia senza somigliare a quello di nessun altro. Dal 1960 aveva intrapreso una ricerca priva di contenuti figurativi e attenta agli elementi costitutivi del dipingere. Dopo una radicale stagione all'insegna del monocromo, nel 1963 aveva introdotto le immagini: sempre mediate da fonti esterne, applicate a collage o comunque mai tracciate a mano libera. Nel clima di entusiasmo per una cultura senza barriere, inoltre, Paolini aveva ampliato i propri riferimenti. Letteratura, filosofia, semiotica, linguistica, cinema: erano i campi del sapere che proprio allora stavano raggiungendo nuovi traguardi, e con i quali egli sembrava misurarsi con disinvoltura. Aveva subito il fascino di Jorge Luis Borges, specie dello spaesamento temporale suscitato dai racconti nell'*Aleph* e in *Finzioni*. E di sicuro non era rimasto insensibile al Michel Foucault delle *Parole e le cose*. Apparso in Italia nel 1967, il libro si apriva con una lunga indagine su *Las meninas*: macchina rappresentativa fondata sul continuo intreccio di guardi e riflessi, spazio raffigurato e spazio virtuale.

In parallelo all'uso sempre più intenso della fotografia, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* inaugurò il richiamo alla storia dell'arte. Esisteva il precedente della pop art, certo: tuttavia, Paolini invocava il passato in termini diversi da Mario Schifano, Tano Festa, Franco Angeli, e non solo perché le sue citazioni non erano dipinte ed evitavano i campioni logorati dalla troppa fama. Alla base esisteva un discorso lontano dal semplice tributo, sganciato dalla tradizione e di natura metalinguistica. Fu lui stesso a rivendicarlo con un critico romano, Maurizio Fagiolo dell'Arco, che in una pagina commissionata per la mostra alla De Nieubourg aveva frainteso gli ultimi lavori leggendoli come copie moderne.

Il mio – precisò Paolini via lettera – non è un “ripensamento”, un'appropriazione critica a posteriori per la designazione di un museo ideale. Questi quadri non sono cioè delle intellettualistiche citazioni. [...] Il procedimento è all'inverso: questi “sono” dei quadri, il mio lavoro alla fine coincide, si identifica (per un destino circolare) con i modelli del passato, non sono copie di Rubens, sono lo specchio “sospeso” nel tempo. Il mio atteggiamento è perciò semmai metafisico, prima ancora che critico, o metafisico proprio perché del tutto implicitamente critico (cit. in Belloni, 2018, p. 91).

Per quanto magnifico e presente nella fondamentale monografia di Bernard Berenson del 1955 (cfr. Berenson, 1955, tav. 19), il *Ritratto di giovane* conservato agli Uffizi non è un'opera tra le più note di Lorenzo Lotto, tanto meno della pittura rinascimentale. E forse non si esagera sostenendo che oggi la si conosce soprattutto grazie alla mediazione offerta da Paolini. Per secoli d'altronde la sua effettiva paternità è rimasta nel mistero. Nel Seicento, quando da Venezia passò nella collezione fiorentina di Leopoldo de' Medici, la si credeva un ritratto di Raffaello dipinto da Leonardo. Poi è stata derubricata a mano anonima, e solo nel 1910 Gustav Glück ha avanzato il nome di Lotto. Da allora, pur senza il *placet* unanime degli studiosi, l'olio su tavola è entrato nel catalogo del pittore. Attualmente lo si ascrive al 1512-15, dunque alla fase giovanile. Ne sono state apprezzate le influenze nordiche ma anche leonardesche, vista la dolcezza dei tratti. Nessuno invece ha mai chiarito o solo ipotizzato l'identità dell'effigiato (cfr. Dal Pozzolo, 2021, p. 154).

A inizio 1965, insieme ad altri quadri degli Uffizi, il ritratto fu vittima di un vandalo e la sua immagine sfregiata apparve su più quotidiani (cfr. Cappelletti, 1965; s.a., 1965). Non fu comunque questo episodio a destare

l'interesse di Paolini che invece scoprì l'opera quasi per caso nel catalogo della retrospettiva ordinata nel 1953 al Palazzo ducale di Venezia: giusto la mostra che aveva sancito la definitiva riscoperta di Lotto dopo tanto oblio (cfr. Humfrey, 2011). Il libro giaceva da tempo nella casa di famiglia, regalato al padre Angelo dall'Istituto italiano di Arti grafiche presso il quale lavorava (testimonianza di Paolini all'autore, Torino, 21 dicembre 2022). Pubblicata per la prima volta in bianco e nero, datata ancora 1505 ed esaltata per la «schietta immediatezza» come per la «sottile penetrazione psicologica» (Zampetti, 1953, p. 14), il *Ritratto di giovane* irretì l'artista. Paolini cercava da sempre immagini archetipiche, e quel ritratto dal taglio così raro nella storia dell'arte dovette apparirgli antico e insieme modernissimo, vista l'affinità con gli *Screen Test* di Andy Warhol come con la serie *The Thirteen Most Wanted Men* esposta alla Sonnabend di Parigi a inizio 1967. Egli l'ha amato per l'effettiva bellezza, ma anche perché possiede le clausole formali di ogni suo lavoro, astratto o figurativo che sia: simmetria, centralità, assenza di squilibri.

La traduzione fotografica che ne è seguita ha inevitabilmente alterato la fonte di partenza, e *in primis* va colta la sua resa speculare. I passaggi tonali escono rafforzati, le ombre più dense. La grana della pellicola ha sfumato i profili conferendo all'insieme un effetto quasi pittorialista. Il volto sembra abbagliato da un flash, mentre sfondo e capelli sono diventati un tutt'uno. Inoltre risultano attenuati gli indicatori – abito, berretto, tenda alle spalle – che qualificano il ritrattato come una figura di inizio Cinquecento. Da quel vecchio catalogo Paolini ha riprodotto l'intera immagine: ma facendo girare la tela fotografata sui lati del telaio ha ridotto lo spazio attorno al volto, accentuando il già potente *close up*. Poteva limitarsi a una stampa su carta; invece, attraverso i supporti più classici del pittore e le dimensioni pressoché identiche all'originale, ha voluto creare il suo doppio. *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* – dice in quel modo l'artista – mantiene lo statuto del quadro dipinto, non della fotografia.

L'operazione si completa con un titolo tematico (cfr. Genette, 1989, pp. 81-5) che risemantizza il ritratto di Lotto. «Il titolo ha un'importanza saliente. Io cerco sempre di intitolare il lavoro [...] Mi succede spesso di attribuire lo stesso peso, cioè la stessa partecipazione mia, all'opera e al titolo. Nel momento che scrivo il titolo sul retro del quadro, mi sento investito allo stesso modo di quando eseguo il quadro. Non c'è differenza qualitativa tra attribuire il titolo all'opera ed eseguire l'opera» (Lonzi, 1969, pp. 366-7). *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*: sempre il titolo esal-

ta un tema ulteriore, quello dello sguardo, che peraltro l'artista avrebbe ripreso e sviluppato negli anni. Vedere, guardare, essere osservati: atti primari, che precedono ogni forma di cultura ma sono indispensabili alla conoscenza. «Il vedere viene prima delle parole. Il bambino guarda e riconosce prima di essere in grado di parlare» (Berger, 1998, p. 9). E proprio su quegli atti si regge l'intero quadro: il ragazzo ci guarda, ma siamo noi, con i nostri occhi, ad animarlo.

Giusto a fine 1967 Germano Celant incluse Paolini nel gruppo dell'arte povera: non per la carica vitalistica o l'uso di materiali allo stato naturale, ma per la capacità di spogliare l'opera fino a esibirne i valori essenziali. Più ancora perché – come accade in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* – sapeva presentare le immagini con lo stupore di chi le incontra per la prima volta.

Mario Merz, *Igloo di Giap*

1968, rete metallica, sacchetti di plastica, argilla, neon, alimentatore elettrico, 120 (diametro) × 200 cm, Parigi, Musée national d'Art moderne-Centre Georges Pompidou di *Denis Viva*

«Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza»: per leggere l'iscrizione, bisogna compiere un giro completo attorno all'opera. Mario Merz (Milano, 1925-2003) era molto affascinato da questo connubio tra la circolarità del moto e il precetto militare: «L'idea è rotonda» – aveva spiegato – «se segui il detto, ritorni al suo inizio e vedi come si arrotola e si placa. Non c'è né chiarificazione, né logica, né progresso. È una forza dinamica contenuta. [...] La "cupola" non ha supporto, è tanto convessa quanto concava, come la tattica militare del generale Giap» (Merz, 1969, s.p.). Data la sua forma emisferica, l'opera fu denominata – come molte altre a venire – "igloo", abbinandola al nome del comandante in capo dell'Esercito popolare del Nord Vietnam, Võ Nguyên Giáp, a cui la massima era attribuita.

L'insolita associazione tra la Guerra del Vietnam e un'architettura eschimese si spiega nel clima sessantottesco in cui apparve. Presentato in una delle prime collettive dell'arte povera, presso la Galleria Arco

Floriano Bodini, *Ritratto di un papa*

- BUZZATI D. (1968), *Singolare statua di papa Paolo VI*, in "Corriere della Sera", 24 maggio.
- DE MICHELI M. (1992), *La scultura italiana del Novecento*, UTET, Torino.
- FERRI M. B. (a cura di) (2020), *Il pensiero estetico di Paolo VI*, Tab, Roma.
- NICOLETTI L. P., BODINI S. (a cura di) (2023), *Bodini, Guerreschi. Il ritratto*, Mimesis, Milano-Udine.

5

Rivedere le cose

Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*

- BARTHES R. (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino (ed. or. 1980).
- BELLONI F. (2018), "Incontro al museo" (1968) e "La ciminiera dorica" (1976). Maurizio Fagiolo dell'Arco su Giulio Paolini, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 1, pp. 88-99.
- BERENSON B. (1955), *Lorenzo Lotto: Complete Edition with 400 Illustrations*, The Phaidon Press, London.
- BERGER J. (1998), *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere tra storia dell'arte e quotidianità*, il Saggiatore, Milano (ed. or. 1972).
- BREDEKAMP H. (2015), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano (ed. or. 2007).
- CAPPELLETTI U. (1965), *Lo scempio agli Uffizi: solo nove custodi per quarantadue sale*, in "L'Avanti", 14 gennaio, p. 1.
- DAL POZZOLO E. M. (2021), *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, Skira, Milano.
- GALLERIA NOTIZIE (a cura di) (1968), *Giulio Paolini*, Catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, 10 aprile-2 maggio 1968), Edizioni della Galleria Notizie-Tipostampa, Torino.
- GENETTE G. (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino (ed. or. 1987).
- HUMFREY P. (2011), *La fortuna critica di Lorenzo Lotto*, in G. Villa (a cura di), *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo-12 giugno 2011), Silvana, Cinisello Balsamo, pp. 61-9.
- LONZI C. (1969), *Autoritratto*, De Donato, Bari.
- MINERVINO F. (2016), *Intervista a Giulio Paolini*, in A. Zanni (a cura di), *Giulio Paolini. Expositio*, Catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 6 maggio-22 agosto 2016), Silvana, Cinisello Balsamo, pp. 38-43.

- PAOLINI G. (1969), *2121969*, Catalogo della mostra (Milano, Galleria De Nieubourg, 21 febbraio 1969), Edizioni della Galleria De Nieubourg, Milano.
- S.A. (1965), *C'erano solo due custodi mentre il folle si aggirava nelle quarantadue sale degli Uffizi*, in "l'Unità", 14 gennaio, p. 3.
- ZAMPETTI P. (a cura di) (1953), *Mostra di Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo ducale, 14 giugno-18 ottobre 1953), Arte veneta, Venezia.

Mario Merz, *Igloo di Giap*

- BELLONI F. (2015), *Militanza artistica in Italia, 1968-1972*, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- BOATTO A. (1968), *9 × un percorso*, in "Cartabianca", 2, pp. 18-9.
- CELANT G. (1967), *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", 5, novembre-dicembre, p. n.n.
- ID. (a cura di) (1983), *Mario Merz*, Catalogo della mostra (San Marino, Palazzo congressi ed esposizioni, 18 novembre 1983-22 gennaio 1984), Mazzotta, Milano.
- DEBRAY R. (1967), *Rivoluzione nella rivoluzione? America Latina: alcuni problemi di strategia rivoluzionaria*, Feltrinelli, Milano (ed. or. 1967).
- ECO U. (1967), *Il cogitus interruptus*, in "Quindici", 5, p. III.
- GUEVARA E. (1968), *Prefazione all'edizione cubana*, in Võ Nguyễn Giáp, *Guerra del popolo, esercito del popolo*, Feltrinelli, Milano, pp. 5-12 (ed. or. 1964).
- MERZ M. (1969), *Merz*, intervista di M. Sonnabend, in s.a., *Mario Merz*, Catalogue d'exposition (Paris, Galleria Sonnabend, depuis le 29 avril 1969), Galerie Sonnabend, Paris, s.p.
- TRINI T. (1968), *Mostra a Roma Genova Torino Milano*, in "Domus", 462, p. 49.

Ugo Mulas, *La sala di Michelangelo Pistoletto nella mostra "Vitalità del negativo"*

- CASTAGNOLI P. G., ITALIANO C., MATTIROLO A. (a cura di) (2007), *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, Catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 4 dicembre 2007-2 marzo 2008), Electa, Milano.
- CRISPOLTI E. (1971), *"Vitalità del negativo" a Roma. Il Salon dell'Avanguardia*, in "NAC", n.s., 2, pp. 12-3.
- MULAS U. (1973a), *Immagini e testi*, con una nota critica di A. C. Quintavalle, Catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, maggio 1973), Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Parma, Parma.
- ID. (1973b), *La fotografia*, a cura di P. Fossati, Einaudi, Torino.