

Aldo Tagliaferro 1970: la mostra di una mostra come doppia verifica

Abstract

The essay reconstructs the gestation, the exhibitions and critical reception of *Verifica di una mostra*, a work by Aldo Tagliaferro (Legnano, 1936-Parma, 2009) designed as a real time verification of rituals that accompany the creation of an exhibition in an art gallery, specifically his solo exhibition at the Galleria La Bertesca in Genoa in January 1970. This work inaugurates a conceptual phase of the artist's investigation and remains a milestone in Italian visual culture of the 1970s, offering one of the first reflections on the ability of art to transform the inert spectator into a participant observer, a co-author, and a critic.

Keywords

1970s; ARGAN, GIULIO CARLO; ART GALLERY SYSTEM; CONCEPTUAL ART; PALAZZOLI, DANIELA; PHOTOGRAPHIC EXHIBITION; RECORDING; TAGLIAFERRO, ALDO

Aldo Tagliaferro amava ripetere che un artista, se sincero, nell'arco della propria vita può realizzare soltanto un'opera, e che tutto il resto siano da considerarsi solo varianti ⁻¹. *Verifica di una mostra*, un suo lavoro del 1970 concepito come una cronaca-reportage o, se preferiamo, una verifica in tempo reale dei rituali che accompagnano la realizzazione di una mostra in una galleria d'arte (nello specifico la sua personale del gennaio 1970 in una galleria genovese), potrebbe ambire ad essere l'opera unica. *Verifica di una mostra* racchiude le principali tematiche che stanno al centro del lavoro dell'artista; apre la fase più propriamente concettuale della sua ricerca – complice una metodologia progettuale e operativa alla quale resterà fedele nei decenni successivi – e si pone come una pietra miliare nel panorama della cultura visiva italiana degli anni Settanta, proponendo una delle prime compiute riflessioni sulla capacità dell'arte di trasformare l'inerte spettatore in partecipe coautore, oltre che critico.

Il percorso artistico di Tagliaferro muove da un ragionamento sociologico riproposto in chiave critica, poi circoscritto a un ambito artistico o personale, per volgere infine verso i temi della memoria e dell'identità. Da *L'impegno e gli impegnati* (1967) a *Sopra/sotto-un metro di terra* (2000), egli si è rivolto a una "registrazione" (il termine è dell'artista) del comportamento dell'uomo e della struttura nella quale l'uomo stesso è inserito, sviluppando una ricerca in termini analitici e concettuali che non è mai autoreferenziale ma, al contrario, è finalizzata a sollecitare lo sguardo assuefatto dell'osservatore e a responsabilizzarlo nella propria capacità critica, infrangendo così tabù e pregiudizi. Come ha spiegato l'artista:

—
Il mio lavoro è sempre stato focalizzato su due punti: il contesto sociale e la reazione dell'uomo. Da questo punto di vista si potrebbe parlare di un'implicazione antropologica o comunque sociologica ⁻².
—

Tale inclinazione autocritica e autoriflessiva è perfettamente espressa da *L'io-Ritratto* (1979) (fig. 1), un'opera composta da quattordici elementi, in cui Tagliaferro pone in discussione se stesso rappresentando la sua stessa 'immagine' metà in positivo e metà in negativo. Non è casuale che Tagliaferro tenda a non chiudere mai un lavoro e a concedere sempre allo spettatore uno spazio di fruizione soggettivo, piuttosto che tentare di sviscerare lo statuto linguistico della fotografia. Un atteggiamento, quest'ultimo, che distingue la sua pratica dall'indagine per certi versi affine condotta da Ugo Mulas nella sequenza delle *Verifiche*, nate tra il 1971 e il 1972 da una riflessione su vent'anni di attività trascorsa, riletta attraverso centotrent'anni di storia della fotografia.

"Sono un pittore che usa la fotografia!"

A ventisette anni, nel 1963, si trasferisce da Legnano a Sesto San Giovanni in uno degli studi messi a disposizione di artisti come Fernando De Filippi, Mino Ceretti, Arturo Vermi, Mario Bionda, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi, Luciano Fabro, Hidetoshi Nagasawa e Bruno Di Bello, nel "Quartiere delle botteghe" ideato da Felice Valadè, costruttore edile e collezionista, in cambio di quadri.

Dal 1965 l'artista opera una scelta radicale e coraggiosa a favore della fotografia e di un lavoro sperimentale ⁻³. Egli ci ha sempre tenuto molto a precisare la sua posizione all'interno dell'area artistico-visuale: "Sono un pittore che usa la fotografia!". Una determinazione assoluta e una scelta difficile, soprattutto per chi si affacciava allora al mondo dell'arte: "All'epoca il problema era quello di fare accettare la fotografia come forma d'arte; ogni nostro sforzo era finalizzato ad imporre la fotografia come mezzo, alla pari con la pittura" ⁻⁴. Infatti, pur conoscendo a fondo la pittura del passato e quella a lui contemporanea, Tagliaferro ha trovato i suoi principali riferimenti quasi esclusivamente tra i fotografi: ha studiato Alfred Stieglitz e Robert Capa per l'approccio alle modalità di rappresentazione della realtà, Eadweard Muybridge per la

sperimentazione, John Heartfield per l'ironia e infine un autore diviso tra fotografia e pittura come Ben Shahn ⁻⁵.

Fin dagli esordi, come si è detto, egli si rivolge all'analisi critica del contesto socio-politico e del comportamento umano, fondendo procedimenti empirici e rigore metodico. Per poter essere più vicino alla realtà, utilizza immagini fotografiche recuperate dalla cronaca, testimonianza di "eventi" e documentazione, e, in seguito a complesse elaborazioni mediante i processi della decalatura su vinavil e del riporto fotografico su carta pellicolabile o su tela emulsionata, le rilegge in senso critico. Ricerca ogni volta le soluzioni formali più adeguate, dalla contrapposizione alla ripetizione differenziata, per restituire all'immagine fotografica quell'emotività iniziale che l'assuefazione ha 'corroso'. Le *Annotazioni di lavoro* con cui Tagliaferro, con spirito lucido ed egemonizzante, spesso accompagna la presentazione delle proprie opere, a partire dal catalogo della personale genovese del 1970, restano tuttora una valida chiave di lettura per comprendere un'attività che si è sviluppata lungo un arco di quarant'anni:

—

Il mio lavoro vuole essere una 'registrazione' del comportamento dell'uomo e della struttura nella quale è inserito. Ho usato l'immagine fotografica perché è il mezzo più vicino alla realtà, 'fissando ed evidenziando' dei 'segnali' presi dal contesto sociale. La metodologia che uso nelle mie analisi è un processo di *rilevamento-rivelamento* [sottolineatura dell'autore], costruito sulla realtà che cerco di restituire in senso critico, utilizzando delle immagini in contrapposizione che interagiscono al fine di creare uno spazio di fruizione soggettivo più ampio. Inoltre, per ogni analisi, uso delle soluzioni formali che tendono ad evidenziare la problematica. Nel mio lavoro si possono distinguere quattro modi di usare l'immagine fotografica:

- l'evidenziazione delle immagini recuperate dalla cronaca per accentuarne il significato
- l'analisi all'interno dell'immagine fotografica come superamento contemplativo
- l'uso dell'immagine fotografica come registrazione di 'eventi'
- l'immagine fotografica come verificabilità della memoria ⁻⁶.

—

A proposito del dibattito allora in corso sulla legittimità dell'uso della fotografia, è interessante il dialogo svoltosi in forma di corrispondenza fra Tagliaferro e Giulio Carlo Argan a seguito di un mancato incontro romano dei due. Dopo aver analizzato la documentazione inviategli dal giovane artista, l'illustre storico dell'arte, in una lettera risalente all'11 ottobre 1967, compie una lucida analisi della ricerca artistica di Tagliaferro, definendola consapevole e impegnata:

—

Credo anch'io che il riporto d'immagine sia una tecnica assolutamente attuale ed aperta; e che non abbia nulla a che fare con la narrazione scritta o con il film documentario. C'è sicuramente, nella fissità stessa

dell'immagine, uno spazio – ed un tempo – che solo l'immagine può rivelare, in quanto è evento e dell'evento reale conserva qualcosa di concreto e fisicamente presente. Mi pare che lei stia cercando proprio questo: ricostruendo distanze, ritornando più volte sulla stessa immagine, lasciando in evidenza i segni del 'consumo' ⁻⁷.

Nel gennaio 1968, a tre mesi di distanza, Argan scrive a Tagliaferro che il suo “processo di prelievo e riutilizzazione dell'immagine” è assai interessante e lo invita a concentrare l'attenzione sulla “ragione interna delle duplicazioni o associazioni delle immagini: per un più diretto mordente sulla ‘coscienza infelice’ del presente” ⁻⁸. All'opposto dei toni confortanti e di stima mantenuti da Argan, Renato Guttuso, provocato da Tagliaferro riguardo alla somiglianza a suo parere troppo sfacciata fra un dipinto del maestro di Bagheria e una fotografia di reportage all'epoca molto famosa, in una lettera del 23 marzo 1968, pur scusandosi per la sommarietà della stessa lettera e non dubitando che la fotografia, il rotocalco e il cinema facciano parte della visualità contemporanea, si dichiara scettico sull'uso del documento fotografico fatto da Tagliaferro: “[...] ritengo non sia sufficiente la sua elaborazione puramente grafica, impaginativa, attraverso tagli e nessi, sia pure assai intelligenti ed emotivi, come quelli che lei fa” ⁻⁹. Allo stesso tempo ribadisce che “la spinta morale proveniente dall'orrore che i documenti contemporanei ci provocano debba essere trasformata e filtrata, diventare visione del mondo e perciò esprimersi nell'esercizio semplice della pittura” ⁻¹⁰.

In Italia la battaglia per l'uso della fotografia in pittura si gioca soprattutto negli anni fra il 1965 e il 1970 e in essa svolge un ruolo considerevole la cosiddetta Mec-Art, cui Tagliaferro aderisce nel 1968 partecipando alla prima mostra del gruppo, alla Galleria Apollinaire di Milano, e ad altre mostre successive, fino al 1971. Una battaglia che prova a trasformarsi in dialogo con le prime puntualizzazioni critiche e le conseguenti teorizzazioni, persistendo tuttavia la polarizzazione tra il circuito degli spazi fotografici e quello delle gallerie d'arte, come tra le competenze specifiche dei critici d'arte e le competenze dei critici fotografici. Funge da apripista, nel 1973, la mostra *Combattimento per un'immagine: fotografi e pittori*, curata da Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, cui partecipa anche Aldo Tagliaferro; autore del resto presente nelle principali rassegne dedicate in quegli anni al confronto tra arte e fotografia, da *Medium fotografie* a Leverkusen (1973) a *Fotomedia* al Museum Ostwall di Dortmund (1974), poi riproposta alla Rotonda della Besana di Milano nel 1975.

Dopo il 1968 Tagliaferro si ferma a riflettere sull'effettiva utilità di continuare a dedicarsi a lavori di carattere socio-politico, in relazione dialettica con il foto-giornalismo. È Aurelio Natali, in una conversazione dell'anno successivo, a evidenziare il passaggio dell'artista da lavori politicamente più scoperti e descrittivi, scaturiti da una posizione di denuncia e provocazione, a opere in cui ha una maggiore rilevanza il



01

Aldo Tagliaferro,
L'lo-Ritratto n. 14, 1979.
 Riporto fotografico su tela
 emulsionata, 54 × 83 cm.
 Archivio Aldo Tagliaferro



02

Aldo Tagliaferro, *Verifica
 di una mostra*, 1970.
 Riporto fotografico su tela
 emulsionata, sei strisce di
 fotogrammi, 460 × 93 cm
 ciascuna.
 Archivio Aldo Tagliaferro

03

Aldo Tagliaferro, *Verifica di una mostra*, 1970 (particolare).

Riporto fotografico su tela emulsionata, 113×93 cm.

Courtesy Galleria Elleni, Bergamo



04

Aldo Tagliaferro, *Verifica di una mostra*, 1970 (particolare).

Riporto fotografico su tela emulsionata, 113×93 cm, Archivio Aldo Tagliaferro



problema formale. E Tagliaferro, concorde, spiega che tale cambiamento si identifica con due momenti storico-politici diversi:

—
I quadri da me eseguiti tra il 1965 e il 1968 si collocavano in un tempo in cui quel tipo di immagine svolgeva attivamente una funzione corrosiva. Dopo i primi movimenti di contestazione del maggio a Parigi e poi da noi, ho potuto verificare che la mia denuncia o se vuoi azione era più efficace farla sulla piazza [...] ⁻¹¹.

—
Tagliaferro preferirà quindi orientare i suoi interessi verso le infinite possibilità d'uso dell'immagine fotografica, con le *Immagini fusibili* del 1968 (in cui analizza gli effetti dell'interazione tra due immagini) e con l'uso della carta pellicolabile e della tela emulsionata. Come ben intuì Vittorio Fagone, “il risultato è sempre la sottrazione alla immobilità contemplativa dell'immagine fotografica; l'attivazione dello sguardo e del campo di osservazione; l'ambigua dinamizzazione di ogni ripresa del reale” ⁻¹². Fagone richiama in proposito Philippe Dubois, che ne *L'acte photographique* insiste sul fatto che la fotografia non sia soltanto un'immagine, ma un'immagine attiva, un “atto-immagine”, che include sia il gesto della “produzione” sia l'atto della sua “ricezione” e della sua “contemplazione”.

Verifica di una mostra: registrarla per verificare la funzione dell'arte

La maturità di Tagliaferro si dichiara nel 1970 con il lavoro *Verifica di una mostra*, che potrebbe essere definito una sorta di reportage metalinguistico per raccontare il cerimoniale della vernice di una mostra personale, sostituendo al manufatto il fruitore, che da passivo diviene attivo. I momenti decisivi dell'evento vengono montati in una sequenza fotografica e riproposti come un nuovo quadro il cui protagonista non è più il lavoro di Tagliaferro, bensì il pubblico presente, conferendo al cerimoniale una valenza celebrativa e al contempo demistificatoria (fig. 2).

Tagliaferro vi sfrutta ogni possibile espediente del linguaggio fotografico e pone in relazione i consueti rituali della mostra con il comportamento del fruitore, declinando l'abituale approccio antropologico in termini critici ed ironici. Il lavoro condensa tematiche a lui care come l'identità, la memoria, la percezione e la rappresentazione del sé e, infine, la funzione comunicativa dell'immagine, ovvero le sue condizioni di creazione e di fruizione.

Poiché si tratta di un'operazione significativa nell'ambito di un discorso sulle mostre fotografiche come eventi cruciali nella formazione della cultura visiva italiana, si è scelto di analizzarla in questa sede ricostruendone la fortuna critica ed espositiva e ripercorrendone le principali letture.

Verifica di una mostra è, propriamente, una “registrazione” (la definizione è dell'artista, ma la ricorrenza di questo termine nelle cronache e nella critica d'arte di quegli anni è molto alta) eseguita dallo stesso Tagliaferro nel gennaio 1970, durante l'inaugurazione della propria

personale allestita alla Galleria La Bertesca di Genova, e integrata alla mostra stessa prima della sua chiusura. Fagone l'ha icasticamente definita "una sorta di specchio, consecutivo ed obliquo, della mostra stessa" ⁻¹³.

La mostra nella galleria genovese (il cui spazio era disposto su due piani) presentava diverse "varianti" di *Analisi all'interno dell'immagine e sulla sua possibilità combinatoria*, un lavoro del 1969 costituito da una ventina di immagini dedicate al tema della mercificazione della donna, scaturite dalla diversa combinazione di quattro immagini opportunamente elaborate in chiave simbolica e stampate su tele emulsionate. Ecco la limpida ed esauriente descrizione che Tagliaferro diede di *Analisi all'interno dell'immagine e sulla sua possibilità combinatoria* nelle sue *Annotazioni di lavoro*:

—

La problematica di questo lavoro è un'indagine sulla mercificazione della donna. Per questa analisi ho usato quattro immagini: una donna, un uomo, un ragazzo, un occhio. Il viso dell'uomo è stato elaborato sostituendo gli occhi con due seni (per caratterizzare una certa erotomania), gli occhi della donna sono stati sostituiti con una moneta (come merce di scambio), l'occhio (fatto ruotare di 90°) diventa un simbolo sessuale chiuso in una cornice, cioè mitizzato; l'immagine del ragazzo è resa speculare. Usando queste immagini come simboli, attraverso delle soluzioni formali ho fatto interagire questi elementi. Dalla loro possibilità combinatoria, oltre alle immagini che avevo "fissato", si potevano ottenere un'infinità di altre soluzioni formali con la stessa tematica. Questa operazione, oltre a fare un'indagine all'interno dell'immagine stessa, dava la possibilità di un superamento contemplativo estetico per meglio focalizzare la sua problematica ⁻¹⁴.

—

A queste venti tele, ancora implicate in fatti sociologici e costruite sulla consapevolezza della "inobiettività dell'obiettivo" ⁻¹⁵, verrà quindi aggiunta *Verifica di una mostra*, che formalmente si compone di sei strisce di fotogrammi in bianco e nero 24 × 36mm ingrandite a 460 × 93 cm, eseguite con la tecnica del riporto fotografico su tela emulsionata e appoggiate alla parete su un piano inclinato in modo da favorire il coinvolgimento anche fisico dello spettatore.

Daniela Palazzoli, nel testo in catalogo, si concentra sul retino verticale e sull'ingrandimento dell'immagine favorito dalla tela emulsionata, riferendosi alle venti immagini in mostra:

—

Questa dell'ingrandimento è l'ultimo degli espedienti che Tagliaferro ha messo in opera per ottenere quello che definirei con un termine brechtiano (e direi che molte delle operazioni di Tagliaferro sono imbevute di quella dialettica che si muove fra il 'divertire per insegnare' e 'il mostrare per dimostrare' che era anche di Brecht) una forma di *straniamento* ⁻¹⁶.

—

Durante l'inaugurazione della mostra, prima in galleria e poi a casa del gallerista, e ancora prima di arrivare in galleria, Tagliaferro fotografa i presenti al cerimoniale della vernice e oggetti o situazioni a suo parere significativi (fig. 3): si comincia con il telegramma di auguri, che recita "Ti auguro che questo giorno sia uno dei tanti felici"; si prosegue con il catalogo con la banconota da diecimila lire contraffatta in copertina; quindi il rituale della cena e la conferenza sui lavori esposti; il trasporto delle opere; infine il viaggio da Milano a Genova, che concluderà la sequenza di fotogrammi. Fra i partecipanti, la sua attenzione si ferma sui protagonisti tradizionali di una mostra, tutti presenti in galleria (il gallerista, il critico e l'artista), ma anche sui visitatori, la segretaria, la moglie del gallerista e perfino su chi vede l'evento dalla strada. Tagliaferro non dimentica il ruolo del denaro, che compare in vari fotogrammi a ribadire il proprio potere condizionante l'intero cerimoniale (fig. 4).

Terminata la registrazione documentaria della vernice, l'artista interviene sui negativi cancellando le proprie opere esposte. In tal modo egli ottiene una serie di immagini nuove, in cui vengono evidenziati altri elementi del cerimoniale, dall'artista al critico al gallerista, e viene ribaltato il ruolo del fruitore, che si ritrova improvvisamente trasformato in un'opera d'arte, alle pareti della stessa galleria. Le nuove immagini ottenute vengono infatti composte a formare sei strisce di fotogrammi ingrandite, che a loro volta verranno esposte in una serie di mostre successive secondo modalità di allestimento ideate in funzione dello spazio e con una diversa sequenza delle sei strisce, una sequenza spesso variata anche nelle riproduzioni apparse nei vari cataloghi ⁻¹⁷. Ne deriva quello che Daniela Palazzoli ha felicemente definito "il primo affresco fotografico dell'arte contemporanea" ⁻¹⁸. Considerato nella sua globalità, esso è infatti una sorta di affresco, poiché restituisce l'immagine di un avvenimento preciso di cui l'artista è protagonista. Analizzato invece nei dettagli, approfondendo ogni singola immagine, esso svela la sottile operazione critica messa in atto da Tagliaferro, il quale rende protagonista l'ambiente che lo circonda, in particolare il pubblico.

Tra i 'fruitori'/protagonisti della mostra, è interessante notare le reazioni di alcuni personaggi e la loro collocazione nel fotogramma in rapporto alla loro funzione, con una stretta connessione tra scelte contenutistiche e scelte linguistico-formali (ripetizione dell'immagine, interazione di due o più immagini, immagini a specchio, etc.) e con una buona dose di ironia: la "critica d'arte" Daniela Palazzoli viene vista nella sua funzione di medium più verso se stessa che verso l'esterno; in un altro fotogramma (il primo dall'alto della seconda striscia) è ritratta insieme al gallerista Francesco Masnata e allo stesso Tagliaferro, allineati sull'asse centrale dell'immagine (fig. 5); in quest'ultima posizione si presenta pure l'artista, nella quarta striscia di fotogrammi, ritto e frontale, mentre più avanti egli 'proietta' sul fotogramma sottostante, in un angolo come nella pittura antica, la sua immagine di quando era bambino (ove compare, su un muro, la scritta "25 aprile 1945 W la libertà"); il

pubblico, che notoriamente alle inaugurazioni si autoesibisce invece di guardare le opere, è rappresentato con un'immagine a specchio; il critico e gallerista milanese Luciano Inga-Pin, in primo piano nella seconda striscia di fotogrammi, nella sesta viene immortalato come 'Giano bifronte', con il volto sdoppiato, a simboleggiare la duplice personalità degli appartenenti alla sua categoria. "Un gioco che avrei potuto proseguire all'infinito – osservava a posteriori Tagliaferro –, ma ho preferito fermarmi" ⁻¹⁹. Fra i presenti compaiono pure gli artisti Bruno di Bello ⁻²⁰ e Claudio Costa, quest'ultimo legato alla Galleria La Bertesca.

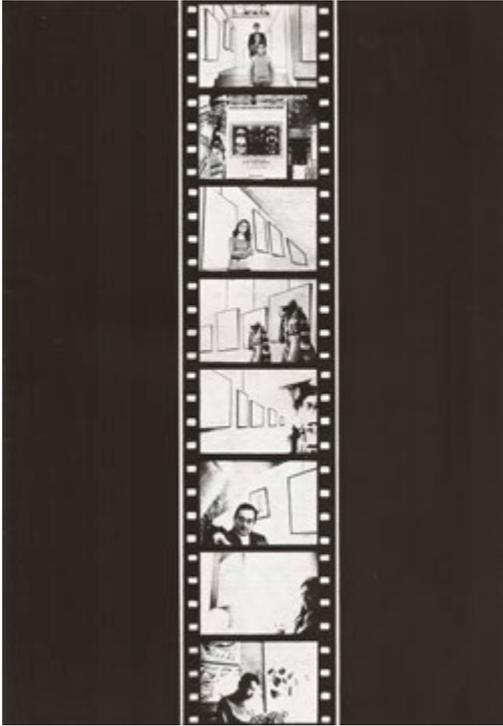
Daniela Palazzoli, testimone e protagonista dell'operazione, apre il suo testo apparso su "Il Pallone" con un'ironica cronaca autobiografica dell'evento, descrivendo il suo arrivo per prima in galleria, nonostante sui Giovi nevichi, con i rullini Kodak 3X che servono a Tagliaferro per le riprese. Informato il lettore che il risultato dell'operazione è stato esposto subito dopo alla Fiera internazionale di Genova, procede con un'analisi dei singoli fotogrammi, evidenziandone i dettagli visivi e i virtuosismi dell'obiettivo sfruttati dall'artista (primi piani, vedute aeree, proiezioni prospettiche, distorsioni dell'immagine), infine chiude il testo su un analogo registro: "La presa di coscienza della funzione prossemica salva insieme capra e cavoli: la cultualità dell'opera con il suo antico potenziale rituale magico, e il raccorciarsi delle distanze fino a confondere opera d'arte e pubblico tipico del processo di socializzazione dell'arte inerente alla diffusione dei mezzi di riproduzione meccanici" ⁻²¹.

È come sempre l'artista, in un lungo brano delle sue *Annotazioni di lavoro*, a fornirci una schietta interpretazione di *Verifica di una mostra*, mettendone in luce gli aspetti più esplicitamente antropologici:

—
Questa "registrazione" è stata fatta durante la mia mostra alla Galleria "La Bertesca" di Genova nel gennaio del 1970 ed è stata poi aggiunta alla mostra stessa. Con questo lavoro ho voluto registrare quei 'fenomeni' che ruotano attorno all'elemento considerato 'opera d'arte', cercando di mettere in evidenza quelle componenti apparentemente secondarie (ma che in realtà possono essere primarie) come i rituali, i protagonisti e i mezzi di trasferimento tra l'opera d'arte ed il fruitore, trasferendo quest'ultimo dal ruolo di spettatore a quello di attore, cioè assegnandogli una funzione attiva e non più contemplativa ⁻²².

—
Dopo aver esposto le proprie intenzioni e aver elencato gli elementi caratterizzanti il cerimoniale della mostra d'arte, Tagliaferro precisa la propria "metodologia di coinvolgimento":

—
Queste componenti che ho 'fissato', nell'elaborazione delle fotografie, ho cercato di caratterizzarle nella loro funzione sociologica, utilizzando anche una componente ironica. Inoltre ho cancellato (dai negativi) i quadri esposti per mettere più in evidenza le componenti che io ho considerato primarie.



05

Aldo Tagliaferro, *Verifica di una mostra*, 1970, particolari dal catalogo *Aldo Tagliaferro. Verifica di una mostra*, Torino, Galleria Christian Stein, 1971. Archivio Aldo Tagliaferro



06

Enrico Cattaneo, Aldo Tagliaferro, *Verifica di una mostra* (1970) alla Galleria Christian Stein di Torino, 1971. Archivio Aldo Tagliaferro

07

Agendaphoto, Aldo Tagliaferro, *Verifica di una mostra* (1970) nell'allestimento alla XXVIII Biennale d'Arte Città di Milano al Palazzo della Permanente di Milano, 1974. Stampa alla gelatina d'argento, 29,5 x 20,5 cm. Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano



08

Enrico Cattaneo, Aldo Tagliaferro, *Analisi di un ruolo operativo* (1970). Archivio Aldo Tagliaferro



Oltre a questa metodologia di coinvolgimento, la quale permetteva che la cosiddetta 'opera d'arte' si autocostruisse e il mezzo, cioè la fotografia, diventasse determinante per questo tipo di analisi, mi interessava moltissimo la reazione di coloro che si sarebbero rivisti 'esposti' in uno spazio tradizionalmente occupato dall'arte. Il rivedersi (come momento di identificazione) dava loro un ruolo di partecipazione soggettiva anche nell'analisi del lavoro, trasferendosi così da un ruolo contemplativo ad uno attivo: questo dava inoltre al fruitore la possibilità di una verifica sulla funzione stessa dell'arte ⁻²³.

—

È interessante notare l'affinità concettuale tra *Verifica di una mostra* e il lavoro realizzato da Franco Vaccari nel 1971, quando l'artista modenese presenta alla Galleria 2000 di Bologna l'*Esposizione in tempo reale n. 2: viaggio + rito*: la mostra consiste nelle polaroid a lui scattate da due fotografi che lo hanno seguito per testimoniare ogni istante del suo viaggio, dall'acquisto del biglietto alla stazione ferroviaria, a quello del giornale, fino all'arrivo in galleria, dove Vaccari attacca le fotografie alla parete e ripone il biglietto del treno in una scatola appesa alla parete di fronte e dove i due fotografi continuano a scattare. Come scrisse l'artista:

—

le nuove fotografie venivano aggiunte alle altre; la mostra in questo modo si autocostruiva, si autoalimentava. Chi era venuto per assistere veniva immediatamente incorporato, moltiplicato, registrato, bloccato in istanti irripetibili e questo distruggeva lo spazio della contemplazione per aprire quello dell'azione. A un certo momento ho ripreso il biglietto e me ne sono andato ⁻²⁴.

—

Tra i due eventi vi era tuttavia una differenza fondamentale, sulla quale insisterà la stessa Palazzoli, che aveva tra l'altro recensito anche "l'esposizione fulminea" di Vaccari: in *Verifica di una mostra* il protagonista non è più l'artista, ma l'ambiente che lo circonda e, soprattutto, il pubblico. In occasione della personale di Tagliaferro alla Galleria Christian Stein a Torino, Palazzoli scrive infatti:

—

Perché nell'affresco fotografico il pubblico diventa protagonista del rituale, partecipa al cerimoniale attivamente, vi si può riconoscere e può, volendo, lui stesso impugnare una macchina fotografica e analizzare, sviscerare la situazione in cui fino ad allora si trovava solo immerso ⁻²⁵.

—

Anche Gillo Dorfles, presentando la mostra torinese, presagisce le tempestive conseguenze di questo lavoro e sembra suggerire un'analogia con Vaccari, senza però nominare l'artista modenese:

—

passibile certo di futuri e anche immediati sviluppi (come prova del resto, il fatto che già un altro noto artista ha ideato un analogo tipo di messaggio per una sua recente esposizione) ⁻²⁶.

—

Fortuna critica ed espositiva di *Verifica di una mostra*

Negli anni immediatamente successivi *Verifica di una mostra* verrà esposta in numerose circostanze, ogni volta con un diverso *display*, in relazione al particolare contesto. Nel marzo 1970, a breve distanza dalla sua realizzazione, viene presentata alla Fiera Internazionale di Genova nella mostra *Qualcosa di più*, organizzata dalla Galleria La Bertesca, che include anche opere di Claudio Costa e Gianni Emilio Simonetti ⁻²⁷. Nel dicembre dello stesso anno è inclusa nella prima edizione della rassegna d'arte biennale *Arte e critica. Segnalazioni*, promossa dal Comune di Modena al fine svolgere un'indagine sulla ricerca artistica in Italia, attraverso un comitato di ventisette studiosi d'arte contemporanea: Tagliaferro viene segnalato da Daniela Palazzoli insieme a Bruno Di Bello e a Franco Vaccari ⁻²⁸ e viene invitato a esporre a Modena, come gli altri artisti segnalati ⁻²⁹. Nel 1971 *Verifica di una mostra* viene esposta nelle due personali di Tagliaferro alla Galleria Christian Stein di Torino (fig. 6), favorendone una percezione più dinamica e affiancandola, come vedremo, alla *Tavola didattica* e alla serigrafia omonima, e alla Galleria Paramedia di Berlino, con presentazione rispettivamente di Gillo Dorfles e di Enrico Crispolti. Viene quindi proposta in due rassegne milanesi, nel 1973 alla XV Triennale e nel 1974 alla XXVIII Biennale d'Arte Città di Milano. In quest'ultimo contesto Tagliaferro rappresenta, con Beppe Devalle, Bruno Di Bello ed Elio Mariani, l'ottava sezione della mostra, intitolata *L'immagine e il suo doppio. Interventi sul medium fotografico* e quattro delle sei strisce che compongono l'opera vengono allestite all'ingresso del Palazzo della Permanente ⁻³⁰ (fig. 7). Dopo oltre tre decenni di silenzio, nel 2007 *Verifica di una mostra* è stata presentata nella sua totalità a *In pubblico: azioni e idee degli anni settanta in Italia* ⁻³¹, dove apriva 'tautologicamente' la mostra (essendo questa giocata sul confronto serrato tra la fotografia e l'arte che usa la fotografia negli anni Settanta), e nel 2011 nell'ampia retrospettiva dedicata all'artista al Maga di Gallarate ⁻³².

Leggendo la bibliografia completa di Aldo Tagliaferro, *Verifica di una mostra* sembrerebbe l'opera dell'artista che ha avuto il maggior numero di recensioni, oltre ad alcune letture fondanti da parte di critici e storici dell'arte attestati su posizioni diverse. Si tratta di contributi in gran parte concentrati tra il 1970 e il 1971 e legati alle circostanze espositive, da quelli di Daniela Palazzoli, Gillo Dorfles ed Enrico Crispolti, ad articoli e recensioni, tra gli altri, di Vincenzo Agnetti, Luciano Inga-Pin, Giorgio De Marchis e Luigi Erba e Lea Vergine ⁻³³.

Gillo Dorfles, premessa la differenza tra Tagliaferro e molti operatori visuali che si valgono del mezzo fotografico, apprezza nell'opera la raggiunta semplificazione del linguaggio dell'artista e l'efficacia della lucida sequenza di fotogrammi, "con delle caratteristiche di montaggio (quasi filmico) che la accomuna a certe sequenze eisensteiniane da un lato e goddardiane dall'altro". Conclude che nell'utilizzazione di una tecnica fotografica a un fine non esclusivamente documentario o ludico conti soprattutto "l'ideazione di un preciso *telos*: l'intenzionalità,

dunque, nel mettere a fuoco un determinato e inedito momento creativo”⁻³⁴.

Di diverso segno la lettura di Enrico Crispolti, che presentando la personale di Tagliaferro a Berlino insiste sulla dimensione sociologica della ricerca dell'artista, con l'analisi di un evento tipico come la mostra d'arte personale, puntualizzando quell'elemento dinamico e dialettico insinuato in una dimensione a tutta prima 'povera', per cui l'opera diviene essa stessa medium di un rapporto sociologico. Crispolti rilegge *Verifica di una mostra* attraverso le parole-chiave “provocazione” e “operazione”, evidenziando, di contro, il limite sentimentale, tautologico e contemplativo di molte proposte della Pop Art e di quasi tutta l'Arte Povera, in particolare in Italia”⁻³⁵.

Contemporaneamente Vincenzo Agnetti, interessato, come Tagliaferro, a un'indagine sui concetti di tempo e di memoria, pubblica su “Domus” una recensione lucida e assiomatica. Informato il lettore che l'odierna tavolozza di un operatore culturale annovera tra i suoi colori anche la tecnica fotografica, accanto a mezzi come l'elettronica, la scrittura, i nuovi materiali, il comportamento e l'intervento, Agnetti formula due esempi relativi a Tagliaferro: la mostra a La Bertesca di Genova nel 1970, cui risponde l'assioma “introspezione: l'intimo come deposizione e dimenticanza”, e la mostra da Christian Stein a Torino nel 1971, cui risponde l'assioma “estroversione: l'esposto come catalizzatore e liberazione”. Una lettura impossibile da sintetizzare e nella quale Agnetti proietta forse anche alcuni aspetti della propria ricerca, producendo una vera e propria analisi concettuale: “L'osservatore è ora fissato sui fotogrammi dove i quadri ripresi sono stati cancellati per facilitare una lettura *autre*. Quindi spettatore come cancellatura. Il quadro è consumato”⁻³⁶.

All'indomani della realizzazione di *Verifica di una mostra*, Tagliaferro tende già a rimettersi in discussione. Forse teme una comprensione difficile, o comunque circoscritta, di un discorso metalinguistico e un poco autoreferenziale, mentre da sempre aspira a un più largo coinvolgimento del pubblico. D'altra parte, considerando la galleria d'arte un luogo di apprendimento e di elaborazione del pensiero, decide di progettare una *Tavola didattica* in grado di svolgere una funzione formativa all'interno delle gallerie. La tavola è composta da sei prove o “passaggi” con annotazioni per la trasposizione del materiale di *Verifica di una mostra* nella tecnica serigrafica. La serigrafia *Verifica di una mostra*, poi tirata effettivamente in novanta copie (formato 50 x 70cm) ed esposta insieme alla *Tavola didattica*, verrà presentata nel maggio 1970 in una collettiva alla Galleria Modulo di Milano e nel giugno 1971 nella citata personale alla Stein di Torino⁻³⁷. Il testo scritto da Palazzoli in questa occasione si sofferma sulla serigrafia di Tagliaferro e sottolinea l'emancipazione del pubblico dalla soggezione della contemplazione del prodotto e l'accentuazione del “senso di autoresponsabilizzazione implicito, e ancora nascosto, negli strumenti”⁻³⁸.

Come in altre sue opere, in *Verifica di una mostra* Tagliaferro esamina il comportamento dell'uomo e il suo ruolo nella realtà quotidiana,

con l'intenzione di scandagliare anche la dimensione dell'interiorità umana. E, come in altre sue opere, il linguaggio è quello della sperimentazione, che spinge ai limiti le potenzialità dei mezzi utilizzati sviluppando un'analisi metalinguistica. Tuttavia *Verifica di una mostra* rappresenta una svolta decisiva nella carriera artistica di Tagliaferro, quanto allo studio dei contenuti e quanto alle conseguenze critiche. Non a caso l'artista fissa a questo punto l'inizio di una ricerca sulla macro-immagine e sulla prossemica della fruizione dell'opera d'arte, al fine di abolire la distanza tra l'elemento quadro/galleria/museo e l'osservatore, coinvolgendo quest'ultimo in maniera più diretta rispetto alla veduta frontale imposta per secoli dalla prospettiva tradizionale⁻³⁹. Eppure, a ventisei anni di distanza dalla nascita dell'opera, Luigi Erba, fotografo e storico della fotografia, segnala la figura di Tagliaferro, legato alle gallerie d'arte più che agli spazi deputati alla fotografia, tra i vuoti e le "sviste" più macroscopiche della storia della fotografia italiana degli anni Sessanta, nonostante egli sia "una figura nodale che più di altri ha approfondito le potenzialità del mezzo sia interne, sia in relazione ad altri media e in una precisa dinamica sociale"⁻⁴⁰.

Il dialogo con il pubblico alla Biennale di Venezia: *Analisi di un ruolo operativo*

La metodologia rigorosa e lo spirito ironico e provocatorio profusi in *Verifica di una mostra*, con l'adozione di un discorso fortemente soggettivo ma anche il più analitico possibile, proseguono, senza soluzione di continuità, in *Analisi di un ruolo operativo* (fig. 8), presentato da Tagliaferro alcuni mesi dopo alla trentacinquesima edizione della Biennale di Venezia. Anche qui l'artista invita il pubblico non tanto a una partecipazione fisicamente coinvolgente, secondo modalità all'epoca ormai sfruttate strategicamente da molti artisti, quanto piuttosto a una riflessione critica e responsabile sulla situazione sociologica da lui registrata. Questo lavoro merita un cenno a chiusura di queste pagine perché si offre come espediente metalinguistico per condurre un'indagine all'interno del linguaggio della fotografia e non a caso in diversi studi è stato posto in relazione con *Verifica di una mostra*. Anche Crispolti, nel testo sopra citato, evidenzia il ripetersi dell'approccio metodologico in queste due opere del 1970⁻⁴¹, alle quali si potrebbe aggiungere *Soggiorno temporale-Soggiorno eterno* del 1972.

Tra le rassegne tematiche del nuovo corso de La Biennale di Venezia, ente che si trova all'epoca in una fase di grave crisi istituzionale e di identità, si distingue la mostra speciale del 1970 *Proposte per una esposizione sperimentale*, una mostra che dichiara di voler "presentare concretamente alcuni problemi dell'arte, per provocare la presa di posizione dei visitatori"⁻⁴², scegliendo quali poli tematici *Arte e società*, *Produzione*, *Gioco e relax*, *Stimolazione percettiva* e *Analisi del vedere* ed esibendo, fra le altre, opere di Tatlin, Malevich, Duchamp, Man Ray e Heizer. Nella sala quinta del padiglione centrale, una delle quattro dedicate alla macroarea *Produzione manuale, meccanica, elettronica*,

concettuale, l'allestimento di Davide Boriani e di Livio Castiglioni colloca la sezione *Laboratori*, nella quale operano Aldo Tagliaferro, Ugo La Pietra, Fernando De Filippi, Bruno Di Bello, Elio Mariani, Fabrizio Plessi, Roberto Sanesi, Tino Stefanoni, Ernesto Tatafiore e alcuni artisti stranieri ⁻⁴³. I ventisei artisti vengono invitati a produrre un multiplo o una serigrafia, partendo dal presupposto che la loro presenza all'interno del laboratorio avrebbe dovuto creare la possibilità di un dialogo tra operatori e fruitori d'arte. Questa proposta, che Tagliaferro in diverse occasioni giudicherà negativa, gli consente però di concepire *Analisi di un ruolo operativo*, un intervento originale e pienamente risolto nella sua estemporaneità: un confronto serrato e divertente tra artisti e pubblico all'interno dell'officina serigrafica e, per analogia, tra animali e pubblico in uno zoo. Sarà di nuovo l'artista a sintetizzare brillantemente il suo disaccordo con gli obiettivi dei curatori e il senso del suo operato in quell'occasione ⁻⁴⁴.

Fondatamente, *Verifica di una mostra e Analisi di un ruolo operativo* vengono accomunati anche nel saggio di Uliano Lucas e Tatiana Agliani dedicato all'immagine fotografica del secondo Novecento, in cui Tagliaferro viene ricordato per la sua riflessione costante e di grande spessore sulla fotografia, il suo linguaggio e le sue funzioni, una riflessione proseguita ancora agli inizi del nuovo millennio. La ricerca di Tagliaferro diviene esemplificativa di un discorso mirato sull'ambiguità del rapporto tra realtà e rappresentazione negli anni Settanta e sulle opposte concezioni, di Ugo Mulas e di Roland Barthes, dell'immagine fotografica come indice e come segno. D'altra parte nello stesso saggio viene fatto notare, correttamente, come le opere di Tagliaferro che indagano "l'aspetto opposto eppure complementare di realtà parallela e inventata, di reinvenzione del reale", quali ad esempio le *Immagini fusibili* del 1968, anticipino "idealmente le immagini costruite al computer della tecnologia digitale" ⁻⁴⁵.

Anche Fagone individua uno snodo decisivo in questi lavori del 1970, ossia l'ingresso di una componente fortemente soggettiva attraverso il decorso di una temporalità illusoria. Egli scrive che da questo momento "[...] memoria e identificazione si sovrappongono in un percorso incrociato che rende obliqua ogni traccia di realtà esaltando una soggettività diretta e nello stesso tempo non coercibile" ⁻⁴⁶. Al tema "memoria e identificazione come sovrapposizione alla realtà" Tagliaferro dedicherà infatti, poco dopo, un progetto articolato in sette fasi in cui propone un'analisi sulla variabilità oggettiva attraverso la soggettività temporale e introduce la componente della 'scrittura', un ambito quest'ultimo che lo aveva sempre affascinato, dagli ideogrammi ai geroglifici.

Infine, i due lavori del 1970 vengono accomunati anche nel testo introduttivo alla più recente personale dedicata a Tagliaferro e alla sua "foto-arte concettuale" degli anni Settanta, ancora di Palazzoli:

—
Sia *Analisi di un ruolo operativo* che *Verifica di una mostra* sono il frutto della grande attenzione con cui egli si è appassionato a conoscere

realtà e risvolti segreti del funzionamento trasparente, e di quello più misterioso, attraverso cui, senza che la maggior parte se ne accorga, viene programmato il destino del mondo dell'arte. Un destino che può culminare nel successo o nell'oblio dei protagonisti, siano essi artisti, altre persone, e/o eventi ⁻⁴⁷.

—
Note

—
⁻¹ Aldo Tagliaferro (Legnano, Milano 1936-Parma, 2009): accanto a numerosi articoli sui periodici e ai testi di presentazione in catalogo a firma di Giuseppe Marchiori, Pierre Restany, Giorgio di Genova, Arturo Carlo Quintavalle, Aurelio Natali, Cesare Vivaldi, Enrico Crispolti, Daniela Palazzoli, Gillo Dorfles, Luciano Inga-Pin, Ando Gilardi, Lea Vergine, Tommaso Trini, Giorgio Cortenova, Adriano Spatola, Aldo Tagliaferri, Flaminio Gualdoni, Roberta Valtorta, Luciano Erba, Giuliana Scimé, Roberto Mutti, Adriano Altamira e altri, i principali contributi alla lettura complessiva della sua opera si trovano in *Aldo Tagliaferro 2001*; Formenti / Carrù 2011; Palazzoli 2013.
⁻² Testimonianza orale di Tagliaferro all'autrice, Milano, 20.12.2004.
⁻³ Tagliaferro non ha mai nascosto le difficoltà incontrate nel sistema espositivo di quegli anni, anche se le critiche mosse al quadro fotografico da lui inviato al Premio San Fedele nel lontano 1965 lo faranno sorridere a soli dieci anni di distanza (in Tagliaferro 1975, p. 120). Per uno sguardo ampio sui

legami tra arte e fotografia negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, si veda Sergio 2015.
⁻⁴ Testimonianza orale di Tagliaferro all'autrice, Milano, 20.12.2004.
⁻⁵ Testimonianza orale di Tagliaferro all'autrice, Milano, 20.12.2004.
⁻⁶ Tagliaferro 2001, p. 25. In questo caso, sosteneva l'artista, la "Biografia" avrebbe dovuto intitolarsi "Biografia e metodica".
⁻⁷ In Aldo Tagliaferro 2001, pp. 152-153.
⁻⁸ *Ivi*, p. 155.
⁻⁹ *Ivi*, p. 156.
⁻¹⁰ *Ibid.*
⁻¹¹ Natali 1969, p. 158.
⁻¹² Fagone 2001, pp. 13-14; Dubois 1996 [1983].
⁻¹³ Fagone 2001, p. 14
⁻¹⁴ #Tagliaferro 1969 (la sottolineatura è dell'autore). Ringrazio Nubia Tagliaferro dell'Archivio Aldo Tagliaferro, Osart Gallery, la Galleria Milano e la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano per avermi reso disponibili documenti e cataloghi.
⁻¹⁵ Una recensione di Germano Beringheli propone una lucida analisi del lavoro esposto: Beringheli 1970, p. 14.
⁻¹⁶ Palazzoli 1970a, s.p.
⁻¹⁷ In questo testo per la

numerazione delle strisce si è fatto riferimento alla sequenza presente nei due cataloghi delle personali del 1971, a Torino e a Berlino. È inoltre utile segnalare l'esistenza anche di altri fotogrammi, accoppiati a due a due, che non sono stati poi montati nelle sequenze finali e che sono tuttora oggetto di studio e di verifica attraverso il lavoro nell'Archivio Aldo Tagliaferro.
⁻¹⁸ Palazzoli 1971a, p. 12.
⁻¹⁹ Testimonianza orale di Tagliaferro all'autrice, Milano, 20 dicembre 2004.
⁻²⁰ Bruno Di Bello ricorda la sua presenza alla mostra da Christian Stein a Torino (Testimonianza orale di Di Bello all'autrice, Milano, 4 aprile 2017). Negli studi di Sesto San Giovanni, Di Bello avevano da poco condiviso con Tagliaferro una svolta fondante della propria ricerca: il passaggio dalla decalcomania sulla tela di fotografie tratte dai rotocalchi all'utilizzo della tela fotografica vera e propria.
⁻²¹ Palazzoli 1970b.
⁻²² #Tagliaferro 1970.
⁻²³ *Ibidem.*
⁻²⁴ Franco Vaccari 2007, p. 38.
⁻²⁵ Palazzoli 1971a, p. 12.

– 26 Dorflès 1971, s.p.
 – 27 Si veda Inga-Pin 1970, in cui si sofferma su *Verifica di una mostra*, parlando di un “grande pannello” e insistendo sulla “bi-realtà” proposta dall’artista, per poi concludere: “La mostra di una mostra, dunque, ma con tutte le conseguenze del caso: pubblico e critici compresi”.

– 28 Daniela Palazzoli avverte la presenza preponderante di quello che lei definisce “artista meccanico”, un nuovo tipo di artista nato con gli anni Sessanta, che accetta la macchina fotografica come uno dei suoi ferri del mestiere, da Andy Warhol a Richard Hamilton, da Alain Jacquet a Pol Bury, fino agli italiani Giulio Paolini, Bruno Di Bello e Aldo Tagliaferro: si veda, in particolare, Palazzoli 1970c, pp. 34-35, dove a Tagliaferro è dedicato il lungo brano conclusivo, evidenziando la sua sensibilità al problema sociale e la sua volontà, con *Verifica di una mostra*, di riscattare il pubblico dal ruolo di “semplice consumatore di messaggi cui non partecipa”. In un articolo di due anni dopo, la critica amplia la panoramica qui tratteggiata citando l’opera di pittori come Giangiacomo Spadari e Fernando De Filippi, le tendenze dell’arte ecologica e della body art, che rifiutano nell’operazione artistica la mediazione del mezzo, infine il tentativo di Franco Vaccari di fare un uso preterintenzionale della fotografia. In questo testo il riferimento a Tagliaferro, pur generico, insiste sul

chiaro intento di denuncia sociale delle sue operazioni (Palazzoli 1972, pp. 37-39).

– 29 Sui lavori di Tagliaferro e di Di Bello indugia, in una recensione, Giorgio De Marchis, lamentando che la maggior parte degli artisti, nonostante la libertà concessa loro dall’ente organizzatore, si sia limitata a inviare un solo lavoro. Critica, tra gli altri, Enzo Mari, ma anche Di Bello e Tagliaferro, ai quali ultimi nessuno avrebbe impedito – a suo parere – “di operare fotograficamente sul materiale offerto dalla manifestazione stessa” (De Marchis 1970, p. 4).

– 30 Fagone 1974, pp. 168-250.

– 31 Fochessati *et al.* 2007, pp. 29, 106 (ripr. B&N).

– 32 Formenti / Carrù 2011, pp. 15-17.

– 33 Vergine 1971, p. 14: *Verifica di una mostra* rientra qui “un elenco minimo e disordinato” di operazioni nelle quali “sembra che l’“arte” esista per provare la sua esistenza stessa”.

– 34 Dorflès 1971, s.p.
 – 35 Crispolti 1971, s.p.
 – 36 Agnetti 1971, p. 49.

– 37 Su questa compresenza si sofferma la recensione di Giorgio De Marchis (cfr. De Marchis 1971).

– 38 Palazzoli 1971b.

– 39 Non a caso nel catalogo della personale genovese del 1970 compare un breve testo di Daniela Palazzoli dedicato a questo tema (Palazzoli 1970d, s.p.).

– 40 Erba 1996, p. 65.
 – 41 Crispolti 1971, s.p.
 – 42 Apollonio / Mahlow 1970, p. XXV.
 – 43 Ivi, p. XXXII.

– 44 “Lavorando nel laboratorio non si poteva avere con i visitatori nessun dialogo culturale, in quanto l’esecuzione di un lavoro è la parte meno importante di una ricerca e comunque questa poteva avere un senso se fosse stata almeno accompagnata da una didattica. Per questo, anziché fare la serigrafia, ho preferito fare un’analisi del ruolo che ci avevano affidato. Ho fotografato alcuni artisti mentre lavoravano nel laboratorio, degli animali in gabbia in uno zoo e, in particolare, alcuni regolamenti dello zoo stesso. Ho messo in relazione questi due “rilevamenti” perché presentavano un’analogia ironica tra le due condizioni. Ho poi fotografato dei monumenti che stanno nei giardini della Biennale, da uno di questi ho tolto il personaggio e l’ho sostituito con un regolamento dello zoo stesso, per creare una componente ironica intorno all’alene mitico della Biennale”: Tagliaferro 2001, p. 61.

– 45 Lucas / Agliani 2000, p. 39.
 – 46 Fagone 2001, pp. 14-15.
 – 47 Palazzoli 2013, pp. 5-6.

- Aldo Tagliaferro 1970** Aldo Tagliaferro, testi di Aurelio Natali, Daniela Palazzoli, Aldo Tagliaferro, fotografie di Aldo Tagliaferro, catalogo della mostra (Genova, Galleria La Bertesca), Milano, Edizioni Pareti, 1970.
- Aldo Tagliaferro 2001** Aldo Tagliaferro 1965-2000, testi di Vittorio Fagone e Alberto Fiz, catalogo della mostra (Milano, Galleria Milano e Busto Arsizio, Fondazione Bandera per l'Arte, 2001), Cernusco sul Naviglio (Milano), Edizioni d'Arte Severgnini, 2001.
- Agnetti 1971** Vincenzo Agnetti, *Colore ed equivalenti*, in "Domus", n. 503, ottobre 1971, pp. 49-50.
- Apollonio / Mahlow 1970** Umbro Apollonio / Dietrich Mahlow, *Proposte per una esposizione sperimentale*, in Catalogo della 35ª Biennale internazionale d'arte Venezia, catalogo della mostra (Venezia, 1970), Venezia, 1970, pp. XXV-XXVIII.
- Beringheli 1970** Germano Beringheli, *Alla Galleria La Bertesca: Aldo Tagliaferro*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", 34, 1 aprile 1970, p. 14.
- Crispolti 1971** Tagliaferro. *Analytischer Nachvollzug Einer Ausstellung. Verifica di una mostra*, testo di Enrico Crispolti, catalogo della mostra (Berlino, Galerie Paramedia), Berlino, Galerie Paramedia, 1971.
- De Marchis 1970** Giorgio De Marchis, *Le novità che piacciono ai critici*, in "L'Espresso", 13 dicembre 1970.
- De Marchis 1971** Giorgio De Marchis, *Aldo Tagliaferro. Torino, Galleria Christian Stein*, in "L'Espresso", 11 luglio 1971, p. 27.
- Dorfles 1971** Gillo Dorfles, *[Verifica di una mostra]*, in Aldo Tagliaferro. *Verifica di una mostra*, testi di Gillo Dorfles e Daniela Palazzoli, catalogo della mostra (Torino, Galleria Christian Stein), Torino, Christian Stein, 1971, s.p.
- Dubois 1996 [1983]** Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, a cura di Bernardo Valli, Quattroventi, Urbino, 1996 [ed. orig. francese 1983].
- Erba 1996** Luigi Erba, *Il tempo reale di Aldo Tagliaferro*, in "Foto pratica", n. 309, giugno 1996, p. 65.
- Fagone 1974** Vittorio Fagone (a cura di), *XXVIII Biennale Nazionale d'arte Città di Milano. Presenze e tendenze nella giovane arte italiana*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Milano, Arti Grafiche Crespi & Occhipinti, 1974.
- Fagone 2001** Vittorio Fagone, *Fotografia come strumento creativo di analisi*, in Aldo Tagliaferro 2001, pp. 9-19.
- Fochessati et al. 2007** Matteo Fochessati / Mario Piazza / Sandra Solimano (a cura di), *In pubblico: azioni e idee degli anni settanta in Italia*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce), Milano, Skira, 2007.
- Formenti / Carrù 2011** Giulia Formenti / Laura Carrù (a cura di), *Aldo Tagliaferro. L'immagine trovata*, catalogo della mostra a cura di Giulia Formenti in collaborazione con Archivio Aldo Tagliaferro (Gallarate, Maga), Artestampa, Galliate Lombardo, 2011.
- Inga-Pin 1970** Luciano Inga-Pin, *Qualcosa di più*, in "Gala International. Attualità e informazione visiva", giugno 1970.
- Lucas / Agliani 2000** Uliano Lucas / Tatiana Agliani, *L'immagine fotografica 1945-2000*, in Uliano Lucas (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 20, L'immagine fotografica 1945-2000*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-53.

- Natali 1969** Aurelio Natali, *Intervista-presentazione*, in Aldo Tagliaferro, catalogo della mostra (Galleria d'arte Ciak, Roma) ora in Aldo Tagliaferro 2001, pp. 158-159.
- Palazzoli 1970a** Daniela Palazzoli, *Aldo Tagliaferro: Percorso inverso. Come far rivivere una "natura morta"*, in Aldo Tagliaferro 1970, s.p.
- Palazzoli 1970b** Daniela Palazzoli, *Sabato pomeriggio, ore 15*, in "Il Pallone", gennaio 1970.
- Palazzoli 1970c** Daniela Palazzoli, *Arte meccanica*, in "Popular Photography italiana", n. 152, giugno 1970, pp. 34-35.
- Palazzoli 1970d** Daniela Palazzoli, *La prossemica del quadro*, in Aldo Tagliaferro 1970, s.p.
- Palazzoli 1971a** Daniela Palazzoli, *Verifica di un rito: un affresco fotografico*, in "Popular Photography italiana", n. 165, ottobre 1971, p. 12.
- Palazzoli 1971b** Daniela Palazzoli, [Verifica di una mostra], in *Aldo Tagliaferro. Verifica di una mostra*, catalogo della mostra, testi di Gillo Dorfles e Daniela Palazzoli (Galleria Christian Stein, Torino, 1-20 giugno 1971), Torino, Christian Stein, 1971, s.p.
- Palazzoli 1972** Daniela Palazzoli, *Arte e fotografia: dialettica della sopravvivenza o dialettica della vita?*, in "Qui Arte Contemporanea", n. 8, giugno 1972, pp. 37-39.
- Palazzoli 2013** Aldo Tagliaferro 70's. *Verifica di una mostra 2.0*, testo di Daniela Palazzoli, catalogo della mostra (Osart Gallery, Milano), Milano, Osart Gallery, 2013, pp. 5-6.
- Sergio 2015** Giuliano Sergio, *Information, document, œuvre. Parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015.
- Tagliaferro 1975** Aldo Tagliaferro, *Annotazioni di lavoro*, in "D'Ars", n. 76-77, novembre-dicembre 1975, pp. 120-123.
- Tagliaferro 2001** Aldo Tagliaferro, *Annotazioni di lavoro*, in Aldo Tagliaferro 2001, p. 25.
- Vaccari 2007** Franco Vaccari, *Esposizioni in tempo reale. Exhibitions in real time*, testi di Valerio Dehò, Vittorio Fagone, Nicoletta Leonardi, Bologna, Damiani, 2007.
- Vergine 1971** Lea Vergine, *Arte come difesa*, in "L'uomo e l'arte", n. 7, dicembre 1971, pp. 14-15.

- #Tagliaferro 1969** Aldo Tagliaferro, *1969 - Analisi all'interno dell'immagine e sulla sua possibilità combinatoria*, dattiloscritto, Milano, 1969, Archivio Aldo Tagliaferro.
- #Tagliaferro 1970** Aldo Tagliaferro, *Annotazioni di lavoro per "Verifica di una mostra"*, dattiloscritto, Milano, 1970, Archivio Aldo Tagliaferro.

Fonti archivistiche

