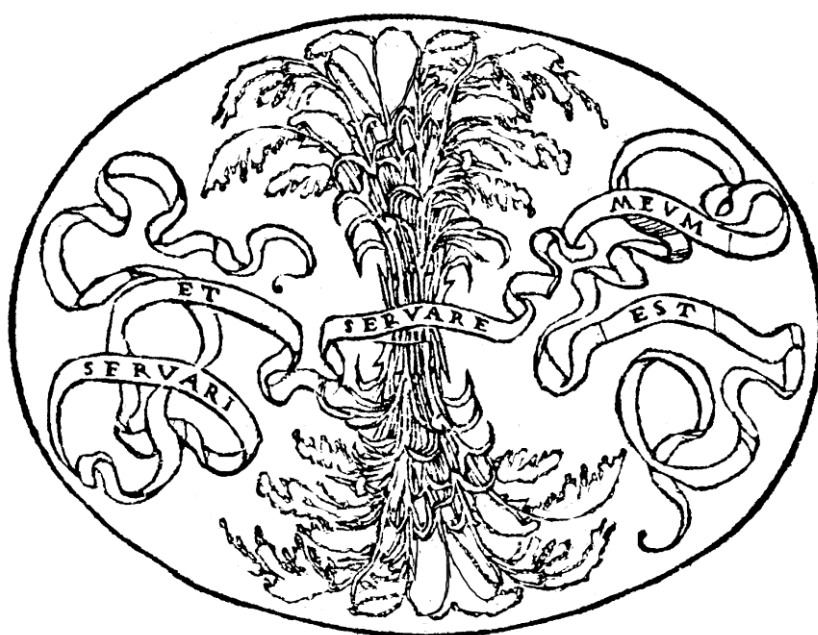


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 31/2023



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mara Portoghese

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

- VERONICA SOFIA TULLI p. 1  
Per una ricostruzione del fonte battesimale di Tino di Camaino  
già nel duomo di Pisa
- CRISTIANA PASQUALETTI, FRANCESCO ZIMEI p. 30  
Giovanni da Milano, «le figliole di Taddeo Ghaddi» e un libretto  
devozionale
- GIOVANNI GIURA p. 45  
«Opus Cenini Andreae de Colle». Un affresco ‘firmato’ di Cennino  
Cennini e una proposta per l’allestimento delle *Annunciazioni* lignee  
senesi ai primi del Quattrocento
- BRUNO CARABELLESE p. 72  
Ettore Nini e un’inedita guida artistica di Faenza, con nuove notizie  
sul donatelliano *S. Giovanni Battista* ligneo
- ANNA D’AMBROSIO p. 88  
Jusepe de Ribera nella collezione Serra di Cassano: la provenienza  
dello *Studio di un pipistrello e due orecchie* e di altri disegni
- ANTONIO MILONE p. 109  
Il micromosaico di S. Teodoro dell’Ermitage: nuove fonti sulla storia  
di un’opera paleologa
- LAURA MOURE CECCHINI p. 158  
Tra entusiasmi, dubbi e fallimenti: Arte latinoamericana alla Biennale  
di Venezia, 1899-1942
- SIMONE FACCHINETTI p. 195  
I primi seguaci di Roberto Longhi. Materiali di studio
- FLAVIO FERGONZI p. 212  
Ugo Mulas fotografa Jasper Johns: *0 through 9* in una sequenza di  
riprese del 1965



## UGO MULAS FOTOGRAFA JASPER JOHNS: 0 THROUGH 9 IN UNA SEQUENZA DI RIPRESE DEL 1965

Tra 1960 e 1961 Jasper Johns realizzò un ciclo di opere che sono considerate tra le più complesse e misteriose del suo intero catalogo: sovrappose, in un'unica immagine, le forme dei dieci numerali che vanno da 0 a 9<sup>1</sup>. Ne risultò un pattern affollato, a un primo sguardo malamente decifrabile (si intuisce che si tratta di profili di numeri, ma non è evidente la relazione che reciprocamente li lega), governato da equilibri instabili.

L'immagine così ottenuta venne declinata dall'artista in modalità molto diverse. In un grande disegno del 1960 (732x583 mm: è il numero 77 del *Catalogue Raisonné* dei disegni dell'artista, da qui in avanti D 77<sup>2</sup>) Johns sovrappose infatti i profili dei dieci numerali come se ognuno di essi fosse una forma trasparente, attraversabile dallo sguardo (Fig. 1). In un altro disegno più piccolo (323x279 mm, da qui in avanti D 76<sup>3</sup>) gli spazi ottenuti dalla sovrapposizione dei dieci profili dei numerali vennero campiti con fitti tratti di matita (Fig. 3).

---

Al fine di facilitare la lettura e il dialogo tra il testo e le immagini alcune opere sono state inserite più volte nell'impaginazione con numerazione progressiva (sono le medesime opere: Figg. 1, 11; Figg. 2, 12, 17; Figg. 3, 15; Figg. 5, 14).

<sup>1</sup> Sono, per il biennio 1960-1961, i nove dipinti e i due rilievi in sculp-metal catalogati in BERNSTEIN 2016, II, nn. P 90, P 91, P 94, P 95, P 96, P 97, P 98, P 99, P 100, P 101, P 102; i disegni catalogati in JASPER JOHNS 2018, I, nn. D 76, D 77, D 91, cui va aggiunto il foglio, corredato di calcoli numerici, nel perduto taccuino dell'artista riprodotto in JOHNS 1996, p. 28; infine la litografia catalogata in CASTLEMAN 1986, p. 56. La serie non è ancora stata oggetto di uno studio specifico e conviene preliminarmente riassumere, lungo l'asse cronologico, le maggiori osservazioni e proposte critiche fin qui avanzate. In ROSENBLUM 1962 viene evidenziato lo sforzo parallelo richiesto dall'artista allo spettatore sia sul piano concettuale (isolare le cifre dalla trama dei segni) sia sul piano pittorico (isolare i singoli colori dal disordine cromatico dei quadri). In STEINBERG 1962, pp. 105-108, è interpretata la 'stratificazione' orizzontale dei numerali come estrema volontà, da parte di Johns, di sottolineare la piattezza del piano pittorico. In CAGE 1964, p. 24, l'autore ha proposto che il grande disegno del 1960 (JASPER JOHNS 2018, I, n. D 77) non anticipi il quadro dello stesso anno ma sia stato eseguito per chiarire la struttura dello «spazio indiviso», principio basilare della pittura di Johns. In BERNSTEIN 2003, pp. 22-26, viene richiamata l'attenzione sul fatto che *0 through 9* sia l'unico ciclo di opere di Johns di fatto ideato e portato a compimento in uno stretto giro di mesi; l'autrice ha proposto che il perduto foglio di taccuino con i calcoli numerici sia preparatorio del dipinto in BERNSTEIN 2016, II, n. P 90, e che il disegno in JASPER JOHNS 2018, I, n. D 77, sia stato realizzato mentre l'esecuzione del dipinto era in corso allo scopo di chiarirne la struttura grafica; che questo disegno sia stato, a sua volta, la base di partenza per la litografia del 1960 (CASTLEMAN 1986, p. 56); infine che la sequenza esecutiva del rilievo del 1961 in sculp-metal con i numeri fisicamente sovrapposti nella sequenza crescente dallo 0 al 9 sia una importante chiave interpretativa per il dipinto del 1960. In MORRIS 2007, p. 214, viene richiamata l'attenzione sul fatto che il disegno del 1960 sia stato interamente eseguito a mano libera; l'autore ha analizzato il processo di progressiva focalizzazione dei numeri richiesto da Johns all'osservatore; ha proposto il riferimento a *Étalon 3 Stoppages* di Marcel Duchamp per l'analoga sottolineatura dell'assurdità degli standard di misurazione del mondo reale; ha interpretato infine il ciclo di opere come un pessimistico «counting toward death». In DRUICK 2007, pp. 97-99, è stato proposto il riferimento, specie per i quadri del 1961, ai test pseudo-isocromatici noti a Johns fin dal servizio militare del 1951. In KARMEI 2010, pp. 29-31, viene messa in rapporto la stratificazione delle forme dei numeri di *0 through 9* con i processi di rilavorazione della superficie pittorica tipica degli artisti americani dell'espressionismo astratto, ma secondo opposti principi di logica impersonale. In BERNSTEIN 2016, I, pp. 57-59, 66-67, è stata notata la coincidenza cronologica della lavorazione (nell'estate del 1960, che Johns trascorse a Nags Head in North Carolina) del primo quadro con *0 through 9* e della *Figure 5*, di identico formato; l'autore ha richiamato l'attenzione sulla proposizione 699 contenuta in *Zettel* di Ludwig Wittgenstein (WITTGENSTEIN/ANSCOMBE-WRIGHT 1967, p. 121) dove erano descritti numerali «extremely complicated», capaci di «present themselves as figures which arise if our numerals are written on top of one another»; ha discusso l'importanza di un appunto di Marcel Duchamp che riguardava la sovrapposizione di unità alfabetiche su uno sfondo trasparente, appunto contenuto in un foglio della *Green Box* col titolo *Epanouissement ABC* (DUCHAMP/SANOUILLET-PETERSON 1975, pp. 57-58) e tradotto in inglese nel 1960 (DUCHAMP 1960, p.n.n.), una pubblicazione certamente nota a Johns (JOHNS 1996, pp. 20-21); ha infine proposto il riferimento visivo a nuovi dispositivi elettrici coevi come i «Nixie Tubes» che presentavano la sequenza dei numerali contemporaneamente visibili e in sovrapposizione reciproca.

<sup>2</sup> JASPER JOHNS 2018, I, n. D 77, pp. 168-170.

<sup>3</sup> Ivi, n. D 76, pp. 166-167.

In un grande quadro dello stesso anno (184x137 cm: è il numero P 90 del *Catalogue Raisonné* dei dipinti dell'artista, da qui in avanti P 90<sup>4</sup>) complicò ulteriormente l'invenzione: saturò le partizioni di superficie con colori accesi, dalla stesura violenta e gestuale, in molti punti incoerente rispetto all'andamento delle linee del disegno<sup>5</sup> (Fig. 4).

Nei primi mesi del 1961, ripartendo dallo stesso schema, Johns realizzò una serie di cinque varianti pittoriche tutte dello stesso formato (137x104 cm) e due di dimensioni minori. A colpire in questi sette quadri di poco più tardi è la sconcertante varietà di esiti pittorici: l'artista propose di volta in volta *0 through 9* in una modulata gamma di grigi (Fig. 5), in cromie violente e dissonanti, con una stesura puntinata a colori complementari memore di precedenti cubisti (Fig. 6); in un quadro scrisse, con caratteri a stencil, i nomi dei colori sulla tela. Nello stesso arco di mesi l'artista ripropose il motivo dei dieci numerali sovrapposti in una litografia (Fig. 13), in un disegno assai lavorato di misure ancora maggiori di quello del 1960, e in due rilievi in sculp-metal.

Il titolo che Johns assegnò a ognuna delle opere del ciclo, *0 through 9*, dà conto dell'operazione. Con la preposizione 'through' indicò la volontà di superare l'idea concettuale, di ordinata sequenza numerica, da 0 a 9: l'aveva proposta dal 1957 con la serie intitolata *Numbers* (undici sequenze lineari dove scorreva, in ognuna, la serie numerica da 0 a 9); e poi, dal 1958, con la serie intitolata *0-9* (i dieci numerali nell'ordine crescente disposti su due righe sovrapposte)<sup>6</sup>. Qui la proposta è diversa, con una prevalente implicazione non più concettuale ma visiva dovuta alla sovrapposizione delle forme dei numerali e al conseguente loro attraversamento ottico cui è chiamato lo sguardo dell'osservatore.

In questo studio proverò a leggere il grande disegno del 1960 di *0 through 9* (D 77) con l'aiuto di una fonte già ben nota alla bibliografia su Johns ma mai considerata, a mio avviso, con l'attenzione dovuta<sup>7</sup>. Si tratta di una sequenza di sette rullini di riprese fotografiche di formato 24x36 mm (Figg. 18-24) che il fotografo milanese Ugo Mulas realizzò nell'autunno del 1965 a Edisto Beach, la casa-studio estiva di Johns in South Carolina, mentre l'artista ripeteva, a beneficio del fotografo e del critico d'arte che lo accompagnava, Alan Solomon, l'invenzione grafica di cinque anni prima. La replica del 1965 (un foglio di 762x572 mm, oggi catalogato nel *Catalogue Raisonné* dei disegni dell'artista al numero D 133<sup>8</sup>, da qui in avanti D 133; Fig. 2) venne rifatta da Johns a memoria: non aveva, infatti, sotto gli occhi l'originale, mai presente nelle inquadrature di Mulas, perché lasciato dall'artista nello studio di Riverside Drive a New York<sup>9</sup>.

Dal totale di 253 negativi dedicati all'esecuzione della versione del 1965 di *0 through 9*, oggi studiabili presso l'Archivio Ugo Mulas di Milano sotto forma di provini a contatto, il fotografo ne scelse due per essere stampati e riprodotti nel libro del 1967 *New York: The New Art Scene*<sup>10</sup>, il decisivo reportage sul lavoro e sulla vita quotidiana degli artisti americani della stagione del New Dada e della Pop Art. Più tardi Mulas decise di radunare in un grande foglio di supporto un numero consistente (180) di questi negativi stampati a contatto (Fig. 25). La sequenza di immagini di questo più tardo montaggio è diventata famosa ed è stata più volte riprodotta<sup>11</sup> perché restituisce bene la concentrazione visiva, il silenzio interiore, la riflessione sequenziale (in bilico tra intellettuale dominio dei gesti e tensione esecutiva) di Johns al lavoro.

<sup>4</sup> BERNSTEIN 2016, II, n. P 90, pp. 180-181.

<sup>5</sup> Secondo la felice definizione «a logical parade of figures became an archeology of confusions» (VARNEDOE 1996, p. 163).

<sup>6</sup> Una prima considerazione critica delle due serie in senso apertamente concettuale in BOCHNER 1967, p. 28.

<sup>7</sup> Con l'eccezione virtuosa di KARMEL 2010, p. 29.

<sup>8</sup> I dettagli tecnici, la storia espositiva e la sparuta discussione critica del disegno del 1965 in JASPER JOHNS 2018, I, p. 314.

<sup>9</sup> Nel 1965 il disegno D 77 del 1960 aveva già all'attivo una rilevante fortuna espositiva, iniziata nel gennaio 1961 con la mostra *Jasper Johns. Drawings, Sculpture and Lithographs* alla Leo Castelli Gallery (per la ricostruzione di questa storia espositiva JASPER JOHNS 2018, I, pp. 168-179). Nei suoi ricordi della ripresa fotografica del 1965 Mulas non fa mai riferimento alla presenza, nello studio di Edisto Beach, del disegno del 1960. Cfr. QUINTAVALLE 1973, pp. 53-54.

<sup>10</sup> NEW YORK 1967, pp. 160-161 (fotografia stampata sulla doppia pagina), 162.

<sup>11</sup> Da ultimo in JASPER JOHNS 2003, pagine di risvolto iniziale e finale di copertina.

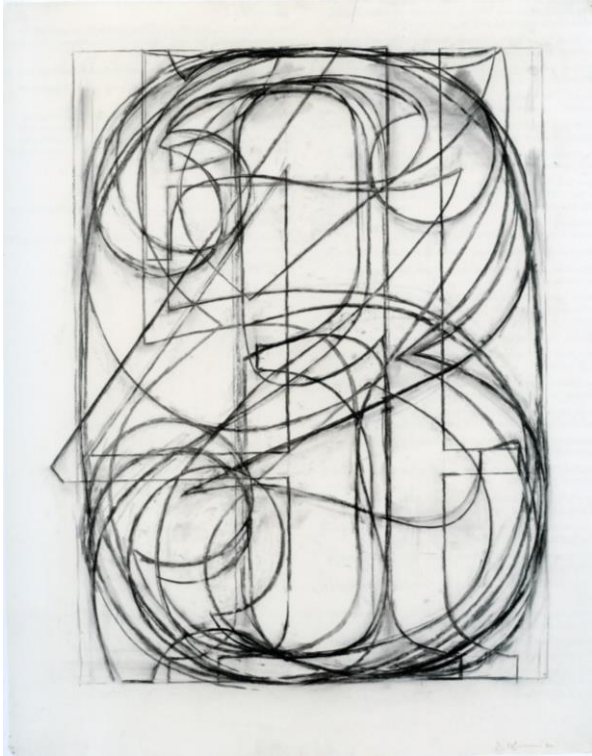


Fig. 1: Jasper Johns, *0 through 9*, 1960, carboncino su carta. Collezione dell'artista

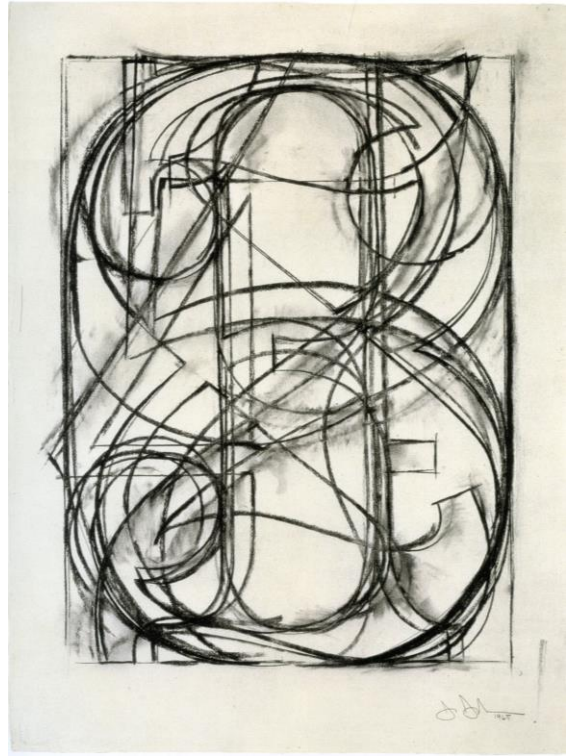


Fig. 2: Jasper Johns, *0 through 9*, 1965, carboncino su carta. Collezione Kristen e Alex Klabin

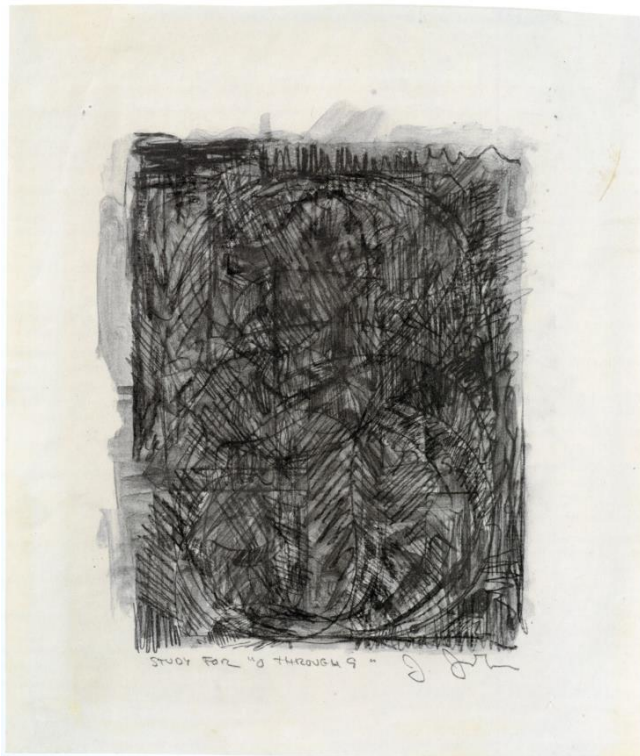


Fig. 3: Jasper Johns, *Study for «0 through 9»*, 1960, matita e acquerello su carta. New York, collezione privata



Fig. 4: Jasper Johns, *0 through 9*, 1960, olio su tela. Collezione privata



Fig. 5: Jasper Johns, *0 through 9*, 1961, olio su tela. Collezione privata



Fig. 6: Jasper Johns, *0 through 9*, 1961, olio su tela. Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Gift of Joseph H. Hirshhorn (1966)



Questi aspetti hanno distolto l'attenzione dal progresso del lavoro di Johns sul foglio, testimoniato dal fotografo a ogni passaggio. A mia conoscenza si tratta del più analitico servizio fotografico dedicato da Mulas a una singola opera; ed è sicuramente la testimonianza visiva più dettagliata oggi nota di Johns al lavoro.

Una complicata invenzione grafica del 1960 è stata dunque rifatta a memoria, a cinque anni di distanza, sotto lo sguardo di un fotografo e di un critico d'arte; il fotografo ha ripreso puntualmente l'esecuzione nel suo svolgimento. Va capito se (e quanto) la sequenza fotografica dedicata da Mulas alla replica del 1965 serve a comprendere il processo di invenzione, oltre che quello di esecuzione, della serie *0 through 9* del 1960.

Data l'eccezionalità di queste riprese, dovuta alla percepibile intimità che si è creata tra artista e fotografo, del tutto insolita nella già ben stabilizzata iconografia di Johns al lavoro<sup>12</sup>, il reportage del 1965 va preliminarmente posto nel suo contesto ricostruendo il rapporto venutosi a stabilire, a quella data, tra il fotografo Ugo Mulas e l'artista Jasper Johns.

### *Ugo Mulas e Jasper Johns*

Ugo Mulas iniziò a fotografare nel 1954 senza avere una formazione specifica nel campo. I suoi interessi di fotografo andarono in un primo tempo in una direzione di antropologia sociale: i luoghi e gli abitanti di Milano, la sua città d'adozione, furono oggetto di una indagine venata di una sensibilità dolentemente realistica. Una attenzione particolare fu da lui riservata agli artisti che popolavano quel mondo sia quando li riprese nei luoghi pubblici da loro frequentati (soprattutto i caffè) sia negli spazi privati (i loro studi)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Una prima antologia di riprese fotografiche di Johns negli anni 1958-1964 si ritrova disseminata nelle pagine di *JASPER JOHNS* 2007 e di BERNSTEIN 2016, I e V. Manca, nella ormai importante letteratura critica su Johns, uno studio sulla rappresentazione fotografica dell'artista nei cataloghi, nei libri e negli articoli a stampa che sono stati a lui dedicati nel primo decennio di attività. Le prime fotografie rese pubbliche (quella di Ben Martin in «Time» del 4 maggio 1959; le due di Walt Silver pubblicate in *SIXTEEN AMERICANS* 1959, p. 22, e in VIVALDI 1961, p. 257; le due tratte da scatti privati di Robert Rauschenberg pubblicate in «Mademoiselle» del gennaio 1959, la prima riprodotta in *JASPER JOHNS* 1993 e la seconda in *JASPER JOHNS* 1959 nella quarta pagina del pieghevole) collocano sempre l'artista a fianco di uno dei suoi *Targets* p.n.n. e mettono in esplicita relazione l'impenetrabilità del volto con la misteriosa fissità dell'iconografia dei suoi quadri. Dopo il 1960, in concomitanza con la svolta più gestuale di Johns cominciata l'anno precedente con *False Start*, l'attenzione dei fotografi si era rivolta perlopiù ai gesti dell'esecuzione pittorica. Paul Katz nel 1963 aveva inquadrato Johns, pennelli e righelli in mano, alle prese con l'esecuzione di *Diver* e *Periscope* nello studio di Front Street, e aveva dichiarato il suo interesse per il tema, tipicamente anni Cinquanta, della continuità tra lo studio dell'artista e la sua opera; Hans Namuth aveva colto nel 1962, con scatti magistrali, l'intimità quasi fisica tra Johns al lavoro sulla pietra litografica e lo spazio degli esterni delle Universal Limited Art Editions a West Islip, Long Island. Gli scatti di Mark Lancaster, allievo di Richard Hamilton e impegnato a interrogare le modalità di lavoro dei nuovi pittori e scultori americani, fermavano alcuni momenti conclusivi della esecuzione di *According to What* in una silenziosa sospensione. Precede di poco il primo servizio fotografico di Mulas dedicato a Johns (ottobre 1964) quello di Bob Adelman (gli scatti, su pellicola a colori, sono visibili nel sito della Bob Adelman Estate all'indirizzo [https://www.bobadelman.net/galleries/jasper\\_johns](https://www.bobadelman.net/galleries/jasper_johns) <15 dicembre 2023>). Se sono identici, rispetto al reportage di Mulas, i luoghi (lo studio di Riverside Drive dove sono appesi, e appena terminati, *Evian* e *According to What*; l'immacolata stanza di soggiorno, con il tavolo rotondo dove Johns consuma insieme a due ospiti un pasto frugale; la terrazza con la vista sulla città e sull'Hudson) e, soprattutto, le situazioni (Johns davanti al quadro, o mentre scherza di fronte all'obbiettivo, o mentre dialoga seduto a colazione con due interlocutori, o mentre si offre pensoso allo sguardo del fotografo all'aperto), nelle fotografie di Adelman appare evidente la ricerca di una più esplicita teatralità: attraverso l'espressione del volto e dei gesti di Johns e con l'aiuto di una inquadratura che evidenzia gli spazi vuoti e bianchi dello studio e dell'abitazione, appare chiara la volontà di ricercare in fotografia un parallelo con la misteriosa logica della invenzione pittorica johnsiana: come se Adelman volesse trovare, e mettere in scena, la conferma di quel che già sa dell'opera di Johns.

<sup>13</sup> La più attenta ricostruzione del primo decennio di lavoro fotografico di Mulas è in SERGIO 2012; una fonte imprescindibile sono i ricordi del fotografo stesso in QUINTAVALLE 1973, pp. 11-23; per una antologia visiva e un primo inquadramento critico degli esordi fotografici di Mulas dedicati alla Milano delle periferie e degli artisti al Bar Jamaica si vedano MULAS/FOSSATI 1973, pp. 83-92; UGO MULAS 1989, pp. 179-184; UGO MULAS 2007, pp. 58-85.

A partire dallo stesso 1954 Mulas iniziò a documentare le mostre d'arte come eventi. I suoi servizi fotografici sulle inaugurazioni delle Biennali di Venezia si distinsero da quelli realizzati dagli altri reporter per i valori formali dell'immagine: l'espressività dei neri intensi a contrasto con le parti luminose e, soprattutto, la ricerca di geometrie interne alla visione. Il giovane fotografo voleva dimostrare che un valore visivo che trascendesse il semplice contenuto di documento doveva governare anche la ripresa realizzata per il consumo mediatico<sup>14</sup>. Verso il 1960 le sue fotografie divennero le più ricercate dalle riviste illustrate e la sua attività di reporter del mondo dell'arte si era ormai stabilmente affiancata alle altre sue di fotografo della moda e della pubblicità.

Negli stessi anni le passioni artistiche di Mulas per l'arte del suo tempo erano in sintonia con quelle degli artisti che frequentava e amava: l'astratto-concreto, il realismo esistenziale, gli esiti del surrealismo e dell'espressionismo internazionali. Le ultime novità americane non suscitavano in lui ancora un particolare interesse.

Una prima, buona riprova di questo si ha con la Biennale di Venezia del 1958, quando Mulas non incluse nelle proprie riprese le più avanzate proposte americane (tra cui tre opere di Jasper Johns) in una sperimentale sezione di giovani allestita nel padiglione italiano<sup>15</sup>. E nel marzo dell'anno successivo Mulas non documentò la prima mostra personale italiana di Johns alla Galleria del Naviglio<sup>16</sup>: nonostante al Naviglio fosse un habitué<sup>17</sup> e a Milano si parlasse già di Johns nel giro di Piero Manzoni, un artista che era caro a Mulas per le frequentazioni del Bar Jamaica.

La sua prima vera scoperta della nuova arte americana con le opere del New Dada e della Pop Art Mulas la fece, come molti degli italiani suoi contemporanei, con il faticoso padiglione americano della Biennale di Venezia del 1964. Il suo reportage delle opere esposte al consolato americano segnò un vero e proprio prima e dopo nella fotografia italiana delle grandi mostre d'arte. Con le sue fotografie Mulas interruppe l'attitudine, ormai invalsa nei fotografi che documentavano le inaugurazioni delle esposizioni, a ricercare un cortocircuito tra l'eccezionalità dell'opera (il mondo dell'arte, separato dalla quotidianità della vita) e la familiarità dei comportamenti delle persone fotografate accanto all'opera (con un sottile sapore di racconto demistificatore e un inevitabile fondo di ironia). Fece invece diventare le opere veri e propri simboli visivi della contemporaneità evidenziando il loro dialogo con la pervasiva civiltà dell'immagine<sup>18</sup>.

Il fatto che va qui messo in rilievo è che, nelle riprese dedicate da Mulas alle opere esposte nel padiglione americano della Biennale del 1964 e ai suoi visitatori, i lavori di Johns non uscirono ancora con chiarezza. Impegnato soprattutto a fotografare l'interazione opera-pubblico, le opere di Johns gli dovettero sembrare meno adatte di altre a questo scopo: andavano contemplate con concentrazione, in silenzio, secondo tempi e modalità ancora

---

<sup>14</sup> Per il Mulas reporter delle Biennali di Venezia è ancora fondamentale MULAS/TRINI-A. MULAS 1988; ci si può fare una prima idea della differenza di linguaggio visivo tra le fotografie di Mulas dedicate alle Biennali degli anni Cinquanta e quelle degli altri fotografi italiani del tempo nel confronto con le immagini acquistate e distribuite dall'agenzia veneziana Cameraphoto in *VENEZIA* 2006.

<sup>15</sup> Per la presenza delle tre opere di Johns (*Flag, Green Target, Grey Alphabets*) nella sezione *Giovani artisti italiani e stranieri* curata da Franco Russoli alla Biennale di Venezia del 1958 e per la loro eco critica FERGONZI 2019, pp. 27-31, 61-63. Nell'Archivio Ugo Mulas sono documentate poche riprese delle sale di questa sezione, evidentemente considerate da Mulas troppo affollate di opere tra loro incoerenti per l'ottenimento di un buon risultato fotografico: curiosamente alcuni scatti documentano proprio le opere (due dipinti di Joan Mitchell, due sculture di Richard Stankiewicz) allestite vicino ai quadri di Johns che non richiamarono la sua attenzione.

<sup>16</sup> *JASPER JOHNS* 1959; per le opere esposte e la loro eco critica FERGONZI 2019, pp. 31-35, 63-65.

<sup>17</sup> Già nel 1956 Mulas aveva fotografato al Naviglio la mostra personale di Alexander Calder: lo osserva Francesca Pola, in *POLA* 2017, pp. 260-261.

<sup>18</sup> Per una prima antologia di immagini e una ricostruzione di contesto MULAS/TRINI-A. MULAS 1988, pp. 94-121. Nonostante l'importanza di queste fotografie e la loro diffusione mediatica, al servizio fotografico di Mulas sulla Biennale del 1964 non è ancora stato dedicato uno studio specifico.

tradizionali. Gli riusciva più facile includere nella ripresa i visitatori che si muovevano davanti ai *combine paintings* o ai monumentali *silkscreen paintings* di Rauschenberg come di fronte a misteriose scenografie; oppure quando giravano sconcertati intorno agli oggetti di Claes Oldenburg; o quando si ingegnavano a cercare il migliore punto di vista per i ‘quadri’ di Jim Dine e le loro inserzioni di oggetti in relazione provocatoria col piano pittorico. Le poche fotografie dedicate a Johns ce lo confermano. Le lettere che emergono tridimensionalmente da *Field Painting* consentono a Mulas, in un caso, di creare una quinta misteriosa che introduce agli spettatori impegnati nelle loro discussioni; la fissa emblematicità della monumentale *Double Flag* è sapientemente messa a contrasto con l'affollamento di figure umane in movimento di *Express* di Rauschenberg mentre Alan Solomon attraversa, fuori fuoco, il campo visivo; il muro di pittura di *Diver* è usato come un fondale per un dialogo animato tra il presidente della Biennale, Mario Marcazzan, e il segretario generale, Gian Alberto Dell’Acqua. La serrata interrogazione sulle leggi della pittura che caratterizzava le opere di Johns era impossibile da rendere fotograficamente nel via vai di una inaugurazione.

Dall’incontro con Leo Castelli e con Alan Solomon avvenuto in occasione della Biennale di Venezia del 1964 nacque in Mulas il desiderio di comprendere queste opere, a un tempo affascinanti e indecifrabili, nei luoghi in cui venivano prodotte e consumate<sup>19</sup>. Il primo viaggio a New York di Mulas avvenne nell’ottobre-dicembre dello stesso anno della Biennale<sup>20</sup>: e uno degli appuntamenti combinati da Leo Castelli fu proprio con Jasper Johns nel suo studio di Riverside Drive.

Mulas dedicò nel 1964 a Johns due distinti reportage. In quello più interessante l’artista è alle prese con *Studio*, un’opera già quasi interamente dipinta nell’estate che viene riassemblata nelle sue parti sotto gli occhi del fotografo e di Castelli<sup>21</sup>. Mulas non documenta, di *Studio* di Johns, né il processo dell’invenzione né quello dell’esecuzione. Coglie, invece, una fase non meno determinante: quella dei minimi ritocchi, delle ultime aggiunte, e della verifica della tenuta formale di questi interventi. Viene persino il sospetto che si tratti di uno show che l’artista fa con il quadro smontato ma già completato: quando si avvicina al dettaglio del palmetto impresso sulla pittura grigia abbiamo la sensazione che il sottile lungo pennello faccia interventi minimi, forse inesistenti<sup>22</sup> (Fig. 7). Mulas sembra colpito dal continuo avvicinamento e allontanamento dell’artista dal quadro, dalla tensione intellettuale che l’esercizio di verifica dell’occhio sul lavoro compiuto comporta.

Qualcosa rende però queste riprese fotografiche speciali se le si confronta con le altre databili con sicurezza al 1964 e incluse in *New York: The New Art Scene*. Prendiamo le fotografie dedicate agli studi di Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist e Tom Wesselmann: è evidente l’interesse di Mulas nel ricercare, con l’obbiettivo, temi molto diversi da quelli dello studio di Johns. A interessarlo, per gli artisti sopra ricordati, è piuttosto l’accumulo di presenze inaspettate che si addensano nei luoghi della creazione: gli oggetti casalinghi e i congegni meccanici nello studio di Dine, le decine di minuscoli appunti visivi

<sup>19</sup> Lo racconta Mulas in QUINTAVALLE 1973, p. 47 e in una dichiarazione rilasciata per la trasmissione televisiva *L’Approdo* nel 1968 ricordata in POLA 2017, pp. 260-261.

<sup>20</sup> Per le date del primo soggiorno americano di Mulas fanno fede le rare fotografie che, in *NEW YORK 1967*, pp. 50-53, 136, 167, 174-175, documentano le visite alle mostre: Roy Lichtenstein e Leo Castelli sono ripresi alla mostra personale di Lichtenstein da Castelli (dove troneggiava il grande *Temple of Apollo*) inaugurata il 24 ottobre 1964; Jim Dine e Sidney Janis appaiono in uno scatto della mostra personale di Dine inaugurata il 4 ottobre 1964 alla Sidney Janis Gallery; Kenneth Noland e André Emmerich alla mostra personale di Noland inaugurata il 10 novembre 1964 alla Emmerich Gallery. È perciò impreciso il ricordo del fotografo che, in *CONSAGRA-MULAS 1973*, p.n.n., parla di un soggiorno di sei mesi: sommava probabilmente la durata del viaggio americano del 1964 e di quello del 1965.

<sup>21</sup> BERNSTEIN 2016, II, n. P 148.

<sup>22</sup> Nella fotografia pubblicata in *NEW YORK 1967*, p. 145.

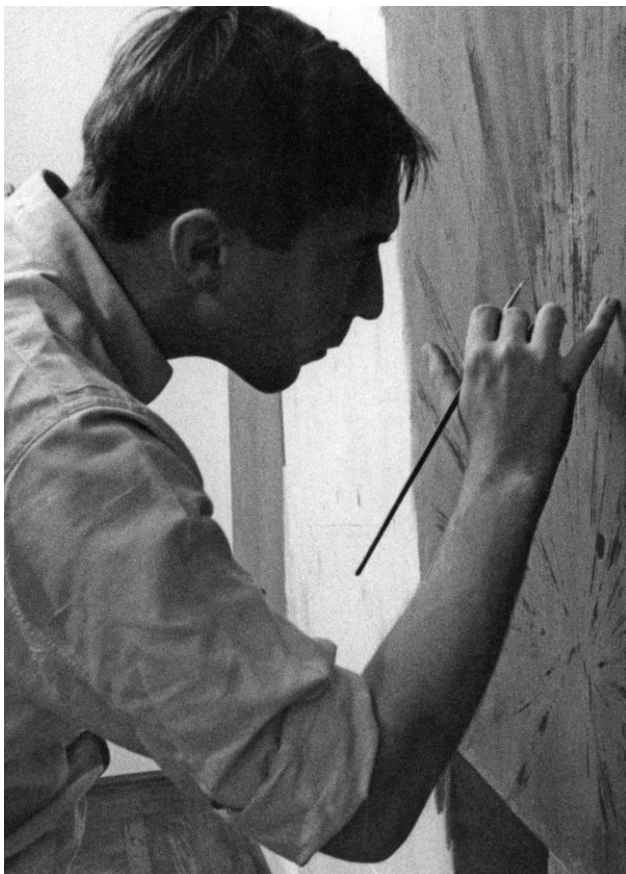


Fig. 7: Ugo Mulas, Jasper Johns ritocca *Studio*,  
autunno 1964. Milano, Archivio Ugo Mulas (in  
*NEW YORK 1967*)



Fig. 8: Ugo Mulas, Jasper Johns interviene su *Untitled*,  
ottobre 1965. Milano, Archivio Ugo Mulas (in  
*NEW YORK 1967*)

presi dai fumetti e dalla pubblicità appesi alla parete nello studio di Lichtenstein, i volumi ingombranti e indecifrabili nello studio di Oldenburg, l'accumulo di ritagli dai rotocalchi nello studio di Rosenquist, l'ambigua relazione tra ingrandimenti fotografici e opere nello studio di Wesselmann. Il centro dell'invenzione di questi artisti è individuato da Mulas nella molteplicità di riferimenti e nelle modalità di ispirazione che gli artisti stessi ne traggono.

Entro questa molteplicità Mulas ricerca nuove leggi visive per il suo linguaggio fotografico: l'instabilità e l'incoerenza delle presenze negli studi viene interrogata per inventare nuove regole di impaginazione dell'immagine. Questo non accade mai nelle riprese che hanno Johns come soggetto: una singolare naturalezza dello sguardo sembra caratterizzarle, come se la barriera tra fotografo e artista si fosse infranta. Lo si nota ancora di più quando Johns è fotografato mentre dialoga con Castelli o posa, di fronte all'obiettivo, sul terrazzo.

Con la prospettiva ormai concreta di pubblicare un libro fotografico sull'arte americana corredato dai testi di Solomon, Mulas ritornò negli Stati Uniti nel 1965 per fotografare artisti che aveva mancato l'anno precedente (soprattutto Rauschenberg, che nell'autunno del 1964 era impegnato nel tour mondiale con Merce Cunningham; ma anche Larry Poons e Kenneth Noland) o sui quali voleva capire di più: Johns, insieme a John Chamberlain, è tra questi ultimi<sup>23</sup>.

Questa volta Johns non viene fotografato nel suo studio di New York ma in due luoghi e situazioni differenti: una giornata di lavoro, tra la fine di novembre e i primi giorni di dicembre<sup>24</sup>, a West Islip, Long Island, presso la Universal Limited Art Editions di Tatyana Grosman che, dal 1960, editava le sue litografie<sup>25</sup>; e, soprattutto, una serie di riprese scalate in più giorni nella casa che Johns possiede dal gennaio 1961 a Edisto Beach, vicino a Charleston, in South Carolina. È una casa affacciata sul mare, circondata dalla vegetazione, con un ampio studio luminoso, raggiunta in automobile, con un lungo viaggio da New York, da Mulas, Solomon e Nancy Fish, la traduttrice che accompagnava il fotografo nei suoi reportage sugli artisti americani<sup>26</sup>.

Qui l'atmosfera si scioglie. Per una buona metà i negativi documentano la vita quotidiana di Johns: lo vediamo mentre riceve altri ospiti nel patio della propria casa, cammina tra gli alberi dei dintorni, guida l'auto fermandosi a una stazione di servizio, passeggia sulla spiaggia o sosta sul molo, scherza in casa con una scimmietta, si fa fotografare in vestaglia da camera appena alzato o mentre cucina. In questo clima disteso finalmente Johns può mostrarsi allo sguardo di Mulas mentre lavora. Dopo aver rimontato un grande *Untitled*<sup>27</sup> Johns compie, seguito dall'obiettivo di Mulas, una serie di piccoli interventi sul quadro (misura e ritocca l'altezza della grande B dipinta a stencil, Fig. 8), ridipinge una parte della campitura rossa centrale. Poi, alle prese con una *Map*<sup>28</sup> quasi interamente campita a carboncino (solo il quadrante in basso a destra, quello dove sono raffigurati gli Stati del Southeast, è dipinto a olio), Johns viene fotografato mentre vara due soluzioni che saranno determinanti per l'opera: traccia, con un intervento fortemente gestuale, il ripetuto motivo diagonale che attraversa i confini degli Stati americani del Northwest; infine, sulla parte dell'opera dipinta a olio, stende,

<sup>23</sup> Le notizie provengono da una lettera di Ugo Mulas a Leo Castelli datata 3 settembre 1965; e dalla risposta, firmata «Alan [Solomon] Leo [Castelli]», senza data. I due documenti sono conservati, in copia fotostatica, nell'Archivio Ugo Mulas, Milano.

<sup>24</sup> La precisazione cronologica è possibile grazie a TONE 1996, p. 228.

<sup>25</sup> CASTLEMAN 1986, pp. 11-49; HUGHES 2021.

<sup>26</sup> La durata del soggiorno è ricostruibile attraverso il *Monthly Planning Book 1965* di Alan Solomon oggi consultabile tra le risorse digitalizzate degli Archives of American Art, Alan R. Solomon Papers, *Monthly Planning Book 1965* (<https://www.aaa.si.edu/collections/alan-r-solomon-papers-7165/series-1/box-1-folder-4> <15 dicembre 2023>): «Edisto» si legge nell'agenda mensile alla data del 30 ottobre; il 2 novembre Solomon è di ritorno a New York dove, insieme a qualche appuntamento di lavoro, è atteso per l'elezione del sindaco (che vedrà affermarsi, inaspettatamente, il repubblicano John Lindsay).

<sup>27</sup> BERNSTEIN 2016, II, n. P 151.

<sup>28</sup> Ivi, n. P 153.

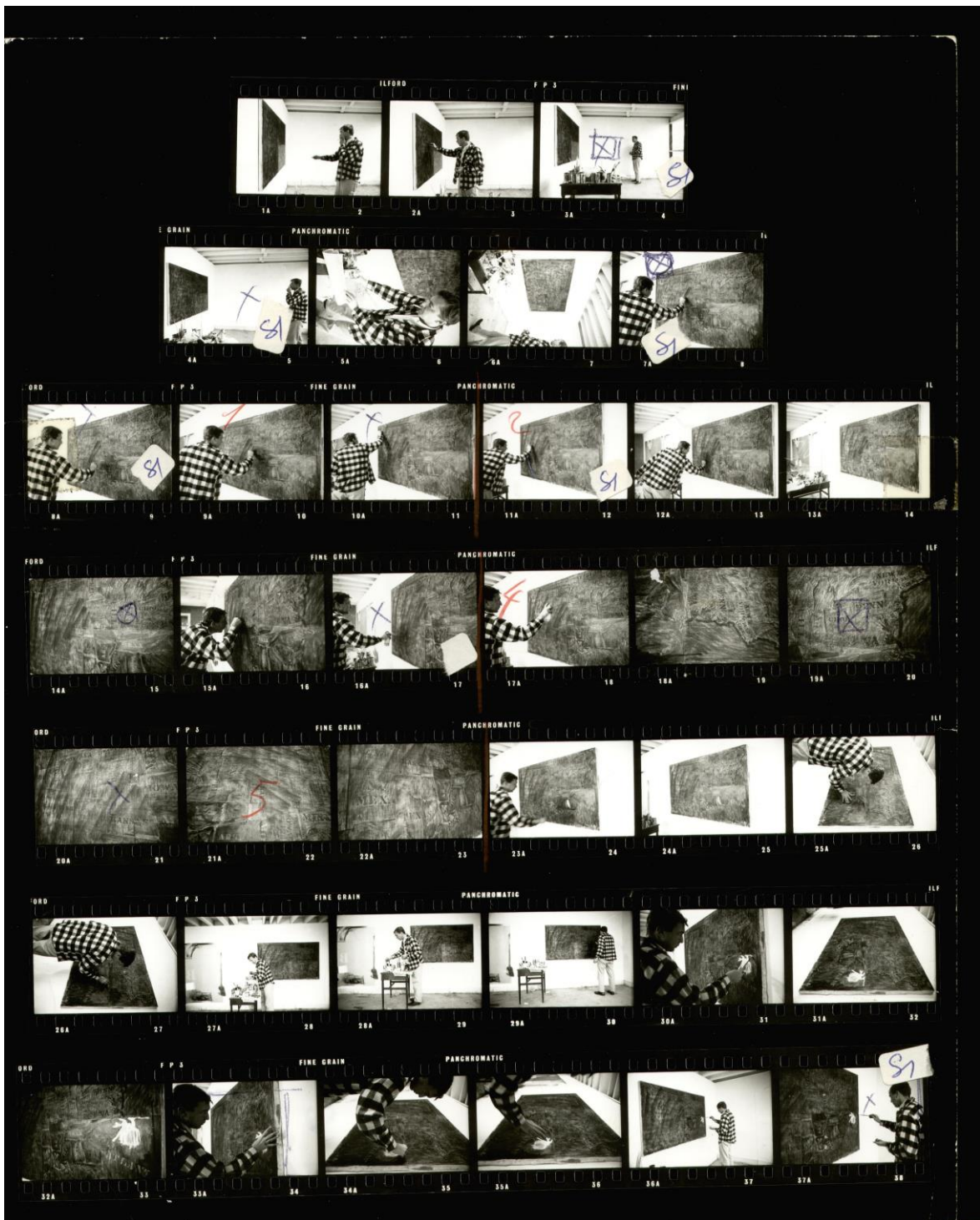


Fig. 9: Ugo Mulas, Jasper Johns interviene su *Map*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto. Milano, Archivio Ugo Mulas



Fig. 10: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una versione di *Skin*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto. Milano, Archivio Ugo Mulas

aiutandosi con le dita, una chiazza di forma irregolare dal dissonante colore bianco, stemperandone a pennello i margini e ricoprendola infine di colore grigio (Fig. 9).

In questa condivisione di spazi e di momenti di vita quotidiana durata più giorni si spiegano bene le riflessioni e le discussioni a tre su alcune opere di Johns. In due casi queste chiacchierate saranno accompagnate da vere e proprie riprove. A beneficio di Mulas e Solomon, l'artista ripete l'esecuzione di due sue opere di qualche anno avanti, come una dimostrazione fatta a un pubblico privilegiato. Con orgoglio Mulas ricorderà in una più tarda intervista l'evolversi del rapporto: «In un primo tempo Jasper Johns non voleva farsi fotografare mentre dipingeva, poi, forse perché aveva visto come io non intralciavo i suoi movimenti e si era abituato alla mia presenza, a un certo punto fece apposta per me alcune operazioni»<sup>29</sup>.

Nella prima di queste «operazioni» Johns mostra a Mulas e a Solomon come ha eseguito la prima serie (1962) di *Skin* (Fig. 10)<sup>30</sup>. L'artista inizia tendendo due fogli per progetti da ingegnere sul muro. Dopo essersi spalmato sulle mani, sul volto e sui capelli uno strato di olio cosmetico, preme le mani sul foglio e poi ruota il volto lungo tutta la sua superficie, lasciando l'impronta della pelle nel suo svolgimento intero. Il foglio, ancora teso sul muro, viene campito a carboncino con un tracciato rapido e continuo; poi il pigmento del carboncino viene parzialmente soffiato via dall'artista. Il nero del carboncino è così trattenuto in modo più netto sul foglio nelle parti su cui era rimasta l'impronta delle mani e del volto, generando una

<sup>29</sup> QUINTAVALLE 1973, p. 53.

<sup>30</sup> *Study for Skin I-IV*, in *JASPER JOHNS* 2018, I, nn. D 104, D 105, D 106, D 107.

fantasmatica, e non poco inquietante, apparizione antropomorfa. In un'altra serie di riprese Alan Solomon ripete la procedura della imprimitura del proprio volto sotto lo sguardo di Johns<sup>31</sup>.

La seconda «operazione» è il rifacimento del disegno con *0 through 9*, e su questa bisogna soffermarsi.

### *Sette rullini di pellicola per un solo disegno*

Come ricordato in apertura, l'avvio della serie *0 through 9* di Johns risale al 1960, cinque anni prima del reportage di Mulas; e già nel 1961 alcune opere della serie erano state presentate in mostre importanti.

In una collettiva aperta il 6 gennaio all'Art Institute di Chicago era stato esposto il grande quadro del 1960: apparteneva alla illustre collezione di Nelson Aldrich Rockefeller<sup>32</sup>. Nella personale di Johns inaugurata il 31 gennaio alla Leo Castelli Gallery il grande disegno a carboncino, la litografia che ne era derivata e un disegno preparatorio affiancarono l'inattesa (e sconcertante) serie di sculture bronzee con la torcia, la lampadina, le due lattine di birra Ballantine e quella del Savarin Coffee riempita di pennelli<sup>33</sup>. Infine una mostra aperta nel giugno alla parigina Galerie Rive Droite era incentrata principalmente sulla serie di *0 through 9*: vi erano esposti ben otto quadri più un secondo disegno di grandi dimensioni (era un palese sviluppo grafico dalle pitture) e la litografia<sup>34</sup>. Quest'ultima mostra avrebbe fissato, per il pubblico europeo, l'immagine di un artista ossessivamente ripetitivo, convinto che i differenti trattamenti pittorici di un identico soggetto potessero demolire i luoghi comuni sul significato tradizionalmente attribuito, nei quadri, al colore e alla sua stesura; e, soprattutto, fermo nell'idea che la riduzione imposta dalle tecniche grafiche rappresentasse non una diminuzione della forza del soggetto ma un suo chiarimento e potenziamento<sup>35</sup>.

Il grande disegno a carboncino del 1960 (D 77, Fig. 11), quello poi rifatto a memoria da Johns sotto gli occhi di Mulas nel 1965, fu subito considerato dall'artista un documento imprescindibile della sua ultima stagione di lavoro: riprodotto sul «New York Times» nel gennaio 1961 in una recensione alla personale da Leo Castelli<sup>36</sup>, venne inviato già nell'estate del 1961 in un tour internazionale di mostre sui disegni americani contemporanei (che partì da Spoleto, in concomitanza con il Festival dei due Mondi), ricomparve al Museum of Modern Art di New York a fine 1962 nella cruciale mostra *Lettering by Hand*, venne esposto nelle due retrospettive di Johns del 1964 al Jewish Museum di New York e alla Whitechapel Gallery di Londra. Nel 1962 la riproduzione tra le immagini di corredo del testo capitale di Leo Steinberg su Johns in rivista e

---

<sup>31</sup> L'osservazione dei provini conservati nell'Archivio Ugo Mulas consente di riconoscere tre diverse versioni di *Skin* realizzate nell'ottobre 1965 a Edisto Beach. La prima presenta l'imprimitura del solo volto di Johns, senza le mani: è il foglio con la dedica, in basso a destra, «for Ugo/J. Johns» (559x864 mm, oggi Houston, The Menil Collection), unico dei tre fogli entrato nel catalogo dei disegni dell'artista (*JASPER JOHNS* 2018, I, n. D132); una seconda versione presenta l'aggiunta dell'impronta delle mani ai lati del volto; una terza, con la sola l'impronta del volto, è ottenuta con un passaggio risentito del carboncino che campisce gran parte dello spazio del foglio.

<sup>32</sup> *SIXTY-FOURTH AMERICAN EXHIBITION* 1961, n. 112.

<sup>33</sup> Della mostra (*Jasper Johns. Drawings, Sculpture and Lithographs*, New York, Leo Castelli Gallery, gennaio-febbraio 1961) non è stato stampato catalogo: per l'identificazione delle opere esposte si vedano BERNSTEIN 2016, V, p. 46, e *JASPER JOHNS* 2018, VI, pp. 14-15.

<sup>34</sup> Della mostra (*Jasper Johns. Peintures et sculptures et dessins et lithos*, Parigi, Galerie Rive Droite, giugno-luglio 1961) non è stato stampato catalogo; per l'identificazione delle opere esposte si vedano BERNSTEIN 2016, V, p. 47, e *JASPER JOHNS* 2018, VI, p. 15.

<sup>35</sup> Questi temi sono discussi nelle maggiori recensioni alla mostra parigina: RESTANY 1961; RAGON 1961, ROSENBLUM 1962. Il ricordo delle opere esposte alla Galerie Rive Droite resterà vivo nell'arte parigina per anni: nel 1969, alla domanda di André Parinaud su «qui est surréaliste» tra gli artisti del tempo e per quale motivo, José Pierre rispose: «Jasper Johns dans l'arithmétique» (PIERRE 1969; devo la segnalazione a Giorgio Di Domenico).

<sup>36</sup> PRESTON 1961.



in volume<sup>37</sup> lo collocava stabilmente nel canone delle opere maggiori dell'artista: che tenne sempre il foglio presso di sé; e nella collezione dell'artista è presente ancora oggi.

Il diretto confronto tra i due disegni (l'originale del 1960 e il rifacimento del 1965: Figg. 11-12) è stato possibile nella recente mostra retrospettiva di Jasper Johns tenuta a Philadelphia nel 2021<sup>38</sup>. Tracciati su fogli di dimensioni molto simili (732x583 mm l'originale del 1960; 762x572 mm la replica del 1965), i disegni presentano a un primo sguardo poche varianti di rilievo. La replica del 1965 (D 133, Fig. 12) rivela pentimenti più evidenti (Johns ha cancellato col dito numerosi tratti di carboncino lasciando così ben leggibile l'impronta scura della cancellatura; inoltre più linee risultano ripetute) a riprova di una esecuzione fatta d'impulso. Alcune peculiarità delle forme un po' antiquate dei numerali, ottenuti con stencil in uso nell'esercito americano durante la Seconda guerra mondiale e che evidentemente Johns non aveva sotto mano nello studio di Edisto Beach, non sono rispettate alla lettera: il trattino orizzontale del numerale 4 è molto meno allungato a destra; meno allungato è anche quello che chiude verticalmente in alto a sinistra il tratto alto orizzontale del 7. Infine alcune soluzioni grafiche sono state semplificate. Le forme circolari che chiudono in alto a sinistra il 2 e il 3 sono fatte coincidere, mentre nel disegno del 1960 erano tenute ben distinte; inoltre non c'è distinzione di larghezza tra le basi orizzontali dell'1 e del 4.



Fig. 11: Jasper Johns, *0 through 9*, 1960, carboncino su carta. Collezione dell'artista

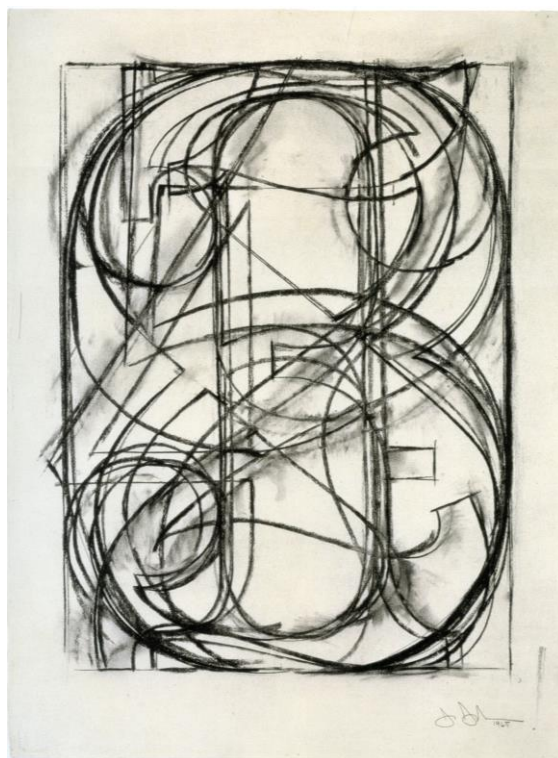


Fig. 12: Jasper Johns, *0 through 9*, 1965, carboncino su carta. Collezione Kristen e Alex Klabin

<sup>37</sup> STEINBERG 1962, p. 106; STEINBERG 1963, p. 36.

<sup>38</sup> JASPER JOHNS 2021, p. 82, nn. 24, 27.

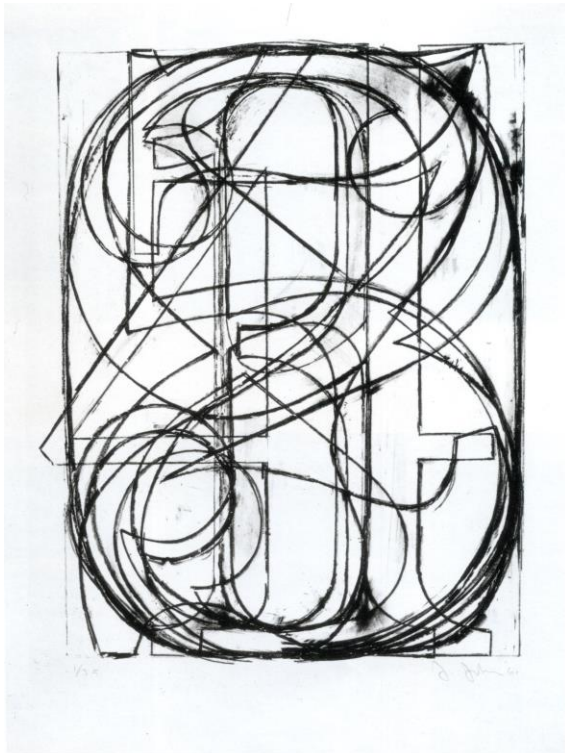


Fig. 13: Jasper Johns, *0 through 9*, 1960, litografia. New York, The Museum of Modern Art, Gift of Mr. and Mrs. Armand P. Bartos



Fig. 14: Jasper Johns, *0 through 9*, 1961, olio su tela. Collezione privata

C'è però una differenza tra i due fogli cui va riservata una attenzione particolare. Nel disegno del 1965 il numerale 8 è tracciato in controparte rispetto a quello del 1960. Nello stencil originario utilizzato da Johns le due forme curvilinee dell'8 che si incrociano a X al centro del numero sono di larghezza molto differente: nel disegno del 1960 è maggiore la larghezza di quella che va dall'alto a destra fino in basso a sinistra; nel disegno del 1965 è invece maggiore la larghezza dell'altra, simmetrica. Non è la semplice conseguenza di un errore di memoria di Johns a cinque anni di distanza dall'esecuzione del primo disegno: il numerale 8 è infatti l'unico, insieme allo 0, perfettamente speculare lungo i due assi, quello orizzontale e quello verticale, e Johns l'ha impiegato di volta in volta nei due versi, probabilmente appoggiando e ricalcando (oppure osservando e riproducendo) lo stencil indifferentemente da una parte e dall'altra.

A partire dai *White Numbers* del 1957<sup>39</sup> Johns usa sempre le stesse forme di stencil numerici (li vediamo in una preziosa fotografia di Dan Budnik del 1964 che mostra Johns mentre esegue la grande versione di *Numbers* per il Lincoln Center di New York<sup>40</sup>): l'orientamento dell'8 è lo stesso che sarebbe stato poi mantenuto nel disegno del 1965 fotografato da Mulas (D 133, Fig. 12). Solo nel 1960 il numerale 8 viene rappresentato in controparte<sup>41</sup>; e viene significativamente mantenuto in controparte nei tre disegni di *0 through 9* (D 76, D 77, Figg. 3, 11; più un foglio di taccuino perduto, Fig. 16) e nel quadro del 1960 (P

<sup>39</sup> BERNSTEIN 2016, II, n. P 31.

<sup>40</sup> Ivi, I, p. 55.

<sup>41</sup> Lo si vede per la prima volta nella tempera a encausto *0-9* (51,1x88,9 cm) catalogata ivi, II, n. P 69.

90, Fig. 4) che sono oggetto di questo studio<sup>42</sup>. Solo con la litografia<sup>43</sup> (Fig. 13) realizzata a partire dal grande disegno D 77 la forma del numerale verrà raddrizzata, ritornando alla soluzione adottata dal 1957. È possibile che nel complicato esercizio di rifare in controparte sulla pietra litografica, a partire dal disegno, l'intreccio dei dieci numerali, questo passaggio possa essere sfuggito a Johns, e che l'artista abbia capovolto mentalmente il numerale: non come era raffigurato nel disegno da cui la litografia è derivata ma come l'aveva rappresentato tante volte dal 1957 al 1959. A partire dal 1961 questa inclinazione della forma curvilinea di spessore maggiore dell'8 (dall'alto a sinistra verso il basso a destra) sarà sempre mantenuta nelle varie versioni di *0 through 9*: anche in quelle pittoriche esposte a Parigi a giugno 1961<sup>44</sup> (Fig. 14), che dunque differiscono in questo non lieve dettaglio dal primo quadro (P 90) della serie del 1960.

Convieni ora passare in rassegna gli studi grafici del 1960 per provare a comprendere il ruolo del grande disegno (D 77) dello stesso 1960 poi rifatto, sotto lo sguardo di Mulas, nel 1965.

Del disegno a matita con interventi ad acquerello di 266x203 mm intitolato dall'artista, alla base, *Study for «0 through 9»* (D 76, Fig. 15) non è facile stabilire la funzione<sup>45</sup>. Ciò che sappiamo con certezza è che il suo status non è di appunto privato: Johns lo espose infatti insieme al disegno maggiore della serie (D 77) nella mostra da Castelli nel gennaio 1961. L'artista può, con questo foglio, aver appuntato l'idea di una composizione pittorica con i numeri sovrapposti: fitti, quasi compulsivi tratti a matita di varie direzioni campiscono tutti gli spazi. Non è affatto un appunto sommario alla ricerca di rapporti proporzionali tra i numerali. Se ci si distrae, infatti, nel groviglio dei segni (che suggeriscono con evidenza gli andamenti delle pennellate di una campitura pittorica), i numerali hanno l'esatta forma e si dispongono con le stesse proporzioni reciproche del grande disegno del 1960 (D 77, Fig. 11) e del grande quadro dello stesso anno (P 90, Fig. 4).

Questo disegno dovrebbe essere preceduto da un foglio di taccuino databile allo stesso 1960, irto di calcoli (Fig. 16). Il taccuino è andato perduto con l'incendio del 1966 della casa di Johns a Edisto Beach ma ne è sopravvissuta una riproduzione fotografica<sup>46</sup>. Il foglio non è finora mai stato studiato nel dettaglio: la densità di cifre e di operazioni aritmetiche (tutte con calcoli frazionari) che si affollano nello spazio bianco lasciato libero intorno alla figurazione è in effetti scoraggiante; e la qualità della ripresa fotografica in alcuni punti non aiuta.

Un primo fatto sembra però incontrovertibile quando ci si mette a studiare questo disegno perduto. Le cifre con le indicazioni di misura in piedi e pollici che Johns ha segnato agli immediati margini o entro il groviglio dei segni (16" la larghezza del trattino orizzontale alto del numerale 5; 13 ¼" la distanza tra l'estremo destro di questo trattino e l'asse verticale centrale; 1' 4" la distanza tra la curva esterna del numerale 6 e il profilo interno dello 0; 12" la distanza tra la base e il punto di tangenza della curva esterna destra del numerale 6) si riferiscono a misure compatibili con quelle del primo quadro della serie (P 90), quello dalle dimensioni maggiori.

Dunque esisteva già in lavorazione una tela di quelle specifiche dimensioni (184x137 cm), per la quale andavano stabilite le misure di alcune partizioni del pattern lineare.

I calcoli frazionari che circondano il disegno mi risultano ancora in gran parte misteriosi. Si tratta di venticinque operazioni, tutte aritmeticamente corrette, che danno in alcuni casi

<sup>42</sup> Rispettivamente *JASPER JOHNS* 2018, I, n. D 76, D 77; *JOHNS* 1996, p. 28; *BERNSTEIN* 2016, II, n. P 90.

<sup>43</sup> *CASTLEMAN* 1986, p. 56.

<sup>44</sup> *BERNSTEIN* 2016, II, nn. P 94, P 95, P 96, P 97, P 98, P 99, P 100.

<sup>45</sup> Il disegno è pubblicato con la data 1959-1960 (dunque con lo statuto di vero e proprio disegno preparatorio dell'intera serie) in *ROSENTHAL-FINE ET ALII* 1990, p. 128; poi con la data 1960 in *JASPER JOHNS* 2018, I, p. 166. È, fino a quella data, l'unico disegno in cui si legga iscritta la specifica «*Study for*». Bisogna attendere il 1964 per ritrovare l'iscrizione «*Sketch for "According to What"*», ivi, I, n. D 127.

<sup>46</sup> *JOHNS* 1996, p. 28 ('Book A', p. 16); per tutta la vicenda del taccuino perduto ('Book A'), documentato da fotografie eseguite durante il soggiorno di Johns a Tokyo nel 1964, si veda ivi, p. 26.



Fig. 15: Jasper Johns, *Study for «0 through 9»*, 1960, matita e acquerello su carta. New York, collezione privata

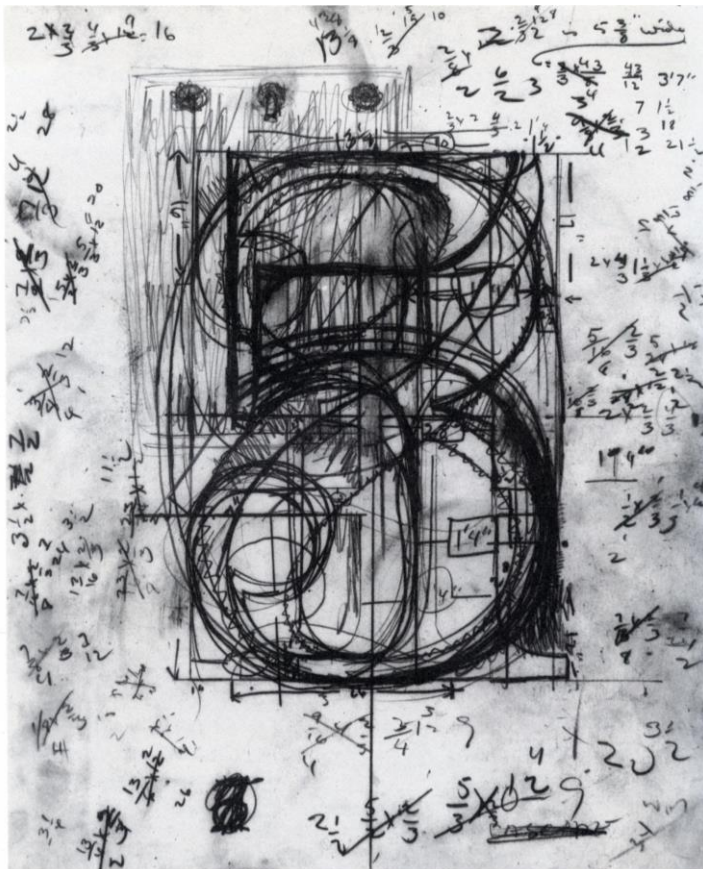


Fig. 16: Jasper Johns, *Sketchbook Notes. 'Book A', Item S.5*, con uno studio a matita per *0 through 9*, 1960. Taccuino perduto nel 1966

come risultato un numero (una misura in pollici) che viene poi riportato ai margini del disegno o in esso inscritto. Ad esempio, con il primo calcolo in alto a sinistra ( $2 \times 2/3 = 4/3 \times 12 = 16$ ), Johns ottiene la misura di 16" che corrisponderà, nel quadro, alla distanza tra il margine alto della tela e il punto di contatto di alcuni numerali con il margine sinistro della tela stessa. Con il calcolo leggibile nella porzione più in basso a sinistra del foglio ( $13/4 \times 2/3 = 16/3 \times 12 = 26$ ) Johns ottiene la misura di 26" che corrisponderà, nel quadro, a una specifica partizione della base.

Le costanti maggiori di tutti questi calcoli sono due. La prima è la moltiplicazione di un numero (o, più raramente, di una frazione) per  $2/3$ ; la seconda è la moltiplicazione di una frazione per la misura di 12". Moltiplicare una frazione per un'altra frazione implica un processo di elaborazione dell'opera molto avanzato: Johns parte da un rapporto di grandezze evidentemente già trovato (tra la misura di uno stencil e quella di un disegno preesistente, oggi perduto?) e lo proporziona alle misure del quadro con la costante moltiplicazione per  $2/3$ . La moltiplicazione della frazione ottenuta col calcolo precedente per 12" potrebbe indicare la volontà di riportare sulla dimensione fisica del quadro il rapporto ottenuto. Ma fino a che non si capisce la ratio delle moltiplicazioni per  $2/3$ , anche la ratio di questa seconda moltiplicazione sfugge.

Ciò che sembra evidente è che i calcoli non studiano i rapporti di grandezza reciproci tra i singoli numeri o le loro parti: questi rapporti sono già stati trovati, attraverso il disegno, e i calcoli servono a riportare le misure sul quadro.

Da ultima va considerata, in questo foglio di taccuino perduto, la scritta in basso a destra in stampatello, di mano di Johns e poi cancellata dall'artista con ripetuti tratti orizzontali di matita: vi si può leggere la parola «CASCADE». 'Cascata', dunque, ma nel senso figurato di successione in sequenza di forme, dove una conduce a un'altra e così via. Non è una indicazione banale: il controllo razionale della sequenza numerica si scioglie, 'a cascata', nei complicati rapporti reciproci tra le forme dei numerali.

Questi rapporti di forme sono resi evidenti in modo più limpido, al di là delle complicazioni pittoriche, nel grande disegno (D 77, Fig. 11) del 1960. È possibile che questo disegno sia stato eseguito a corollario del grande quadro già terminato; ed è anche possibile che sia stato un passaggio intermedio per l'esecuzione della litografia<sup>47</sup> (Fig. 13) nella quale Johns capovolve, forse non intenzionalmente, la forma del numerale 8. A questo punto conviene affrontare la sua replica realizzata a Edisto Beach nel 1965 sotto lo sguardo di Mulas.

Della esecuzione di questo foglio (D 133, Fig. 17) abbiamo un importante resoconto contenuto in una lunga intervista rilasciata a fine 1972 da Mulas ad Arturo Carlo Quintavalle che fu pubblicata nel catalogo della mostra retrospettiva del fotografo inaugurata a Parma nel marzo 1973. Su questo resoconto bisognerà tornare. Ma intanto va letto il passo sull'ordine di esecuzione dei numerali. Johns, secondo Mulas, era partito dallo studio della forma dello 0:

Il primo intervento era proprio fatto calcolando con esattezza i pieni e i vuoti di questo zero, poi su questo cominciava a tracciare gli altri numeri dall'uno fino al nove e il problema era quello di fare in modo che ogni numero mantenesse una sua consistenza, una sua presenza, senza essere sopraffatto dai numeri successivi; alla fine dell'opera si dovevano poter leggere tutti e 10 i numeri e difatti basta concentrarsi per riuscirvi<sup>48</sup>.

Un procedimento dunque, nei ricordi del fotografo, perfettamente sequenziale secondo la serie numerica, da 0 a 9: procedimento che viene però contraddetto dall'analisi puntuale dei 253

<sup>47</sup> Secondo la pratica consueta dell'artista, discussa da Richard S. Field in FIELD 1970, p.n.n. e in FINE 1990, pp. 48-53.

<sup>48</sup> QUINTAVALLE 1973, pp. 53-54. Un'altra imprecisione del ricordo di Mulas riguarda il tempo di esecuzione del disegno («è un lavoro che richiede molto tempo: un paio di giorni attorno a questo disegno», ivi, p. 53): l'identica tenuta dell'artista che indossa camicia bianca e pantaloni chiari in tutti gli scatti farebbe propendere per l'esecuzione dell'opera in un'unica seduta di lavoro. La progressione di *0 through 9* secondo l'ordine numerico sembra tacitamente accettata a partire da ROSENBLUM 1962, p.n.n., e CAGE 1964, p. 24.

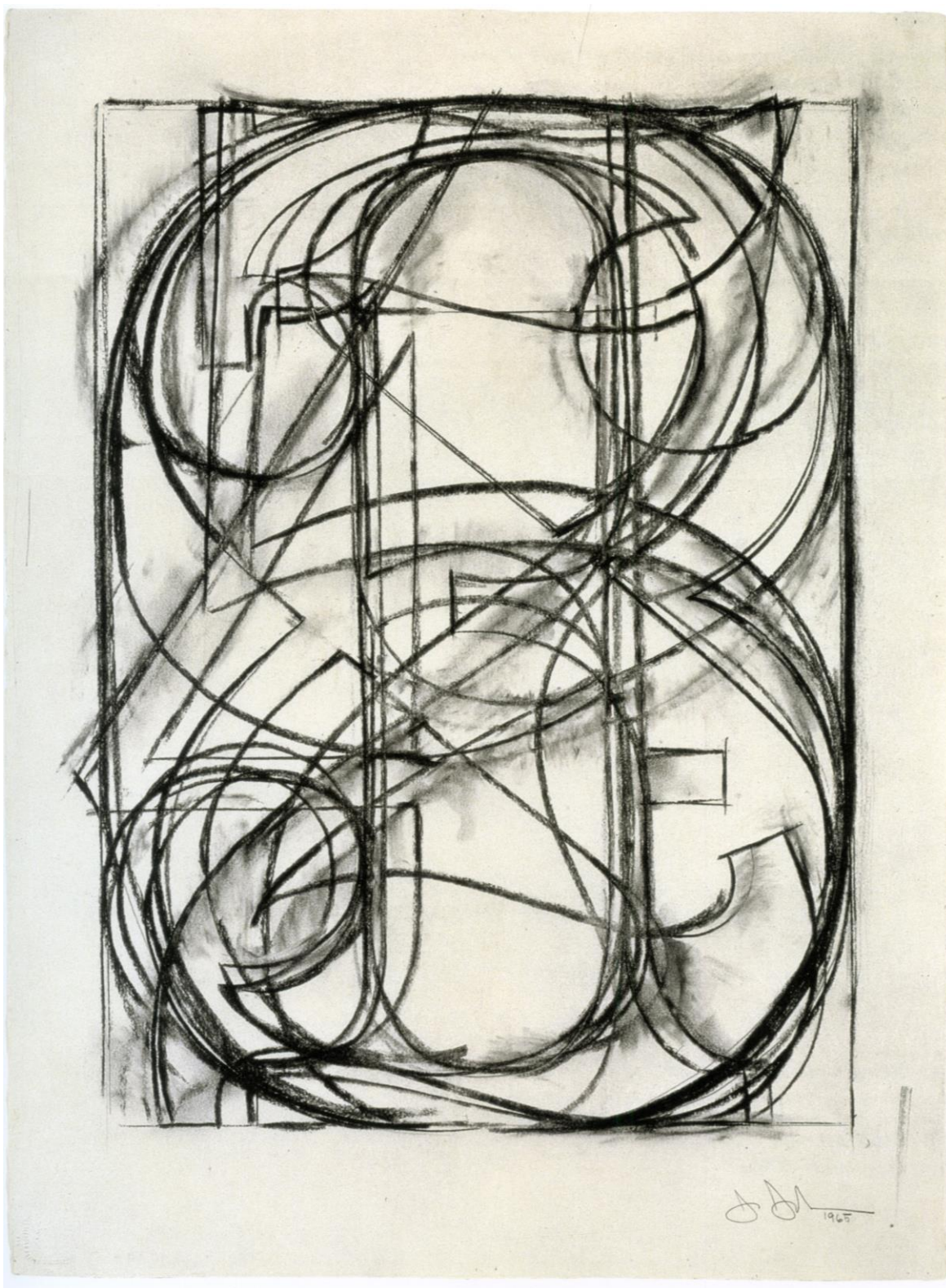


Fig. 17: Jasper Johns, *0 through 9*, 1965, carboncino su carta. Collezione Kristen e Alex Klabin

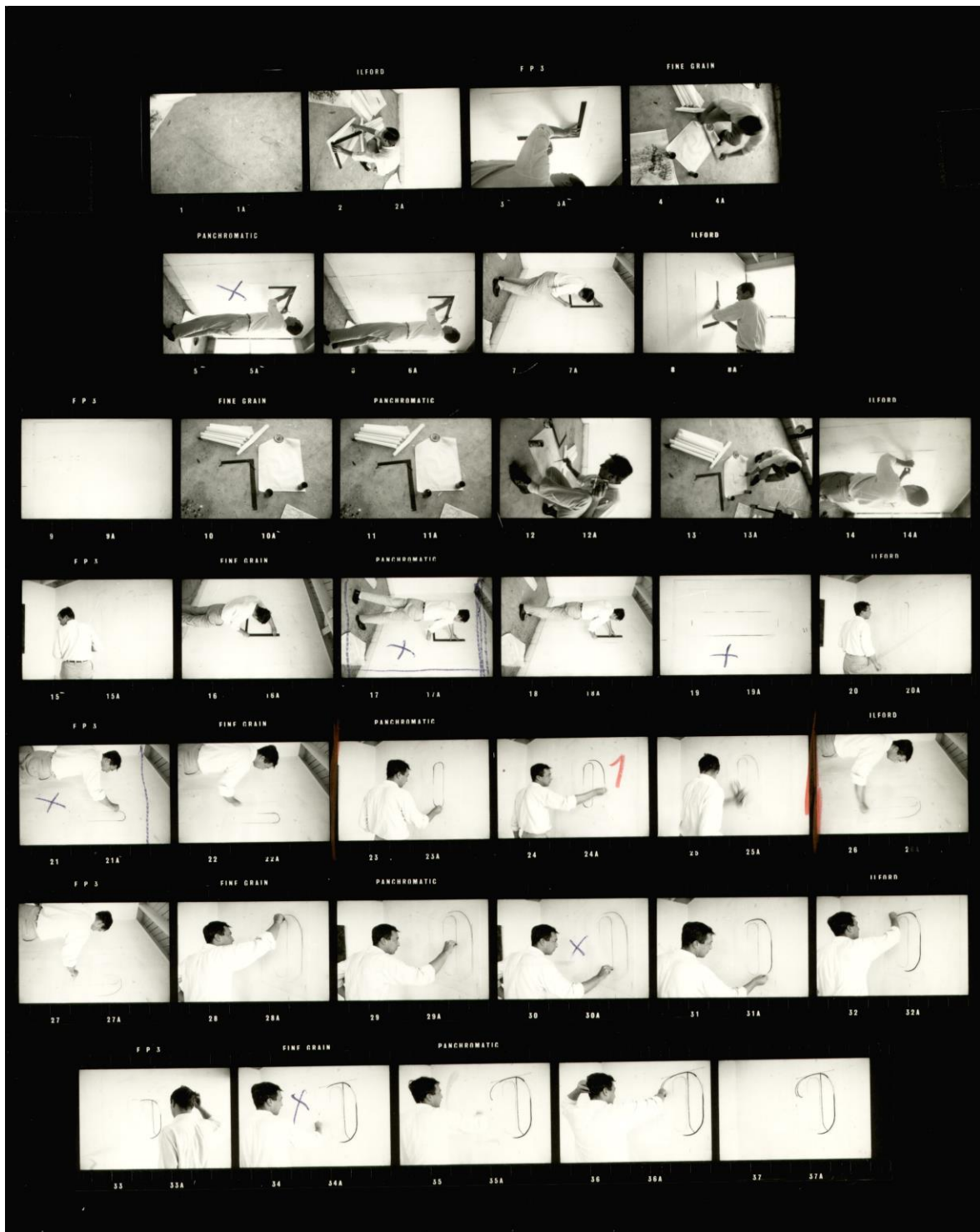


Fig. 18: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 1). Milano, Archivio Ugo Mulas



Fig. 19: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 2). Milano, Archivio Ugo Mulas



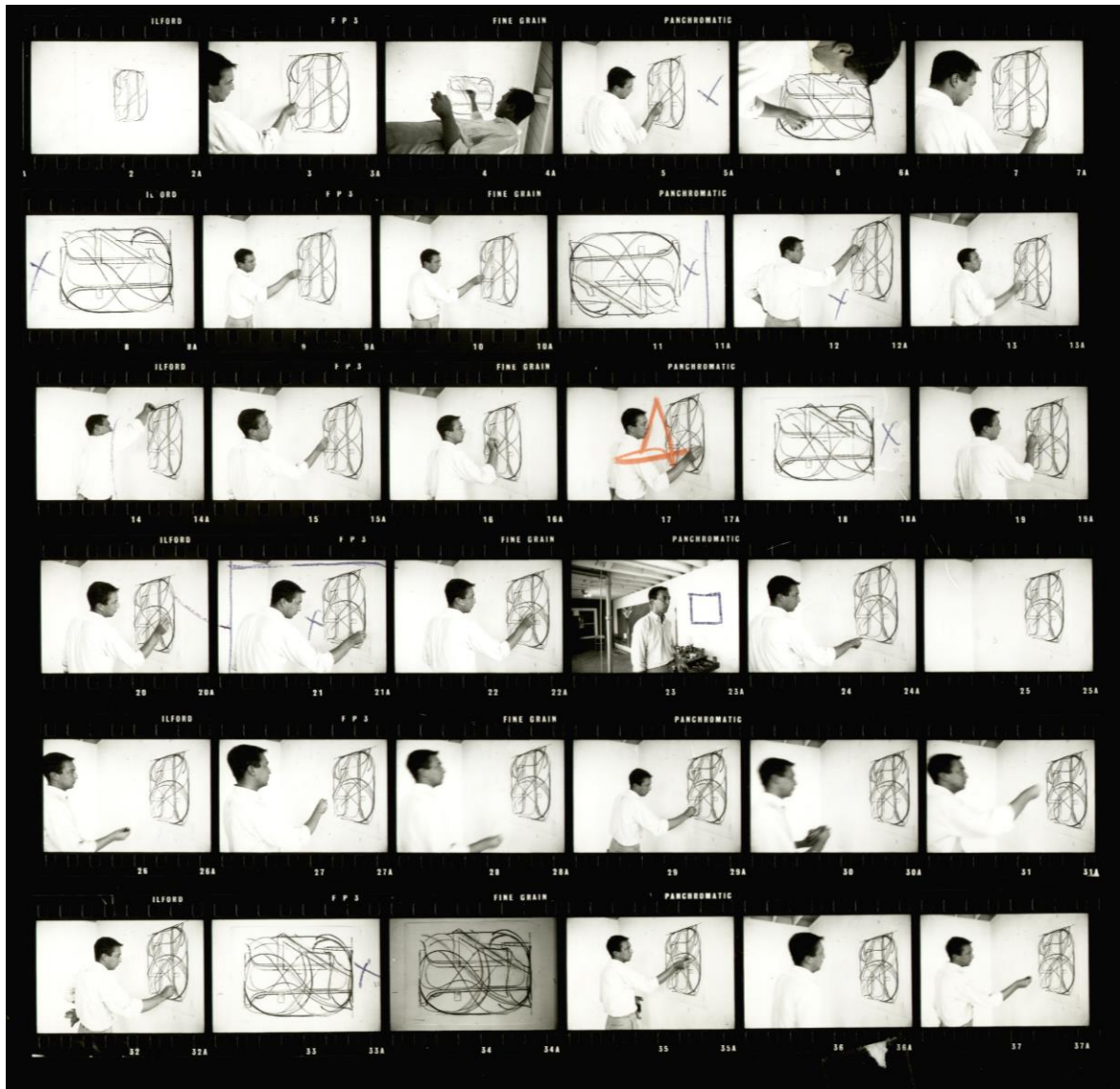


Fig. 20: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 3). Milano, Archivio Ugo Mulas

negativi come si possono studiare nei sette provini a contatto oggi esistenti presso l'Archivio Ugo Mulas (il primo provino contiene 37 fotogrammi, i rimanenti sei 36 fotogrammi ciascuno).

Nelle riprese documentate dal primo rullino (Fig. 18) Johns comincia a squadrare il foglio, fissato sul muro, aiutandosi con una squadra; poi, con l'aiuto della stessa squadra, traccia quattro linee sottili (due lunghe, verticali; due, più brevi, orizzontali) destinate a determinare l'impalcatura geometrica dell'intero disegno: corrispondono al profilo del vuoto centrale dello zero, le cui curve sono ribadite a mano, con un tratto più deciso. Da questo momento Johns non si varrà più di nessuno strumento, e il lavoro sarà condotto fino al termine a mano libera<sup>49</sup>.

A partire dal vuoto centrale dello 0 Johns crea il profilo esterno dello stesso numerale evidenziandone poi con il carboncino alcune parti (la curva esterna in alto; quella in basso a destra): solo a questo punto traccia una gabbia rettangolare intorno al profilo dello 0. Segue un'operazione fondamentale, che Mulas documenta dopo un lungo tempo di riflessione richiesto all'artista: nel corpo dello 0, nella porzione destra, Johns traccia una linea verticale apparentemente non associabile a nessun numerale: è la prima ferma asserzione di una partizione verticale dell'immagine.

A questo punto a rivelarsi decisivo è l'inserimento dei numerali dalle forme più tondeggianti: che devono equilibrarsi entro la gabbia determinata dalle quattro linee verticali dello 0 ma anche con le curve, in alto e in basso, dello stesso numerale. Johns, come risulta dalle ultime riprese del primo rullino e dalle prime del secondo rullino (Fig. 19), inizia con lo studio del 2, la cui forma si rivelerà un fermo tema regolatore di tutto il lavoro: questo per la complessità dell'inserimento di un tema diagonale; per la difficoltà di mettere in relazione le curve del numerale con quelle dello zero; e, infine, per l'impatto delle due clausole circolari, quella iniziale e quella terminale del numero, i cui profili curvilinei generano a loro volta ulteriori partizioni verticali nel piano della figurazione. L'interferenza della curva del 2 con le verticali dello 0 solleciterà almeno tre sviluppi. Il primo è il più importante. Si tratta dell'aggiunta di un tratto curvo, di direzione diagonale (una specie di contrappunto speculare alla curva diagonale del 2), che sarà a lungo tralasciato e diventerà decisivo per il profilo esterno del numerale 8; è un 8 tracciato in controparte rispetto al disegno del 1960, con la larga forma diagonale orientata da sinistra in alto verso destra in basso, dunque analoga a quella della litografia (Fig. 13) e a quella di tutte le versioni di *0 through 9* del 1961 (Figg. 5-6). Il secondo sviluppo riguarda il tracciato, in alto a destra, del profilo falcato del trattino superiore del 7. A partire dal contatto di quest'ultimo profilo falcato con la curva superiore del 2 Johns trova il punto da cui partire per la prima diagonale rettilinea e non curva dell'intera operazione: quella del numerale 4.

Il tempo del secondo cambio di rullino (Fig. 20) impedisce di ricostruire nel dettaglio come Johns abbia tracciato il numerale 1: si è evidentemente appoggiato, per il profilo a destra, alla prima linea verticale tracciata dopo lo 0. L'inserzione di questo numerale ha consentito a Johns di fissare almeno due punti fermi di riferimento: la base dell'1 crea una prima importante partizione del margine orizzontale inferiore (e su questa misura Johns regolerà la larghezza della base del 4); il punto in cui termina l'apice dell'1 si colloca, per il momento, nel vuoto ma regolerà la misura del tratto verticale del 5. Non è un caso che, dopo aver esperito i possibili sviluppi del 2, Johns affronti il numerale dalla forma graficamente opposta, il 4, con i suoi violenti incroci ortogonali. La diagonale del 4, come si è visto, era già stata tracciata. A partire dalla misura trovata con lo spessore dell'apice falcato dell'1 Johns determinerà lo spessore delle parti più sottili del 4: il punto di incrocio della curva diagonale del 2 gli consentirà di trovare l'altezza del margine inferiore della linea orizzontale del 4; per il margine

---

<sup>49</sup> Devo molte delle osservazioni che seguono al confronto e alle discussioni con Paolo Milani del Dipartimento di Fisica 'Aldo Pontremoli' dell'Università degli Studi di Milano: a lui va un ringraziamento speciale.

superiore si varrà dell'incrocio con una linea curva, originariamente pensata per la diagonale del 7, che verrà poi cancellata (ma risulterà per tutto il tempo dell'esecuzione sommariamente visibile).

Il lavoro, che ho provato a descrivere fin qui passo dopo passo, continua con gli altri numerali ed è documentato dalle riprese dei rullini successivi (Figg. 21-23): ogni aggiunta genera uno o più punti d'incontro tra le linee, e questi punti vengono utilizzati come riferimento per disegnare le cifre successive. Johns può concludere il lavoro sul numerale 2 tracciando la clausola in basso a destra posizionata nel vuoto ma in dialogo stretto con il trattino estremo del 4. A questo punto decide di assorbire le interferenze troppo violente tra le verticali dell'1 e del 4 tracciando i profili dei numeri 6 e 9: qui cominciano a infittirsi quei motivi curvilinei che affolleranno, nel disegno finale, il quadrante in basso a destra. Il numero 3, con la creazione di un forte nodo centripeto, e il posizionamento del numero 5 (con l'inserimento del complesso tema grafico della grande curva che chiude in basso il numero) sembrano concludere il lavoro.

I numerali non sono dunque tracciati nella sequenza progressiva che va da 0 a 9: le interpretazioni che puntano a evidenziare il carattere concettuale dell'opera fondandosi sulla sequenzialità aritmetica dei numerali dovrebbero essere riconsiderate. Non solo, ma nessun numerale viene disegnato per intero, sovrapponendosi ai precedenti e facendosi strada nel groviglio dei segni: l'artista ne disegna sempre solo una parte, ricercando sicuri punti di riferimento (gli incroci tra le linee) utili per stabilire la posizione dei numerali successivi.

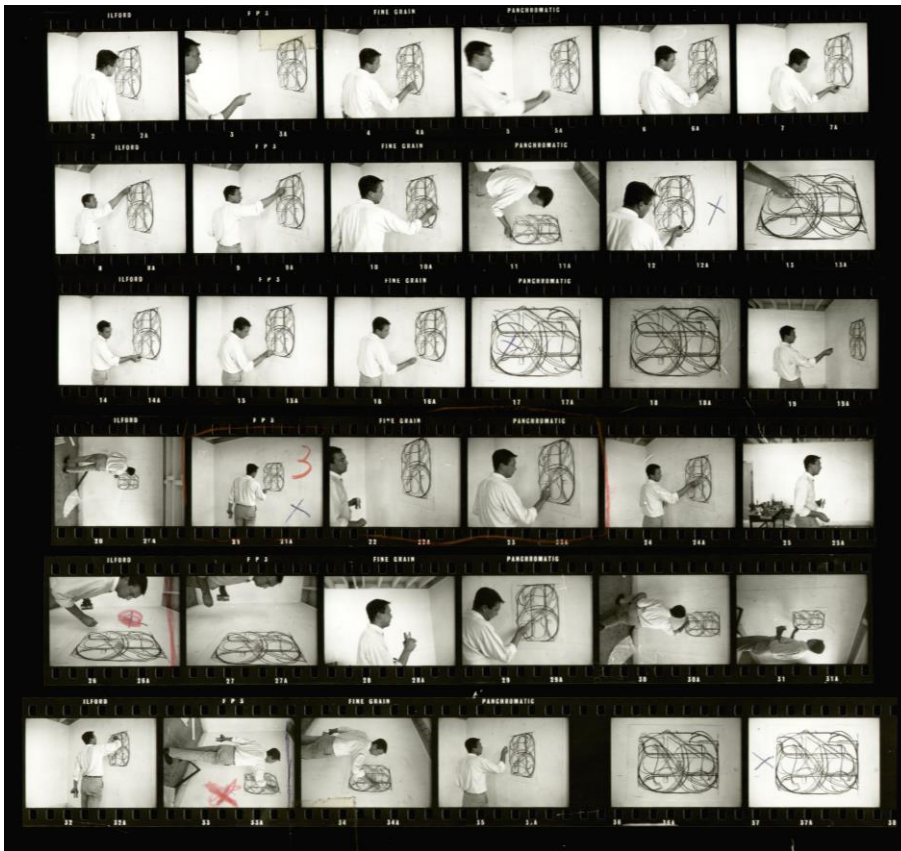


Fig. 21: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 4). Milano, Archivio Ugo Mulas



Fig. 22: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 5). Milano, Archivio Ugo Mulas



Fig. 23: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 6). Milano, Archivio Ugo Mulas



Fig. 24: Alan Solomon, Ugo Mulas fotografa Jasper Johns mentre esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 7). Milano, Archivio Ugo Mulas

Johns rispetta le forme dei numerali come dati inequivocabili di realtà, in un modo non diverso di quanto fa con un bersaglio, una bandiera o una mappa americana. Ogni numerale ha la sua forma codificata, regolata dai suoi specifici rapporti dimensionali. Quando sovrappone i profili sta ben attento a mantenere distinte le linee, anche quando queste sono molto vicine e tenderebbero ad assorbirsi: lo si vede, ad esempio, nella porzione in basso a destra, dove le curve del 3, del 5, del 6 e dell'8 si affollano in uno stretto corridoio. Questa distinzione non serve a chiarire la leggibilità del pattern, anzi la complica: il gioco intellettuale di rimandi continui tra l'evidenza di una forma conosciuta (in questo caso, ogni numerale) e la complicazione, ottica e concettuale, che subisce la stessa forma una volta trasferita nello spazio dell'opera, tema alla base della ricerca artistica di Johns<sup>50</sup>, viene così potenziato.

Si rimane, da spettatori, a un tempo assorbiti e straniati (e così dovettero esserlo Mulas e Solomon) da questa provocatoria dimostrazione delle inesistenti relazioni tra il significato dei numerali e le loro forme: forme che si susseguono le une dopo le altre secondo una logica di pura germinazione formale.

Nei provini a contatto che riguardano *0 through 9* si assiste all'unica vera *mise en abyme* di tutti i reportage americani di Mulas: il quale viene fotografato da Solomon (Fig. 24) mentre sta riprendendo Johns nei momenti finali dell'esecuzione del foglio. Questi scatti, presi con una delle due macchine fotografiche che Mulas abitualmente utilizzava nei suoi servizi, sono opera di un fotografo non professionale e sono molto lontani dalla chiarezza impaginativa e dalla nitidezza chiaroscurale di quelli di Mulas. Ma sono importanti perché documentano i silenziosi movimenti di Mulas intorno all'artista al lavoro e rendono bene la duplice azione cui si assisteva all'interno dello studio durante le riprese fotografiche. Artista e fotografo erano entrambi, e contemporaneamente, alle prese con una sfida diversa, con gesti e dislocazioni reciproche attentamente calcolati. Solomon ha voluto documentare questa specie di cerimonia silenziosa perché ha capito che Mulas, dietro l'obbiettivo, stava indagando con intelligenza quanto Johns stava facendo: non era, quello di Johns, un esercizio concettuale ma piuttosto la difficile misurazione con una tabula rasa (il foglio bianco) da riempire di segni in riferimento a forme date, intrecciate e sovrapposte tra loro. Una riprova ci viene da un ricordo retrospettivo di Mulas dove il fotografo racconta l'implicazione quasi fisica di Johns mentre eseguiva la replica di *0 through 9* (Mulas parla qui di «dipingere» i numeri, ma poche righe prima aveva fatto riferimento preciso al disegno). Il ricordo è di notevole intelligenza critica e risulta particolarmente prezioso in questa ricostruzione. Vale perciò la pena leggerlo per intero:

Quando Jasper dipingeva questi numeri, aveva un atteggiamento verso il segno proprio da pittore: se tu pensi ad uno che dipinge dei numeri, te lo immagini freddo, distaccato, mentre diverso era l'atteggiamento di Jasper Johns. Cioè se tu non avessi visto quello che lui stava facendo, se avessi visto soltanto i suoi modi, avresti pensato che stava dipingendo una figura, un paesaggio, non so. C'era nel suo atteggiamento verso l'opera proprio un abbandono totale<sup>51</sup>.

Ci dice qualcosa la replica del 1965 riguardo al disegno del 1960, al suo significato, alle sue intenzioni? Credo di sì.

*0 through 9* era nato come quadro (P 90, Fig. 4) e la difficile leggibilità dei numeri sovrapposti era, in pittura, aumentata dall'affollamento delle pennellate e dei colori. La pulizia lineare del disegno (D 77, Fig. 11) che Johns derivò del quadro ottiene un effetto paradossale. Il pattern è certamente più leggibile di quanto non lo sia nel quadro ma il vero significato dell'immagine appare ancora più misterioso: quale intenzione c'era nel sovrapporre i profili dei

---

<sup>50</sup> Il tema era stato statuito da Johns nella di poco precedente dichiarazione di poetica in *SIXTEEN AMERICANS* 1959, p. 22: una delle «three academic ideas» che l'artista ammise essere di suo interesse era, secondo una suggestione avuta da Marcel Duchamp, «to reach the impossibility of sufficient visual memory to transfer from one like object to another the memory imprint».

<sup>51</sup> QUINTAVALLE 1973, p. 54.

dieci numerali? Ottenendo, nel 1960, un disegno ‘in pulito’ dagli studi per il quadro Johns ha voluto mostrare che il significato dell’operazione era soprattutto formale: i numerali sono forme date e, se devono essere combinati per essere letti in contemporanea attraverso la loro sovrapposizione, deve essere trovata, e palesata, una logica che li metta in relazione l’uno con l’altro sul piano. La replica del 1965 (D 133, Fig. 12) documentata dalle riprese di Mulas ha reso evidente, nel suo processo esecutivo, questa logica.

*Corollario: un montaggio di provini a contatto*

Come si è detto, due soli dei negativi dedicati al lavoro di Johns sul disegno di *0 through 9* furono scelti per essere stampati e pubblicati nel libro *New York: The New Art Scene* del 1967. Erano due fotografie volutamente ripetitive di soggetto e inquadratura: lo sguardo di Mulas si era appuntato sulla concentrazione dell’artista di fronte al foglio, nella prima ripresa agli inizi (dei dieci numerali sono tracciati, e solo parzialmente, lo 0 e il 2), nella seconda verso la fine, quando la fitta trama dei numerali era già stabilita<sup>52</sup>. La documentazione più peculiare del reportage, la sequenza delle fasi di esecuzione del disegno, andava in questo modo perduta.

Mulas la recuperò grazie a un’operazione che fu determinante nel ripensamento da lui condotto, negli ultimi anni della sua vita, sul proprio lavoro di fotografo. Nella già citata mostra retrospettiva a lui dedicata a Parma nel marzo 1973 (una mostra per la quale, prima della morte precoce, aveva curato con attenzione i materiali da esporre) erano presentate opere fino ad allora mai viste: si trattava di veri e propri montaggi dove il fotografo aveva stampato su un supporto di 50x60 cm sequenze variabili dai 180 ai 30 provini a contatto<sup>53</sup>. I provini a contatto oggetto di questi montaggi riguardavano solo reportage di artisti ripresi nei viaggi americani: Jasper Johns, Kenneth Noland, Barnett Newman, Roy Lichtenstein, Andy Warhol<sup>54</sup>. A Johns era stato concesso lo spazio maggiore, con ben quattro montaggi; e solo a questi Mulas abbinò una o due stampe ingrandite da essi derivate (Figg. 25-26). Si creava, in questo modo, una sorta di dittico dove una o due stampe abbinate sulla destra venivano a occupare una superficie prossima a quella del montaggio dei provini a contatto sulla sinistra. Non abbiamo notizie sicure per datare l’esecuzione di questi montaggi: verso o dopo il 1970 sembrerebbe l’ipotesi più plausibile, tenuto conto della contemporanea ricerca fotografica di Mulas.

L’operazione era intesa a mettere a confronto (e in reciproca tensione) due strategie fotografiche tra loro opposte: da una parte un’azione analiticamente narrata nel suo svolgersi attraverso la progressione delle riprese; dall’altra un’azione fermata in una fotografia che ne offre una sintesi emblematica. Questo confronto aveva per Mulas una chiara intenzione critica e apriva a una coraggiosa rilettura del proprio lavoro: si trattava di mettere in rapporto le riprese in sequenza (un continuo seguire con l’obbiettivo un’azione; una misurazione con il tema del trascorrere del tempo nel lavoro degli artisti) con l’assoluto visivo del negativo prescelto, ingrandito e stampato.

Mulas non ha mai parlato esplicitamente delle ragioni che lo spinsero a stampare e a esporre questi montaggi di provini a contatto nella retrospettiva di Parma del 1973. Né spiegò

<sup>52</sup> *NEW YORK* 1967, pp. 160-161, 162.

<sup>53</sup> L’esposizione di questi materiali non è ricordata nel catalogo *UGO MULAS* 1973; la testimonianza della loro presenza in mostra si trova nella recensione di Daniela Palazzoli in cui la scrivente osservava come la tecnica più efficace dei reportage di Mulas sugli artisti fosse «quella del provino, o di diversi provini insieme che, stampati a contatto o ingranditi, conservano nella sequenza la trascrizione del processo mentale del fotografo nell’afferrare concettualmente, e non solo visivamente, il processo di creazione di un artista» (PALAZZOLI 1973, p. 55); nello stesso articolo era riprodotto un dettaglio di un foglio di provini a contatto della sequenza di scatti dedicati a Barnett Newman.

<sup>54</sup> Questi montaggi di provini sono stati riprodotti nel loro insieme, per la prima volta, in *UGO MULAS* 2007, pp. 414-415 (Lichtenstein), 418-425 (Johns), 426-427 (Noland), 430-433 (Newman).

il significato che questi montaggi ebbero in quel personale, e per certi versi drammatico, processo di riflessione teorica sulla fotografia che caratterizzò l'ultima fase della sua ricerca. Si sommarono, evidentemente, l'insoddisfazione verso il proprio lavoro di reporter del mondo dell'arte (a Quintavalle confessò di essersi «stufato di andare in giro negli studi dei pittori per cercare di capire quello che succedeva e per mettere insieme così una specie di mosaico di verità, un pezzo da uno, un pezzo dall'altro»<sup>55</sup>) e la volontà di trovare un nuovo significato all'imponente mole di negativi accumulati negli anni precedenti. Verso il 1970 una simile intenzione si confrontava inevitabilmente con il dominante indirizzo concettuale che rivendicava, alla fotografia, lo statuto di opera d'arte. Ma toccava anche un punto nodale del rapporto tra fotografia di documentazione sul lavoro degli artisti e arte contemporanea: con l'imporsi della performance la creazione artistica non era più un linguaggio altro e inavvicinabile, di cui la fotografia poteva soltanto fornire una traduzione in chiave di racconto ambientale. La fotografia era, invece, parte attiva di questo linguaggio.

A partire dal 1969 Mulas iniziò infatti a documentare mostre o eventi artistici attraverso sequenze fotografiche destinate a essere pubblicate nel loro insieme, sotto forma di provini a contatto, nei cataloghi delle rispettive manifestazioni: avvenne per *Campo Urbano* a Como nel 1969<sup>56</sup>; poi per la mostra *Amore mio* a Montepulciano nel 1970<sup>57</sup>; poi ancora per *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70* a Roma nell'autunno dello stesso anno<sup>58</sup>. Nella riflessione scritta che Mulas dedicò alla celebre sequenza fotografica con la performance di Jannis Kounellis in *Vitalità del negativo* (trentasei riprese pressoché uguali con un pianista che eseguiva un'aria derivata dalla trascrizione per pianoforte di un coro del *Nabucco* di Giuseppe Verdi) spiegò che la questione determinante per la fotografia era la sfida al cinema e alla letteratura, dove «il tempo scorre naturalmente». Nella sequenza delle riprese in uno stesso provino con un pianista che suona «è l'ossessione dell'immagine ripetuta a far emergere la dimensione del tempo fotografico»<sup>59</sup>.

Ma queste considerazioni non bastano, credo, a spiegare l'operazione di riunire in un unico supporto riprese che erano nate con l'intenzione di documentare l'*art scene* di New York per farne un libro fotografico; e che vennero poi retrospettivamente recuperate per ricercarne un significato nuovo.

Prendiamo proprio il montaggio di provini che ha come oggetto l'esecuzione di *0 through 9* (Fig. 25). A farla da protagonista non è soltanto il lavoro dell'artista ma anche, e soprattutto, il movimento dello sguardo del fotografo, nella relazione con l'artista oggetto delle riprese. Il centro dell'interesse di Mulas è diventato, solo qualche anno dopo, l'operazione fotografica in sé. Colpisce la continua alternanza tra le inquadrature dedicate all'opera, isolata in molte riprese (ben ventidue inquadrature su centottanta), e quelle all'artista che la esegue. In questa alternanza il movimento del fotografo sottolinea la presenza di due tempi: quello dell'artista al lavoro, quello del fotografo che lo riprende e cerca di seguire il suo pensiero. La serie di provini a contatto con Johns alle prese con *0 through 9* non ha nulla di ricercatamente ripetitivo: mai, nella successione delle riprese, si vuole evidenziare la straniante sequenza di immagini uguali del pianista della performance di Kounellis.

---

<sup>55</sup> QUINTAVALLE 1973, p. 76.

<sup>56</sup> CAMPO URBANO 1969, copertina: vi è documentata la performance *Suonano la città* di Giuseppe Chiari e Franca Sacchi con un provino a contatto di 36 fotogrammi dove è ben leggibile, lungo la base delle strisce incollate, la sequenza numerica dei negativi. In PALAZZOLI 1970, pp. 22-24, sono riprodotti tre provini a contatto di Ugo Mulas dedicati ad altrettante «azioni» di *Campo Urbano*, gli stessi provini poi ripubblicati in UGO MULAS 2007, pp. 434-453.

<sup>57</sup> AMORE MIO 1970, pp.n.n.n.: sono riprodotte sei pagine consecutive di strisce di provini a contatto di Ugo Mulas che documentano le fasi di costruzione della installazione *Marzia funebre o della geometria* di Paolo Scheggi e Franca Sacchi.

<sup>58</sup> VITALITÀ DEL NEGATIVO 1970, p.n.n.

<sup>59</sup> MULAS/FOSSATI 1973, p. 152.



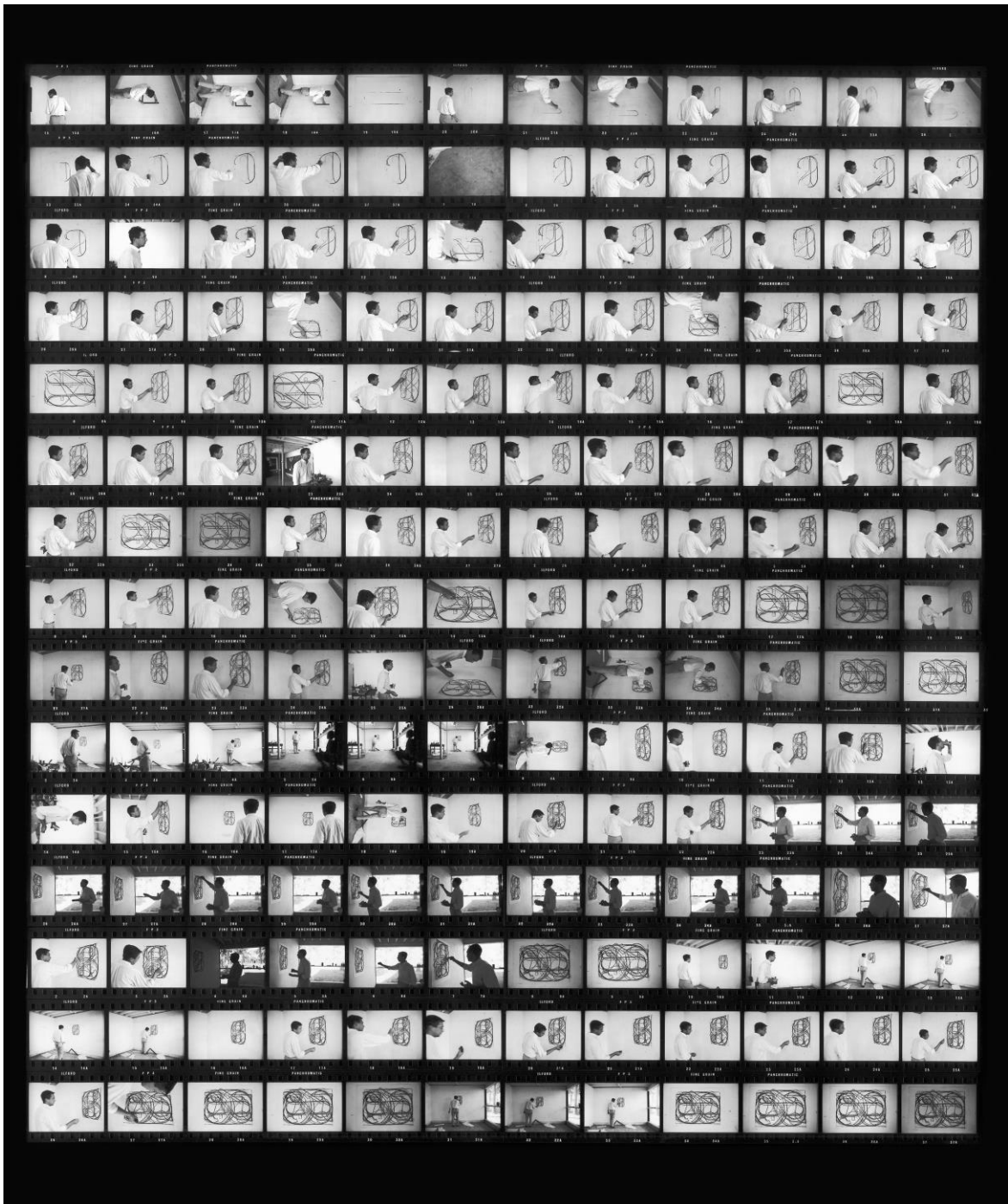


Fig. 25: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, montaggio di 180 provini a contatto, 1970 circa. Milano, Archivio Ugo Mulas

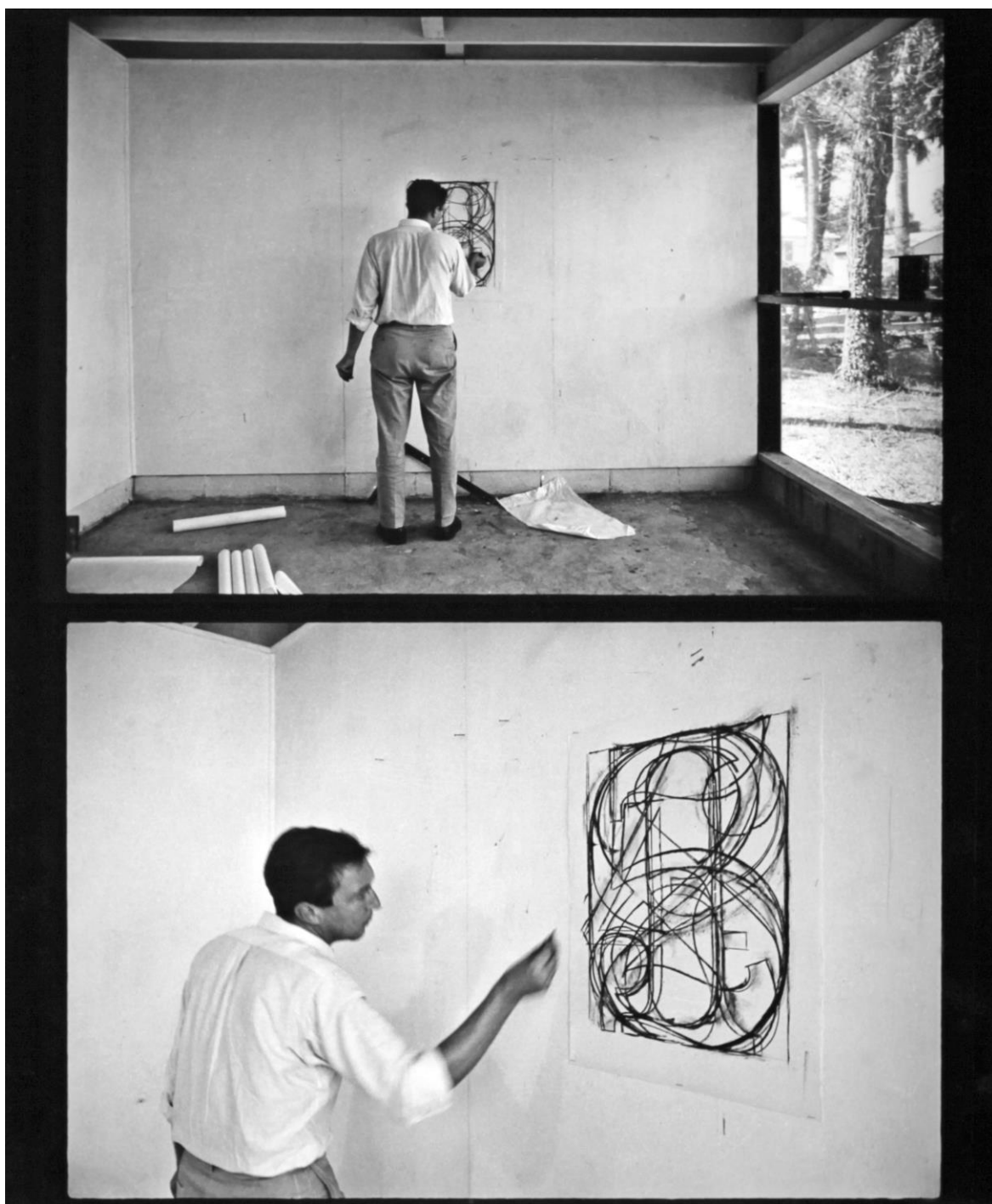


Fig. 26: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, montaggio di due stampe, 1970 circa. Milano, Archivio Ugo Mulas

L'esecuzione di una replica del più freddo, apparentemente concettuale, dei lavori di Johns (il grande disegno *0 through 9*) si trasforma, nella lettura retrospettiva che ne dà Mulas montando verso il 1970 la sequenza di immagini, in una vera e propria performance. Il fotografo ne è parte perché documenta la temporalità dell'azione, decisiva per avvicinare il significato del disegno: un tour de force sul tema delle leggi grammaticali della composizione usando vocaboli visivi dati (le forme dei numerali), ritrovati nella memoria (senza l'aiuto, dunque, di stencils) e messi alla prova nelle loro complicate relazioni visive. Una sfida, sembra suggerire Mulas nella sequenza dei provini a contatto, che avviene nell'arena dello studio, per richiamare una parola chiave di uno dei testi fondativi dell'espressionismo astratto americano<sup>60</sup>. Rileggere a distanza di qualche anno i negativi del 1965 con Johns che disegna la replica di *0 through 9* significa per Mulas riconsiderare uno snodo decisivo della propria vicenda di fotografo: la lezione di Johns, l'artista che aveva condotto una costante indagine sul significato e sui limiti del linguaggio pittorico, sarà per Mulas una delle spinte a interrogarsi su quei fondamentali dell'operazione fotografica che troverà il suo compimento nel ciclo delle *Verifiche*.

---

<sup>60</sup> ROSENBERG 1952, p. 22.

## BIBLIOGRAFIA

AMORE MIO 1970

*Amore mio*, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

BERNSTEIN 2003

R. BERNSTEIN, *Jasper Johns's Numbers: Uncertain Signs*, in *JASPER JOHNS* 2003, pp. 12-32.

BERNSTEIN 2016

R. BERNSTEIN (con la collaborazione di H. Colzman-Freyberger, C. Sweeney, B. Stepina Zinn), *Jasper Johns. Catalogue Raisonné of Painting and Sculpture*, I-V, New York 2016.

BOCHNER 1967

M. BOCHNER, *The Serial Attitude*, «Artforum», 4, 1967, pp. 28-33 (disponibile on-line <https://www.artforum.com/features/the-serial-attitude-211226/>).

CAGE 1964

J. CAGE, *Jasper Johns: Stories and Ideas*, in *Jasper Johns*, catalogo della mostra, a cura di A. Solomon, New York 1964, pp. 21-26.

CAMPO URBANO 1969

*Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como 1969.

CASTLEMAN 1986

R. CASTLEMAN, *Jasper Johns. A Print Retrospective*, New York 1986.

CONSAGRA–MULAS 1973

P. CONSAGRA, U. MULAS, *Fotografare l'arte*, introduzione di U. Eco, Milano 1973.

DRUICK 2007

D. DRUICK, *Gray Matters*, in *Jasper Johns. Gray*, catalogo della mostra, a cura di J. Rondeau, D. Druick, Chicago 2007, pp. 81-107.

DUCHAMP 1960

M. DUCHAMP, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, a thypographic version by R. Hamilton of M. Duchamp's *Green Box*, Londra 1960.

DUCHAMP/SANOUILLET–PETERSON 1975

M. DUCHAMP, *Duchamp du signe. Écrits*, a cura di M. SANOUILLET, nuova edizione rivista da E. Petersnon, Parigi 1975.

FERGONZI 2019

F. FERGONZI, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Milano 2019.

FIELD 1970

R.S. FIELD, *Jasper Johns. Prints 1960-1970*, Philadelphia 1970.

FINE 1990

R.E. FINE, *Making Marks*, in ROSENTHAL–FINE ET ALII 1990, pp. 46-67.

HUGHES 2021

A.E. HUGHES, *Of Material Concern: Jasper Johns, Tatyana Grosman, and Handmade Printing Papers*, in *Modern and Contemporary Art*, a cura di D. Barbour, S.Q. Lomax, numero monografico di «Facture. Conservation, Science, Art History», 5, 2021, pp. 88-121.

JASPER JOHNS 1959

*Jasper Johns. 287<sup>a</sup> Mostra del Naviglio* [...], dépliant della mostra, testo di R. Rosenblum, Milano 1959.

JASPER JOHNS 1993

*Jasper Johns. 35 Years. Leo Castelli*, catalogo della mostra, a cura di S. Brundage, New York 1993.

JASPER JOHNS 1996

*Jasper Johns. A Retrospective*, catalogo della mostra, a cura di K. Varnedoe, New York 1996.

JASPER JOHNS 2003

*Jasper Johns. Numbers*, catalogo della mostra, a cura di R. Bernstein, C.E. Foster, Cleveland 2003.

JASPER JOHNS 2007

*Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, catalogo della mostra, a cura di J. Weiss, New Haven-Londra 2007.

JASPER JOHNS 2018

*Jasper Johns. Catalogue Raisonné of Drawing*, a cura di The Menil Collection, E. Costello, I-VI, Houston 2018.

JASPER JOHNS 2021

*Jasper Johns. Mind/Mirror*, catalogo della mostra, a cura di C. Basualdo, S. Rothkopf, New Haven-Londra 2021.

JOHNS 1996

J. JOHNS, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, a cura di K. Varnedoe, C. Hollevoet, New York 1996.

KARMEL 2010

P. KARMEL, *Cancellation/Creation. Jasper Johns: Drawing over Prints*, in *Jasper Johns. Drawing Over*, catalogo della mostra, a cura di P. Karmel, New York 2010, pp. 5-62 (disponibile on-line <https://www.castelligallery.com/publications/jasper-johns2>)

MORRIS 2007

R. MORRIS, *Jasper Johns: The First Decade*, in JASPER JOHNS 2007, pp. 208-233.

MULAS/FOSSATI 1973

U. MULAS, *La fotografia*, a cura di P. FOSSATI, Torino 1973.

MULAS/TRINI–A. MULAS 1988

U. MULAS, *Vent'anni di Biennale 1954-1972*, testi di T. TRINI, scelta delle immagini di A. MULAS, Milano 1988.

NEW YORK 1967

*New York: The New Art Scene*, fotografie di U. Mulas, testo di A. Solomon, [New York] 1967.

PALAZZOLI 1970

D. PALAZZOLI, *Ugo Mulas*, «Popular Photography Italiana», 152, 1970, pp. 19-24.

PALAZZOLI 1973

D. PALAZZOLI, *Mostre a Parma, Milano, Torino, Roma*, «Domus», 523, 1973, pp. 55-56.

PIERRE 1969

J. PIERRE, *Qui est surréaliste. José Pierre répond à cette question*, «La Galerie des Arts», 66, 1969, p. 13.

POLA 2017

F. POLA, *Keep America Strong. Ugo Mulas in viaggio verso New York: arte e persone*, in *New York New York. Arte Italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra, a cura di F. Tedeschi, con F. Pola, F. Boragina, Milano 2017, pp. 258-269.

PRESTON 1961

S. PRESTON, *Ends and Means of Abstract Art*, «The New York Times», 12 febbraio 1961, p. 21.

QUINTAVALLE 1973

A.C. QUINTAVALLE, *Conversazioni con Ugo Mulas*, in *UGO MULAS* 1973, pp. 9-102.

RAGON 1961

M. RAGON, «*Plus vrai que nature*», «Arts. Letters Spectacles Musique», 827, 21-27 giugno 1961, p. 7.

RESTANY 1961

P. RESTANY, *Jasper Johns et la métaphysique du lieu commun*, «Cimaise», 55, 1961, pp. 90-97.

ROSENBERG 1952

H. ROSENBERG, *The American Action Painters*, «ArtNews», 8, 1952, pp. 22-23, 48-50.

ROSENBLUM 1962

R. ROSENBLUM, *Les œuvres récentes de Jasper Johns*, «XX<sup>e</sup> Siècle», 18, 1962, pp.n.nn.

ROSENTHAL-FINE ET ALII 1990

N. ROSENTHAL, R.E. FINE ET ALII, *The Drawings of Jasper Johns*, catalogo della mostra, Washington-New York-Londra 1990.

SERGIO 2012

G. SERGIO, *Mulas Ugo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma 2012 (disponibile on-line [https://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-mulas\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-mulas_(Dizionario-Biografico)/)).

SIXTEEN AMERICANS 1959

*Sixteen Americans*, catalogo della mostra, a cura di D.C. Miller, con testimonianze degli artisti e di altri, New York 1959 (disponibile on-line [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2877\\_300062200.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2877_300062200.pdf)).

SIXTY-FOURTH AMERICAN EXHIBITION 1961

*Sixty-Fourth American Exhibition. Paintings, Sculpture*, catalogo della mostra, a cura dell'Art Institute of Chicago, Chicago 1961.

STEINBERG 1962

L. STEINBERG, *Jasper Johns*, «Metro», 4-5, 1962, pp. 87-109.

STEINBERG 1963

L. STEINBERG, *Jasper Johns*, New York 1963.

TONE 1996

L. TONE, *Chronology*, in *JASPER JOHNS* 1996, pp. 118-396.

UGO MULAS 1973

*Ugo Mulas. Immagini e testi*, catalogo della mostra, con una nota critica di A.C. Quintavalle, Parma 1973.

UGO MULAS 1989

*Ugo Mulas*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, M. Mulas, Milano 1989.

UGO MULAS 2007

*Ugo Mulas. La scena dell'arte*, catalogo della mostra, a cura di P.G. Castagnoli, C. Italiano, A. Mattiolo, Milano 2007.

VARNEDOE 1996

K. VARNEDOE, *1959-1960*, in *JASPER JOHNS* 1996, pp. 163-189.

VENEZIA 2006

*Venezia 1948-1986. La scena dell'arte. Fotografie da ArchivioArte Fondazione*, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, Milano-Modena 2006.

VITALITÀ DEL NEGATIVO 1970

*Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

VIVALDI 1961

C. VIVALDI, *Neodada, novorealismo, neometafisica*, in *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, «Almanacco Letterario Bompiani 1962», a cura di S. Morando, 1961, pp. 249-260.

WITTGENSTEIN/ANSCOMBE-WRIGHT 1967

L. WITTGENSTEIN, *Zettel*, a cura di G.E.M. ANSCOMBE, G.H. VON WRIGHT, Berkeley-Los Angeles 1967.

## ABSTRACT

Il presente contributo studia le 253 riprese fotografiche (oggi documentate da negativi e da provini a contatto) dedicate nel 1965 dal fotografo Ugo Mulas all'artista americano Jasper Johns mentre eseguiva la replica di un suo disegno del 1960, *0 through 9*. Questa documentazione fotografica permette di ricostruire nel dettaglio la procedura esecutiva della replica del 1965. Ma apre anche uno spiraglio sulle intenzioni e sul significato del cruciale, precedente ciclo di dipinti e disegni di Johns del 1960-1961 intitolati *0 through 9*: l'artista non esegue infatti la serie dei numeri secondo la progressiva sequenza numerica da 0 a 9 ma sembra affrontare il foglio come un campo visivo astratto, considerando i numerali come forme pure in relazione reciproca l'una con l'altra. Questa conclusione permette anche di rileggere in una prospettiva diversa i fogli preparatori al ciclo del 1960. L'analisi dei negativi e dei provini a contatto si allarga poi al significato che questo specifico reportage assunse nel lavoro di Mulas: i più tardi (circa 1970) montaggi dei provini a contatto in grandi pannelli autonomi rivelano la sua volontà di riflettere sul significato della sequenza fotografica, in dialogo con le coeve necessità di documentazione della performance artistica.

This paper studies the 253 photo negatives taken in 1965 by the Italian photographer Ugo Mulas of the American artist Jasper Johns while he was executing a replica of his 1960 drawing *0 through 9*. This photographic documentation enables a detailed reconstruction of Johns' execution procedure of the 1965 replica. But it also opens up a path to the intentions and meaning of Johns' crucial, earlier cycle of paintings and drawings from 1960-1961 entitled *0 through 9*: the artist does not in fact execute the series of numbers according to the progressive numerical sequence from 0 to 9 but seems to approach the sheet as an abstract visual field, considering the numerals as pure forms in reciprocal relation to one another. This conclusion permits a re-reading of the preparatory drawings for the 1960 series *0 through 9* from a different perspective. The analysis of negatives and contact sheets of Johns at work extends to the meaning that this specific reportage assumed in Mulas's photographic work: the later (circa 1970) montages of contact sheets in large autonomous panels reveal his desire to reflect on the photographic sequence in itself, in dialogue with the contemporary necessity of documenting artistic performance.