

CATERINA TOSCHI

TRADURRE IL MARMO: UN PERCORSO NELLA
LETTURA DI ANDREA CASCELLA DALLA CRITICA
ALLA FOTOGRAFIA (1961-1968)

All'inizio degli anni Sessanta lo scultore Andrea Cascella (Pescara, 10 gennaio 1919 – Milano, 27 agosto 1990) introduce il marmo nella propria ricerca plastica presentandone a giugno del 1961 i primi lavori in occasione della sua personale presso la Galleria dell'Ariete di Milano. È infatti con la gallerista Beatrice Monti della Corte, conosciuta a maggio dell'anno precedente, che avvia un progetto espositivo e di mercato su questa nuova produzione, documentato da Ugo Mulas in una ricca raccolta di scatti custoditi presso l'archivio fotografico personale di Beatrice Monti alla Fondazione Santa Maddalena.¹ La prima parte dello studio indaga come la critica abbia letto la riflessione di Cascella sul marmo toscano negli anni precedenti la sua consacrazione alla XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, quando ottiene il Gran Premio della Scultura che segna una svolta decisiva verso il successo espositivo e commerciale. L'analisi prosegue prendendo in esame la parallela traduzione

1 Ugo Mulas è fotografo ufficiale della galleria fino alla sua morte avvenuta precocemente nel 1973. L'archivio raccoglie la documentazione personale e il fondo librario e fotografico relativo all'attività di Beatrice Monti della Corte come mercante presso la Galleria dell'Ariete (1955-1983), come editor per Condé Nast Publications, e come presidente della Fondazione Santa Maddalena (2000-in corso). Tutta la documentazione, non personale, relativa all'attività della Galleria dell'Ariete è stata acquisita dal Getty Research Institute di Los Angeles nel 1999.

in immagini della sua ricerca plastica attuata da Mulas fino al 1968 in servizi commissionati dalla stessa gallerista, interessata a costruire uno spazio per la fotografia nel mercato dell'arte promuovendo il lavoro di Mulas. In questa seconda sezione è dunque indagata la lettura di uno scultore da parte di un fotografo per verificare se e come la visualità, al pari della scrittura, abbia interpretato l'intuizione plastica e contestataria affidata dall'artista a un materiale classico, quale il marmo delle Apuane, nel decennio delle provocazioni sperimentali neoavanguardiste "gridate" attraverso l'utilizzo in scultura di materiali effimeri.

1. LA CRITICA: SCRITTI SUL MARMO (1961-1963)

La fortuna espositiva di Cascella nel capoluogo lombardo inizia nel 1955 con il mercante Carlo Cardazzo in occasione di una collettiva allestita con il fratello Pietro alla Galleria del Naviglio, ma si consolida solo dopo il suo incontro con Eric Estorick – presentatogli dalla gallerista Topazia Alliata – che, dopo averne acquistato alla Rome-New York Art Foundation tutte le sculture esposte nel marzo del 1959 nella collettiva *New Trends in Italian Art - Nuove tendenze dell'arte italiana*, gli propone di lavorare in esclusiva per lui per 1.000.000 di lire al mese con la sola condizione di trasferirsi a Milano: «A Roma, diceva Estorick, mi divertivo troppo» (Cascella 1984). Grazie a questa collaborazione, la londinese Grosvenor Gallery espone nell'ottobre del 1960 sei lavori dell'artista nella collettiva *Sculpture of the Twentieth Century*, ma si tratta ancora di una produzione centrata sul bronzo in linea con le novantasei opere presentate in mostra.²

Il 5 giugno successivo la Galleria dell'Ariete ospita la prima personale di Cascella dedicata alla sola produzione lapidea, esponendo ventiquattro sculture i cui titoli, per sottolinearne la centralità in questa fase della sua ricerca plastica, contengono come unico riferimento il materiale utilizzato. Tra le rocce sono elencati il granito nero, il porfido, il trovante, le onici del Brasile, della California, del Messico e del Pakistan; mentre tra i marmi, accanto al broccatello di Verona, all'occhialino, al nero del Belgio e a quello di Lasa, troviamo come originari delle Alpi Apuane lo statuario, bianco e a grana fine (opera n. 1), e il bardiglio, di colore grigio-azzurro (opere nn. 9 e 10). In catalogo questi lavori sono presentati da Emilio Tadini – firma abituale della galleria fin dai suoi esordi a metà degli anni Cinquanta (Toschi 2021: 70-79) –, che riconduce la peculiarità della ricerca di Cascella proprio alla scelta di questo materiale, letta come reazione a «una specie di orrore del pieno: un orrore dei fatti» che accomuna

2 Nella collettiva espongono insieme a lui Alexander Archipenko, Hans Arp, Ernst Barlach, Alexander Calder, Enrico Cervelli, Pietro Consagra, Roberto Crippa, Franco D'Aspro, Jacob Epstein, Pablo Gargallo, Henri Gaudier-Brzeska, Alberto Giacometti, Emilio Greco, Dimitri Hadzi, Barbara Hepworth, Herbert Kallem, Zoltán Kemény, Wilhelm Lehmbruck, Marino Marini, Henry Moore, Eduardo Paolozzi, Alicia Penalba, Pablo Picasso, Giuditta Scalini, Kurt Schwitters, Lydia Silvestri, Shinkichi Tajiri, Hans Uhlmann, Abel Vallmitjana, Fritz Wotruba (*Sculpture of the Twentieth Century* 1960).

il lavoro degli artisti a lui contemporanei, vittime dell'«onnipotenza del loro lirismo (di un lirismo che vorrebbe essere assolutamente privato e che invece per forza di cose concorre soltanto a una maniera)». Cita quindi il monito wittgensteiniano: «di ciò di cui non si può parlare si deve tacere»,³ confermando quali fossero le letture al centro del dibattito critico in questi anni per consacrare gli epigoni della cosiddetta tendenza informale, stigmatizzata per l'attitudine a credere di «parlare proprio di ciò di cui non si può parlare, camuffando "l'inesprimibile" con gli stracci illusori anche se sgargianti della non significazione», e per il sistema di distribuzione costruitole attorno il cui «genio commerciale [...] sa trasformare in merce pregiata persino la propria cattiva coscienza» (Tadini 1961: p.n.n.). Il pregio di Cascella è invece per Tadini quello di realizzare statue di pietra, in ciò concordando con Raffaele Carrieri che su «Epoca» il 9 luglio legge nella scelta del marmo una risposta polemica alle coeve sculture realizzate con i materiali più eccentrici, dal sughero alla carta, dalla sabbia alla pomice, dallo spago alla stoppa e a rifiuti vari. Con Cascella si torna invece alla pietra, che «è troppo dura e faticosa per essere improvvisata [...] alle materie difficili, alle pietre faticate, tagliate, scolpite per davvero» (Carrieri 1961: 86).⁴ È dunque implicito in queste parole un giudizio dalle sfumature moraleggianti circa l'utilizzo della pietra che Cascella, in numerose interviste, riconduce alle proprie radici. Nato in una famiglia di artisti che aveva profondamente influenzato il suo sviluppo creativo «soprattutto come mentalità» (Cascella, 1990: p.n.n.) – il nonno Basilio, il padre Tommaso e lo zio Michele erano pittori e ceramisti a Pescara –, egli ricorda di come grazie al padre avesse conosciuto le abbazie e le cattedrali medievali abruzzesi e scoperto «il fatto plastico, lo splendore delle pietre tagliate da quei monaci cistercensi arrivati con i normanni. Cose povere, essenziali, autentiche sculture» (Cascella 1984).

Ho sempre voluto fare lo scultore. Ero un ragazzo molto vivace e pestare un sasso mi sfogava. Ricordo che ero affascinato dal lavoro degli scalpellini: mi piaceva osservarli mentre battevano la pietra per costruire le cordonature dei marciapiedi. Li vedevo dominare la materia, ma allo stesso tempo mi rendevo conto che sapevano come rispettarla. Ci vuole molta esperienza per lavorare la pietra (Cascella 1990: p.n.n.).

In numerose testimonianze rilasciate lungo l'intero corso della sua vita Cascella torna spesso a riflettere sulle ragioni della scelta di materiali classici per le sue sculture in decenni votati invece allo sperimentalismo sui materiali; «materie eterne», da lui lavorate come «forma di contestazione nei confronti di questa epoca, di questo tempo in cui viviamo. Contesto l'effimero» (Cascella 1990: p.n.n.). Una posizione ribadita anche poco dopo la prima personale alla Galleria dell'Ariete, in un'intervista

³ La prima edizione italiana del *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di Gian Carlo Maria Colombo, esce per i Fratelli Bocca nel 1954.

⁴ Cfr. Cascella 1998: 88.

intitolata *Il salotto uccide la scultura* pubblicata ad aprile del 1962 sulle pagine della rivista «Successo», quando descrive l'intrinseca relazione tra la scultura in marmo e il contenitore architettonico che andrà a ospitarla partendo dalla sua destinazione espositiva per illustrare il ruolo del materiale nel progetto plastico: le sculture – asserisce – muoiono se relegate nei salotti, hanno bisogno di collocarsi in un ambiente collettivo per «entrare in un rapporto animato con chi le guarda», e in ciò il marmo e la pietra sono tra i materiali che «si inseriscono più naturalmente in un'opera architettonica». Egli contesta dunque l'utilizzo di materiali troppo agevoli, tali da assecondare casualmente le suggestioni superficiali di un artista, a cui contrappone le pietre, così ostative per l'invenzione, che provocano e ostacolano, attivando un utile contrasto tra la dignità naturale del materiale e la volontà espressiva dello scultore: «È una specie di lotta ad armi pari, e molto dura. Ma quando la scultura è riuscita, l'immagine riesce per forza di cose a integrare dentro di sé i valori di quella materia che durante tutto il lavoro le si è posta davanti come un antagonista ostinato» (Cascella 1962).

Non è un caso, dunque, che nel vocabolario critico maturato in questi anni da Tadini intorno alla sua opera predominino termini come “statua” e “monumento”. Nella sua prima presentazione all'Ariete, lo scrittore ricorda il debito di Cascella nei confronti di Brancusi, per il «fondo barbarico» delle sue immagini scultoree mediterranee (ispirate a certe creazioni dell'ambiente cicladico) che ricercano un dialogo con il marmo e la terra,⁵ e per la comune disposizione a rappresentare plasticamente «un vasto complesso di valori», ad assecondare una primitiva e «analoga operazione rituale». Cascella, orgoglioso delle radici giacobine e “volterriane” della sua famiglia, con il nonno Basilio a cui lo stesso Garibaldi aveva sussurrato all'orecchio «odia il prete» (Cascella 1984), è alieno da ogni forma di trascendenza, ma recupera i valori del rito iscrivendoli «in una zona interamente umana» (Tadini 1961: p.n.n.). Secondo Tadini, rispetto al rigetto di ogni monumentalismo proprio delle coeve sperimentazioni plastiche, che esasperando questa negazione la trasformano in uno «squallido monumento di un rifiuto – troppe volte, oggi, si può definire scultura soltanto qualcosa che non può essere definito pittura» –, Cascella attinge invece attraverso il marmo «una nuova monumentalità» laica centrata sulla vitalità organica. Le sue statue rappresentano un corpo o più corpi uniti insieme, la cui struttura si compone di una serie di pezzi articolati e incastrati per raccontare il valore di un rapporto reale tra uomini; alcune rappresentazioni sessuali si definiscono anche nella sottile oscillazione di cui è capace una parte della scultura assecondando una «ansia di concretezza [...] come continua attuazione di un vero fatto umano» (Tadini 1961: p.n.n.).

Il 6 giugno 1962 la Grosvenor Gallery ospita nuovamente i lavori di Cascella, ma

⁵ Gli farà eco qualche anno dopo Guido Ballo riferendosi alla mano artigiana dell'antica civiltà di pastori e contadini abruzzesi (Ballo 1975: 33).

in una personale quasi interamente dedicata alle opere in pietra, tra cui quelle dell'Ariete in bardiglio e marmo bianco. Nella sua presentazione Marco Valsecchi torna sulla reazione di Cascella alle tendenze informali a lui contemporanee e sul suo tentativo di recuperare un'idea antica di scultura centrata sul corpo umano, e interessata a restituire plasticamente il piacere del contatto epidermico grazie alla capacità del marmo di trattenere «a trace of geological origin within its powerful volumes» rendendo così le forme sature di sensualità al tatto e allo sguardo del proprio osservatore (Valsecchi 1962: p.n.n.).

L'insistenza con cui la critica ribadisce il rifiuto dell'imperante sperimentalismo significato dalla scelta del marmo, soprattutto quello classico toscano, in quanto simbolo e veicolo di tutta una tradizione di radice michelangiolesca dal sapore quasi mitologico, è plausibilmente riferibile anche al dibattito di quegli anni relativo alla supposta ambiguità "politica" che gravava su questo materiale come pesante eredità del monumentalismo fascista. Nel dicembre del 1963, durante la seconda personale di Cascella presso la Galleria dell'Ariete, Bruno Alfieri ritorna sulla questione in una parte del suo editoriale sul primo numero della rivista «Marmo», da lui diretta, pubblicata dalla storica società Henraux di Querceta per ospitare contributi critici e documentari relativi alle opere in marmo.⁶ In questa sede particolare Alfieri denuncia infatti una sorta di *damnatio* del materiale instauratasi a partire dal secondo dopoguerra a seguito della «scriteriata indigestione fatta negli anni trenta in Italia, Germania, Francia, e anche in altri paesi, sotto la stortura mentale dell'idea del "monumentale"», durante la quale «molte opere indegne furono innalzate in marmo». «Il materiale ne fu screditato, a torto», e gli artisti iniziarono ad adoperare «materiali più "democratici"», come il cemento armato, il legno, le pietre, il ferro. Il marmo si trova dunque a portare il gravoso peso dell'ideologia dei «fasti di una razza, o di una determinata idea politica», che artisti come Henry Moore, ma anche lo stesso Cascella collaboratore in questi anni della Henraux, cercano di contrastare tentando di rifondarne l'immagine in una direzione politica drasticamente opposta a quella memoria (Alfieri 1963: 41). Da questo punto di vista le vicende biografiche dello scultore non danno spazio ad alcuna opacità: l'8 settembre del 1943 era entrato nelle formazioni partigiane nella Valsesia sotto il comando di Vincenzo Cino Moscatelli, partecipando alla Resistenza fino al 24 aprile 1945; proprio la sua posizione adamantina rispetto all'eredità di quegli anni, non così lontani, lo autorizza a rivendicare con fermezza le qualità del marmo (la sua durezza, la sua difficoltà contrastiva durante il processo creativo) accostandole al rigore della morale partigiana. In un testo pubblicato su «Bolaffiarte» intitolato *L'amante di pietra* Cascella lo ribadirà pochi anni dopo ad Umberto Allemandi: «Tutta la vita partigiana era basata sull'autocritica: si era severi

⁶ La società Henraux è impegnata da inizio Ottocento nell'attività estrattiva delle Alpi Apuane intorno al Monte Altissimo.

con gli altri e con se stessi. Questa pulizia, questo rigore penso che si ritrovino in certe mie sculture, non credi? E la ricerca della vita: questo mi è rimasto dentro, questo voler rinnovare in bello, non in brutto» (Cascella 1972: 53).

A novembre del 1963 Tadini torna su questi temi nella sua presentazione della seconda personale dell'artista ancora ospitata presso la Galleria dell'Ariete. Delle diciotto opere elencate in catalogo, tutte documentate fotograficamente da Ugo Mulas e in cui si introduce questa volta un titolo accanto all'indicazione del materiale, quattro sono realizzate con marmi toscani: *Solstizio d'estate* in marmo bianco di Carrara del 1963, *Nascita di Venere* in marmo statuario del 1962, *Piccolissima scultura* sempre in marmo bianco del 1962, e *Fendrula* in marmo bardiglio del 1963. La fortuna del vocabolario critico intorno alla ricerca di Cascella è confermata anche in questa occasione: si tratta di statue lette come espressioni di un atto e non di un gesto – specifica Tadini –, in cui la figura umana non è trasfigurata in un'idea ma «è concretata in una vera celebrazione scultorea di quello che è la sua vivente materialità». La funzione degli incastri, che tengono insieme i pezzi delle sculture, è quella delle membra di un corpo che «esprimono piuttosto una organicità di rapporti direi fisiologici, il peso, esercitato e sopportato, di un atto» (Tadini 1963, p.n.n.). Il tema del monumento è ribadito nel ripetuto ricorso al termine “statua” per definire queste opere, e dunque nel riferimento, dalla radice latina del termine, al verticalismo della figura nella sua «monumentalità concreta, su scala veramente umana»; è forse allusivo, nella tempe dell'anno 1963 così nodale per la neoavanguardia, il tentativo di rivendicare un'alternativa ai nuovi formati fruitivi dell'opera plastica – sempre più interessati alla scala orizzontale, per assecondare le qualità dei nuovi materiali effimeri impiegati in scultura – e alla dimensione espositiva del processo creativo più che alla presentazione dell'opera come prodotto finito (Tadini 1963, p.n.n.). Ad Alberto Lattuada è infine affidata in catalogo la chiusa della presentazione di Cascella, la cui opera è letta come «memoria della vita e del sangue», rievocando un immaginario caro al regista soprattutto nella sua lettura del corpo femminile (*Dolci inganni* 1960, o *La steppa* 1962) –, «dove mai si spegne il rapporto con l'uomo e dove quindi sono vivissimi gli affetti e il dramma» (Lattuada 1963: p.n.n.).

2. LA FOTOGRAFIA: UGO MULAS LEGGE ANDREA CASCELLA (1961-1968)

L'indagine critica dell'opera di Cascella rientra in un preciso progetto, non solo espositivo ma anche di mercato, promosso da Beatrice Monti della Corte: a gennaio del 1963, la rivista «Domus» pubblica una sua intervista – nel quadro di una serie di articoli intitolata *I mercanti d'arte* iniziata nell'ottobre precedente con le conversazioni di Carlo Cardazzo e di Guido Le Noci –, in cui la gallerista celebra il successo dello scultore negli Stati Uniti grazie alle vendite delle sue opere in collezioni di prim'ordine. Nell'autunno precedente Cascella aveva infatti esposto al Guggenheim Museum di New York in occasione della collettiva *Modern Sculpture from the Joseph H. Hirshhorn*

Collection e aveva iniziato a lavorare per l'Hirshhorn Museum di Washington e per la collezione di Joseph Pulitzer Jr. a St. Louis.⁷ È verosimile che l'intima relazione tra il temperamento dell'artista e le proprietà del marmo, con il suo carico fascinoso di toscanità agli occhi del ricco collezionismo statunitense, rivesta un ruolo chiave nella promozione della sua opera, dato che gli americani «hanno una patetica ammirazione per tutto quanto viene dall'Europa, e sono comunque molto sensibili alla personalità dell'individuo» (Monti 1963: 30). Il rapporto fra l'indole di Cascella e i materiali delle sue creazioni è dunque il possibile fulcro su cui puntare per consolidarne la fortuna commerciale oltre oceano, ed è qui che la fotografia, grazie all'universale forza comunicativa dell'immagine rispetto a quella della parola critica, per giunta da tradurre, si ritaglia uno spazio privilegiato come canale alternativo di interpretazione: «In ogni viaggio in America io porto con me una valigetta piena di fotocolor e vado a trovare la gente con cui ho rapporti di lavoro e che ormai sono diventati ottimi amici» (Monti 1963: 30).

Gli utilizzi sistematici dell'immagine nell'attività promozionale da parte di Beatrice Monti sono attestati dalla sua corrispondenza con una serie di figure interessate nella prima metà degli anni Sessanta all'opera di Cascella. Il primo scambio di fotografie è con i direttori di rivista, in particolare James A. Fitzsimmons di «Art International», a partire dal novembre del 1962, e Bruno Alfieri per «Metro»; a giugno del 1965 quest'ultimo chiede allo scultore di inviargli un suo ritratto possibilmente ambientato e alcune fotografie dei suoi lavori in bianco e nero.⁸ I collezionisti costituiscono una seconda categoria di destinatari di documentazione visiva, non solo per mostrare loro le sculture in vendita, ma anche per illustrare il lavoro durante la realizzazione di un'opera già commissionata, come emerge dalla corrispondenza tra Beatrice Monti con Joseph Pulitzer Jr. nei mesi di esecuzione di *Jupiter*, dall'ottobre del 1963 alla sua presentazione nella sala personale di Cascella alla XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia;⁹ un'ulteriore richiesta di fotografie può seguire inoltre l'acquisto di un'opera per archiviazione da parte del collezionista insieme alla nota di vendita, come ad esempio da raccomandata inviata alla galleria da Ferruccio Busatti, amministratore di Gianni Agnelli, dopo l'acquisto a gennaio del 1964 di *Pro e contro* per 1.500.000 lire e di una piccola variante della *Nascita di Venere* in cristallo di rocca per 700.000 lire.¹⁰ Infine, i destinatari di molte lettere con accluse fotografie

7 Cfr. *Modern Sculpture from the Joseph H. Hirshhorn Collection* 1962.

8 Cfr. lettere inviate da Beatrice Monti della Corte a James A. Fitzsimmons, datate 26 novembre 1962 e 9 marzo 1965; lettera inviata da Bruno Alfieri ad Andrea Cascella, datata 1 giugno 1965. Galleria dell'Ariete Records, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

9 Cfr. corrispondenza tra Beatrice Monti della Corte a Joseph Pulitzer Jr. datata dall'8 ottobre 1963 al 12 maggio 1964 e 9 marzo 1965. Ivi.

10 Cfr. raccomandata inviata da Ferruccio Busatti alla segreteria della Galleria dell'Arie-

delle sculture sono i critici preposti ad allestire i cataloghi delle esposizioni (Umbro Apollonio richiede a Cascella a marzo del 1964 per la Biennale dalle quattro alle cinque immagini per ogni opera da riprodurre), a cui fornire il corredo illustrativo per le recensioni alle mostre o per i volumi di settore.¹¹

A questa altezza cronologica l'autore degli scatti non è sempre indicato nella corrispondenza, neanche per le immagini destinate alla pubblicazione, ma, ove specificato, è sempre Ugo Mulas, il cui lavoro fotografico è perentoriamente riconosciuto e promosso da Beatrice Monti. Il 26 maggio 1964 la fotografa Marianne Adelman, incaricata di realizzare un reportage su Cascella per una rivista inglese e per un volume sulla giovane scultura europea, le obietta a proposito della sua intransigenza nel difendere la riflessione visiva del fotografo sull'opera di Cascella: «Non dirmi per carità che Mulas ha già fotografato; non mi interessa! E neanche alla rivista!».¹²

Nel catalogo della personale dello scultore all'Ariete del 1961 Beatrice Monti pubblica a piena pagina una riproduzione di un suo disegno e una fotografia di Ugo Mulas di *Bagnante*.¹³ Nella documentazione di Cascella spesso i suoi lavori sono accompagnati dai disegni in cui traccia sullo stesso foglio più prospettive figurali della medesima forma, a carboncino o a biro, con inserti colorati, a tempera o a pastello, di ulteriori suggerimenti ambientali e atmosferici. Questi dettagli confermano il peso rivestito nel processo ideativo dal rapporto tra il blocco lapideo e lo spazio che lo contiene: «un sottile equilibrio che dà qualità all'opera» (Cascella 1983: p.n.n.) e da cui l'osservatore non può prescindere per comprenderne il senso. In ciò emerge l'importanza per l'artista della lettura fotografica del proprio lavoro, confermata nel corso degli anni Sessanta dalla lunga amicizia con Mulas, traduttore in immagini di questo ricercato dialogo tra spazialità e forma scolpita. Egli ribadisce infatti in diverse occasioni come la fotografia fosse intrinsecamente legata alla propria ricerca plastica dalla comune centralità dello sguardo: «Uno scultore vede e sente per masse. Anche se fotografasse, il suo sguardo nascerebbe da questa attitudine» (Cascella 1983: p.n.n.). Ed è appunto da questa premessa che nasce la ricerca visiva di Mulas sulle sue sculture in marmo, talvolta finanziata da Beatrice Monti e in altri casi dallo stesso Cascella scambiando magari una sua opera per degli scatti dell'amico, come quando nel 1972 alla X Quadriennale di Roma *Pietra*

te, datata 2 gennaio 1964. Ivi.

11 Cfr. lettere inviate da Umbro Apollonio ad Andrea Cascella, datate 14 marzo e 4 aprile 1964; corrispondenza tra Beatrice Monti della Corte ed Herbert Read del luglio 1965, in cui le fotografie sono occasione anche per documentare le differenze formali tra il lavoro di Andrea e quello del fratello Pietro. Ivi.

12 Cfr. lettera inviata da Marianne Adelman a Beatrice Monti della Corte, datata 26 maggio 1964. Ivi.

13 In marmo rosa di Candoglia del medesimo anno.

viva in diorite nera del 1967 è segnata in catalogo nella collezione Ugo Mulas.¹⁴ Negli ultimi anni della sua vita, durante la malattia che lo costringe a casa, Mulas riflette retrospettivamente sulla propria indagine fotografica intorno alle forme plastiche maturata nei numerosi progetti editoriali a cui aveva lavorato con scultori quali Alexander Calder, Pietro Consagra, David Smith o Arnaldo Pomodoro.¹⁵ Egli colloca l'avvio di questa ricerca nel giugno del 1962, quando documenta l'allestimento della sala di Alberto Giacometti alla XXXI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia e l'opera dei partecipanti alla mostra di Spoleto *Sculture nella città* a cura di Giovanni Carandente.¹⁶ L'origine di questa riflessione è tuttavia presumibilmente da anticipare all'anno precedente, negli scatti per la Galleria dell'Ariete sui marmi di Cascella, che rappresentano le sue prime analisi fotografiche di scultura. È proprio qui che egli inizia a elaborare un ragionamento su come le immagini dovessero rispecchiare «il suo atteggiamento come fotografo» nella lettura di un'opera d'arte (Mulas 1973: 24), pensandole per un osservatore impossibilitato a fruirne dal vivo, come ad esempio un collezionista che il fotografo ha il compito di accompagnare nella comprensione critica delle sculture su cui andrà ad investire ricostruendo il dialogo tra il blocco plastico, con le sue specifiche caratteristiche, e lo spazio che andrà a contenerlo.

Fotografare una scultura vuol dire leggere la scultura, vuol dire darle uno spazio, una luce e un punto di vista [...] fotografare una scultura è come tradurre un brano di letteratura da una lingua in un'altra, passare dalle tre dimensioni alle due dimensioni di foglio fotografico e quindi si deve usare un altro linguaggio e quindi si compie un'opera di interpretazione; se non vogliamo proprio usare questo termine, diciamo che si sceglie il proprio punto di vista su queste cose (Mulas 1973: 73-74).

In *Fotografare l'arte*, pubblicato l'anno della morte in forma di dialogo con lo scultore Pietro Consagra, Mulas descrive la lettura visiva delle sculture, a differenza di quella dei dipinti, come un lavoro appunto di traduzione di questi oggetti: inizialmente poco familiari, ma che poi «vuoi cercare di capire [...] vuoi fare una fotografia che dica chiaramente la tua idea su queste cose. E finisci col porti in una posizione critica rispetto all'opera, non per il piacere di emettere dei giudizi, ma per la necessità di capire» (Mulas Fabbri 1973: 84). E prosegue chiarendo la radicale differenza tra il lavoro interpretativo di un critico e quello di un fotografo, che «deve invece vivere insieme a queste cose, passarci delle settimane sulle opere, per poterle fotografare in modo decente» abbandonandosi al piacere «di girare intorno alle cose, di toccarle, di muoverle, di impossessarsene quasi fisicamente» (Mulas Fabbri 1973: 85, 100). È

14 Conversazione tra Caterina Toschi e Beatrice Monti della Corte del 30 novembre 2021 presso la Fondazione Santa Maddalena, Donnini.

15 Cfr. Mulas, Smith 1964; Mulas, Arnason 1971; Mulas Fabbri 1973; Mulas 1974. Sui rapporti tra Mulas e la scena dell'arte, su cui esiste un'estesa letteratura, si rimanda a Castagnoli/Italiano/Mattirolo 2007.

16 Cfr. Mulas 1973; Mulas Einaudi 1973.

dunque partendo dal problema della spazialità circostante un corpo tridimensionale, comune al fotografo e allo scultore, che il primo ha il compito di restituire «il punto preferenziale» della scultura, inteso come processo interpretativo wolffliniano cui è soggetta la fotografia della statuaria classica (Mulas Fabbri 1973: 94).¹⁷ Per giungere dunque alla «sola fotografia» possibile di un oggetto plastico – chiarisce ancora –, e quindi a una corretta inquadratura in grado di conferire l'esatto contesto al soggetto ritratto, lo si deve riprendere da più punti di vista realizzando diversi scatti che «aiutino a capire come si è arrivati a quella preferenza» (Mulas Fabbri 1973: 94). Le stampe e i provini di contatto custoditi presso la Fondazione Santa Maddalena – quasi sempre su 6x6 (formato quadrato) – documentano dunque le diverse fasi della ricerca di Mulas per giungere all'interpretazione visiva preferenziale dell'opera in marmo di Cascella.

La sensualità di un corpo femminile steso al sole trova una perfetta traduzione in pellicola nell'illustrazione di *Bagnante* per il catalogo della personale del 1961 all'Arriete, pubblicata su due pagine al fine di eliminare ogni forma di impaginazione (cfr. fig. 1); in linea con le prime edizioni delle fotografie di Mulas prive dello spazio così detto di “rispetto” per la sua volontà di non «fare rapporti tra tipografia e fotografia» (Mulas 1973: 33).¹⁸ Altre due stampe della medesima scultura sono custodite presso l'archivio di Beatrice Monti: una che la documenta di profilo situata su un tavolo e ripresa con l'obiettivo leggermente rialzato per darne una lettura completa, fornendone cioè una restituzione analitica, al pari della fruizione espositiva di un osservatore che, girandovi attorno, ne può cogliere ogni dettaglio; e una seconda, in cui il soggetto è inquadrato con la lente parallela all'altezza dell'opera, costruendo un punto di fuga che suggerisce la visione del corpo da un'angolazione “proibita”: dalla piega inguinale degli arti inferiori alle protuberanze morbide del seno sino al blocco plastico che ne richiama il volto. Entrambi gli scatti illuminano l'ambientazione e il supporto su cui è posizionata la scultura; in quello scelto per il catalogo invece l'oggetto plastico emerge da uno sfondo nero, che ne dissimula le estremità e il contorno, ispirandosi alla tradizione fotografica surrealista. Obiettivo di Mulas è infatti quello di tradurre le intenzioni plastiche di Cascella, suggerendo delle forti assonanze con un corpo femminile reale, di cui non si colgono i confini ma si richiama la morbida epidermide grazie anche alla scelta di un marmo chiaro che il fotografo interpreta in equivalenti neri, bianchi e grigi. L'uso del bianco e nero, comune a tutte le sue fotografie pubblicate o custodite in archivio, non è solo legato a ragioni economiche per i costi elevati del colore (Mulas 1973: 25), ma anche alla volontà di accompagnare l'osserva-

17 Cfr. Wölfflin 2008; Ferretti 1977: 116-142; Messina 2001: 10-19; Fergonzi 2014: 45-61.

18 Nelle prime pubblicazioni delle sue fotografie Mulas preferisce non inserire un margine intorno alla stampa, il cosiddetto spazio “di rispetto”; in seguito comprenderà «che ogni immagine ha bisogno di uno spazio intorno, per capire che quello è il punto dove l'immagine finisce» e vi inserirà ai margini una piccola cornice nera di 1-1,5 mm (Mulas 1973: 18, 33).

tore dentro un dichiarato processo di astrazione, agevolando l'operazione traduttiva del fotografo di assimilare il blocco marmoreo all'immaginario di un corpo reale.¹⁹ La capacità del marmo apuano, statuario o bardiglio, rispetto agli altri marmi di suggerire, per il colore e la trama, la levigatezza della cute femminile e dunque di richiamare secondo le intenzioni di Cascella "fatti umani" concreti, è assecondata dall'obiettivo di Mulas, non solo per il potenziale espressivo delle equivalenze tonali dal bianco al nero scelte durante lo sviluppo in camera oscura, ma anche per i riciccati chiaro-scuro ottenuti dalle fonti luminose utilizzate nella lettura di questi oggetti plastici e per le angolazioni delle inquadrature tese a seguire lo scultore nella sua riflessione su questi materiali. La restituzione in pietra dal sapore ossimorico di una femminilità tangibile ma dalle forme astratte, implicita nelle morbidezze generose della nuda *Bagnante*, la ritroviamo nella sua controparte virginale de *La sposa bianca*, realizzata in marmo bianco carrarese ed esposta a giugno del 1962 alla Grosvenor Gallery, nel cui catalogo è riprodotto un ritratto fotografico di Mulas. Nell'archivio di Beatrice Monti sono custodite altre tre stampe dell'opera: una del retro, ben illuminata per garantirne come da consuetudine una lettura approfondita, ripresa però leggermente di sbieco per costruire una leggera ombreggiatura sul lato sinistro del profilo che ricordi la rotondità del dorso della figura; un'inquadratura con un'angolazione frontale ma di tre quarti, che produce due lunghe ombre sotto le due rotondità sporgenti sommitali richiamanti gli occhi del soggetto, a suggerire un'accennata tristezza in quello sguardo, forse riferendosi alle rigidità implicite nel rito del matrimonio per una giovane donna i cui tratti sono infatti incisi con una pulizia e un rigore quasi geometrico lontani dalle dolci curvature di *Bagnante*. La stampa scelta per il catalogo conferma però la predilezione del fotografo per lo sfondo nero, da cui emerge la scultura ripresa e illuminata frontalmente, eliminandovi ogni ombra per restituire l'innocenza candida del soggetto ritratto. Mulas riesce inoltre a sottolineare la volontà di Cascella di conferire al volto, seppur astratto, un'espressione di ingenuità, suggerita dal perno, a forma di quadrato, in cui i tre pezzi di marmo che compongono l'oggetto si incastrano in corrispondenza della bocca della sposa: la cavità appare così leggermente aperta, infondendo al viso una nota di incredulo stupore. La quarta fotografia de *La sposa bianca* conservata in Fondazione recupera la scala umana in un confronto tra i ritratti dell'opera e del suo autore: la scultura è infatti affiancata a un primo piano di Cascella, di tre quarti e con sfuocato sul retro il profilo di un disegno; il ragionamento visivo di Mulas si concentra dunque sull'artista, a cui dedica diversi progetti della sua indagine fotografica con l'obiettivo – più volte ribadito – di «umanizzarlo, o meglio non umanizzarlo ma rendere la sua condizione di uomo, di uomo qualsiasi, di uomo che ha tutti i suoi problemi» (Mulas 1973: 97). Emerge

19 «Dal bianco e nero sai già che ti trovi di fronte ad un'astrazione, sai già in partenza che fai una cosa che non è naturalistica perché dai equivalenti neri, bianchi, grigi di quelli che sono poi i colori» (Mulas 1973: 25).

dunque il parallelismo tra gli occhi della sposa e quelli di Cascella posti sullo stesso piano, suggerendone una comune fragilità, ma irrompono anche nell'inquadratura alcuni dettagli che raccontano lo scultore e il suo contorno: la nodulosa mano in primo piano, la sigaretta tra le dita, le tracce di pietra e detriti sulla giacca di flanella sotto cui sono visibili un grosso golf e una sciarpa a richiamare le fatiche e le rigidità climatiche della lavorazione del marmo.

La bottega è infatti per Cascella una «condizione storica della scultura» fondata sul lavoro corale di un'équipe di assistenti, incaricati di spezzare il blocco di marmo sulla base del suo modello in gesso con i martelli pneumatici prima, e a mano con mazzuoli e scalpelli poi (Cascella 1983: p.n.n.); si tratta dunque di un'evidenza imprescindibile per comprendere il suo lavoro di scultore, che emerge non solo dalle sue dirette testimonianze ma anche dai numerosi servizi fotografici che lo ritraggono: si ricordi ad esempio la pagina che Gae Aulenti dedica, nella monografia a sua cura del 1972 per le Edizioni del Naviglio, ai ritratti fotografici dell'artista e dei suoi otto assistenti, firmati dall'obiettivo di Lorenzo Cappellini, con indicato in basso a destra il loro nome di battesimo.²⁰ A Mulas in verità «queste fotografie degli operai con lo scultore danno fastidio. C'è come un po' di paternalismo, il padrone che si compiace di farsi ritrarre ogni tanto con il lavoratore» commenta in *Fotografare l'arte* (Mulas Fabbri 1973: 30); ma si riferisce, in particolare, a un episodio legato proprio alla toscana società Henraux e a un servizio promozionale di cui era stato incaricato per documentare Henry Moore a lavoro su un blocco lapideo.

Ne ho fatte alcune operazioni, diciamo pure dei falsi, ma quella di cui mi vergogno è capitata alla Henraux a Forte dei Marmi per la quale dovevo scattare delle foto a Moore mentre lavorava. Io mi presento in anticipo e trovo alcuni artigiani che stavano ingrandendo in marmo un piccolo gesso di Moore; quando l'artista arriva tutto ben vestito gli chiedo di fare qualcosa per me. Lui si toglie la giacca, si rimbocca le maniche, si mette gli occhiali antischeggia e prende in mano il martello pneumatico. Eccolo solo davanti al grande marmo bianco, e per cinque minuti manovra quel pesante strumento mentre io scatto un rullo dopo l'altro. Quando si ferma, si siede sulla base di legno e con la mano si asciuga il sudore. Questa è la foto che più di ogni altra ha avuto successo (Mulas Fabbri 1973: 32).

C'è tuttavia un'eccezione in materia e riguarda il servizio sul bassorilievo Olivetti di Buenos Aires del 1961 in cui Cascella, nella cava di Finale Ligure, è ripreso da Mulas accanto ai suoi assistenti insieme a Marco Zanuso, architetto dello stabilimento argentino, e a Beatrice Monti, confermando il valore che l'artista attribuiva ai suoi collaboratori (cfr. fig. 2). Uno dei suoi ritratti più celebri, sempre custodito alla Fondazione Santa Maddalena, è inoltre quello selezionato da Antonia Mulas per la prima retrospettiva dedicata al lavoro del marito sugli scultori:²¹ insieme a un artigiano

20 Cfr. Ballo 1972: p.n.n.; Dorazio 1980.

21 Cfr. *Ugo e gli scultori* 1988: p.n.n.

appoggiato a una vecchia caldaia in ghisa, Cascella è fotografato con i vestiti sporchi, contornato dagli strumenti del marmo, il martello e lo scalpello, da bottiglie di birra, casse e sgabelli, in un'ambientazione rustica che racconta potentemente la realtà concreta di un cantiere. Allo stesso servizio appartiene anche un altro scatto in cui lo scultore è ritratto a lavoro sull'opera *Sognai la mia genesi* del 1964 per la collezione di Joseph H. Hirshhorn, suggerendo un'ulteriore indubbia finalità di queste fotografie: oneste nell'interpretare visivamente la natura del lavoro di Cascella, ma anche pensate per avvallare un certo immaginario sulla sua personalità artistica a beneficio del collezionismo statunitense. Beatrice Monti rappresenta infatti il canale privilegiato per farlo accogliere oltre oceano in occasione delle due personali presso la newyorkese Betty Parsons Gallery ad aprile del 1965 e a marzo del 1968, poi trasferita in ottobre nella losangelina Felix Landau Gallery. In entrambe le occasioni i cataloghi con i testi critici di presentazione, rispettivamente di Giuseppe Marchiori e di Toni del Renzio, assecondano questo ricercato accostamento tra il carattere dello scultore e quello del marmo toscano, estratto sulle «Apuane Mountains where a few surviving artisans still extract great blocks of statuary marble» (Marchiori 1965: p.n.n.), che ne plasmano l'indole e la ricerca plastica illustrata nel catalogo del 1968 proprio dagli scatti di Mulas: «the wild Appenines spoke to his spirit and formed his character, the brilliant toughness of granite, the softer sensuality of marble, the Bizantine elegance of porphyry, mortised together like one of his later sculptures» (Toni del Renzio 1968).

Queste marmoree «forme-madri» (Melotti 1964: 35) avevano già ottenuto un riconoscimento ufficiale nel 1964 aggiudicandosi il Gran Premio della Scultura alla XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, che segna, come analizzato, il decollo internazionale di Cascella.²² Nella sua sala personale, la n. 25 nel Padiglione ai Giardini, egli espone *Solstizio d'Estate* in marmo di Carrara del 1963 e *Nascita di Venere* in marmo statuario del 1962. L'anno precedente entrambe le sculture erano state già presentate nella sua seconda personale alla Galleria dell'Ariete, e Ugo Mulas le aveva ritratte, insieme a una terza scultura, *Fendrula*, del 1963 in marmo bardiglio, in una chiave traduttiva in cui la levigatezza del marmo, illuminata direttamente da una fonte luminosa su un fondo scuro a contrasto, suggerisce all'osservatore facili assonanze con superfici organiche reali.

Per la ricchezza degli scatti custoditi in archivio *Nascita di Venere* risulta senz'altro il soggetto privilegiato da Mulas: una statua di 70x40x10 cm in marmo bianco, di cui esistono numerose versioni tra cui una *Piccolissima scultura* di 10x5x6 cm, sempre in marmo statuario, ritratta in un ampio servizio dedicato al piccolo formato in cui compare anche la mano di Beatrice Monti, a sottolineare per confronto la particolare scala dimensionale di queste minute forme astratte. Il dettaglio non è

22 Cfr. Dorflès 1964: 224-227.

fortuito, poiché la sua immagine accanto a *Nascita di Venere* ritorna più volte con particolari risonanze: in un ritratto nella sala di Cascella alla Biennale (cfr. fig. 3) e in tre scatti ambientati dentro la Galleria dell'Ariete, in cui, rispettivamente, abbraccia l'opera, vi si siede davanti su una sedia, e posa illuminata in primo piano accanto a Cascella, velato da un'ombra sul volto e in secondo piano rispetto alla scultura, che compare sfuggente per metà dal margine dell'inquadratura sulla sinistra sulla stessa linea visiva di Beatrice Monti (cfr. fig. 4). In questi ultimi tre scatti, un fascio di luce investe parallelamente l'opera e il volto della giovane gallerista, stagliati su un fondo nero, quasi a confrontare la rispettiva bellezza. Ma è il retro della statua che artista, gallerista e fotografo scelgono di mostrare: un lato posteriore che ricorda un profilo brancusiano, e dunque i tratti di una maschera di origine africana. Un riferimento anche qui non casuale, memore di quella ritualità laica evocata da Tadini fortemente ancorata a una lettura liturgica ma su scala umana dell'oggetto scolpito, che trova forse la massima espressione formale in questo manufatto quando sul lato frontale si trasforma in monumento a una clitoride. Due ritratti singoli della vulva di Venere, custoditi nell'archivio fotografico di Beatrice Monti, sono infine firmati da Mulas, che legge l'insolito soggetto attraverso due diverse equivalenze di grigi, bianchi e neri, uno su sfondo chiaro e uno su sfondo scuro (cfr. fig. 5). In entrambi, tuttavia, la morbidezza del marmo apuano accompagna le curve di questo dettaglio del corpo femminile suggerendone la pienezza erettile, e così assecondando l'esplicita volontà di Cascella di concretarlo in una forma totemica votata al culto laico della donna.

BIBLIOGRAFIA:

- Alfieri 1963 = Bruno Alfieri, *Una nuova rivista*, «Marmo 1», 1,1, 10 dicembre 1963 (in *Collezione Marmo 1-5 1962/1971*, Anastatica «Marmo 1», Pisa, Pacini Editore, 2016, pp. 40-43).
- Ballo 1972 = Guido Ballo, *Andrea Cascella*, catalogo della mostra curato G. Aulenti, (Milano, Galleria del Naviglio, giugno 1972) Milano, Edizioni del Naviglio, 1972.
- Carrieri 1961 = Raffaele Carrieri *Le pietre di Cascella nuove e antichissime*, «Epoca», 562, 9 luglio 1961, p. 86.
- Cascella 1962 = *Il salotto uccide la scultura - Un'intervista con Andrea Cascella sui rapporti tra architettura e scultura*, «Successo», 4, aprile 1962.
- Cascella 1972 = Andrea Cascella in Umberto Allemandi, *L'amante di pietra*, «Bolaffiarte», 3, 22, estate 1972, p. 53.
- Cascella 1983 = Flaminio Gualdoni e Marco Meneguzzo, Intervista ad Andrea Cascella in *Andrea Cascella: il senso e la materia*, a cura di Flaminio Gualdoni e Marco Meneguzzo, catalogo della mostra (Viggiù : Museo Butti, 1-30 ottobre 1983), Varese, La Tipografica, 1983.
- Cascella 1984 = Andrea Cascella intervistato in Marco Sorteni, *Sto a Milano perché a Roma mi diverto*, «La Domenica del Corriere», 45, Milano, 10 novembre 1984.
- Cascella 1990 = Lucia Sara Luraghi, *Il fascino discreto degli scalpellini*, in *Andrea Cascella. Il cor-*

- po della scultura proposte e ipotesi*, a cura di Luciano Caramel, catalogo della mostra (Milano, Studio Reggiani, maggio-giugno 1990), Milano, Studio Reggiani, 1990, p.n.n.
- Cascella 1998 = *Andrea Cascella: gli anni Sessanta*, a cura di Giuseppe Appella, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 15 ottobre-31 dicembre 1998), Milano, Electa, 1998.
- Cascella 2004 = *Andrea Cascella* cit. in *Andrea Cascella. Disegni e sculture*, a cura di Claudio Cerritelli, Luigi Sansone, catalogo della mostra (Milano, Centro d'Arte Arbur, 11 maggio-10 luglio 2004), Milano, Centro d'Arte Arbur, 2004.
- Castagnoli/Italiano/Mattirolo 2007 = *Ugo Mulas: la scena dell'arte*, a cura di Pier Giovanni Castagnoli, Carolina Italiano, Anna Mattirolo, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, Milano, PAC, Torino, GAM, 2007-2008), Milano, Electa, 2007.
- del Renzio 1968 = Toni del Renzio, s.t., in *Andrea Cascella*, catalogo della mostra (New York, Betty Parsons Gallery, 5-30 marzo 1968), New York, Betty Parsons Gallery, 1968; e in *Sculpture by Andrea Cascella*, catalogo della mostra (Los Angeles, Felix Landau Gallery, 7 ottobre-2 novembre 1968), Los Angeles, Felix Landau Gallery, 1968.
- Dorazio 1980 = Piero Dorazio, *Per Andrea Cascella* (Todi, 11 maggio 1980) in *Sculture di Andrea Cascella*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, maggio-giugno 1980), Milano, Edizioni Galleria del Naviglio, 1980, p.n.n.
- Dorfles 1964 = Alberto [sic] Cascella intervistato da Gillo Dorfles in *Interviste con i pittori*, «Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea», 2, 1, 8-9-10, settembre 1964 pp. 224-227.
- Fergonzi 2014: Flavio Fergonzi, *Fotografare (e pubblicare) le sculture: un antefatto anni Trenta-Quaranta per Marino e Manzù*, in *Manzù/Marino: gli ultimi moderni*, a cura di Laura D'Angelo / Stefano Roffi / Cinisello Balsamo, Silvana, 2014, pp. 45-61.
- Ferretti 1977: Massimo Ferretti, *Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*, a cura di Wladimiro Settimelli e Filippo Zevi (catalogo della mostra, Firenze, Forte di Belvedere, luglio-ottobre 1977), Firenze, Edizioni Alinari, 1977, pp. 116-142.
- Marchiori 1965 = Giuseppe Marchiori, *Andrea Cascella* (Venice, April 1965), in *Andrea Cascella*, catalogo della mostra (New York, Betty Parsons Gallery, 20 aprile-15 maggio 1965), New York, Betty Parsons Gallery, 1965.
- Messina 2001: Maria Grazia Messina, *Scultura e fotografi*, in *Scultura e fotografia questioni di luce*, a cura di Ead., Firenze, Fratelli Alinari, 2001.
- Modern Sculpture from the Joseph H. Hirshhorn Collection* 1962 = *Modern Sculpture from the Joseph H. Hirshhorn Collection*, Guggenheim Museum, New York (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 3 ottobre 1962-6 gennaio 1963), New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1962.
- Monti 1963 = *I mercanti d'arte*, «Domus», n. 398, gennaio 1963, pp. 29-30.
- Mulas 1973 = *Conversazioni con Ugo Mulas* in *Ugo Mulas: immagini e testi*, con una nota critica di Arturo Carlo Quintavalle, Parma, Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma, 1973, pp. 9-102.
- Mulas 1974 = *Libro per le sculture di Arnaldo Pomodoro*, immagini di Ugo Mulas, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1974
- Mulas, Arnason 1971 = Ugo Mulas, H. Harvard Arnason, *Calder*, Milano, Silvana Editoriale, 1971.
- Mulas Einaudi 1973 = Ugo Mulas, *La fotografia*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1973.
- Mulas Fabbri 1973 = Pietro Consagra, Ugo Mulas, *Fotografare l'arte*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1973.
- Mulas, Smith 1964 = Ugo Mulas, David Smith, *Voltron David Smith*, New York, Harry N. Abrams, 1964.
- Sculpture of the Twentieth Century* 1960 = *Sculpture of the Twentieth Century 1960: Sculpture of the Twentieth Century*, catalogo della mostra (Londra, Grosvenor Gallery, 17 ottobre-12

LETTURA DI ANDREA CASCELLA DALLA CRITICA ALLA FOTOGRAFIA (1961-1968)

novembre 1960), Londra, Grosvenor Gallery, 1960.

Tadini 1961 = Emilio Tadini, presentazione in *A. Cascella*, catalogo della mostra n. 75 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 5 giugno 1961), Milano, Galleria dell'Ariete, 1961, p.n.n.

Tadini 1963 = Emilio Tadini, presentazione in *A. Cascella*, catalogo della mostra n. 98 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 15 novembre 1963), Milano, Galleria dell'Ariete, 1963, p.n.n.

Toschi 2021 = Caterina Toschi, *Bobo Piccoli alla Galleria dell'Ariete*, in *Appunti per una ricerca su Bobo Piccoli*, a cura di Cloe Piccoli ed Elena Pontiggia, Milano, Skira, 2021, pp. 70-79.

Ugo e gli scultori 1988: *Ugo e gli scultori. Fotografie di Ugo Mulas dal 1960 al 1970*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Isola, febbraio 1988), Roma, Galleria L'Isola, 1988.

Valsecchi 1962 = Marco Valsecchi, presentazione in *Andrea Cascella*, catalogo della mostra (Londra, Grosvenor Gallery, 6 giugno-7 luglio 1962), Londra, Grosvenor Gallery, 1962, p.n.n.

Wölfflin 2008 = Heinrich Wölfflin, *Fotografare la scultura*, a cura di Benedetta Cestelli Guidi, trad. it. di Ivan D'Angelo, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2008.

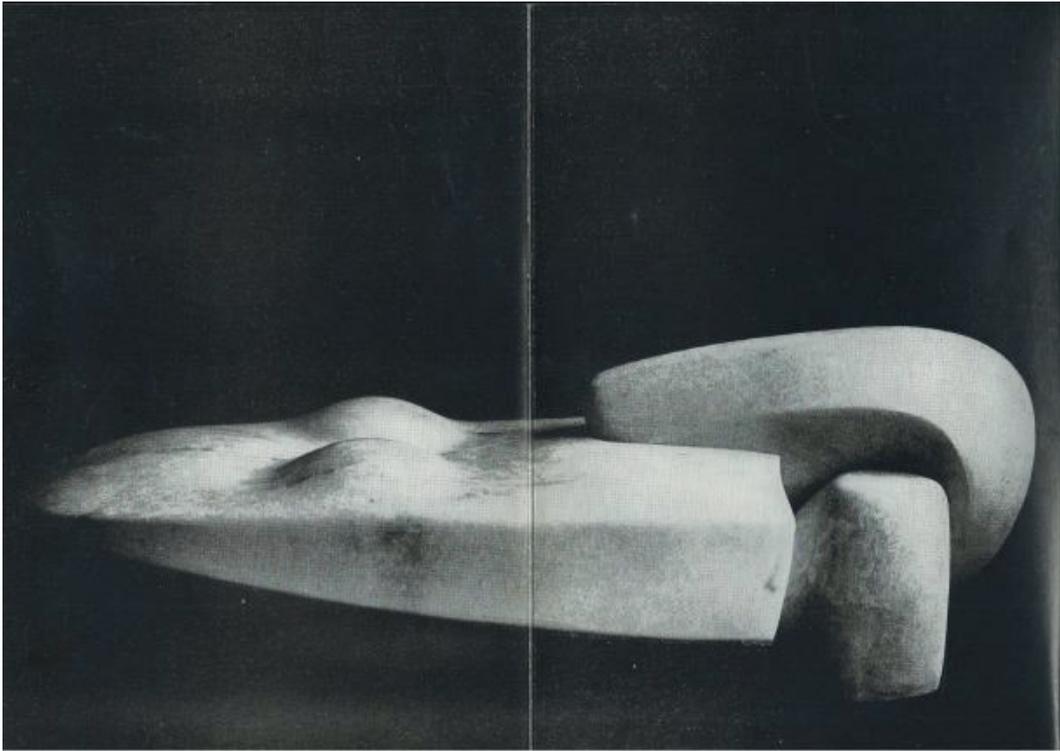


Fig. 1. Andrea Cascella, *Bagnante*, marmo di Candoglia, 1961, foto: Ugo Mulas, in *A. Cascella*, catalogo della mostra n. 75 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 5 giugno 1961), Milano, Galleria dell'Ariete, 1961, p.n.n. Archivio Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena.



Fig. 2. Andrea Cascella a lavoro con il suo assistente sul bassorilievo per lo stabilimento Olivetti a Buenos Aires, 1961, provino di contatto: Ugo Mulas. Archivio Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena.

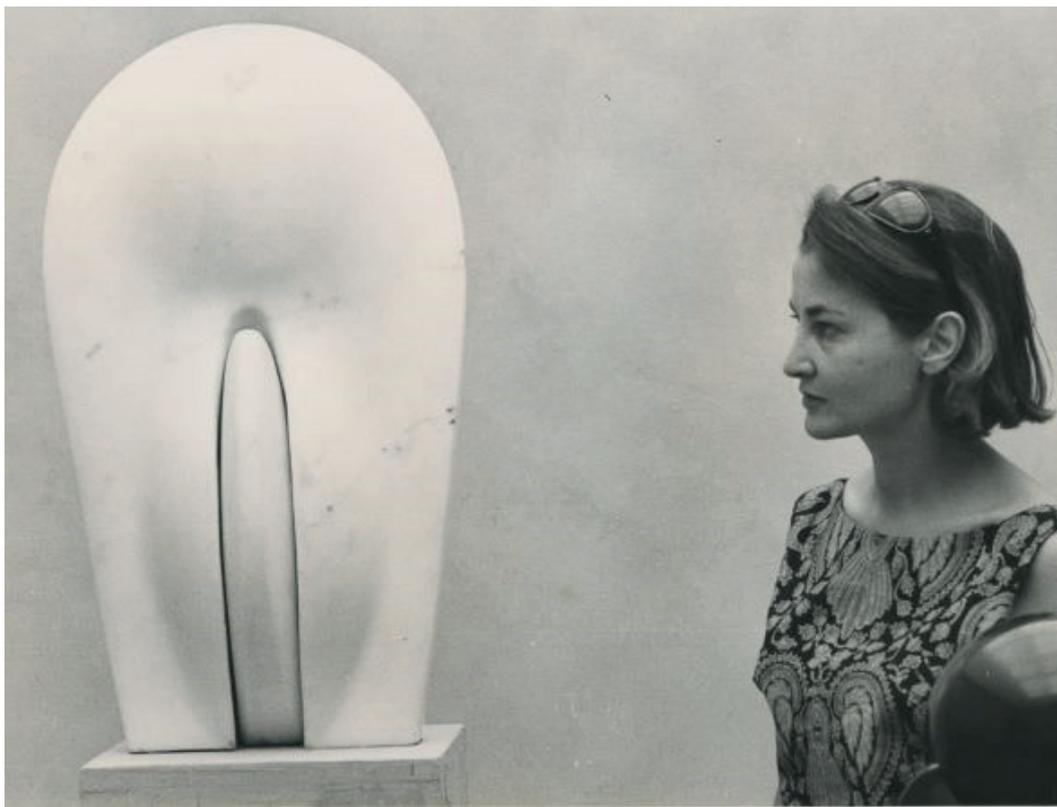


Fig. 3. Beatrice Monti della Corte accanto a *Nascita di Venere*, sala personale di Andrea Cascella (n. 25), XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1964. Archivio Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena.



Fig. 4. Beatrice Monti della Corte e Andrea Cascella accanto a *Nascita di Venere*, 1963, foto: Ugo Mulas. Archivio Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena.

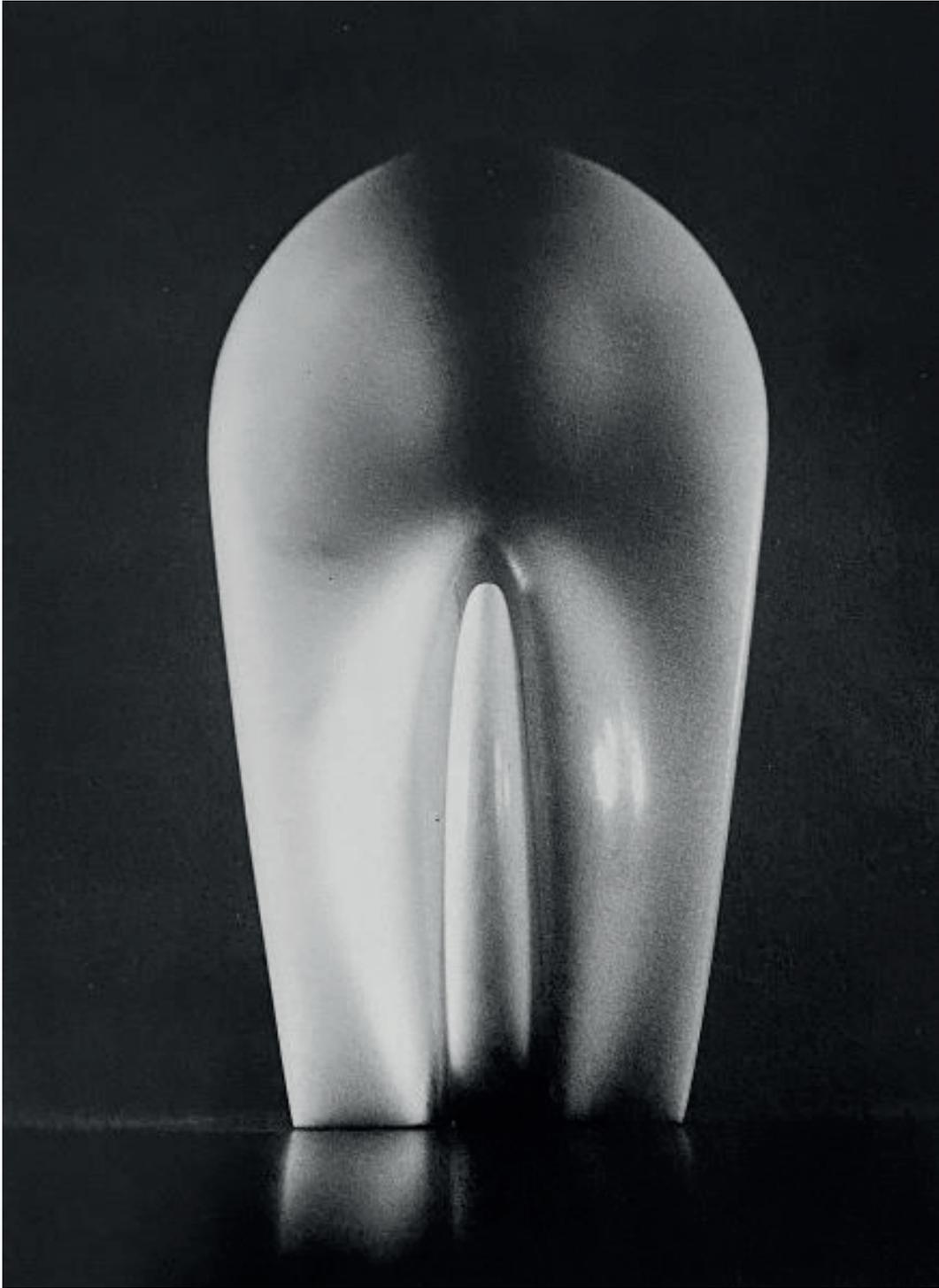


Fig. 5. Andrea Cascella, *Nascita di Venere*, 1962, foto: Ugo Mulas. Archivio Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena.