SALVATORE SCARPITTA

ISBN 978-88-32161-10-6

A ARTE INVERNIZZI

SALVATORE SCARPITTA

Grazie al lavoro di Salvatore Scarpitta

... impresso nel mio subconscio
... un archivio arricchito di eventi, fenomeni, essenze e cose
... legati l'uno all'altro in una connessione totale, arcaica
prendono forma.

Thanks to Salvatore Scarpitta's work

... impressed upon my subconscious
... a whole archive of events, phenomena, objects and essences
... all linked to each other in an all-embracing, archaic connection
begin to take shape.

Günter Umberg

Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra
Salvatore Scarpitta
a cura di Günter Umberg

A arte Invernizzi Milano 2 dicembre 2021 - 17 febbraio 2022

Redazione
Criseide Invernizzi, Milano
Selene Invernizzi, Milano

Progetto grafico
Tiziana Invernizzi, Milano

Traduzione
Simon Turner, Imperia

Fotografie
Bruno Bani, Milano; Carroll Photo Service, Los Angeles

Fotolito
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

Stampa
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

© 2022 A arte Invernizzi, Milano
Tutti i diritti riservati

Video
Francesco Castellani, Roma

Si ringrazia
Angelo, Silvia e Francesca Calmarini, Nicoletta Gaetani, Silvio Vancini

SALVATORE SCARPITTA

A ARTE INVERNIZZI
VIA D. SCARLATTI 12 20124 MILANO TEL. FAX 02 29402855
INFO@AARTEINVERNIZZI.IT WWW.AARTEINVERNIZZI.IT



Senza titolo, 1957, tela estroflessa e tecnica mista, 80x64,5 cm

Luigi Sansone
L'estensione dell'esperienza di Salvatore Scarpitta

Salvatore Scarpitta, conosciuto nel mondo dell'arte per le opere realizzate con bende intrecciate e in tensione, esposte per la prima volta nel 1958 alla Galleria La Tartaruga di Roma, così è ricordato dal critico Emilio Villa nel saggio pubblicato nel volume *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, una raccolta di scritti dedicati ad alcuni dei più importanti artisti internazionali dell'epoca: «Con tonalità ironica di vilipendio strofico, sloganico, il nostro amico Turcato (Turcato, Turcato, Turcato, ha gridato da Menghi, sere fa, certe sere: "Scarpita fa le mumie! mumifica!" Invece, è vero. Nel registro aleggiante veleggiante delle tessiture (tutte soteriche) di Salvatore Scarpitta non mancherà, non dovrebbe mancare, l'idea della benda e della mummia, lino e sabbia, che precedono la formazione attiva, esecutiva, *del luogo*, del piccolo luogo cardinale, dell'insieme segnato, che sottende il campo come non finito, prima della tratta omniversa, o l'immobile itinerario (radiante) di Lazzaro in attesa del *fatum*, del *verbum*. *Vita-atque-mors tua ressurrectio mea*»[1].
Con il suo tipico linguaggio criptico e irradiante, con la sua straordinaria intuizione Villa è stato tra i primi a scrivere dell'«operazione di salvezza» e delle «tessiture (tutte soteriche)» di Scarpitta. «Salvatore, soteriologico induttore, mio Salvatore», dirà Villa, e continuerà in un crescendo di eccitazione lessicale, con rimandi biblici, storici e mitologici, tutti legati, con un sottile e labirintico filo, alla "benda" usata da Scarpitta: «la benda che ha voce potere seduzione strappo»[2].
Anche il celebre critico d'arte Gillo Dorfles in più occasioni ha dedicato al lavoro di Scarpitta pagine illuminanti: «Quando Scarpitta - questo americano nelle cui vene sangue italiano e sangue slavo costituiscono un'esplosiva miscela - fece ritorno alla sua città natale, dopo due decenni passati nella patria degli avi, il materiale pittorico che portava con sé al di là dell'Atlantico consisteva in brandelli di tele monocrome sovrapposti e intrecciati a formare superfici ineguali e discontinue: un genere artistico che - già allora - si differenziava nettamente dagli schemi astratti allora in uso a Roma e dintorni (artistici)»[3].
I «brandelli di tele monocrome» a cui si riferisce Dorfles sono i lavori con le bende che Scarpitta aveva esposto alla Galleria La Tartaruga di Roma, nell'aprile 1958. Come lo stesso artista dichiara nel pieghevole della mostra egli si libera della «pittura-materia» togliendo «l'indumento che ricopriva le [sue] tele» liberandosi «dal peso organico inserito nei [suoi] quadri precedenti»[4].
La tela nuda e cruda diviene in quel periodo il *medium* con cui Scarpitta realizza le sue originali e innovative opere.
Il pittore Piero Dorazio, tra i maggiori rinnovatori dell'arte italiana del dopoguerra, che aveva conosciuto Scarpitta a Roma nell'inverno 1944-1945, afferma: «Scarpitta era invitato a tutte le mostre d'avanguardia, ed era tra i migliori astrattisti. Verso il 1954-58, dopo la nascita di sua figlia Lola, Salvatore aveva portato nel suo studio tutte le fasce di tela adoperate per fasciare la bambina e, dopo averle avvolte intorno a telai di legno, le irrigidiva con una colla e le dipingeva, monocrome, o bianco, o rosso scuro, o blu, lasciando fra un giro e l'altro della fascia

delle fessure. Questi spazi vuoti risultavano come dei tagli netti aperti, come delle ferite. Quei lavori mi colpirono molto per la loro originalità e anche per il loro valore in quanto estensione della sua esperienza pittorica: era il primo esemplare passo avanti dopo la provocazione di Burri. Sicché, quando Fontana venne a Roma, lo accompagnai nello studio di Salvatore, come pure, poco dopo, vi accompagnai Leo Castelli, il quale aveva appena aperto la sua galleria a New York. L'anno dopo andai da Fontana e il suo studio era pieno di tele con i celebri tagli, i quali non potevano non essere stati suggeriti dalle fasce di Scarpitta»[5].

Le fasce, le bende trasmettono una sensazione di forza, ma anche di difesa e protezione, sono simbolo di conservazione nei momenti fondamentali della vita, dalla nascita agli episodi di guerra, alla morte, con la certezza di un'esistenza futura, come testimoniano le antiche civiltà, soprattutto quella egizia. Fasce e bende benefiche, che contengono, che trattengono, che conservano e preservano la forza vitale, che in noi è volontà di sopravvivenza.

Gli Egizi furono probabilmente i primi a ideare bendaggi adesivi e ad utilizzare il miele per la medicazione delle ferite. Sappiamo inoltre che nell'antico Egitto, nei casi di mummificazione, il corpo, dopo il trattamento e l'essiccamento, veniva fasciato con bende di lino, a volte spalmate con resine e unguenti per sigillare il corpo, le fasce fungevano da isolante per l'aria; il corpo mummificato, dopo essere stato deposto in una cassa antropoide dipinta, veniva portato su una slitta verso la tomba.

La slitta, quindi, non è soltanto strumento per il viaggio terreno, ma simbolo di partenza per una meta che trascende la realtà stessa, che appartiene al mondo dello spirito. Da qui la sensazione di mistero, di solennità che, proprio nella loro arcaica struttura, ci trasmettono le slitte che Scarpitta inizia a costruire e fasciare intorno al 1973, le quali sembrano proseguire in itinerari oltre i limiti terrestri.

Sling shot (Kenny Adam's Eve)

Tra le realizzazioni più avvincenti e scenografiche di Scarpitta ricordiamo *Sling Shot (Kenny Adam's Eve)* (1996), un'opera scaturita dall'esperienza e dalla passione di Scarpitta per le corse d'auto su piste di terra battuta. Scarpitta ha recuperato il telaio deformato di una sua auto da corsa, distrutta durante una gara, fasciandolo quasi a volerlo proteggere, con bende intrise di resina e pittura. Le larghe fasce lo avvolgono trasversalmente, lasciando intravedere profondi spazi interni in penombra che, contrastando con la superfice chiara delle fasce e con il telaio rosso metallico, creano una sensazione di forte drammaticità. L'opera ha come fondo un ampio telo che sembra fungere da sudario. Nata dai rottami di un'esperienza vissuta e consumata sulla pista, con le sue lacerazioni, ferite e bende in tensione, quasi fossero fasci di muscoli, gangli nervosi e ramificazioni di vene di una creatura ferita, rappresenta il punto di incontro tra arte e vita sul quale si basa il pensiero artistico ed esistenziale di Scarpitta.

Uno sguardo attento non può non richiamare alla mente la corrispondenza di *Sling Shot (Kenny Adam's Eve)* con il dipinto *Deposizione dalla croce* (1521) di Rosso Fiorentino. Nell'opera del pittore fiorentino, Cristo viene deposto dalla croce mentre in basso Maria è sostenuta da due donne e la Maddalena, inginocchiata, ne abbraccia le gambe; sul lato opposto il discepolo Giovanni piange affranto mentre un giovane attento a bloccare la scala osserva la Maddalena.

Nella *Deposizione* di Rosso Fiorentino la Croce, come il telaio dell'auto di Scarpitta, ha una struttura massiccia su cui si concentra e si consuma verticalmente la rappresentazione drammatica. Nel dipinto, in alto, Cristo è racchiuso da una sorta di cerchio formato dai corpi di quattro uomini che cercano faticosamente di deporre al suolo il corpo esanime; nell'installazione di Scarpitta nella parte superiore notiamo un ampio varco metallico deformato, è quello che una volta era l'abitacolo dell'uomo che pilotava l'auto da corsa. Entrambe le opere presentano ritmi ascensionali dettati dalla posizione dei corpi e dalle vesti dei personaggi nella *Deposizione* e in *Sling Shot* dal groviglio delle larghe bende che avvolgono il telaio e le sue strutture metalliche. Due opere realizzate in tempi distanti tra loro e con mezzi espressivi diversi, una sacra e l'altra apparentemente profana, ma entrambe cariche di *pathos* e avvolte da un alone di solennità.

La sacralità delle fasce

Le fasce e bende utilizzate da Scarpitta sembrano ricollegarsi idealmente a simulacri divini, la Sacra Sindone, il velo della Veronica, o a miracoli come la resurrezione di Lazzaro a Betania[6]: «Il morto uscì coi piedi e le mani legati da fasce e il viso coperto da un sudario. Gesù disse loro: "Sfasciatelo e lasciatelo andare"» (Gv 11, 14). Scarpitta stesso lo conferma: «Le "fasciature" sono state un'esperienza italiana tra le più religiose. Nella mia memoria il primo collegamento è con il fazzoletto di Veronica sul volto di Cristo, ma allora credendo di essere ateo non intendevo la religiosità se non in senso laico»[7].

In varie opere del Trecento il Bambino Gesù è rappresentato avvolto da bende, come nell'affresco di Giotto *La natività di Gesù* (1303-1305) nella Cappella degli Scrovegni a Padova, o ancora nella *Natività* (1308-1311) affrescata dallo stesso Giotto nel transetto destro della Basilica Inferiore di San Francesco d'Assisi; altri esempi li ritroviamo nelle opere di Taddeo Gaddi, *Adorazione dei pastori* (1330 c.) al Museo delle Belle Arti, Digione; Bartolo di Fredi, *Natività e adorazione dei pastori* (1383) alla Pinacoteca Vaticana di Roma e ancora, dello stesso artista, la *Adorazione dei pastori e Sant'Antonio Abate* (fine XIV secolo) nella Chiesa delle Sante Flora e Lucilla a Torrita di Siena.

Due "giganti" della pittura italiana del Quattrocento, Andrea Mantegna e Giovanni Bellini, si cimentarono nel giro di pochi anni sullo stesso tema. Infatti nella *Presentazione di Gesù al Tempio* di entrambi gli autori - quella del primo datata 1453 circa e quella del secondo risalente a qualche anno dopo (1470 c.) - la figura del Bambino Gesù è posizionata al centro della composizione, tra la Vergine e Simeone; la Vergine sorregge Gesù in fasce mentre sta per affidarlo a Simeone, a cui lo Spirito Santo aveva predetto che non sarebbe morto prima di aver visto il Messia.

Mantegna presenta Gesù avvolto da fasce di cotone segmentate e cucite tra loro e sistemate uniformemente, con andamento geometrico orizzontale. Le lunghe fasce che avvolgono il corpo di Gesù, dipinto da Bellini, scorrono in modo continuativo e come quelle dipinte da Mantegna avvolgono e isolano Gesù da fattori esterni: l'unico punto di contatto fisico di Gesù, in entrambi i dipinti, avviene con la madre, con lo sfiorarsi delle loro teste. La Vergine porge Gesù avvolto tra le braccia di Simeone, ma il contatto fra il Bimbo e l'uomo è mediato dalle bende. Dunque le bende sembrano voler sottolineare la natura sacra di Gesù: certamente non rimandano alla



Andrea Mantegna, *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1453 circa, olio su tela, 77,1x94,4 cm
Gemäldegalerie - Staatliche Museen zu Berlin, Berlino, © 2022 Foto Scala, Firenze

funzione curativa della fasciatura, ritenuta in passato indispensabile per modellare il corpo del bambino e per prevenire nella crescita le cattive posizioni, proteggendone le ossa.

Core

Nel febbraio 1979 Scarpitta soggiorna per un breve periodo a Houston, Texas, in occasione di una sua mostra alla Robinson Galleries. Nota un albero di Natale gettato tra i rifiuti e istintivamente lo carica in auto pensando che gli potrebbe essere utile per una sua opera; infatti qualche settimana dopo il tronco dell'albero, sfrondato da tutti i rami, completamente avvolto da bende e con in cima la forma di un serpente, sarebbe apparso al centro della sua opera intitolata *Core*.

Nella lingua inglese il vocabolo *core* assume vari significati: *the Earth's core* (nucleo della Terra); *the core of a pear* (torsolo di una pera); *the core of the problem* (il nocciolo del problema); *the reactor's core* (il nocciolo del reattore); *core customers* (clientela di base); e molti altri. In quest'opera di Scarpitta il titolo *Core*, gli elementi compositivi e i colori (rosso e nero) ricordano un episodio biblico.

Nella cultura israelita il bastone è simbolo di autorità. Dio ordina a Mosè di alzare il suo bastone sulle sponde del Mar Rosso, per separare le acque e far passare il popolo israelita, inseguito dagli Egizi, sull'altra sponda (Eso 14, 16). In altri episodi delle sacre scritture, Mosè



Toga, 1958, tela e tecnica mista su tavola, 24x35 cm

compie atti prodigiosi con il suo bastone: errando nel deserto con il suo popolo, con un colpo di bastone fa zampillare una sorgente dalla roccia; davanti al faraone istruito da Mosè, per volere divino, il fratello Aronne getta a terra il bastone che si trasforma nel serpente che divora i serpenti creati dai maghi del faraone.

Core, nella Bibbia, è un personaggio che durante l'Esodo dall'Egitto (probabilmente a Cades) si ribella assieme a un gruppo di duecentocinquanta seguaci contro il governo monarchico di Mosè e le prerogative sacerdotali di Aronne. Ma l'intervento di Yahweh conferma la preminenza dei due fratelli e annienta Core, Datam, Abiram e le loro famiglie, facendoli sprofondare sottoterra, cosicché scendono vivi agli inferi, mentre un fuoco dal cielo divora i duecentocinquanta ribelli.

In un altro episodio si legge: «Il Signore disse a Mosè: "Fatti un serpente e mettilo sopra un'asta; chiunque, dopo essere stato morso, lo guarderà resterà in vita". Mosè fece un serpente in rame e lo mise sopra l'asta; quando un serpente aveva morso qualcuno, se questi guardava il serpente di rame, restava in vita» (Nu 21, 8-9).

Scarpitta sembra voler rievocare e riassumere in maniera totalmente astratta questi eventi del Vecchio Testamento; il bastone sormontato dalla forma di un serpente si erge da una superficie nera rientrante (la terra che sprofonda) rispetto al piano rosso principale della composizione (il fuoco dal cielo).

Scarpitta con pochi elementi riesce a costruire un'immagine totemica carica di energia e pregna di significati reconditi, che trascendono il mondo tangibile. Lo stesso artista in un'intervista, parlando del suo lavoro afferma: «[…] si spera che chi vede vedrà oltre il fatto oggettivo sotto i suoi occhi e lo trascenda. È il processo della trasmutazione della fisicità in spirito, che è un fatto specificamente artistico, e a cui credo sempre come obiettivo del mio modo di essere artista.



X Cinturato, 1960, bende e tecnica mista su tavola, 36x56 cm

Questa è la mia morale, la mia etica: trovare nella presenza visiva, che spesso è sotto la forma dei rottami della vita, altri agganci che portano a capire che questo lavoro, se è arte, conduce altrove. L'altrove sta nella storia comune a tutti, attraverso i passaggi che tutti incontriamo prima o poi: la nascita, la morte, la violenza, il ritrovarsi parte della natura...»[8].

Le sculture assemblate

I materiali di recupero e i *ready made* sono stati scelti da numerosi artisti delle avanguardie del Novecento (Duchamp, Man Ray, Boccioni) per creare opere originali; basti ricordare per tutte l'originale scultura *Tête de Taureau* (1943) di Pablo Picasso, composta da una sella e un manubrio di bicicletta.

Il futurista Umberto Boccioni, al quarto punto delle Conclusioni del suo *Manifesto tecnico della scultura futurista* (11 aprile 1912), aveva dichiarato la necessità di introdurre in scultura l'uso di nuovi materiali, infatti scriveva: «Distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo. Negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione d'un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc.»[9].

Scarpitta ha assimilato l'idea di Boccioni dell'uso in scultura di «materie diverse» e il senso della dinamica delle forme: una pistola giocattolo di latta, uova di legno per rammendo, tendiscarpe e cavastivali in legno, feltro, stoffa, appendiabiti, una vecchia serratura, una spazzola di saggina sono alcuni degli oggetti con cui egli realizza straordinarie sculture che assumono fattezze di maschere tribali le quali ricordano quelle dei nativi americani o dell'Africa subsahariana.



Giovanni Bellini, *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1470 circa, olio su tavola, 82x106 cm
Fondazione Querini Stampalia, Venezia, © 2022 Foto Scala, Firenze

I primi assemblaggi con appendiabiti e cavastivali di Scarpitta (*S. 79*, *Cervo d'albergo*, *Hotel Antelope*, *Cervo d'albergo n. 3*) risalgono al 1974; poi, agli inizi degli anni Novanta, con i materiali sopraindicati, costruisce le sculture che intitola *Face Traps*, composizioni originali e curiose che sembrano captare la realtà e intuirne certe situazioni di fondo.

I vari materiali (legno, metallo, tele) che compongono le *Face Traps* sono intrisi di resine e fasciati allo stesso modo con cui Scarpitta realizza i suoi famosi quadri fasciati; la fasciatura fonde e uniforma i vari pezzi così da ottenere una composizione sintetica; in seguito l'artista decide di fare eseguire in bronzo questi assemblaggi, pochi esemplari di ognuno, seguendone personalmente la fusione e la patina finale.

La facoltà di Scarpitta di vedere negli oggetti più disparati, a volte scarti, delle componenti essenziali alla creazione di "maschere-personaggi", ci fa riflettere sull'inesauribile capacità dell'artista di interpretare la legge di conservazione della massa enunciata da Lavoisier, secondo cui nulla si crea, nulla si distrugge, ma tutto si trasforma[10].

Dirt track racing: sprint cars

Oltre alla pittura e alla scultura, Scarpitta ha coltivato fin dall'adolescenza - agli inizi degli anni Trenta del secolo scorso - la passione per le corse d'auto che si svolgevano ogni mercoledì sera sul circuito di Legion Ascot Speedway in Boyle Heights, tra le colline alle spalle di Los Angeles. Su quella pista ovale lunga 5/8 di miglio gareggiavano piloti molto amati dal pubblico come

Louis Meyer, Wild Bill Cummings, Warren Wilbur Shaw, Al Gordon e Ernie Leo Triplett. Furono questi piloti e molti altri a esercitare uno straordinario e duraturo fascino su Scarpitta. L'assidua frequentazione di Legion Ascot Speedway, l'incontro con i piloti, i meccanici, l'assistere alle premiazioni dei campioni, a volte essere testimone di incidenti mortali sulla pista, sono stati di fondamentale importanza nella vita e nell'arte di Scarpitta e lo hanno indotto a eseguire i suoi primi disegni: ritratti dei piloti, scene delle gare. Come egli racconta «la prima volta che dipinsi erano i numeri che i corridori amici mi permettevano di disegnare sulle loro lucide vetture multicolori»[11].

Nel 1936 il pilota Al Gordon e il suo meccanico Spider Matlock perdono la vita in un incidente sul circuito di Legion Ascot. In seguito a questo drammatico episodio la stampa locale invoca la chiusura della pista. Qualche mese dopo un incendio doloso appiccato alle tribune distrugge completamente il circuito.

La rovinosa fine di Legion Ascot coincide con la partenza di Scarpitta per l'Italia. Nell'autunno di quello stesso anno egli si imbarca per raggiungere la Sicilia e poi Roma, dove s'iscriverà all'Accademia di Belle Arti.

La partenza dagli Stati Uniti, gli anni di studio a Roma, i tragici avvenimenti della seconda guerra mondiale e il successivo lungo soggiorno a Roma nel dopoguerra lo allontanano per un lungo periodo dalle piste, ma la passione per le corse riesploderà al suo ritorno in America nel dicembre 1958.

Nella prima metà degli anni Sessanta, nello studio di New York, Scarpitta realizza con materiali trovati e pezzi costruiti da lui *Rajo Jack*, facsimile di un'automobile da corsa che aveva visto da ragazzo in California. Subito dopo *Rajo Jack* egli costruisce altre auto e per tutte si preoccupa di renderle il più vere possibile. Le auto vengono esposte alla Leo Castelli Gallery di New York nel 1965 e alla Leo Castelli Warehouse, 103 W. 108th Street, nel 1969.

Nell'estate del 1985, dopo mesi di lavoro, Scarpitta porta a compimento nel suo studio garage di Baltimora, Maryland, uno dei suoi sogni di gioventù: la costruzione di una macchina da corsa (una *dirt track racer*) funzionante, la *Sal Scarpitta Special*, in grado di correre sulle piste in terra battuta del Maryland e della Pennsylvania con i maggiori campioni del momento; dunque egli decide di formare una propria scuderia e di competere nelle gare ufficiali, con il sostegno morale e materiale di Leo Castelli. Quest'avventura sulle piste, che durerà oltre due decenni, nella primavera del 1987 vede scendere in pista lo stesso Scarpitta sul circuito di Hagerstown Speedway nel Maryland.

Scarpitta trova nella competizione fragorosa dei circuiti, tra persone che conservano ancora la capacità di entusiasmarsi e appassionarsi, altre energie ed esperienze che, filtrate dalla sua sensibilità artistica, gli permettono di realizzare installazioni e opere di calda e drammatica umanità, come *Incident at Castelli* (1987), *Race Car on Idaho Potato Track* (1990) e la sopra citata *Sling Shot (Kenny Adam's Eve)* (1996).

Alcune opere di Scarpitta traggono origine diretta dalla sua innata passione per le corse automobilistiche, come testimoniano *Miller Shell* (1968), musetto d'auto da corsa d'epoca, in vetroresina e metallo; *Rottame (Frammento d'auto)* (1989), frammento della carrozzeria di un'auto con la scritta «*Scarpitta*» a caratteri cubitali; *Race Sign* (1989), parte laterale del tettuccio di un'auto su cui spicca il numero 59, numero ufficiale dell'auto con cui la scuderia di Scarpitta ha partecipato per oltre un ventennio alle gare e che ricorda la data della sua prima mostra personale da Leo Castelli, il cui nome appare dipinto anche sul tettuccio dell'auto.

Questi tre pezzi, provenienti da una realtà vissuta intensamente sulle piste, estrapolati dal contesto delle gare d'auto, sono stati innalzati dall'artista ad opera d'arte; infatti Scarpitta afferma: «Affinché l'arte sia vera ed efficace deve scaturire dall'esperienza totale dell'artista»[12].

[1] E. Villa (1957), *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, Feltrinelli, Milano,1970, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, a cura di L. Sansone, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2005, p. 411.

[2] *Ibid*.

[3] G. Dorfles, *Scarpitta*, in *Scarpitta 1958-1963*, catalogo della mostra, Galleria dell'Ariete, Milano, 1964, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 413.

[4] Dichiarazione di Scarpitta, in *Scarpitta*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma, 1958, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 424.

[5] P. Dorazio, *Per Salvatore Scarpitta*, in *Salvatore Scarpitta - Opere 1957-1991*, catalogo della mostra, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1998, pp. 35-36, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 117.

[6] Si vedano la *Resurrezione di Lazzaro* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova e la *Resurrezione di Lazzaro* di Duccio di Buoninsegna presso il Kimbell Art Museum a Fort Worth, Texas.

[7] Intervista ad A. Guillot, *Il caso Scarpitta*, «Carte d'Arte», primavera-estate 2000, p. 44, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 437.

[8] *Salvatore Scarpitta. Arte come vita*, intervista a cura di S. Perri, «Carte d'Arte», n. 4, dicembre 1993, p. 9, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 434.

[9] U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, in Id., *Pittrura scultura futuriste (dinamismo plastico)*, Edizioni futuriste di "poesia", Milano ,1912, p. 409.

[10] Cfr. A. L. Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie, présenté dans un ordre nouveau, et d'après les découvertes modernes*, Cuchet, Paris, 1789, pp. 140-141.

[11] Nota autobiografica di Salvatore Scarpitta, in *Scarpitta*, catalogo della mostra, Galleria del Naviglio, Milano, 1956, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 423.

[12] J. Scalzo, *Rajo and Salvatore*, «Circle Track», giugno 1989, p. 12.



Senza titolo, 1958, tela estroflessa, 35,5x30 cm



Senza titolo, 1957, tela estroflessa e tecnica mista, 87x105 cm



Muro al popolo, 1959, tela e tecnica mista su tavola, 63x52,5 cm



To Franz, 1959, bende e tecnica mista su tavola, 27x33 cm



X Member, 1961, tela e tecnica mista su tavola, 33x40,5 cm



Senza titolo, 1958, fasce e tecnica mista, 66x81 cm

Senza titolo, 1958, fasce e tecnica mista, 66x81 cm (dettaglio)





Panciera, 1959, tela e tecnica mista su tavola, 23x32,5 cm



Bandolier, 1979, bende, legno e tecnica mista su supporto di legno, 56x80x18,5 cm

Luigi Sansone
The Extension of Salvatore Scarpitta's Experience

Salvatore Scarpitta is known in the art world for the works he made with tight interwoven bandages, exhibited for the first time in 1958 at the Galleria La Tartaruga in Rome. This is how the critic Emilio Villa remembered him in an essay in *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, a collection of writings on some of the most important international artists of the time: «With a wry tone of strophic, sloganic scorn, our friend Turcato (Turcato, Turcato, Turcato, he shouted at Menghi's, on certain evenings, evenings ago: "Scarpitta makes mummies! he mummifies!" But then it's true. In Salvatore Scarpitta's floating, gliding register of weavings (all of them soterial), there will always be an idea of the bandage and of the mummy, of linen and sand, which precede the active, executive formation of the *place*, of the small cardinal place, of the ensemble marked out, which is implicit in the field as unfinished, before the omniverse section, or the immobile (radiant) journey of Lazarus awaiting the *fatum*, the *verbum*. *Vita-atque-mors tua ressurrectio mea*»[1].
With his typically cryptic and radiant language, and with his extraordinary intuition, Villa was one of the first to write about Scarpitta's «salvation» and «(all soterial) weavings». «Salvatore, soteriological inductor, my Saviour», Villa would go on to say, and he would continue in a crescendo of lexical excitement, with biblical, historical and mythological references, all linked together by a fine labyrinthine thread, to the "bandage" used by Scarpitta: «a bandage with a voice, power seduction laceration»[2].
On several occasions, also the famous art critic Gillo Dorfles devoted some enlightening pages to Scarpitta's work: «When Scarpitta – this American in whose veins Italian blood and Slavic blood form an explosive mixture – returned to his hometown, after two decades spent in the land of his ancestors, the pictorial material he took with him across the Atlantic consisted of shreds of superimposed, interwoven monochrome canvases that formed broken, unequal surfaces: an artistic genre that – even in those days – clearly differed from the abstract formats being used in Rome and its (artistic) environs at the time»[3].
The «shreds of monochrome canvases» that Dorfles refers to are the works with bandages that Scarpitta had shown at the Galleria La Tartaruga in Rome in April 1958. As the artist himself wrote in the exhibition brochure, he freed himself from «painting-matter» by removing «the garment that covered [his] canvases», freeing himself «from the organic weight included in [his] previous paintings»[4]. During that period, the raw canvas became the medium that Scarpitta used to create his original and innovative works.
The painter Piero Dorazio, one of the greatest modernisers of post-war Italian art, who had met Scarpitta in Rome in the winter of 1944-1945, stated: «Scarpitta was invited to all the avant-garde exhibitions, and he was one of the best abstract artists. Around 1954-58, after the birth of his daughter Lola, Salvatore took to his studio all the cloth bands that had been used to swaddle his child. After wrapping them around wooden frames, he stiffened them with glue and painted them in monochrome white, or dark red, or blue, leaving slits between one turn of the band

and the next. These empty spaces were like open cuts, like wounds. I was very struck by those works, for their originality and also for their value as an extension of his pictorial experience: this was the first real step forward after Burri's provocation. So, when Fontana came to Rome, I accompanied him to Salvatore's studio, just as, shortly after, I took Leo Castelli, who had just opened his gallery in New York. I went to see Fontana the following year and his studio was full of canvases with his famous cuts, which could only have been suggested by Scarpitta's bandages»[5].

These bands, or bandages, convey a feeling of strength, but also of defence and protection. They are a symbol of conservation in the key moments of life, at birth and in war and death, with the certainty of a future life, as we see in ancient civilisations, and especially that of Egypt. Beneficial bands and bandages that hold and contain, that conserve and preserve the force of life, which in us is the will to survive.

The Egyptians were probably the first to invent adhesive bandages and to use honey for dressing wounds. We also know that in cases of mummification in ancient Egypt, the body was treated and dried and then wrapped in strips of linen, which were sometimes smeared with resins and ointments to seal the body, while the strips acted as insulation to protect against the air. The mummified body was placed in a painted anthropoid coffin and carried to the tomb on a sled.

The sled was therefore not just a means for making the earthly journey, but a symbol of departure for a destination that transcends reality itself, and that belongs to the world of the spirit. The sleds that Scarpitta began to build and wrap in about 1973 give us this sense of mystery and of solemnity, precisely by means of their archaic structure, and it seems they continue along their way beyond the limits of earthly life.

Sling shot (Kenny Adam's Eve)

One of Scarpitta's most fascinating and spectacular creations is *Sling Shot (Kenny Adam's Eve)* (1996), a work that came from his experience and passion for motorcar racing on dirt tracks. Scarpitta salvaged the deformed chassis of one of his racing cars, which was destroyed during a race, and wrapped it, almost as if to protect it, with bandages soaked in resin and paint. Wide bands wrap around it transversely, revealing deep interior spaces in the half-light, which contrast with the pale surface of the bands and with the metallic red frame, creating a powerful sense of drama. The base of the work is a large canvas that appears to act as a shroud. It rises up from the wreckage of an experience lived and consumed on the track, with all its lacerations, wounds and bandages pulled tight, as if they were the bundles of muscles, nerve ganglia and ramifications of veins of some wounded creature, it is the point at which art and life come together, where Scarpitta's artistic and existential thoughts are based.

A close look cannot fail to recall the link between *Sling Shot (Kenny Adam's Eve)* and Rosso Fiorentino's painting *Deposizione dalla croce* [*Descent from the Cross*] (1521). In the work of the Florentine painter, Christ is taken down from the cross while Mary, below, is held up by two women as Mary Magdalene, kneeling, embraces her legs. On the opposite side, the disciple John weeps, broken-hearted, while a young man holding the ladder looks at Mary Magdalene.

Like the chassis of Scarpitta's car, the cross in Rosso Fiorentino's *Deposizione dalla croce* is a massive structure on which the dramatic representation is concentrated and consumed vertically. At the top of the painting, Christ is enclosed in a sort of circle formed by the bodies of the four men who are struggling to lower his lifeless body to the ground. In the upper part of Scarpitta's installation we see a large deformed metal opening, which is what was once the cockpit for the driver of the racing car. In these works, the upward rhythms are given by the position of the bodies and clothes of the figures in the *Deposizione dalla croce* and by the tangle of wide bandages wrapped around the frame and its metal structures in *Sling Shot*.

The two works were made very far apart in terms of time and using different means of expression, one sacred and the other apparently secular, and yet both are filled with *pathos* and shrouded in an aura of solemnity.

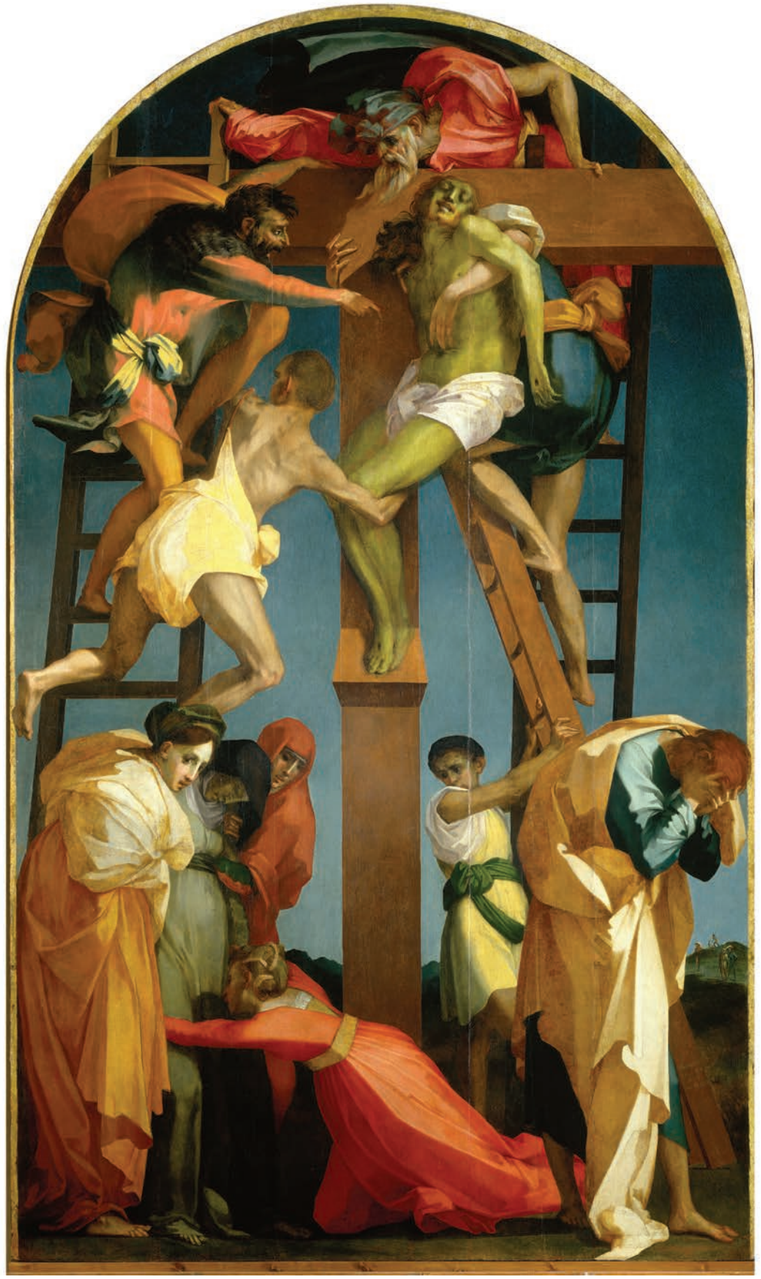
The sacredness of the bands

The linen strips and bandages used by Scarpitta appear to link conceptually to divine images such as the Holy Shroud or Veronica's veil, or to miracles such as the resurrection of Lazarus in Bethany[6]: «And he who had died came out bound hand and foot with graveclothes, and his face was wrapped with a cloth. Jesus said to them, "Loose him, and let him go"» (John 11, 14). Scarpitta himself confirms this: «Bandaging was one of the most religious experiences in Italy. As I remember it, the first connection is with Veronica's cloth on Christ's face, but then, since I thought I was an atheist, I only considered religiosity in a secular sense»[7].

In various fourteenth-century works, Baby Jesus is shown wrapped in swaddling bands, as in Giotto's fresco *La natività di Gesù* [*The Birth of Jesus*] (1303-1305) in the Scrovegni Chapel in Padua, or in the *Natività* [*Nativity*] (1308-1311) also frescoed by Giotto in the right-hand transept of the Lower Church of the Basilica of San Francesco in Assisi. Other examples can be seen in the works of Taddeo Gaddi, *Adorazione dei pastori* [*Adoration of the Shepherds*] (about 1330) at the Musée des Beaux-Arts, Dijon; Bartolo di Fredi, *Natività e adorazione dei pastori* [*Nativity and Adoration of the Shepherds*] (1383) at the Vatican Pinacoteca in Rome and, by the same artist, the *Adorazione dei pastori e Sant'Antonio Abate* [*Adoration of the Shepherds and Saint Anthony Abbot*] (late fourteenth century) in the church of Sante Flora e Lucilla in Torrita di Siena.

Andrea Mantegna and Giovanni Bellini, two giants of fifteenth-century Italian painting, both took on the same subject just a few years one from the other. In *Presentazione di Gesù al Tempio* [*The Presentation of Christ in the Temple*] by Mantegna, painted in about 1453, and in the painting of the same subject by Bellini of a few years later (1470 a.), the figure of the Child Jesus is placed at the centre of the composition, between the Virgin and Simeon. The Virgin holds Jesus, who is dressed in swaddling clothes, as she is about to hand him to Simeon, to whom the Holy Spirit had predicted that he will not die before seeing the Messiah.

Mantegna shows Jesus wrapped in strips of cotton cut and sewn together and uniformly arranged in a horizontal geometric pattern. The long bands that wrap the body of Jesus in Bellini's painting flow continuously and, like the ones painted by Mantegna, they wrap and isolate Jesus from the world. In both paintings, the only physical point of contact of Jesus is with his mother, as their heads lightly touch each other. The Virgin holds Jesus in her arms as



Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla croce*, 1521, tecnica ad olio su tavola, 375x196 cm
Pinacoteca e Museo Civico, Volterra, © 2022 Foto Scala, Firenze



Sling Shot (Kenny Adam's Eve),1996, bende, metallo, cinghie, legno, lampadine e tecnica mista, 305x215x150 cm

she hands him to Simeon, but direct contact between the Child and the man is prevented by the swaddling bands. The bands thus appear to be used to emphasise the sacred nature of Jesus: they certainly do not refer to the healing function of swaddling, which was once thought to be essential for shaping the child's body and for preventing incorrect postures during growth, by protecting the bones.

Core

Scarpitta spent a short time in Houston, Texas, in February 1979, for an exhibition of his works that was being shown at the Robinson Galleries. He noticed a Christmas tree thrown out in the garbage and instinctively put it into the back of his car thinking it might be useful for one of his works. And indeed, a few weeks later the trunk of the tree, stripped of all its branches and completely wrapped in bandages, with its tip ending in a snake-like shape, appeared at the centre of his work *Core*.

The word "*core*" can mean a number of things: *the Earth's core*, *the core of a pear, the core of the problem*, *the reactor's core*, *core customers*, and many others. In this work by Scarpitta, the title *Core*, the compositional elements and the colours (red and black) together recall a biblical episode.

In Israelite culture, the staff is a symbol of authority. God orders Moses to raise his staff on the shores of the Red Sea, to separate the waters and let the Israelites, who are being pursued by the Egyptians, pass over to the other shore (Ex 14, 16). Moses performs prodigious acts with his staff also in other episodes in the holy scriptures: while wandering with his people in the desert, he strikes a rock with his staff and makes a spring gush forth; instructed by Moses, by divine will, his brother Aaron throws down his rod before the pharaoh – the rod turns into a snake that then devours the snakes created by the pharaoh's magicians.

In the Bible, Core or "Korah" is a character who, during the Exodus from Egypt (probably in Kadesh) forms a group of two hundred and fifty followers and rebels against the monarchical government of Moses and the priestly prerogatives of Aaron. However, Yahweh intervenes, confirming the pre-eminence of the two brothers and he annihilates Korah, Datam, Abiram and their families, making them plunge into a chasm, so they are still alive when they reach the underworld, while a fire from heaven devours the two hundred and fifty rebels.

In another episode, we read: «And the LORD said unto Moses: "Make thee a fiery serpent, and set it upon a pole: and it shall come to pass, that every one that is bitten, when he looketh upon it, shall live". Moses made a serpent of brass, and put it upon a pole, and it came to pass, that if a serpent had bitten any man, when he beheld the serpent of brass, he lived» (Nu 21, 8-9).

It seems that Scarpitta wants to recall and summarise these events from the Old Testament in a totally abstract manner; the stick surmounted by the shape of a serpent rises up from a black surface (the earth opening up) beneath the main red level of the composition (the fire sent from heaven).

With just a few elements, Scarpitta manages to create a totemic image filled with energy and hidden meanings, which transcends the tangible world. In an interview, the artist himself speaks of his work, saying: «[...] One hopes that those who see will see beyond the objective reality before their eyes and will be able to transcend it. It is the process of transmutation of physicality into spirit, which is a purely artistic occurrence, and which I believe is the ultimate aim of my way of being an artist. This is my morality, my ethics: finding in a visual presence – which often appears as the detritus of life – other connections that help us understand that this work, if it is art, leads elsewhere. This elsewhere lies in the history that is common to all of us, in the transitions that we all come across sooner or later: birth, death, violence, being part of nature...»[8].

The assembled sculptures

Recycled materials and ready-mades were chosen by many avant-garde artists (Duchamp, Man Ray, Boccioni) to create original works in the twentieth century. One need only think of Pablo Picasso's original *Tête de Taureau* sculpture (1943), consisting of a bicycle saddle and a handlebar.

In the fourth note in the conclusions to his *Manifesto tecnico della scultura futurista* [*Technical Manifesto of Futurist Sculpture*] (11 April 1912), the Futurist Umberto Boccioni declared the need to introduce the use of new materials to sculpture, for he wrote: «It is necessary to destroy the pretended nobility, entirely literary and traditional, of marble and bronze, and to refute the notion that one must use a single material for a sculptural ensemble, to affirm that even twenty different materials can be used in a single work for the purpose of sculptural emotion. Here are some of these materials: glass, wood, cardboard, iron, concrete, horsehair, leather, fabric, mirrors, electric light, etc»[9].

Scarpitta took up Boccioni's idea of using «different materials» in sculpture, as well as his sense of dynamic forms: a tin toy gun, wooden eggs for darning, wooden shoe trees and boot pullers, felt, cloth, clothes hangers, an old lock, and a sorghum brush are some of the objects he used to create his extraordinary sculptures with the features of tribal masks that recall those of Native Americans or sub-Saharan Africa.

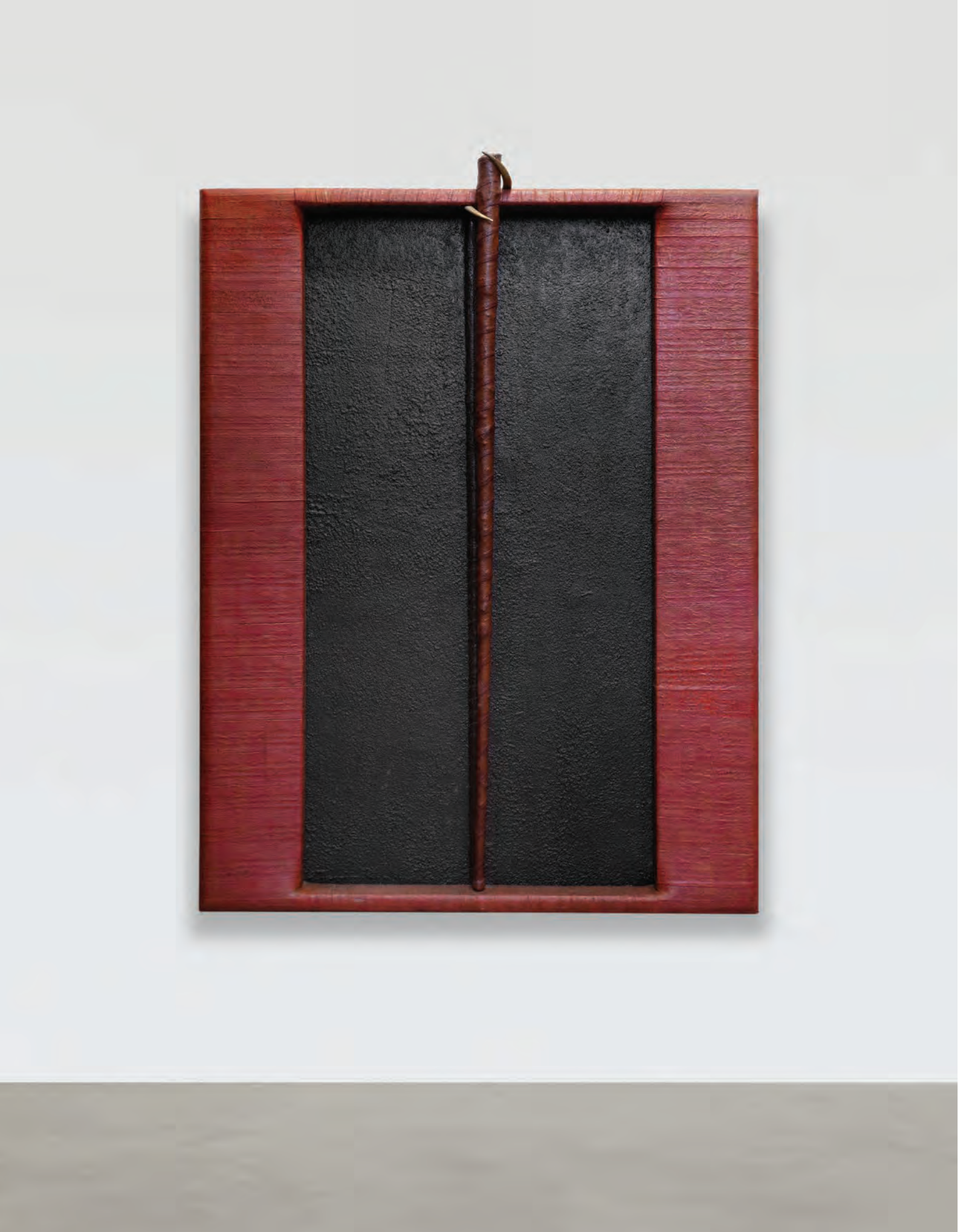
Scarpitta's first assemblages with coat hangers and boot pullers (*S. 79*, *Cervo d'albergo*, *Hotel Antelope*, and *Cervo d'albergo n. 3*) date from 1974. Then, in the early 1990s, with the materials mentioned above, he built the sculptures he called *Face Traps*, curious original compositions that seem to capture reality and sense some of its underlying situations.

The various materials (wood, metal, and canvas) that make up his *Face Traps* are soaked in resins and bound in the same way that Scarpitta made his famous wrapped pictures; the bandaging blends into and complies with the various pieces so as to obtain a synthetical composition. He later decided to have these assemblages made in bronze – just a few specimens of each one – personally following the casting and final patina.

Scarpitta's ability to see just what he needs for creating his "characters–masks", in the most diverse objects, sometimes just rejects, makes us reflect on his inexhaustible ability to interpret the law of conservation of mass, as enunciated by Lavoisier, according to which nothing is created, nothing is destroyed, but everything is transformed[10].

Dirt track racing: sprint cars

In addition to painting and sculpture, ever since he was a teenager back in the 1930s, Scarpitta had a passion for the car races that took place every Wednesday evening on the Legion Ascot Speedway circuit in Boyle Heights, in the hills behind Los Angeles.



Drivers who were adored by the public, such as Louis Meyer, Wild Bill Cummings, Warren Wilbur Shaw, Al Gordon, and Ernie Leo Triplett, used to race on the 5/8-mile-long oval. These and many other drivers exerted a powerful and lasting fascination on Scarpitta. He would constantly go to the Legion Ascot Speedway, and his meeting with the drivers and mechanics, watching the champions' prize-givings, and sometimes witnessing fatal accidents on the track, proved to be of huge importance in Scarpitta's life and art, and it led him to make his first drawings, with portraits of the drivers and scenes of the races. As he recalled, «the first time I painted was when my driver friends allowed me to draw the numbers on their shiny multi-coloured cars»[11].

In 1936 the driver Al Gordon and his mechanic Spider Matlock lost their lives in an accident on the Legion Ascot circuit. The local press called for the track to be closed after this terrible episode. A few months later, an arson attack on the stands completely destroyed the circuit.

The disastrous end of Legion Ascot coincided with Scarpitta's departure for Italy. In the autumn of that year, he set sail for Sicily and then moved to Rome, where he enrolled at the Accademia di Belle Arti.

His departure from the United States, his years of study in Rome, the tragedy of the Second World War and, when it came to an end, his subsequent long stay in Rome kept him away from the tracks for many years, but his passion for racing came back in a big way when he returned to America in December 1958.

In his New York studio in the first half of the 1960s, Scarpitta used found materials, and pieces he made himself, to create *Rajo Jack*, the facsimile of a racing car he had seen as a boy in California. Immediately after *Rajo Jack*, he built other cars and he always took the greatest care to make them as lifelike as possible. He exhibited the cars at the Leo Castelli Gallery in New York in 1965 and at the Leo Castelli Warehouse, 103 W. 108th Street, in 1969.

In the summer of 1985, after many months' work, Scarpitta fulfilled one of his childhood dreams in his garage studio in Baltimore, Maryland: he built a fully functional *dirt track racer*, the *Sal Scarpitta Special*, which could race on the dirt tracks of Maryland and Pennsylvania alongside the greatest champions of the day. He therefore decided to form a team of his own and compete in official races, with the moral and material support of Leo Castelli. This adventure of his on the circuits lasted for more than two decades, and in the spring of 1987 Scarpitta went out himself onto the Hagerstown Speedway circuit in Maryland.

Scarpitta found new energy in the roar of circuit racing, with people who had lost none of their ability to get excited and passionate, and these experiences, filtered by his artistic sensitivities, allowed him to create installations and works of dramatic, heated humanity, such as *Incident at Castelli* (1987), *Race Car on Idaho Potato Track* (1990) and the above-mentioned *Sling Shot (Kenny Adam's Eve)* (1996).

Some of Scarpitta's works take direct inspiration from his innate passion for motor racing, as we see in *Miller Shell* (1968), the nose of a vintage racing car, in fibreglass and metal; *Rottame (Frammento d'auto)* [*Wreck (Car piece)*] (1989), a fragment of a car body with the inscription «*Scarpitta*» in display letters; *Race Sign* (1989), the side of the roof of a car on which the number 59 stands out. This was the official number of the car with which the Scarpitta team took part in

Core, 1978, bende, legno, tecnica mista e ottone su tavola, 157,5x121x15 cm

races for over twenty years and which recalls the date of his first solo exhibition at Leo Castelli's, whose name is also painted on the roof of the car.
These three pieces, extracted from the context of car races, a world that Scarpitta experienced with great intensity, were raised by the artist to the status of work of art. And indeed, Scarpitta states that «For art to be real and effective, it must emerge from the total experience of the artist»[12].

[1] E. Villa (1957), *"Attributi dell'arte odierna 1947-1967"*, Feltrinelli, Milano, 1970, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, ed. L. Sansone, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2005, p. 411.
[2] *Ibid.*
[3] G. Dorfles, *"Scarpitta"*, in *Scarpitta 1958-1963*, exhibition catalogue, Galleria dell'Ariete, Milano, 1964, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 413.
[4] Declaration by Scarpitta, in *Scarpitta*, exhibition catalogue, Galleria La Tartaruga, Roma, 1958, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 424.
[5] P. Dorazio, *"Per Salvatore Scarpitta"*, in *Salvatore Scarpitta - Opere 1957-1991*, exhibition catalogue, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1998, pp. 35-36, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 117.
[6] See *Resurrezione di Lazzaro* [*Resurrection of Lazarus*] by Giotto in the Cappella degli Scrovegni in Padova, and *Resurrezione di Lazzaro* by Duccio di Buoninsegna in the Kimbell Art Museum in Fort Worth, Texas.
[7] Interview with A. Guillot, *"Il caso Scarpitta"*, Carte d'Arte, spring-summer 2000, p. 44, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 437.
[8] *"Salvatore Scarpitta. Arte come vita"*, interview with S. Perri, Carte d'Arte, no. 4, December 1993, p. 9, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 434.
[9] U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, in Id., *Pittrura scultura futuriste (dinamismo plastico)*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1912, p. 409.
[10] See A. L. Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie, présenté dans un ordre nouveau, et d'après les découvertes modernes*, Cuchet, Paris, 1789, pp. 140-141.
[11] Autobiographical note by Salvatore Scarpitta, in *Scarpitta*, exhibition catalogue, Galleria del Naviglio, Milano, 1956, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 423.
[12] J. Scalzo, *"Rajo and Salvatore"*, Circle Track, June 1989, p. 12.







Face Stalker, 1992, legno, metallo, bende, tecnica mista, 37x14,5x21 cm

Egg Walker, 1992, legno, bende, pallina da golf, tecnica mista, 42x11x16 cm
Face Trap 2, 1992, legno, bende, metallo, corda, 62,5x14x12 cm
Egg Eater, 1992, legno, bende, tecnica mista, 42x13x16,5 cm
Face Trap I, 1992, legno, bende, metallo, corda, feltro, tecnica mista, 36,5x13,5x20,5 cm





Egg Eater, 1992, legno, bende, tecnica mista, 42x13x16,5 cm

Peat Bog Sled, 1992, tela, legno, metallo e tecnica mista, 222x36x14,5 cm





Günter Umberg, dettaglio del progetto di mostra, Corberon, 2021

Davide Mogetta

Riverberi. Sul dialogo fra Günter Umberg e Salvatore Scarpitta

Questo scritto nasce da una conversazione con Günter Umberg a proposito del suo approccio all'opera di Salvatore Scarpitta, e sulle ragioni e le scelte espositive caratterizzanti la mostra. Non riguarderà perciò direttamente il lavoro di Scarpitta, o almeno non solo, quanto piuttosto l'operazione della mostra, il dispositivo ideato da Umberg; e questo dispositivo, si può anticipare sin d'ora, ha natura auto-riflessiva. La mostra, cioè, non espone soltanto le opere ma presenta la sua stessa struttura; ed essa appare conforme, specularmente, al fondo costante che essa permette di individuare lungo l'intero arco della produzione di Scarpitta. L'operazione di Umberg e le opere di Scarpitta assumono senso nel confronto reciproco.

Bisogna innanzitutto raccontare l'incontro - o meglio, vedremo subito, il doppio incontro - fra Umberg e l'opera di Scarpitta. Nel corso dei decenni il pittore tedesco ha più volte esteso la sua attività alla pratica curatoriale, con esiti significativi[1]. È grazie a quest'attività che egli, lavorando alla mostra *Colloquium* nel 2019, ha incontrato le opere *Senza titolo* (1957, p. 6) e *Senza titolo* (1957, pp. 18-19). Nell'approfondimento del passaggio decisivo dalla figurazione all'astrazione e, infine, alla produzione di tele estroflesse nel lavoro di Scarpitta - approfondimento in cui Umberg, da curatore, aveva dedicato particolare attenzione all'esposizione del procedimento artistico, mostrando anche il lato normalmente celato dalla presentazione frontale delle opere - gli tornò alla mente un precedente incontro, risalente al tempo in cui egli era ancora studente liceale. Aveva inaspettatamente ricevuto un catalogo sull'arte italiana degli anni Cinquanta, non specificamente legato a una mostra, in cui era contenuta la riproduzione di un'opera di Scarpitta. Quella riproduzione ebbe forse un influsso sotterraneo a lungo termine che, in parte, riemerge con questa mostra, e fece immediatamente colpo su di lui, al punto che tentò di replicarla in un disegno in toni di grigio concentrando l'attenzione sugli spazi aperti fra le bende e, soprattutto, su ciò che nel disegno non poteva comparire: ciò che accade ai margini dell'opera. L'immagine del catalogo era tagliata in modo da non rendere visibili i margini estremi del telaio ove le bende, aggrovigliandosi in un'ultima tensione, si racchiudono in un'opera. Ciò che in fondo caratterizzava quel disegno era dunque - e qui si vede un primo effetto a lungo termine di quell'antico incontro - la domanda circa il processo produttivo dell'opera; la domanda che sarebbe riemersa nella curiosità di Umberg per gli strumenti artistici di Scarpitta al tempo del loro secondo incontro e dalla quale, allo stesso tempo, il ricordo del primo poteva essere suscitato.
Si inizia a vedere qui un iniziale passaggio autoriflessivo, caratterizzante in questo caso non tanto la mostra, ma il rapporto fra i due autori nell'ottica di Umberg. È il terreno che precede la mostra medesima. Sta qui una prima chiave di lettura: nell'indicare il significato dell'operazione per il curatore stesso il quale, affrontando l'opera di Scarpitta, espone e osserva anche il suo incontro con l'autore a cui dedica l'attenzione. La mostra che viene ora presentata è (anche) una riflessione su quel doppio incontro; ed essa permette, soprattutto, di mettere a fuoco un elemento decisivo del lavoro di Scarpitta a partire dal 1957-58, e cioè l'utilizzo di bende, la fasciatura, e

le sue molte metamorfosi - fino alle automobili, come vedremo - e allo stesso tempo di indagarne il possibile senso, o, almeno, ciò che di tale senso sembra di poter dire nell'ottica proposta da Umberg. Oltre l'interesse per il procedimento artistico credo che nel rapporto fra i due pesi, in maniera decisiva, un'attenzione specifica rivolta all'individuo.

Un'annotazione preliminare riguarda il criterio generale secondo il quale i lavori sono stati scelti e presentati nello spazio espositivo: Umberg si libera da ogni preoccupazione di carattere cronologico o filologico e presenta le opere in modo tale da favorire un dialogo fra esse e lo spettatore, la cui presenza vivifica, attiva la singola opera e le opere in concerto muovendosi nello spazio in cui esse non solo sono presentate ma che piuttosto, con la loro presenza, esse stesse istituiscono come spazio di senso. Quest'appello allo spettatore è affatto esplicito sin dal suo ingresso nella galleria: alzando lo sguardo sopra le scale egli vede *At Leo's N.Y.C. (Annuncio mostra a N.Y.)* (1965). Vede, ed è allo stesso tempo osservato dallo sguardo di Scarpitta; è accolto ma è anche richiamato da quest'immagine ad attivare la sua attenzione.
Lo scambio di sguardi si ripete, senza coinvolgere direttamente lo spettatore, fra l'*Autoritratto* in bronzo del giovane artista (1941) e l'assai più tarda *Face Stalker* (1992). Le due opere sono esposte l'una rivolta all'altra, in dialogo fra loro. Da un lato, affinché esse possano essere osservate a 360 gradi; dall'altro, per addensare nel loro rapporto la tensione che aveva prima coinvolto lo spettatore, e rivolgerla all'opera stessa di Scarpitta. La coppia di opere funge da catena di distribuzione, trasferisce l'energia del primo impatto nella tensione interna della mostra, e vi trascina il visitatore. Se la titolazione del secondo "volto" come *stalker* sembra tradire il riferimento a un'intensità eccessiva, l'autoritratto ricambia rivolgendo il suo sguardo tanto verso l'esterno quanto all'interno di sé[2].
Nell'intenzione di Umberg è proprio questo primo impatto, l'impressione originaria, a caratterizzare la tonalità del rapporto che si istituisce con l'opera; è l'immediatezza, per quanto carica di sapere e mediazioni possa essere, a far incontrare in un inizio sempre nuovo l'opera d'arte. (Non la mediazione è immediatamente data, né l'immediato è già da sempre mediato; piuttosto si dice l'impossibilità di disgiungere i due senza perdere il primo). Ma un'ulteriore linea virtuale scorre parallela a quella fra gli sguardi incrociati delle due opere, e connette, richiamando l'attenzione alla produzione concreta dell'opera, l'alta parete all'ingresso della galleria e la parete della sala in fondo al primo piano. Il bronzo di *Face Stalker* rappresenta la serie di bronzi che furono tratti dagli originali in legno esposti nella seconda sala. Tutto lo spazio del primo piano è attraversato da tensioni ed esse esplicitano, estendendole, quelle esistenti fra le bende che costituiscono l'opera *Senza titolo* (1958).
Al piano inferiore l'idea secondo cui l'esposizione delle opere deve lasciare che siano esse a farsi spazio porta non solo a staccarle dalla parete di appoggio, come già era avvenuto in *Colloquium*, ma vieppiù a dare agio allo spettatore di moltiplicare a piacimento i piani di visione dell'opera - in particolare nel caso di *Rottame (Frammento d'auto)* (1989), appesa proprio a tal fine - e allo stesso tempo di farsi collocare dall'opera medesima, in dialogo costante con essa. Sono le opere stesse, nel dialogo fra loro e con lo spettatore, ma nella loro irriducibile individualità, a darsi luogo nel rapporto con l'altro. Si replica qui una significativa

assunzione di responsabilità da parte di Umberg, che non si ferma dinnanzi al rischio di andare contro le intenzioni dell'autore, ma che si tiene fedele al filo conduttore, proprio anche del suo fare artistico, secondo cui l'opera mantiene una dimensione segreta al di là di ogni apprensione. E ciò vale ancor più quando dell'opera è esposto anche il procedimento artistico; quanto più cioè intenso è lo sforzo di Umberg di spogliare l'opera tanto più egli si fa consapevole che il segreto dell'opera non può essere disvelato, proprio laddove esso è tutto esposto[3].
La scelta delle opere esposte al piano inferiore della galleria soddisfa un criterio di equilibrio rispetto alla presentazione che caratterizza il piano superiore. Innanzitutto perché alle tensioni lineari, negli sguardi diretti, si sostituiscono addensamenti, nell'angolo in cui sono appese le fotografie *Sal Is Racer* (1985) e rarefazioni, nell'angolo opposto; e in secondo luogo perché la fruizione dello spazio in questo piano moltiplica i piani di visione e la collocazione delle opere e dello spettatore nell'attraversamento dello spazio espositivo. Le opere caratterizzate dalla presenza della X condensano questa possibilità, se si considera che esse erano state per un periodo pensate da Scarpitta in modo tale da poter essere scomposte e ridisposte a piacimento; questa logica, che non si applica del tutto a *Gunner's Mate* (1961), l'unica opera fra quelle coeve composte da più elementi a essersi conservata, è ciononostante richiamata dagli spazi aperti all'interno dell'opera e dal modo in cui essa, nella sua costruzione aggettante, coi suoi pieni e i suoi vuoti, si fa spazio.
Il visitatore è coinvolto nella costruzione dell'idea della mostra, e dunque di un'idea dell'opera di Scarpitta; e questo avviene nella fruizione delle opere. Ciò che viene fatto risaltare da queste opere è poi, oltre alla continuità delle fasce, la qualità umana degli altri materiali impiegati dall'artista, sia essa esplicita come nel caso dello sci *Red Friar (Sci ribelle)* (1989-90), o della slitta *Peat Bog Sled* (1992), sia essa implicita, nell'operazione di recupero del pezzo di un alettone, *Racing Sign* (1989). E si tocca di nuovo, come sarebbe impossibile evitare, l'importanza delle automobili, che può essere sottolineata, grazie alla natura di questa esposizione, in una continuità insolita rispetto ai lavori di Scarpitta caratterizzati dalla sovrapposizione di bende.

Il secondo incontro di Umberg con Scarpitta, propiziato dalle prime tele estroflesse di quest'ultimo, aveva portato il pittore tedesco a interrogarsi soprattutto sul procedimento artistico, con la conseguente esposizione del lavoro di Scarpitta in dialogo con un'opera di Ciussi e una di Vedova, ciascuna su un cavalletto, così da esporne il lato normalmente nascosto. Il passaggio però dalle tele estroflesse ai lavori con le bende, seppure più volte discusso dalla critica, sembra introdurre uno scarto fra due momenti inconciliabili.
Innanzitutto per quanto riguarda il materiale. Se si prendono in considerazione i due unici lavori policromi di Scarpitta in cui brandelli di tela sovrapposti anticipano la volumetria delle opere monocrome appena seguenti, si nota che la qualità tattile dei lavori ha, fra le due fasi, una chiara differenza. È decisivo il materiale, più che il colore, soprattutto nella sua provenienza. Interna all'arte, nel primo caso, ed extra-artistica, concretamente umana, nel secondo; ma i due aspetti vanno colti insieme, poiché «affinché l'arte sia vera ed efficace deve scaturire dall'esperienza totale dell'artista»[4]. Secondo quanto racconta Piero Dorazio, le bende (o fasce) impiegate dall'artista sarebbero state, inizialmente, quelle stesse con cui era stata fasciata sua figlia Lola[5];



e richiamano pure, come ricordato da Luigi Sansone, le bende dei feriti di guerra incontrati sulla via per Napoli dopo essere disceso dalle montagne abruzzesi. La stratificazione esperienziale del mezzo artistico impiegato da Scarpitta, colta da Umberg attraverso le molteplici possibilità di tradurre in tedesco il termine «bende» o «fasce»[6], si estende ben oltre l'arco temporale a cavallo fra gli ultimi anni '50 e i primi anni '60, quand'esse monopolizzano il suo lavoro, e nelle sue molte metamorfosi può includere persino le automobili.

V'è un primo possibile equivoco legato alla maniera in cui Scarpitta fece uso di questo mezzo artistico, e persino forse per la titolazione di una fra le prime opere costruite con il procedimento della sovrapposizione di brani di tela, in quel caso policromi: *Ammiraglio* (1958). Sembra infatti di primo acchito che l'opera contenga una radice quasi violenta, di una forza scatenata; le sue tensioni richiamano secondo Umberg opere del passato, in cui una simile tensione di linee e forze occupa lo spazio rappresentativo, come, in particolare, nella *Pietà* di Rosso Fiorentino conservata al Louvre. Eppure osservando le due immagini, e confrontandole, si ricava l'impressione opposta, ovvero che la tensione delle bende non sia affatto aggressiva, non sia ferita, ma che essa contenga e unisca, dia forma richiamando la sfera del prendersi cura, e che include persino - come intuito già da Emilio Villa[7] - un possibile rimando soteriologico. Ecco che la stratificazione che pare stare alle spalle delle bende scarpittiane permette di leggere a più livelli la struttura delle opere caratterizzate dalla loro presenza. Ma in che modo è possibile estendere questa lettura anche a lavori successivi?

Per quanto riguarda le slitte, la via sul tema è stata già tracciata: è la conservazione della forma, o piuttosto la sua ricreazione e mantenimento, a rendere ragione della cura con cui gli elementi delle slitte sono fasciati[8]. Sembra esserci un passaggio meno lineare sia fra il periodo italiano di Scarpitta e i primi anni del suo secondo soggiorno americano sia, nel periodo newyorkese, per quanto riguarda le automobili. Sono due le direzioni che possono condurre a quell'esito, e credo si sostengano a vicenda.

In primo luogo bisogna prendere in considerazione il rapporto dei lavori di Scarpitta con l'occupazione dello spazio. Dalle tele estroflesse in poi la caratteristica "sculturale" dei suoi lavori si fa sempre più evidente[9], soprattutto nel caso delle tele con le bende dei primi anni americani le quali, ancor più spaziali dei quadri, anche scomposti, caratterizzati dalla X, arrivano a incorporare pezzi d'auto. È noto il racconto dell'artista, secondo cui un commento di alcuni giovani a queste opere, riguardante la loro presunta portata tragica, l'avrebbe fatto scartare verso un'arte più «allegra», quella appunto delle automobili. A guardare il percorso dal punto di vista di questa mostra pare, però, di poter fare anche un'osservazione diversa. Quelle opere, che sicuramente procedono in una direzione sculturale, non riescono però a cessare di essere opere pittoriche, al netto della loro occupazione volumetrica dello spazio. La pittura di Scarpitta, pare di poter dire dall'ottica di Umberg, e sulla scorta di alcune dichiarazioni dell'autore[10], non cessa mai di essere innanzitutto pittura; e se essa mette in questione la pittura "classica" - sia tramite i tagli nelle tele, sia nella loro ricostruzione con le bende, ma anche, almeno in apparenza, recuperando il supporto della tavola fasciandolo o dipingendolo come nel caso di *At Leo's N.Y.C. (Annuncio mostra a N.Y.)* - lo fa solo muovendosi all'interno della pittura, fra le sue fila, fra le sue molteplici stratificazioni. E ciò vale, per l'appunto, anche nel

Face Stalker, 1992, legno, metallo, bende, tecnica mista, 37x14,5x21 cm
Autoritratto,1941, bronzo patinato, 34 cm





Senza titolo, 1958, tela estroflessa, 35,5x30 cm (verso)

Senza titolo, 1958, tela estroflessa, 35,5x30 cm (dettaglio)

caso delle automobili, che superano pure qualsiasi delimitazione d'ambito nello steccato del mondo dell'arte con il loro «desiderio di pienezza»[11], ma lo portano d'altra parte in sé nella cura con cui esse sono costruite da Scarpitta. Tuttavia questa prima direzione è insufficiente a spiegare da sé la continuità a cui facevo riferimento.
Vorrei quindi insistere sul peso dato da Umberg al gesto scarpittiano di fasciare, di cui l'opera è, in qualche modo, una traccia, ma non un esito definitivo. L'operazione dell'artista rimane eccedente rispetto all'opera, ma a essa lo spettatore può accedere solo, specularmente, nel suo rapporto con l'opera. Il senso delle bende di Scarpitta pare essere proprio quello di avvolgere l'individuo, fasciarlo, conservarlo nella sua unicità: e in ciò averne cura, ben oltre il senso "medico". Pare che egli abbia sottolineato ora questo, ora quell'aspetto dei vari possibili sensi delle fasciature, mantenendo però ogni volta presente tutto intero il ventaglio di possibilità, la stratificazione prima di tutto esperienziale[12]. Se le prime opere americane sembrano corrispondere al bisogno di proteggere sé stesso[13], di includere la memoria della propria infanzia per poter toccare di nuovo terra in territorio americano, le automobili possono essere una fase successiva di tale processo di infinito ritorno. Come si legge nell'intervista di Carla Lonzi, per Scarpitta «la macchina ha questo senso, appunto, del coperchio, della stessa giacca, camicia di forza, se vuoi, che lega dentro un certo uomo», e gli «interessa questo uomo [americano] perché, lui, è l'unico che può portare questa macchina»[14].
Ed esse hanno anche un valore come conoscitivo, «quasi "antropologico"»[15] nel senso individuato da Celant, ma sicuramente anche un senso profondamente umano: poiché esse avvolgono il pilota, lo stringono, lo tengono insieme a sé nello scorrere delle luci delle piste notturne… Avvolgendosi nel ricordo egli mantiene la sua individualità, e la conferma instaurando un nuovo, e insieme recuperato, dialogo con il mondo circostante. Daccapo, è l'individuo a stare al centro dell'attenzione di Scarpitta, il singolo (la singola opera) nella sua irriducibilità - anche quand'essa appartiene a una serie -, che appare nel dialogo con le opere e con lo spettatore. Questo aspetto, la cui vicinanza al lavoro di Umberg è fortissima, porta ora a considerare di nuovo l'ottica con cui è costruita la mostra nel suo complesso.

Ci sono alcuni importanti corrispondenze fra l'opera di Scarpitta, almeno se osservata nell'ottica di Umberg, e il fare artistico di quest'ultimo. Se si trattasse però solo di segnalare l'importanza dell'individualità e l'attenzione all'esposizione dei procedimenti artistici, si rischierebbe di ridurre l'interesse della mostra a un'indagine su Umberg che "legge" Scarpitta o, alternativamente, su Scarpitta "letto" da Umberg. In entrambi i casi, per quanto rilevanti, si finirebbe col pagare il prezzo dell'unilateralità: l'esposizione stessa e le opere avrebbero il solo senso di rendere possibile un ragionamento, o raccontare una storia, a partire da loro stesse ma lasciandole ben presto alle spalle. E invece l'attenzione di Umberg, in tutta la sua attività, ha una direzione fortemente improntata alla presentazione dell'opera, nel tentativo quasi di ridurre al minimo possibile ogni sapere pregresso o speculazione astratta a partire dai lavori esposti, per favorire la ripetizione di un incontro quanto più nudo possibile con l'opera o le opere esposte.
Nella conversazione da cui è nato questo testo Umberg ha impiegato più volte, in maniera molto significativa, il termine «*Widerspiegeln*» (rispecchiare, riflettere; e anche riverberare).

Da un lato, per caratterizzare il dialogo che si istituisce fra le opere e fra le opere e lo spettatore; dall'altro, per rendere conto del rapporto storico fra e con le opere d'arte.
Ho richiamato in precedenza il primo senso, in riferimento alla scelta delle opere e alla loro presentazione: in esso è accentuata l'idea del rispecchiare per cui, grazie alla superficie riflettente, è possibile vedere sé, senza peraltro poter evitare in ciò non solo la distorsione, ma anche l'impossibilità di attingere l'immagine riflessa sulla solida superficie specchiante. È in questo gioco di rimandi fra riflessioni a istituirsi un dialogo sempre vivo fra opere e spettatori. E perché ciò sia concreto bisogna mantenere ferma l'impossibilità di un rispecchiamento completo, così come fra due specchi perfetti nulla potrebbe essere rispecchiato: il segreto dell'opera, secondo Umberg, non può mai essere rivelato, ma è perché esso c'è, e anzi proprio perché esso rimane come fondo inattingibile, che l'incontro con l'opera d'arte può essere vivo. Il segreto dell'opera, salvato ed esposto dalla fasciatura, pare essere proprio la singolarità di cui si riesce, nell'arte, a fare piena esperienza.
Per quanto riguarda il rapporto storico fra le opere, esso richiama, in prima battuta, il senso appena indicato del rispecchiare. Poiché la processualità dell'opera, la sua natura essenzialmente non-finita in quanto rivolta a un pubblico che la vivifichi con la sua presenza, fa sì che essa debba svolgersi anche storicamente, richiamata, contrastata, tanto da altre opere d'arte quanto dai mutamenti di orizzonti nelle culture delle varie epoche. E allo stesso tempo essa sottopone la storia che l'ha preceduta, in un processo non necessariamente lineare, nella corresponsione topologica fra punti all'apparenza privi di connessioni, a un ulteriore rispecchiamento. L'opera può estrarre dal passato artistico una sostanza, un nutrimento vitale che può essere ricondotto nel presente, e proprio in questo essa riverbera una luce che poteva apparire spenta, comunica la sua vitalità anche all'arte del passato. Di fronte a questa possibilità si pone secondo Umberg lo scarto fra l'opzione della rottura col passato, almeno nella pretesa, prendendo a esempio il caso di Robert Morris, e di contro il recupero serrato della tradizione artistica, benché implicito, da parte di Scarpitta, pittore all'estremo della pittura.
Il duplice senso del rispecchiamento - con il «segreto» della processualità dell'opera - si condensa allora nella forma autoriflessiva secondo cui sembra essere strutturata la mostra, seguendo le varie direzioni indicate: nel riverbero dei precedenti incontri di Umberg con Scarpitta, nei rapporti fra diversi momenti del lavoro di Scarpitta, a riguardo delle metamorfosi delle bende, e infine nel virtuale avvolgimento delle singole opere nella grande fasciatura che è la mostra stessa. Il *curare artistico* di Umberg si carica dei sensi della *cura* delle fasciature scarpittiane, e li riflette; ma in ciò è Umberg stesso a veicolare nell'opera di Scarpitta, con la sua operazione, un'apertura di senso. Allo spettatore, preso in questo dispositivo autoriflessivo, è lasciato il compito di trovare sé stesso e il filo conduttore di un'ulteriore, possibile, donazione di senso.

[1] Dalla prima mostra nel 1982 a oggi se ne contano più di quaranta.
[2] Esso assorbe, per dir così, tutta intera la persona di Scarpitta nell'artista; fonde arte e vita, secondo un'interpretazione della sua opera che è stata più volte evidenziata.

[3] Questa postura interrogativa nei confronti del fare arte, come notato da Celant, era propria di Scarpitta medesimo: «Per Scarpitta il compito della ricerca artistica è definire cosa sia la "ricerca" artistica», e l'opera stessa dev'essere intesa come una «"cosa" che registri il fare e il procedere» (G. Celant, *I veicoli di Scarpitta*, in *Salvatore Scarpitta*, a cura di G. Celant e D. Eccher, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012, p. 21).

[4] Dichiarazione di Scarpitta in J. Scalzo, *Rajo and Salvatore*, in «Circle Track», giugno 1989, p. 12, in L. Sansone, *Umanità appassionata di Salvatore Scarpitta*, in *Salvatore Scarpitta*, a cura di G. Celant e D. Eccher, cit., p. 54.

[5] «[...] dopo la nascita di sua figlia Lola, Salvatore aveva portato nel suo studio tutte le fasce di tela adoperate per fasciare la bambina e, dopo averle avvolte intorno a telai di legno, le irrigidiva con una colla e le dipingeva [...] lasciando fra un giro e l'altro della fascia delle fessure» (P. Dorazio, *Per Salvatore Scarpitta*, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, a cura di L. Sansone, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2005, p. 117).

[6] Nella sua estensione la traduzione arriva a includere il significato *Faszie*, la "fascia" in senso anatomico, a sottolineare la dimensione organica, e umana, del termine.

[7] E. Villa (1957), *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, Feltrinelli, Milano,1970, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 411.

[8] L. Sansone, *Il coinvolgente cosmo di Salvatore Scarpitta*, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., pp. 39-40.

[9] Nel nostro dialogo Umberg ha di nuovo fatto riferimento a Rosso Fiorentino, notando come nel caso della *Deposizione* di Volterra - che di per sé ha una modernità sorprendente - l'abbigliamento abbia appunto un valore plastico o «sculturale» ma, allo stesso tempo, come sembri avere una sorta di funzione protettiva dei personaggi.

[10] È il caso dell'intervista a P. Cummings, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., pp. 428-429.

[11] Intervista ad A. Guillot, *Il caso Scarpitta*, «Carte d'Arte», primavera-estate 2000, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 437.

[12] Anche lo scarto fra l'opzione astratta e quella reale od organica, problema caratterizzante il clima storico degli inizi della carriera di Scarpitta, è superato quand'egli attinge una dimensione astratto-reale dell'arte: «perché un'unica cosa può risolvere [...] il conflitto tra l'organico e il geometrico e quella è il fatto del contenuto» (intervista a C. Lonzi, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 426).

[13] Perfino le forme a X, secondo Umberg, possono aver tale valore: esse situano e proteggono Scarpitta; e lo stesso artista dichiara che, oltre ad apparire sulle finestre degli edifici destinati alla distruzione, esse - le X - volevano dire anche "fermo", "basta", come «avvertimento» (cfr. *Salvatore Scarpitta*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra, Edizione della Galleria Notizie - Studio C, Torino - Brescia, 1972, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 428); e la X riesce persino a «immobilizzare e "catturare" la *Lince*», come notato da Sansone (L. Sansone, *Il coinvolgente cosmo di Salvatore Scarpitta*, cit., p. 37).

[14] Intervista a C. Lonzi, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 426.

[15] G. Celant, *I veicoli di Scarpitta*, cit., p. 27.



Acolytes, 1960, tela e tecnica mista su tavola, 67x57 cm





Croce di Sant'Andrea, 1959, cartoncino, graffette e tecnica mista su tavola, 59x77 cm



Bush Master n. 2, 1986, bende e tecnica mista su tavola, dittico, 89x76,5 cm ciascuno

Gunner's Mate, 1961, bende e tecnica mista, 195x180 cm



Gunner's Mate, 1961, bende e tecnica mista, 195x180 cm (dettaglio)

Davide Mogetta
Reverberations. On the dialogue between Günter Umberg and Salvatore Scarpitta

This essay started out from a conversation with Günter Umberg about his approach to Salvatore Scarpitta's work, and about the reasons and choices that led to this exhibition. So it does not directly concern Scarpitta's work, or at least not only, but looks more at the operation behind the exhibition, and the devices that Umberg put in place. And it is worth saying straight away that this device is self-reflexive. In other words, the exhibition not only shows the works but also reveals its own structure, for it appears to reflect the background that constantly appeared throughout Scarpitta's work. Umberg's operation and Scarpitta's works make sense in this mutual interaction.

First of all, we need to tell the story of the encounter – or rather, as we shall see, the double encounter – between Umberg and Scarpitta's work. On a number of occasions over the decades, the German painter repeatedly included curatorship among his activities, achieving significant results[1]. It was thanks to this that, while working on the exhibition *Colloquium* of 2019, he came across the works *Senza titolo* [*Untitled*] (1957, p. 6) and *Senza titolo* [*Untitled*] (1957, pp. 18-19). As a curator, Umberg examined Scarpitta's decisive shift from figuration to abstraction and, finally, to the production of everted canvases. While doing so, he paid particular attention to showing the artistic process, as well as the side that is normally hidden when the works are seen from the front. This brought to mind a previous encounter, from the days when he was still a high school student. He had unexpectedly received a catalogue of Italian works of art of the 1950s, not specifically linked to an exhibition, which included the reproduction of a work by Scarpitta.
That reproduction may have had a sort of long-term subterranean influence that to some extent appeared again in the exhibition and in any case immediately struck him back then. It had such an effect that he attempted to replicate it in a drawing in tones of grey, focusing on the open spaces and between the bandages and, above all, on what could not appear in the drawing: what happens on the margins of the work. The picture in the catalogue was trimmed in such a way as to cut off the outer edges of the frame, where the bandages are entangled in their final tension and enclosed in a work. Here we see the first long-term effect of that original encounter, for what ultimately characterised the drawing was the question about the process involved in making the work. When they met for the second time, this was again the question that aroused Umberg's curiosity concerning Scarpitta's artistic instruments as well as his memory of their first encounter.
Here we begin to see an initial stage of self-analysis, in this case distinguishing not so much the exhibition as the relationship between the two artists, from Umberg's point of view. This was the situation that preceded the exhibition itself. And here we have an initial key to understanding the work: by pointing to what the operation means to the curator himself, who also exhibits and observes his encounter with the artist on whom he is focusing his attention, when examining Scarpitta's work, the exhibition that is being presented here is (also) a reflection on that two-fold encounter. In particular, it also makes it possible to examine a decisive element in Scarpitta's

Face Trap 2, 1992, legno, bende, metallo, corda, 62,5x14x12 cm (dettaglio)

work, starting from 1957-58, which is that of the use of bandages, strips of fabric, and all their many metamorphoses. All the way through to cars, as we shall see, and it also makes it possible to investigate its possible meaning, or, at least, what it seems to be able to say from the point of view put forward by Umberg. As well as an interest in the artistic process, I believe that a particular attention paid to the individual plays a decisive role in the relationship between the two of them.

One preliminary note concerns the general criteria for choosing the works and displaying them in the exhibition space: Umberg abandons any chronological or philological concern and presents the works in a way that creates an interaction between them and the viewer. The individual work and the works in concert are not only brought to life by the viewer moving through the space where they are shown but, with their presence, they themselves give meaning to the space. This request made to viewers is rendered explicit from the moment they enter the gallery: looking up above the stairs they see *At Leo's N.Y.C. (Annuncio di mostra a N.Y.)* [*Announcement of the exhibition in N.Y.*] (1965). They see and, at the same time, they are observed by Scarpitta. They are welcomed but also requested by this image to start paying attention.
This exchange of glances is repeated, though without directly involving the viewer, between the youthful bronze *Autoritratto* [*Self Portrait*] (1941) and the much later *Face Stalker* (1992). The two works are shown facing each other, in dialogue with each other. On the one hand, this is so that they can be seen from every angle, and on the other it is designed to intensify the tension in their relationship, which first involved the viewer, and to direct it towards Scarpitta's work. The pair of works acts like a drive chain, transferring the energy of the first impact to the internal tension of the exhibition, and drawing the visitor into it. While the second face is referred to in the title as a *stalker*, appearing to betray the reference to an excessive intensity, the self portrait reciprocates by turning its gaze both outwards and inwards[2].
Umberg's intention is precisely that of creating this initial impact, this original impression, to convey the tone of the relationship that is entered into with the work; it is this immediacy, however full it may be of knowledge and mediations, that brings the work of art into an ever-new beginning. (The mediation is not immediate, nor is the immediate already mediated; rather, it should be said that it is impossible to separate the two without losing the first). But another virtual line runs parallel to the one in the exchange of looks between the two works and, drawing attention to the physical production of the work, it connects the high wall at the entrance of the gallery and the wall of the room at the end of the first floor. The bronze *Face Stalker* represents the series of bronzes that were cast from their originals in wood, which are shown on the latter. The entire first floor is permeated by tensions, which intensify and extend those that already exist between the bandages that make up *Senza titolo* [*Untitled*] (1958).
On the lower floor, the idea that the display should leave it up to the works to make room for themselves not only means that they are detached from the supporting wall, as was already the case in *Colloquium*, but the viewer is increasingly able to multiply the viewpoints. This is particularly true in the case of *Rottame (Frammento d'auto)* [*Wreck (Car piece)*] (1989), which is hung precisely for this reason and, at the same time, the viewer can be placed by the work

itself in a constant dialogue with it. In their inveterate individuality, it is the works themselves that carve out a space for themselves in their relationship with the Other as they interact among themselves and with the viewer. Here we again see Umberg taking on a significant degree of accountability, and he even appears ready to run the risk of going against the artist's intentions, though he remains faithful to the underlying thread that is part of his artistic approach, in which the work maintains a secret dimension beyond all comprehension. And this is even more true when the artistic process of the work is also shown; that is, the more intensely Umberg attempts to strip the work down, the more he becomes aware that its secret cannot be revealed, precisely where it is most exposed[3].
The choice of works exhibited on the lower floor of the gallery is designed to create a balance with the presentation on the upper floor. This is primarily because the linear tensions in direct views are replaced by consolidations, in the corner where the *Sal Is Racer* (1985) photographs are hung, and by rarefactions, in the opposite corner. Secondly, because the use of the space on this floor multiplies the levels of vision and the positions of the works and of the viewer, as the viewer moves through the exhibition space. The works marked by the X encapsulate this possibility, if one considers that, for a time, Scarpitta conceived them in such a way that they could be broken down and rearranged at will. This logic, which does not fully apply in the case of *Gunner's Mate* (1961), the only multiple-element work of that period to have survived, is nevertheless recalled by the open spaces within the work and by the way in which it creates its own space by means of its projecting construction, with its solids and voids.
The visitor is caught up in constructing the idea of the exhibition, and therefore also of an idea of Scarpitta's work, and this comes about while viewing the works. What these works bring out, in addition to the continuity of the bands, is the human quality of the other materials that the artist uses, whether explicitly, as in the case of the ski, in *Red Friar (Sci ribelle)* [*Red Friar (Rebel Ski)*] (1989-90), or of the sled in *Peat Bog Sled* (1992), or implicitly, as in the recovery of a piece of aileron, in *Racing Sign* (1989). And once again, as it would be impossible not to, it touches on the importance of automobiles, as can be underscored, thanks to the nature of this exhibition, in an unusual continuity with Scarpitta's works that feature wrappings in bandages.

Umberg's second encounter with Scarpitta, brought about by the latter's first everted canvases, led the German painter to ponder the artistic process first. This led to the display of his canvas, interacting with a work by Ciussi and one by Vedova, each on its own easel, to reveal the side that is normally hidden. Although it has been discussed many times by critics, the shift from everted canvases to works with bandages would appear to introduce a gap between two irreconcilable moments.
First and foremost, as regards the material. If we take into consideration Scarpitta's only two polychrome works in which overlapping shreds of canvas herald the introduction of the monochromatic works that came immediately after, we can see that the tactile quality of the works is clearly different in the two periods. The material is decisive, rather than the colour, especially in terms of where it came from. Within art, in the first case, and from outside, specifically human, in the second; but the two aspects should be taken together, because «for



art to be true and effective, it must emerge from the artist's total experience»[4]. According to Piero Dorazio, the bandages used by the artist were initially the ones used on his daughter Lola[5],and they also recall, as Luigi Sansone pointed out, the bandages on the war wounded he met on his way to Naples after coming down from the Abruzzo mountains. The experiential stratification of Scarpitta's artistic medium, taken up by Umberg from the many ways that the terms "*bende*" or "*fasce*" (bandages, swaddling clothes, sheaths, bands, and so on) can be rendered in German[6], goes well beyond the period between the late 1950s and early 1960s, when they monopolised his work, and even included cars in their many metamorphoses.

There is a first possible misunderstanding concerning the way in which Scarpitta made use of this artistic medium, and possibly even with regard to the title *Ammiraglio* [*Admiral*] (1958), which he gave to one of the first works he made by superimposing pieces of canvas, in this case polychrome. At first sight, it would seem that the work contains an almost violent origin, an unleashed force. According to Umberg, its tensions recall works of the past, in which a similar tension of lines and forces fills the space of the work, as we see, in particular, in Rosso Fiorentino's *Pietà*, now in the Louvre. However, when we look at the two images and compare them, we obtain the opposite impression: the tension of the bandages does not appear at all aggressive, it is not a wound, but rather contains, brings together and gives shape. It recalls the world of care, and – as already intuited by Emilio Villa[7] – even includes a possible soteriological reference. The stratification that appears to underpin Scarpitta's bandages shows us, on a number of levels, the structure of the works they appear in. But how can this view be extended also to his later works?

As regards the sleds, the way forward has already been traced out: it is the conservation of form, or rather its recreation and maintenance, that accounts for the care with which the sleds are bandaged[8]. In the case of cars, there seems to be a less linear transition both between Scarpitta's Italian period and the early years of his second stay in America and during his time in New York. There are two directions that could lead to that outcome, and I believe they mutually reinforce each other.

First of all, we need to consider the relationship between Scarpitta's works and their occupation of space. From the everted canvases onwards, the sculptural aspect of his work became increasingly evident[9], especially in the case of the canvases with bandages of his early years in America. These were more spatial than his paintings, even broken down, and characterised by the X, and went so far as to incorporate car parts. The artist had a famous story that it was a comment made by some young people regarding these works and their supposed tragic significance, that made him shift towards a more "cheerful" form of art, which was that of automobiles. However, looking at his career from the point of view of this exhibition, it would seem that we can also see things from a different point of view. Those works, which certainly move in a sculptural direction, never cease to be essentially pictorial works, excluding their volumetric occupation of space. It seems that, from Umberg's perspective and on the basis of some statements by the artist[10], it would be reasonable to say that Scarpitta's painting never ceases to be primarily painting. While it calls "classical" painting into question, both through the cuts in the canvases and in their reconstruction with bandages, but also, at least by the looks of

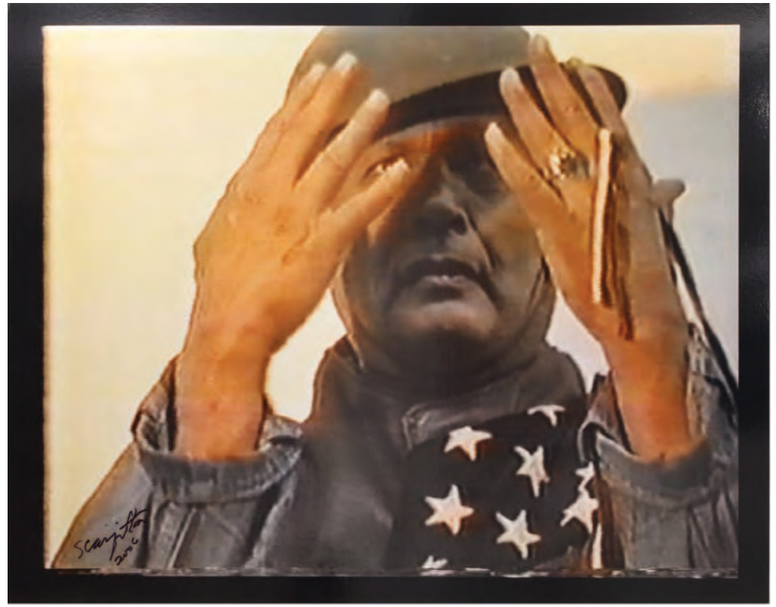
Peat Bog Sled, 1992, tela, legno, metallo e tecnica mista, 222x36x14,5 cm (dettaglio)



At Leo's N.Y.C. (Annuncio mostra a N.Y.), 1965, collage, olio, inchiostro e tecnica mista su legno, 25x27 cm

it, by going back the support of the panel by wrapping it or painting it as in the case of *At Leo's N.Y.C. (Annuncio mostra a N.Y.)* [*Announcement of the exhibition in N.Y.*] – he does so only by moving within the painting, through its lines and multiple layers. And this is also true in the case of the automobiles, which also overcome any limitation of scope in the stronghold of the art world with their «desire for fullness»[11], but on the other hand they carry it within themselves in the care with which Scarpitta creates them. This initial direction is, however, insufficient on its own to explain the continuity I referred to earlier.

I should therefore like to insist on the importance that Umberg gives to Scarpitta's act of bandaging, of which the work is, to some extent, a trace but not a definitive outcome. The artist's intervention remains excessive with regard to the work, but the viewer can only access it, in a mirror-image, in their relationship with the work. The significance of Scarpitta's bandages seems to be precisely that of wrapping the individual, encircling him, preserving him in his uniqueness and, by doing so, taking care of him, well beyond the medical sense of healing. It seems that he would stress one aspect or another of the various possible meanings of the bandages, while always keeping the whole range of possibilities present in each work, with a primarily experiential stratification[12]. While his early American works appear to respond to his need to protect himself[13] and include



Sal Is Racer, 2006, fotografia a colori applicata su supporto di alluminio, 90x100 cm ciascuno (dettaglio)

memories of his own childhood in order to come down to earth once again in America, cars might be a later stage in this process of infinite returns. As we read in the interview with Carla Lonzi, for Scarpitta «the car has this significance as a lid, as a jacket, a straitjacket, if you like, that holds a certain man within it», and «this [American] man is interesting, because he is the only one who can drive this car»[14].

Cars also have value as «almost anthropological» cognitive forms[15] in the sense referred to by Celant, but certainly also a profoundly human meaning because they envelop the driver, holding him tight, holding him in the flow of the lights along the nocturnal tracks... By wrapping himself up in memories, he maintains his individuality, and he confirms this by entering into a new, and yet also restored dialogue with the world around him. Once again, it is the individual that is at the centre of Scarpitta's attention, the individual (the individual work) in its irreducibility – even when it is part of a series – that appears in the dialogue with both the works and the viewer. This aspect, which makes it extremely close to Umberg's work, now leads us to consider the new viewpoint from which the exhibition as a whole is constructed.

There are some important correspondences between Scarpitta's work, at least when seen from Umberg's point of view, and the latter's artistic creation. However, if it were only a matter of highlighting the importance of individuality and a focus on the display of artistic processes, the exhibition would run the risk of being no more than an investigation of how Umberg interprets

Scarpitta or, alternatively, about Scarpitta as interpreted by Umberg. In both cases, however significant they may be, one would end up paying the price of one-sidedness: the only sense of the exhibition itself and of the works would be that of making an analysis possible, or telling a story, starting from them but soon leaving them behind. In all his work, Umberg's attention is instead strongly focused on presenting the work, in an attempt almost to reduce any previous knowledge or abstract speculation to the minimum, starting from the works on display and bringing about the repetition of an encounter as open and as bare as possible with the work or works on show.

In the conversation that started off this essay, Umberg used the term «*Widerspiegeln*» (to mirror, reflect; also to reverberate) a number of times, in a very significant way. On the one hand, to refer to the interaction that comes about between the works, and between the works and the viewer; and on the other hand, to account for the historical relationship between and with works of art.

I have already mentioned the first sense, regarding the choice of works and their presentation. Here the idea of mirroring is accentuated, which means that, thanks to the reflecting surface, it is possible to see oneself. At the same time, however, one can avoid neither the distortion nor the impossibility of taking the image reflected on the solid mirror surface. It is in this game of cross-references between reflections that a lively interaction comes about between the works and viewers. And for this to happen, it must remain impossible to achieve a complete mirroring, just as nothing could be reflected between two perfect mirrors. According to Umberg, the secret of the work can never be revealed, but it is because it exists – and indeed precisely because it remains as an unattainable background – that the encounter with the work of art can come to life. The secret of the work, which is saved by the bandaging, seems to be precisely the singularity that one can fully experience in art.

As regards the historical relationship between the works, in the first instance it recalls the sense of mirroring just mentioned. The process-orientation of the work, and the fact that it is essentially unfinished, since it is made to be brought to life by the public, means that it must also take place in a historical context. It must be recalled and contrasted, as much by other works of art as by changes of horizons in the cultures of the various eras. At the same time, it also subjects the history that preceded it to further reflection, in a process that is not necessarily linear, in the topological correspondence between points that are apparently unconnected. The work can extract a substance from the artistic past, a vital nourishment that can be brought back into the present, and it is precisely in this that it reverberates with a light that might appear dimmed, communicating its vitality also to the art of the past. When considering this possibility, Umberg believes there is a gap between the option of making a break with the past, at least in its presumption, taking the case of Robert Morris as an example, and, on the other hand, a close return to artistic tradition, even though only implicitly, by Scarpitta, a painter at the very extreme of painting.

The twofold sense of mirroring – with the «secret» of the systematic process of the work – then condenses into the self-reflective form according to which the exhibition appears to be structured, along the various lines indicated: in the echoes of Umberg's previous encounters with Scarpitta, in the relationships between various moments in Scarpitta's work, regarding the metamorphosis of the bandages and, finally, in the virtual wrapping of the individual works in the great bandage that is the exhibition itself. Umberg *artistic curation* is filled with a sense of the *cure* given by Scarpitta's bandages, and it reflects them; but here it is Umberg himself who conveys an opening up of meaning in Scarpitta's work by means of his intervention. The viewer is caught up in this self-reflective device and is left with the task of finding both himself and the guiding thread of yet another possible gift of meaning.

[1] There have been more than forty since the first exhibition in 1982.

[2] It absorbs, so to speak, Scarpitta's entire person in the artist; blending art and life, according to an interpretation of his work that has been pointed out many times.

[3] As Celant pointed out, this questioning approach to creating art was characteristic of Scarpitta himself: «For Scarpitta the task of artistic research is to define what artistic "research" is», and the work itself must be viewed as a «"thing" that registers the action and process» (G. Celant, *I veicoli di Scarpitta*, in *Salvatore Scarpitta*, eds. G. Celant and D. Eccher, exhibition catalogue, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012, p. 21).

[4] Statement by Scarpitta in J. Scalzo, *Rajo and Salvatore*, in «Circle Track», June 1989, p. 12, in L. Sansone, *Umanità appassionata di Salvatore Scarpitta*, in *Salvatore Scarpitta*, eds. G. Celant and D. Eccher, cit., p. 54.

[5] «[…] after the birth of his daughter Lola, Salvatore took all the cloth bands used to swaddle the baby to his studio and, after wrapping them around wooden frames, he stiffened them with glue and painted them […] leaving gaps between one turn of the band and the next» (P. Dorazio, *Per Salvatore Scarpitta*, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, ed. L. Sansone, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2005, p. 117).

[6] In its broadest sense the translation also includes *Faszie*, which is the "*fascia*" in the anatomical sense, highlighting the organic and human dimension of the term.

[7] E. Villa (1957), *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, Feltrinelli, Milano, 1970, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 411.

[8] L. Sansone, *Il coinvolgente cosmo di Salvatore Scarpitta*, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., pp. 39-40.

[9] In our conversation Umberg again mentioned Rosso Fiorentino, noting how in his *Deposizione dalla Croce* [*Descent from the Cross*] in Volterra – which is itself of surprising modernity – the clothing has sculptural value but, at the same time, that it seems to have a sort of protective purpose for the figures.

[10] This is the case in the interview with P. Cummings, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., pp. 428-429.

[11] Interview with A. Guillot, *Il caso Scarpitta*, «Carte d'Arte», spring-summer 2000, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 437.

[12] Also the rift between abstraction and the real, organic option – a problem that became a feature of the historical climate of Scarpitta's early career – was overcome when he drew on an abstract-real dimension of art: «Because what can resolve […] the conflict between organic and geometric is content» (interview with C. Lonzi, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 426).

[13] In Umberg's view, even the X-shapes can have this value: they locate and protect Scarpitta; and the artist himself stated that, as well as appearing on the windows of buildings destined for destruction, they – the Xs – also meant «stop», «that's enough», as a «warning» (see *Salvatore Scarpitta*, ed. G. Celant, exhibition catalogue, Edizione della Galleria Notizie – Studio C, Torino – Brescia, 1972, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 428); and the X even manages to «immobilise and "capture" the *Lynx*», as noted by Sansone (L. Sansone, *Il coinvolgente cosmo di Salvatore Scarpitta*, cit., p. 37).

[14] Interview with C. Lonzi, in *Salvatore Scarpitta. Catalogue Raisonné*, cit., p. 426.

[15] G. Celant, *I veicoli di Scarpitta*, cit., p. 27.

A arte Invernizzi, Milano, 2021



A arte Invernizzi, Milano, 2021

A arte Invernizzi, Milano, 2021

A arte Invernizzi, Milano, 2021

Chi guarda da una fessura

non vede i riquadri della pianura

i trapezi i triangoli le linee

che la rinchiudono sui margini:

solo scorge di là dal muro

il riverbero della luce

che schiara

le sottili losanghe

di barbagli che illuminano.

Carlo Invernizzi

1980



A arte Invernizzi, Milano, 2021



A arte Invernizzi, Milano, 2021

Mrs. Hyde (Mr. Hyde), 1989, tela, legno, metallo e tecnica mista, 204x60x13 cm
Red Friar (Sci ribelle), 1989-1990, sci, cuoio, legno, metallo e tecnica mista, 209x12 cm





A arte Invernizzi, Milano, 2021


59
Leo CASTELLI
ART
NEW YORK, N.Y.







A arte Invernizzi, Milano, 2021

Elenco opere esposte

Autoritratto, 1941
bronzo patinato
34 cm
p. 54

Senza titolo, 1957
tela estroflessa e tecnica mista
80x64,5 cm
p. 6

Senza titolo, 1957
tela estroflessa e tecnica mista
87x105 cm
pp. 18-19

Toga, 1958
tela e tecnica mista su tavola
24x35 cm
p. 11

Senza titolo, 1958
fasce e tecnica mista
66x81 cm
pp. 24-25

Senza titolo, 1958
tela estroflessa
35,5x30 cm
p.17

Croce di Sant'Andrea, 1959
cartoncino, graffette e tecnica mista su tavola
59x77 cm
p. 63

To Franz, 1959
bende e tecnica mista su tavola
27x33 cm
p. 22

Muro al popolo, 1959
tela e tecnica mista su tavola
63x52,5 cm
p. 21

X Member, 1961
tela e tecnica mista su tavola
33x40,5 cm
p. 23

Panciera, 1959
tela e tecnica mista su tavola
23x32,5 cm
p. 29

Acolytes, 1960
tela e tecnica mista su tavola
67x57 cm
p. 61

X Cinturato, 1960
bende e tecnica mista su tavola
36x56 cm
p. 12

Gunner's Mate, 1961
bende e tecnica mista
195x180 cm
p. 67

At Leo's N.Y.C. (Annuncio mostra a N.Y.), 1965
collage, olio, inchiostro e tecnica mista su legno
25x27 cm
p. 76

Bandolier, 1979
bende, legno e tecnica mista su supporto di legno
56x80x18,5 cm
p. 30

Bush Master n. 2, 1986
bende e tecnica mista su tavola, dittico
89x76,5 cm ciascuno
pp. 64-65

Rottame (Frammento d'auto), 1989
vetroresina dipinta
60x80x20 cm
p. 96

Face Stalker, 1992, bronzo patinato, 37x14,5x21 cm

Mrs. Hyde (Mr. Hyde), 1989
tela, legno, metallo e tecnica mista
204x60x13 cm
p. 95

Racing Sign, 1989
alluminio dipinto
67x179 cm
p. 100

Red Friar (Sci ribelle), 1989-1990
sci, cuoio, legno, metallo e tecnica mista
209x12 cm
p. 95

Face Stalker, 1992
legno, metallo, bende, tecnica mista
37x14,5x21 cm
p. 43

Egg Walker, 1992
legno, bende, pallina da golf, tecnica mista
42x11x16 cm
p. 45

Face Trap 1, 1992
legno, bende, metallo, corda, feltro, tecnica mista
36,5x13,5x20,5 cm
p. 45

Face Trap 2, 1992
legno, bende, metallo, corda
62,5x14x12 cm
p. 45

Egg Eater, 1992
legno, bende, tecnica mista
42x13x16,5 cm
p. 46

Face Stalker, 1992
bronzo patinato
37x14,5x21 cm
p. 102

Peat Bog Sled, 1992
tela, legno, metallo e tecnica mista
222x36x14,5 cm
p. 49

Sal Is Racer, 2006
fotografia a colori applicata su supporto di alluminio
90x100 cm ciascuno
pp. 100-101

Face Stalker, 1992, bronzo patinato, 37x14,5x21 cm (dettaglio)



Salvatore Scarpitta con sua madre, Hollywood, 1922

Biografia

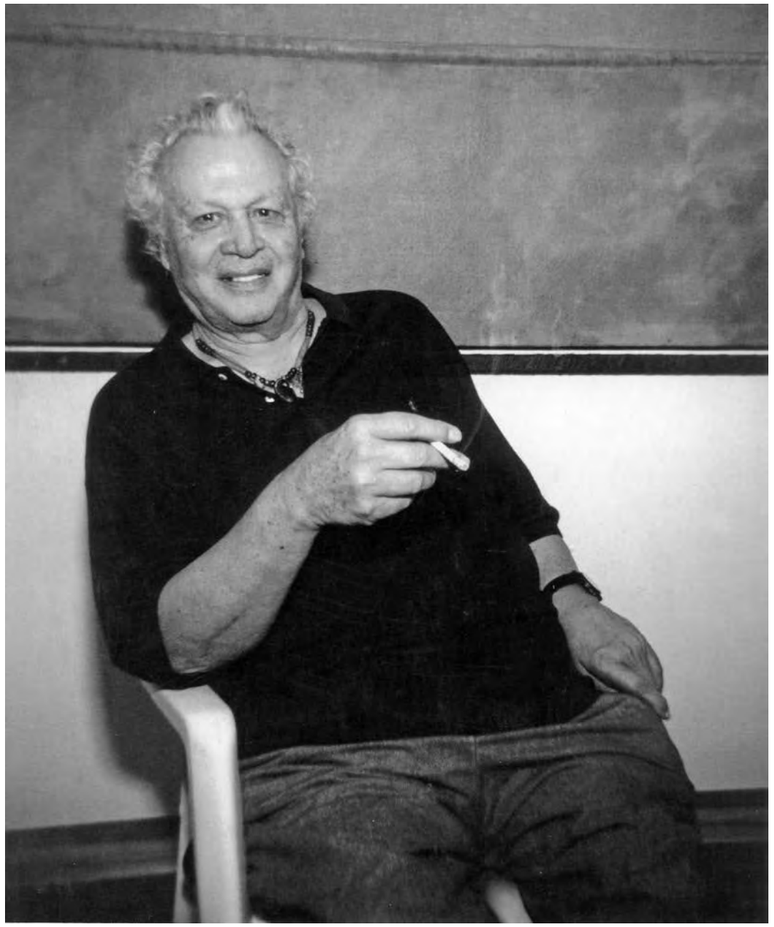
Salvatore Scarpitta, nato a New York nel 1919 da padre italiano, uno scultore stabilitosi negli Stati Uniti nel primo decennio del Novecento, e da madre di origine russo-polacca, cresce a Hollywood dove la famiglia si trasferisce alcuni mesi dopo la sua nascita. In California, fin dall'adolescenza Scarpitta ha modo di coltivare una particolare passione per le gare d'auto e per il mondo che le circonda. Si reca spesso, infatti, a Los Angeles, al circuito della Legion Ascot Speedway in Boyle Heights, per osservare le corse e conoscere piloti famosi come Frank Lockhart, Ernie Triplett e molti altri che esercitarono su di lui uno straordinario e duraturo fascino.
Scarpitta compie gli studi secondari a Hollywood fino al 1936, anno in cui decide di partire per l'Italia e iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Roma, dove si diploma nel 1940.
Durante la seconda guerra mondiale partecipa alla resistenza italiana come elemento di collegamento con l'Esercito americano, in seguito si arruola nella Marina americana e dopo il congedo nella primavera del 1946 a San Pedro, California, ritorna in Italia per stabilirsi a Roma.
La sua attività artistica inizia con successo a Roma, dove nel 1948 partecipa alla Quadriennale e l'anno seguente tiene la sua prima personale alla Galleria Chiurazzi. Negli anni Cinquanta espone in mostre personali e collettive in Europa e negli Stati Uniti ed è invitato alle edizioni della Biennale di Venezia del 1952, 1956 e 1958.
Nel 1958 espone per la prima volta le tele estroflesse e i lavori con le bende in tensione alla Galleria La Tartaruga di Roma. Questi lavori portano una ventata di fresca originalità nel mondo artistico romano e stimolano numerosi artisti italiani e non solo.
Nel 1958 Scarpitta incontra a Roma Leo Castelli che lo invita a esporre presso la sua galleria a New York; per questo motivo, nel dicembre del 1958, ritorna negli Stati Uniti dove nel gennaio successivo espone i lavori con le bende alla Leo Castelli Gallery. Questa mostra segnerà il punto di partenza di un proficuo rapporto di lavoro e amicizia tra Leo Castelli e l'artista, documentato dalle numerose mostre personali e collettive a cui Scarpitta partecipa nei decenni successivi, l'ultima delle quali è inaugurata nel gennaio 1998, per celebrare i quarant'anni dell'attività della galleria.
Agli inizi degli anni Sessanta, Scarpitta costruisce due auto da corsa, *Rajo Jack* e *Hal Special*, che espone nel 1965 alla Leo Castelli Gallery. Nel 1969, nella seconda mostra di auto presso la Leo Castelli Warehouse sulla 108ª strada a New York, Scarpitta presenta cinque auto da corsa, tra cui *Ernie Triplett Special* e *Railduster*.
Tra l'autunno del 1973 e la fine del 1974 Scarpitta lavora alla costruzione delle prime slitte, che espone nel gennaio 1975 alla Leo Castelli Gallery.
Nell'estate 1985 realizza nel suo studio-garage di Baltimora, nel Maryland, uno dei sogni di gioventù: un'auto da corsa (Dirt Track Racer) perfettamente funzionante, che l'anno seguente, con il sostegno di Leo Castelli, scenderà sulle piste di terrabattuta del Maryland e Pennsylvania per competere con i maggiori campioni del momento. Sempre nel 1985 il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano organizza una sua personale in cui sono esposte opere datate dal 1958 al 1985.
Nel 1993 l'artista è invitato alla Biennale di Venezia con una sala personale. Nell'aprile 2003 gli è assegnato il Premio Guglielmo Marconi per la Pittura.
Dagli anni Cinquanta ad oggi le opere di Scarpitta sono state presentate in numerose esposizioni in Europa e negli Stati Uniti.
Le sue opere sono presenti in numerosi musei americani, tra cui Whitney Museum, New York, Hirshhorn Museum, Washington, D.C., Museum of Modern Art, New York, ed europei, Sprengel Museum, Hannover, Stedelijk Museum, Amsterdam, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, Museo del '900, Milano, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea (Mart), Trento e Rovereto.
Nel 2005 è stato pubblicato il catalogo generale delle sue opere, a cura di Luigi Sansone, editore Gabriele Mazzotta.
Scarpitta muore a New York il 10 aprile 2007.



Salvatore Scarpitta sull'albero del giardino di casa con i fratelli Hunter, Hollywood, 1930

Biography

Salvatore Scarpitta was born in 1919 in New York to an Italian father, a sculptor who settled in the United States at the beginning of the twentieth century, and a mother of Polish-Russian origin. He grew up in Hollywood, California, where the family moved a few months after his birth. From the time he was an adolescent, Scarpitta cultivated a passion for race cars and the world of car racing. He often went to the nearby Legion Ascot speedway in the Boyle Heights neighborhood of Los Angeles to watch the races and meet such legendary drivers as Frank Lockhart, Ernie Triplett and many others, who exercised an extraordinary and lasting fascination on Scarpitta.
He graduated from Hollywood High School in 1936 and then left for Italy, where he enrolled in the Accademia di Belle Arti in Rome, completing his studies in 1940.
During the Second World War he participated in the Italian resistance as a liaison with the US Army, and later enlisted in the US Navy. After his discharge in the spring of 1946 in San Pedro, California, he returned to Italy and settled in Rome.
He began a successful artistic career in Rome, where in1948 he participated in the Quadriennale and the following year he held his first solo show at Galleria Chiurazzi. In the 1950s he exhibited in solo and group exhibitions in Europe and the United States. He was invited to the 1952, 1956, and 1958 editions of the Venice Biennale.
In 1958, he exhibited for the first time his *tele estroflesse*, bulging, three-dimensional paintings, as well as his pieces wrapped in bandages, at the Galleria La Tartaruga in Rome. These works brought an air of fresh originality to the Roman art world, stimulating a number of artists, Italian and otherwise. That same year in Rome, Scarpitta met Leo Castelli, who invited him to exhibit at his gallery in New York. For this reason he returned in to the United States in December 1958.
In the following January, he exhibited his bandage-wrapped works at the Leo Castelli Gallery. This exhibition marked the beginning of a long and fruitful working relationship and friendship between Leo Castelli and the artist, as documented by the many solo and group exhibitions that Scarpitta participated in during the decades that followed. The last of these was inaugurated in January 1998, in celebration of the gallery's 40th anniversary.
Scarpitta built two race cars in the early 1960s, the *Rajo Jack* and the *Hal Special*, which he showed in 1965 at the Leo Castelli Gallery. In 1969, at the second car show at the Leo Castelli Warehouse on 108th Street in New York, Scarpitta presented five race cars, including the *Ernie Triplett Special* and the *Railduster*.
Between the fall of 1973 and late 1974, Scarpitta worked on the construction of his first sleds, which he exhibited in January 1975 at the Leo Castelli Gallery. In the summer of 1985, in his studio-garage in Baltimore, Maryland, he realized one of the dreams of his youth by building a perfectly functioning race car (Dirt Track Racer). In the following year, with the support of Leo Castelli, he competed against the major champions of the moment in races in Maryland and Pennsylvania. In 1985, the Padiglione d'Arte Contemporanea in Milan organized a solo for Scarpitta, where he exhibited works dating from 1958 to 1985.
In 1993, he was invited to do a solo exhibition at the Venice Biennale. In April 2003, he was awarded the Guglielmo Marconi Prize for painting.
Scarpitta's works have been featured in numerous exhibitions in Europe and the United States since the 1950s, and they continue to be shown today.
Scarpitta's works are on display in a number of American museums, including the Whitney Museum and the Museum of Modern Art in New York and the Hirshhorn Museum in Washington, D.C., and also in many European museums, including the Sprengel Museum in Hannover, the Stedelijk Museum in Amsterdam, the Museo d'Arte Moderna e Contemporanea in Turin, the Museo del '900 in Milan, and the Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (Mart), in Italy.
In 2005, a general catalog of his works was published by Gabriele Mazzotta, edited by Luigi Sansone.
Scarpitta died in New York on April 10, 2007.



Salvatore Scarpitta, Baltimore, 1995

Note biografiche

Salvatore Scarpitta
New York 1919-2007

Esposizioni personali

1949 *Scarpitta - Pitture 1948-49*, Galleria Chiurazzi, Roma.

1951 *Scarpitta*, Galleria Il Pincio, Roma.

1955 *Salvatore Scarpitta*, Galleria La Tartaruga, Roma.

1956 *Scarpitta*, Galleria del Naviglio, Milano.

1957 *Scarpitta*, Galleria La Tartaruga, Roma.

1958 *Scarpitta*, Galleria La Tartaruga, Roma.

1959 *Salvatore Scarpitta. Extramurals*, Leo Castelli Gallery, New York.

1960 *Salvatore Scarpitta*, Leo Castelli Gallery, New York.

1961 *Scarpitta*, The Dwan Gallery, Los Angeles.

1963 *Salvatore Scarpitta*, Leo Castelli Gallery, New York.
Scarpitta, Galerie Schmela, Düsseldorf.
Scarpitta. 1958-1963, Galleria dell'Ariete, Milano.

1964 *Les tableaux de Salvatore Scarpitta*, Galerie Aujourd'hui, Musée des Beaux-Arts, Bruxelles.
Scarpitta, Galerie Ileana Sonnabend, Paris; Leo Castelli Gallery, New York.

1965 *Salvatore Scarpitta. 2 Racing Cars*, Leo Castelli Gallery, New York.

1969 *Scarpitta. Racecars*, Castelli Warehouse, New York.

1972 *Salvatore Scarpitta*, Galleria Notizie, Torino.
Salvatore Scarpitta, Studio C, Brescia.
Salvatore Scarpitta, Galleria Ravagnan, Venezia (in collaborazione con Studio C, Brescia; Galleria Notizie, Torino; Leo Castelli Gallery, New York).

1973 *Salvatore Scarpitta. Œuvres de 1958 à 1964*, Galerie Jacques Benador, Genève (in collaborazione con Galleria Notizie, Torino).
Salvatore Scarpitta. Quadri dal 1957 al 1964, Galleria l'Uomo e l'Arte, Milano.
Carossi-Scarpitta. Carro leggero Lince, Galleria l'Uomo e l'Arte, Milano.

1975 *Salvatore Scarpitta. Sleds*, Leo Castelli Gallery, New York.

1976 *Scarpitta 1958*, Galleria La Tartaruga, Roma.

1977 *Salvatore Scarpitta*, Contemporary Arts Museum, Houston.
Scarpitta. Sleds, Racing Car, Conveyor, Tyler School of Art, Temple University, Elkins Park.

1979 *Scarpitta*, Robinson Galleries, Houston.
Scarpitta, Portland Center for the Visual Art, Portland.

1980 *Salvatore Scarpitta*, Leo Castelli Gallery, New York.

1981 *Scarpitta. 14 opere dal 1958 al 1964*, Galleria Tucci Russo, Torino.

1982 *Salvatore Scarpitta. American Cycle 1958-1982*, Leo Castelli Gallery, New York.

1985 *Salvatore Scarpitta 1958-1985*, PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano.

1986 *Salvatore Scarpitta*, Studio Bonifacio, Genova.
Scarpitta. Drawings 1985, Leonarda Di Mauro Gallery, New York.
Salvatore Scarpitta. Racing Cars - Sleds - Paintings, Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, Cambridge.

1987 *Salvatore Scarpitta*, Galleria Ippolito Simonis, Torino.
Salvatore Scarpitta, Banco di Santo Spirito, Roma.

1988 *Salvatore Scarpitta e Not Vital*, Studio Guenzani, Milano.
Salvatore Scarpitta. Auto-ritratti, Associazione Culturale Il Salto del Salmone, Torino.
Sal Scarpitta Racer, M. Louise Aughinbaugh Gallery Climenhaga Fine Arts Center, Messiah College, Grantham (in collaborazione con Leo Castelly Gallery, New York).
Salvatore Scarpitta. Racers and Feral Runners, Galleria Il Salotto, Como.

1989 *Salvatore Scarpitta. Drawings, Etchings, and Videos*, Baron Boisanté Editions, New York.
Salvatore Scarpitta, Matrix Gallery, University Art Museum, Berkeley (in collaborazione con Leo Castelli Gallery, New York).

1990 *Sal Scarpitta Race Car on Idaho Potato Track*, Greenberg Wilson Gallery, New York (in collaborazione con Leo Castelli Gallery, New York).
Sal Scarpitta, Scott Hanson Gallery, New York.

Salvatore Scarpitta, Galleria d'Arte Niccoli, Parma.

1991 *Salvatore Scarpitta. Opere 1961-1990*, Studio Guenzani, Milano.
Salvatore Scarpitta. Opere 1955-1964, Studio Durante, Roma.

1992 *Sal Scarpitta*, Annina Nosei Gallery; Leo Castelli Gallery, New York.
Salvatore Scarpitta. Early Works 1958-1978, Leo Castelli Gallery, New York.
Scarpitta, Niccoli Arte Cultura, Pescara.
Salvatore Scarpitta, Castello di Volpaia, Radda in Chianti.

1993 XLV Biennale Internazionale d'Arte (sezione *Trittici*, sala personale), Venezia.

1994 *Salvatore Scarpitta*, Galleria Visione, Firenze.

1996 *Sal Scarpitta*, Grand Salon, New York.

1998 *Salvatore Scarpitta. Opere 1957-1991*, ex Convento della Purificazione, Arona.

1999 *Scarpitta*, Civica Galleria Renato Guttuso di Villa Cattolica, Bagheria.

2000 *Scarpitta*, La Tartaruga Associazione per l'Arte Contemporanea, Castelluccio di Pienza - La Foce, Siena (in collaborazione con la Galleria d'Arte Niccoli, Parma).
Birth Right. An Exhibition of Works by Sal Scarpitta, Tryon Center for Visual Art, Charlotte.
Scarpitta, Centro d'Arte Arbur, Milano.

2001 *Salvatore Scarpitta. Outlaw Art at Racing Speeds*, Art Car Museum, Houston.
Scarpitta, Fonte d'Abisso Arte, Milano.
Salvatore Scarpitta. Dipinti, disegni, sculture, Museo Archeologico e della via Flaminia, Cagli.

2003 *Premio Marconi per la Pittura a Salvatore Scarpitta*, Complesso Monumentale di San Giovanni in Monte, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna.
Scarpitta. Opere su Carta, Calcografia Nazionale, Roma; Archivio di Stato in Palazzo Reale, Torino.

2005 *Salvatore Scarpitta e Torino*, Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, Torino.

2006 *Salvatore Scarpitta*, Spazio Mazzotta, Milano.

2011 *Salvatore Scarpitta. Trajectory*, Marianne Boesky Gallery, New York.

2012 *Salvatore Scarpitta. Sal Is Racer*, Biffi Arte, Piacenza.
Salvatore Scarpitta, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.

2014 *Salvatore Scarpitta. Traveller*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.
Salvatore Scarpitta, Studio Gariboldi, Milano.
Salvatore Scarpitta • Joseph Beuys. Icon for a transit, Km0, Innsbruck.

2015 *Icona per un transito. Joseph Beuys e Salvatore Scarpitta*, Montrasio Arte, Milano.

2016 *Salvatore Scarpitta: 1956 - 1964*, Luxembourg & Dayan Gallery, New York.
Salvatore Scarpitta: Material X, M&L Fine Art, London.

2018 *Salvatore Scarpitta. Racing Cars*, Contemporary Art Museum, St. Louis.

2019 *Dream Machines. Salvatore Scarpitta and Panamarenko*, Fundaziun Not Vital, Castello di Tarasp, Ardez.

2021 *Salvatore Scarpitta*, A arte Invernizzi, Milano.

Esposizioni collettive

1939 *Mostra dei Prelittoriali dell'Arte*, Mercati Traianei, Roma.

1940 *Mostra dei Prelittoriali del G.U.F. dell'Urbe*, Mercati Traianei, Roma.

1941 *Mostra dei Prelittoriali dell'Arte*, Mercati Traianei, Roma.

1944 *Prima mostra d'arte Italia libera*, Galleria di Roma, Roma.

1945 *I Mostra della Libera Associazione arti figurative*, Galleria San Marco, Roma.

1946 *I Mostra del Disegno*, Galleria San Bernardo, Roma.
Geurt Brinkgreve, Sjuwke Brinkgreve-Kunst, Eugene Dragutescu, Salvatore Scarpitta, Kunstzaal Plaats, Den Haag.
Tentoonstellingen Werken van Dragutescu, Natili, Scarpitta, Brinkgreve, Tot, Galleria St. Nicolaas, Utrecht.
Mostra del sindacato romano, Palazzo Venezia, Roma.

1947 *I Mostra Nazionale Premio Perugia*, Palazzo Gallenga, Università per Stranieri, Perugia.
I Mostra del sindacato provinciale delle arti figurative, Palazzo Venezia, Roma.

1948 *Rassegna Nazionale di Arti Figurative*, Galleria d'Arte Moderna, Roma.
Mostra d'arte pro nuovo Stato di Israele, Palazzo Torlonia, Roma.

Concorso di pittura - Paesaggio di Formia 1948, Grande Albergo Miramare, Formia.
Pittori e scultori ungheresi, americani e inglesi delle rispettive accademie, Studio d'Arte Palma, Roma.

1949 *Celebrazioni alfieriane. Mostra nazionale d'arte contemporanea*, ex chiesa Annunziata di Piazza Catena, Asti.
Mostra di disegni dell'agro romano, Casa della Cultura, Roma.
Römische Maler, Künstlerhaus Salzburg, Salzburg; Neue Galerie der Stadt, Linz.
I Premio nazionale di pittura "Golfo della Spezia", Lerici.
II Premio Suzzara. Lavoro e lavoratori nell'arte, Premio Suzzara, Suzzara.
Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

1950 *Sei pittori contemporanei*, Saletta del Grifo, Libreria della Stampa, Roma.
IV Mostra annuale dell'Art Club, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
III Premio Suzzara. Lavoro e lavoratori nell'arte, Premio Suzzara, Suzzara.
Mostra d'arte contemporanea Premio Suzzara, Ridotto del Teatro Regio, Parma.

1951 *I Mostra d'arte contemporanea*, Palazzo Barberini, Roma.
II Mostra d'arte contro la barbarie, Galleria di Roma, Roma.
Arte astratta e concreta in Italia 1951, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
16th Biennial International Watercolour Exhibition, Brooklyn Museum, New York.
Mostra panoramica romana di pittura, Palazzo di Vetro del C.I.M., Roma.
III Premio nazionale di pittura "Golfo della Spezia", Lerici.
I Biennale del mare. Biennale internazionale d'arte marinara, Palazzo dell'Accademia, Genova.
Premio Senatore Borletti per la giovane pittura italiana, Casa Borletti, Milano.
Galleria Cairola, Milano.

1952 *VI Mostra annuale dell'Art Club*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
I Mostra di pittura "Il volto di Roma", Galleria San Marco, Roma.
XXVI Biennale Internazionale d'Arte, Venezia.
VI Premio nazionale di pittura F.P. Michetti, Francavilla al Mare.
Mostra nazionale di pittura "Per un'Umbria Nuova", Palazzo dei Priori, Perugia.
I contadini e la pittura italiana contemporanea, Sala del Podestà, Palazzo Comunale, Bologna.
Mostra collettiva, Bottega d'Arte, Terni.
Osteria dei pittori, Roma.

1953 *Second Annual Festival of the Arts. Art as a Constructive Force*, First Unitarian Church, Los Angeles.
An Exhibition of Art Objects from the Collections of Students and Faculty, Upstairs Gallery, University of Southern California, Los Angeles.
Annual Exhibition by Artists of Los Angeles and Vicinity, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
Stable Gallery, New York.

1954 *VI Premio nazionale di pittura "Golfo della Spezia"*, Palazzo delle Scuole, La Spezia.
II Mostra nazionale di arti figurative, Palazzo Collicola, Spoleto.
Premio di pittura Procida Isola di Graziella, Open Gate, Cinema Fiammetta, Roma.

1955 *I Mostra degli artisti di Roma e Provincia*, Galleria d'Arte del Palazzo delle Esposizioni, Roma.
Cronaca a colori, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
Galleria Il Torcoliere, Roma.
II Mostra di pittura Città di Anagni, Salone del Palazzo Comunale, Anagni.
I Premio nazionale Scipione. Biennale di pittura, Pinacoteca Comunale, Macerata.
Premio di pittura Olevano 1955, Palazzo Venezia, Roma.

1956 *Sette pittori romani: Attardi, Brunori, Dorazio, Muccini, Perilli, Scarpitta, Vespignani*, Galleria La Tartaruga, Roma.
Le correnti orfiche, Circolo di Cultura di Palermo, Palermo.
XXVIII Biennale Internazionale d'Arte, Venezia.
Rassegna di pittori contemporanei, Galleria Schettini, Milano.
IV Mostra nazionale di arti figurative, Palazzo Collicola, Spoleto.
VI Premio Graziano 1956, Galleria del Naviglio, Milano; Galleria del Cavallino, Venezia; Galleria d'Arte Selecta, Roma.

1957 *VIII Mostra nazionale Premio del Fiorino*, Galleria dell'Accademia, Firenze.
Trends in Watercolor Today, Brooklyn Museum, New York.
Nove pittori romani, Galleria dell'Ariete, Milano.
Quinta mostra mercato dell'arte, Galleria Schettini, Milano.
Mostra di pittori italo-americani, Galleria Schettini, Milano.
Dorazio, Nuvolo, Perilli, Scarpitta, Sterpini, Galleria La Tartaruga, Roma.
Premio nazionale di pittura Provincia di Frosinone, Palazzo della Provincia, Frosinone.
VII Mostra mercato dell'arte, Galleria d'Arte Selezione, Milano.
Micro Salon, Galleria La Tartaruga, Roma (in collaborazione con la Galerie Iris Clert, Paris).

1958 *Segno e materia*, Galleria La Medusa, Roma.
Giovani artisti italiani, Palazzo della Permanente, Milano.
XXIX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia.
I Rassegna di arti figurative di Roma e del Lazio, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
Galleria La Tartaruga, Roma.
Galleria d'arte Selecta, Roma.

1959 *Giovane pittura di Roma*, Galleria La Tartaruga, Roma.
Kline, Rothko, Scarpitta, Twombly, Galleria La Tartaruga, Roma.
Il Premio Pittura Sorelle Fontana. Dieci pittori per dieci vestiti, via Sebastianello, Roma; Hotel Plaza, New York.
Novelli, Perilli, Scarpitta, Twombly, Vandercam, Galleria La Tartaruga, Roma.
Mostra del paesaggio locale, Olevano Romano.
Opening Exhibition of the New Gallery, Leo Castelli Gallery, New York.
Work in Three Dimensions, Leo Castelli Gallery, New York.
Recent Acquisitions, The Museum of Modern Art, New York.
La collezione minima di Cesare Zavattini, Palazzo Strozzi, Firenze.

1960 *Contemporary American Painting*, Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus.
Monochrome Malerei, Stadtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen.
Summary 1959-1960, Leo Castelli Gallery, New York.
New Forms - New Media I, Martha Jackson Gallery, New York.
Opere di piccolo formato, Galleria La Tartaruga, Roma.

1961 *Sculpture and Relief*, Leo Castelli Gallery, New York.
Ways and Means, Houston Contemporary Arts Association, Houston.
An Exhibition in Progress, Leo Castelli Gallery, New York.
Group Show, Leo Castelli Gallery, New York.
Group Show, Leo Castelli Gallery, New York.
Salone d'autunno. Pittura e sclutura, Galleria San Marco, Roma

1962 *Group Show*, Leo Castelli Gallery, New York.
La materia a Roma, Galleria La Tartaruga, Roma.
Group Show, Leo Castelli Gallery, New York.
Group Show, Leo Castelli Gallery, New York.

1963 *Exhibition and Sale of Works Donated by Artists to the Foundation for Contemporary Performance Arts*, Allan Stone Gallery, New York.
The 28th Biennial Exhibition of Contemporary American Painting, The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.
1er Salon international des galeries pilotes. Artistes et découvreurs de notre temps, Palais de Rumine, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.
Mixed Media and Pop Art, The Buffalo Fine Arts Academy, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
The South County State Bank, Saint Louis.

1964 *Recent Paintings: Jon Schueler, Salvatore Scarpitta*, The Maryland Institute Gallery, Baltimore.
67th American Exhibition. Directions in Contemporary Painting and Sculpture, The Art Institute of Chicago, Chicago.
Works by: Lee Bontecou, John Chamberlain, Nassos Daphnis, Edward Higgins, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Salvatore Scarpitta, Frank Stella, Cy Twombly, Jack Tworkov, Leo Castelli Gallery, New York.
Symposium, Maryland Institute of Art, Baltimore.
World Show, Washington Square Galleries, New York.

1965 *Contemporary American Painting and Sculpture*, Krannert Art Museum, University of Illinois Urbana-Champaign, Champaign.
Sports Festival, New York University, New York.
L'art actuel en Italie, Casino Municipal, Cannes.

1966 *Bianco + Bianco*, Galleria L'Obelisco, Roma.
Aspetti dell'arte italiana, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
"61-66" an Exhibition of Painting and Sculpture by Visiting Artists of The Rinehart School of Sculpture and the Hoffberger School of Painting of The Maryland Institute, College of Art, MICA. Maryland Institute College of Art, Baltimore.
Moderne Kunst aus Italien, Fritz-Henssler-Haus Gartensaal, Dortmund.
Moderne Italiensk Kunst, Bergens Kunstforening, Bergen, Düsseldors, Köln.
Kunstnernes Hus, Oslo.

1967 *Tenth Anniversary Exhibition*, Leo Castelli Gallery, New York.

1968 *Paintings from the Albright-Knox Art Gallery*, National Gallery of Art, Washington, D.C.
Wspolczesna sztuka wloska, Zacheta Plac, Warszawa.
Italienische Kunst des XX Jahrhunderts, Städtische Kunstgalerie, Bochum.
Nutida Italiensk Konst, Malmö Museum, Malmö.
Liljevalchs Konsthall, Stockholm.
Cento opere d'arte italiana dal futurismo ad oggi, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
Werkstätten der Galerie der Spiegel, Köln.

1969 *Castelli at Dayton's*, Dayton's Gallery 12, Minneapolis.

1970 *The Highway*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia; Institute for the Arts, Rice University, Houston; Akron Institute, Akron.

Due decenni di eventi artistici in Italia 1950-1970, Palazzo Pretorio, Prato.

1971 *American Paintings and Sculpture 1948-1969*, Krannert Art Museum, University of Illinois Urbana-Champaign, Champaign.
Art around the Automobile, The Emily Lowe Gallery, Hofstra University, Hempstead.

1972 *Cronaca delle tautologie discontinue e correnti 1958-1972*, Studio C, Brescia.

1973 *X Quadriennale nazionale d'arte di Roma (III mostra). La ricerca estetica dal 1960 al 1970*, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

1974 *1961: American Painting in the Watershed Year*, Allan Frumkin Gallery, New York.
In Three Dimensions, Leo Castelli Gallery, New York.

1975 *Group Exhibition. Richard Artschwager, John Chamberlain, Ron Davis, Roy Lichtenstein, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Salvatore Scarpitta*, Leo Castelli Gallery, New York.
Nove quadri e una scultura, Galleria La Tartaruga, Roma.

1976 *Personal Mythologies*, The Fine Arts Building, New York University, New York.
Inaugural Exhibition, Zolla-Lieberman Gallery, Chicago.
The Object as Poet, Renwick Gallery of the National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington, D.C.; Museum of Contemporary Crafts, New York.
Contemporary Primitivism, Vassar College of Art, New York.

1977 *Leo Castelli. Twenty Years*, Leo Castelli Gallery, New York.
Arte in Italia 1960-1977, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino.
New York: the State of Art, The New York State Museum, Albany.

1978 *Private Myths: Unearthings of Contemporary Art*, The Queens Museum, New York.
Forms in Sport 1842-1978, Terry Dintenfass Gallery, New York.

1979 *Sustained Visions. Gaylen C. Hansen, Claire Moore, Salvatore Scarpitta*, The New Museum, New York.
Masks/Tents/Vessels/Talismans, ICA. Institute of Contemporary Arts, University of Pennsylvania, Philadelphia.

1980 *Painting and Sculpture Today*, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis.
Wave Hill 1980: Temporal Structures, Wave Hill, New York.
Gun Show, Great Western Fair, Los Angeles County Fairground, Pomona.
Umanesimo, disumanesimo nell'arte europea 1890-1980, Palagio di Parte Guelfa e altri luoghi del centro storico, Firenze.

1981 *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
The Shaped Field: Eccentric Formats, P. S. 1 Contemporary Art Center, New York.
Anni Sessanta, Galleria Martano, Torino.
Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959, Centre George Pompidou; Musée d'Art Moderne, Paris.
The Tyler Offset Workshop, Tyler School of Art, Temple University, Philadelphia.

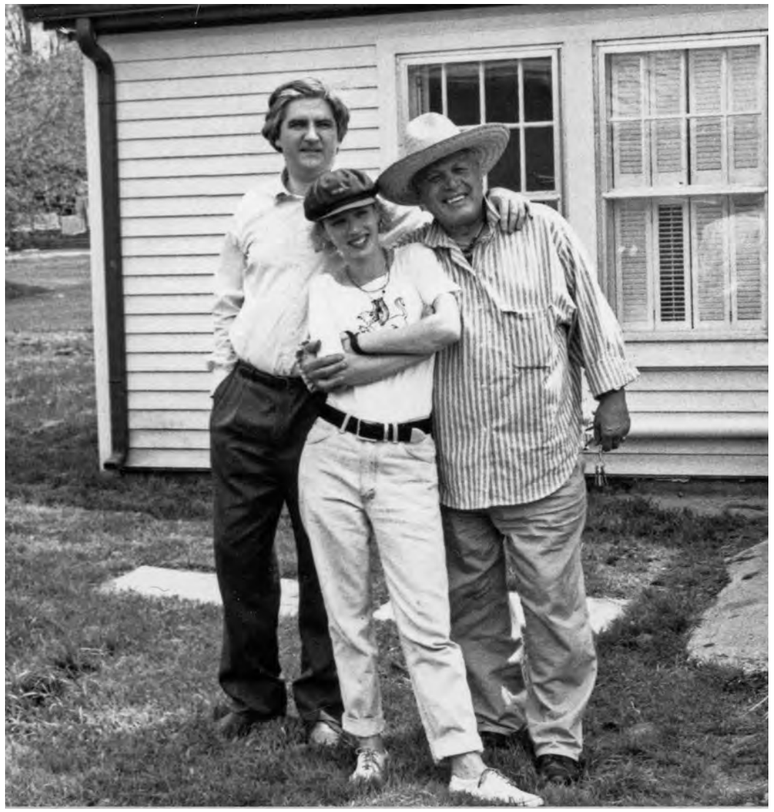
1982 *Leo Castelli Gentle Snapshots. An exhibition in honor of the twenty-fifth anniversary of the Leo Castelli Gallery*, Galerie Bruno Bischofberger, Zürich.
Castelli and His Artists: Twenty-Five Years, MCASD La Jolla, La Jolla; Aspen Center for the Visual Arts, Aspen; Leo Castelli Gallery, New York; Portland Center for the Visual Arts, Portland; Laguna Gloria Art Museum, Austin.
In Our Time: Houston's Contemporary Arts Museum 1948-1982, Contemporary Arts Museum, Houston.

1983 *Artisti italiani contemporanei 1950-1983*, Chiesa di San Samuele, Venezia.
L'informale in Italia, Galleria d'Arte Moderna, Bologna.
Automobile and Culture, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
Faculty Exhibition '83, MICA. Maryland Institute College of Art, Baltimore.

1984 *Automobile, arte, comunicazione*, Concessionaria dell'Alfa Romeo dei fratelli Bazan, Palermo.
Content: A Contemporary Focus 1974-1984, Hirshhorn Museum, Washington.

1985 *The Big Car Show: Contemporary Visions of the Automobile*, Herron Gallery, Purdue University, Indianapolis.
Automobile and Culture, Detroit Institute of the Arts, Detroit.
Festa dell'arte, Castello di Volpaia, Radda in Chianti.
Group Exhibition, Leo Castelli Gallery, New York.

1986 *Drawings by Sculptors*, Nohra Haime Gallery, New York.
Tridente dieci. Aspetti di Arte. Gli anni Cinquanta. Gli anni Sessanta, Galleria Arco d'Alibert; Galleria Anna D'Ascanio; Studio Giuliana De Crescenzo; Galleria Del Cortile; Editalia Qui arte contemporanea; Il Millennio; Il Segno; L'Isola; Galleria dell'Oca; Galleria Sprovieri, Roma.



Luigi Sansone, Stella Scarpitta, Salvatore Scarpitta, New Chester, Penn, 1992

Other Gods: Containers of Belief, Everson Museum of the Arts, Syracuse; Fondo del Sol Visual Arts Center, Washington, D.C.; New Orleans Contemporary Art Center, New Orleans; Municipal Art Gallery, Los Angeles.
Galleria Eva Menzio, Torino.
Summer Group Exhibition, Leo Castelli Gallery, New York.
Il sogno italiano. La collezione Franchetti a Roma, Castello Colonna, Genazzano.
Artoday. USA - Florence, Meyerhoff Gallery, MICA - Maryland Institute College of Art, Baltimore.
Arte moderna a Torino. 200 opere d'arte acquisite per la Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo della Società Promotrice delle Belle Arti, Torino.
Superfici, Galleria Arco d'Alibert, Roma (in collaborazione con la Galleria Milano, Milano).
Arteoggi, San Giovanni Valdarno.

1987 *XXX^th^ Anniversary - The First Fifteen Years, Part 1*, Leo Castelli Gallery, New York.
The Antique Future by Collins and Milazzo, Massimo Audiello Gallery, New York.
Tridente due. Roma 1987. Artisti e Movimenti in Italia, Galleria Arco d'Alibert; Galleria Anna D'Ascanio; Studio Giuliana De Crescenzo; Galleria Del Cortile; Editalia Qui arte contemporanea; Il Gabbiano; Il Segno; L'Isola; Galleria dell'Oca; Galleria Oddi Baglioni; Galleria Gian Enzo Sperone; Galleria Sprovieri; Studio S/Arte Contemporanea, Roma.
Progetto Arte. 50-80 Alta tensione, Palazzo delle Mostre e dei Congressi, Alba.
Italienische Zeichnungen 1945-1987, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main.
Leo Castelli y sus artistas. XXX años de promocion del arte contemporaneo, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Ciudad de México.
1945-1965. Arte italiana e straniera, Palazzo della Società Promotrice delle Belle Arti, Torino.
Sabbatical Exhibition, Meyerhoff Gallery, MICA - Maryland Institute College of Art, Baltimore.
Disegno italiano del dopoguerra, Palazzo dei Musei, Galleria Civica, Modena.
The New Poverty, John Gibson Gallery, New York.

1988 *A Deer Manager, a Dress Pattern, Farthest Sea Water, and a Signature*, 303 Gallery, New York.
Off White, Diane Brown Gallery, New York.
Dannunziana. Gabriele D'Annunzio nelle immagini europee contemporanee, Università Gabriele D'Annunzio, Pescara.
Art at the End of the Social, The Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö.
Il cielo e dintorni, Castello di Volpaia, Radda in Chianti.
Suzanne Bocanegra, Greg Colson, Salvatore Scarpitta, Craig Cornelius Gallery, New York.
La couleur seule - L'expérience du monochrome, MAC Lyon - Musée d'art contemporain de Lyon, Lyon.
The New Poverty II, Meyers-Bloom Gallery, Santa Monica.

1989 *Pre-Pop, Post-Appropriation*, Stux Gallery, New York (in collaborazione con Leo Castelli Gallery).
Gli anni originali: aspetti dell'arte astratta a Roma 1950-1960, Galleria Carlo Virgilio, Roma.
The Road Show, John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan.
Buena Vista, John Gibson Gallery, New York.
In superficie. Un percorso astratto, Studio Durante, Roma.
Orientamenti dell'arte italiana, Casa Centrale degli Artisti, Moskwa.

1990 *MillenovecentoSessanta*, Galleria Netta Vespignani, Roma.
I rossori dell'arte, Galleria Niccoli, Parma.
Generazioni a confronto, Sala Fienile e Sala Cassero, Castel San Pietro Terme.
All Quiet on the Western Front?, Espace Dieu, Paris.
Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Rilievi: Colla, Scarpitta, Uncini, Galleria Spazia, Bologna.
Roma anni Sessanta. Al di là della pittura, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
Veicoli impropri, Galleria Eva Menzio, Torino.

1991 *Roma Cinquanta*, Galleria Sprovieri, Roma.
New York Diary: Almost Twenty-Five Different Things, P.S. 1 Contemporary Art Center, Long Island.
Letteratura artistica: documenti del Novecento in Italia, Castello di Rivoli, Rivoli.
Motion as Metaphor. The Automobile in Art, Virginia Beach Center for Arts, Virginia.
Artists and Architects in "LibrArte". Italian 20^th^ Century Art History Exhibition, Mansion House, Dublin.
Imprevisto, Castello di Volpaia, Radda in Chianti.
Nel più ampio cerchio. Angolazioni e prospettive della visione nell'arte contemporanea, Palazzo San Domenico, Catanzaro.
Testimonianze 1940-1991, Complesso Monumentale San Michele a Ripa, Roma.

1992 *Corna e bicorna*, Galleria Il Salotto, Como.
Annina Nosei Gallery 1989-1990-1991-1992, Annina Nosei Gallery, New York.
Terza mostra mercato d'arte contemporanea. La più bella galleria d'Italia. Attualissima, Fortezza da Basso, Firenze.
Tensioni di superficie. Enrico Castellani, Paolo Cotani, Salvatore Scarpitta, Galleria d'Arte Niccoli, Parma.
Le memorie del bianco, Convento di San Domenico, Spoleto.
Italie à la FIAC 1992, Grand Palais, Paris.
Trigon 92: Identität : Differenz - Tribüne Trigon 1940-1990. Eine Topografie der Moderne, Neue Galerie; Stadtmuseum; Künstlerhaus, Graz.

Object Lessons, Leo Castelli Gallery, New York.
Figure della geometria, Galleria AAM, Roma.
Splendente: Salvatore Scarpitta, Mario Airò, Francesco Arena, Maurizio Benatello, Marco Colazzo, Castello di Volpaia, Radda in Chianti.
Arte come evocazione, Associazione Culturale Immart, Roma.

1993 *Tutte le strade portano a Roma?*, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
XLV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia, Venezia.
Proposte anni '60, Galleria Arco d'Alibert, Roma.
Roma-New York 1948-1964, The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York.

1994 *Just a Story from America*, Galleria In Arco, Torino.
Across the River and into the Trees (A Sculpture Show), The Rushmore Festival, Woodbury.
Italian-American Artists, 1945-1968: a Limited Survey. Works on Paper, The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, Hunter College, New York.
I modi dell'informale. Arte italiana degli anni '50/'60 nelle collezioni della Banca Commerciale Italiana, Banca Commerciale Italiana, Roma.

1995 *Romantico contemporaneo*, Castello di Bentivoglio, Bologna.
Gli anni originali, Castelluccio di Pienza, Pienza.
Roma 1950-1959. Il rinnovamento della pittura in Italia, Palazzo dei Diamanti, Ferrara.
Figure della pittura. Arte in Italia 1956-1968, Forni Tendenze, Bologna; Centro d'Arte Spaziotempo, Firenze; Casa dei Carraresi, Trevi; Galleria F. Stocco, Castelfranco Veneto.

1996 *Paesaggio e paesaggi. Le immagini della necessità*, Bibliomediateca, Terni.
Omaggio a Leo Castelli. 20 artisti a New York negli anni Sessanta, PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano.
Spaces and Forms I, Maryland Institute of Art, Baltimore.

1997 *Arte italiana. Ultimi quarant'anni. Materiali anomali*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna.
Collezionare il proprio tempo. La donazione di Antonio Boschi e Marieda Di Stefano al Comune di Milano, PAC - Padiglione d'arte Contemporanea, Milano.
Minimalia. Da Giacomo Balla a..., Palazzo Querini Dubois, Venezia.
Gefühle der Konstruktion. Künstler in Italien seit 1945. (Il sentimento della costruzione. Artisti in Italia dal dopoguerra ad oggi), Museum Rabalderhaus, Schwaz.
Dadaismo dadaismi. Da Duchamp a Warhol, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Forti, Verona.
Arte contemporanea. Lavori in corso, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea (ex stabilimento Birra Peroni), Roma.
Trash. Quando i rifiuti diventano arte, Palazzo delle Albere, Trento; Archivio del '900, Rovereto.
Monocromo/Bianco, Logge della Basilica Palladiana, Vicenza.
L'informale italiano, Visual Art Centre, Hong Kong; Galleria Niccoli, Parma.
Sculture in movimento, Triennale Milano, Milano.
Cesare Zavattini. Collezione 8x10, Casinò Municipale di Arco, Arco.

1998 *40 Years of Exploration and Innovation. The Artists of the Castelli Gallery Part III*, Leo Castelli Gallery, New York.
Minimalia. Da Giacomo Balla a..., Palazzo delle Esposizioni, Roma.
The Edward R. Broida Collection. A Selection of Works, Orlando Museum of Art, Orlando.
Substance, Tricia Collins Contemporary Art, New York.
Monocromi, Galleria Fontanella Borghese, Roma.
Destroyer-Creator, John Weber Gallery, New York.
Voci 1948 Roma 1960, Studio Sotis, Roma.
Viaggio in Italia 1998-2000: Milano. Da Boccioni a..., Casa del Mantegna, Mantova.
L'arte del XX secolo nelle collezioni private vicentine, Chiesa di San Giacomo; LAMeC, Basilica Palladiana, Vicenza.
Art Club 1945-1964 - La linea astratta, Galleria d'Arte Niccoli, Parma.
1950-1970. Cinquanta opere dalla collezione Lanfranchi e dall'archivio Conz, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Todi.
Faculty Exhibition, Maryland Institute of Art, Baltimore.
Per il clima felice degli anni Sessanta, Archivio della Scuola Romana, Roma.

1999 *Collezione Giorgio Franchetti*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Verona.
Premio del Golfo. Le mostre di Lerici 1949-1952, Palazzina delle Arti, La Spezia.
I Love Pop. Europa - USA anni '60. Mitologie del quotidiano, Chiostro del Bramante, Roma.
Minimalia: An Italian Vision in 20th Century Art, P.S. 1 Contemporary Art Center, Long Island.

2000 *Arte in giro 2000*, ex Mattatoio, Roma.
Gli amici del cuore a Giorgio Franchetti, 43° Festival dei Due Mondi, Palazzo Arroni, Spoleto.
Miracoli a Milano 1955-1965. Artisti gallerie tendenze, Palazzo della Permanente, Milano.
Artists in Residence, Tryon Center For Visual Art, Charlotte.
Mitici Sessanta. Aspetti della ricerca, Complesso Monumentale del San Giovanni, Catanzaro.
Italia - Stati Uniti 1950-1964. Otto artisti tra due continenti: Afro, Dorazio, Marca-Relli, Nangeroni, Nivola, Savelli, Scarpitta, Scialoja, Solaria Arte, Piacenza.

Del Futurismo al láser. La aventura italiana de la materia, Palau de la Virreina, Barcelona.

2001 *l'avventura della Materia, Der Italienische Weg vom Futurismus zum Laser, Kunstforum in der Grundkreditbank*, Kunstforum in der Grundkreditbank, Berlin.
Da Art Club al Gruppo degli Otto. La pittura astratta del secondo dopoguerra in Italia, Palazzo Fondazione Carical, Cosenza.
Oltre la superficie. Attraversamento-estroflessione-disseminazione, Centro Espositivo Rocca Paolina, Perugia.
Zero to Infinity. Arte Povera 1962-1972, Walker Art Center, Minneapolis.
La linea non figurativa delle collezioni lucchesi. 60 opere anni 50-70, Giardino Botanico, Baluardo di S. Regolo, Lucca.

2002 *New York Renaissance. From the Whitney Museum of American Art*, Palazzo Reale, Milano.
Roma 1948-1959. Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
Dal futurismo all'astrattismo. Un percorso d'avanguardia nell'arte italiana del primo Novecento, Museo del Corso, Roma.
Bella pittura. Meisterwerke Italienischer Kunst im 20. Jahrhundert aus den Sammlungen der Stadt Mailand, Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar; Stadtgalerie, Klagenfurt.
Lignea. Gabriella Benedini, Giuliano Mauri, Salvatore Scarpitta, Torre Colombera, Gorla Maggiore.
Eventualità. Burri, Colla, Consagra, Fontana, Kounellis, Leoncillo, Manzoni, Melotti, Scarpitta, Vedova, Fonte d'Abisso Arte, Milano.
Corps sublimes, Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris.
Le stanze dell'arte. Figure e immagini del XX secolo, MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

2003 *Omaggio a Tazio Nuvolari. Il mito della velocità - L'arte del movimento. Dal futurismo alla videoarte*, Casa del Mantegna, Mantova.
Nella materia. Dal futurismo a Kiefer. Alfabeti nell'arte del Novecento. Da Burri a Kounellis. Metalli e ossidazioni, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano.
What Am I Doing Here?, Esso Gallery, New York.
Le collezioni: acquisizioni di arte contemporanea, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.
La grande svolta - Anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia, Palazzo della Ragione, Padova.
Renato Guttuso. Dal Fronte Nuovo all'Autobiografia 1946-1966, Museo d'Arte Contemporanea Renato Guttuso - Villa Cattolica, Bagheria.
Pittura degli anni '50 in Italia, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.
Les années '50 à Rome. Art, chronique, culture du Néoréalisme à la Dolce Vita, Musée des Beaux-Arts de Mons, Mons.
Luoghi d'affezione. Paesaggio-passaggio, Hôtel de Ville, Bruxelles; IKOB - Museum für Zeitgenössische Kunst, Eupen.
Montagna. Arte, scienza, mito, MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

2004 *Arte e sport nel '900 italiano*, Chiostro del Bramante, Sala delle Capriate, Roma.
Per Amore - il collezionismo privato d'arte contemporanea in Sicilia, Galleria Civica d'arte Contemporanea Montevergini, Siracusa.

2005 *Italian Art 1950 - 1970. Masterpieces from the Farnesina Collection*, National Gallery of Modern Art, New Delhi.
Annicinquanta. La nascita della creatività italiana, Casa del Mantegna, Mantova; Palazzo Reale, Milano.
Atmosfere del '900. Tradizione e avanguardia nelle opere del Centro Culturale di Ca' la Ghironda, Casa del Mantegna, Mantova.
XIV Quadriennale di Roma. Retrospettive 1931/1948, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
Filoluce. Da Balla a Boetti, da Fontana a Flavin, Museo della Permanente, Milano.
Sul filo della lana, Chiostro di San Sebastiano, Museo del Territorio Biellese, Biella.
Un secolo di arte italiana. Lo sguardo del collezionista. Opere della Fondazione VAF, MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.
La motocicletta italiana. Un secolo su due ruote tra storia, arte e sport, Fondazione Antonio Mazzotta, Milano.
Burri, gli artisti e la materia 1945-2004, Scuderie del Quirinale, Roma.
Informale. Jean Dubuffet e l'arte europea 1945-1970, Foro Boario, Modena.

2006 *La Tartaruga. Privato. Plinio De Martiis*, Galleria Il Segno, Roma.
Il lavoro inciso. Capolavori dell'arte grafica da Millet a Vedova / Arbeit der Grafik: Meisterwerke der grafischen Kunst von Millet bis Vedova, Centro Trevi, Bolzano.
Against the Grain: Contemporary Art from the Edward R. Broida Collection, MoMA. Museum of Modern Art, New York.
Collectors 1. Collezione La Gaia di Bruna Girodengo e Matteo Viglietta, CESAC - Centro sperimentale per le arti contemporanee - Il filatoio, Caraglio.
Italian Abstraction 1910-1960, Estorick Collection, Italian Cultural Institute, London.
Sicilia!, Galleria del Credito Siciliano, Acireale.

Faster! Bigger! Better!, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe.
MuseoMuseoMuseo. 1998-2006. Duecentocinquanta nuove opere per la GAM, Torino Esposizioni, Torino.
Afro. Italia/America. Incontri & Confronti, Chiesa di San Francesco, Udine.

2007 *Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964*, Palazzo delle Mostre e Congressi, Alba.
La Fondazione De Fornaris. Venticinque anni d'arte 1982-2007. Acquisizioni 1982-2007, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.
Camera con vista. Arte e interni in Italia 1900-2000, Palazzo Reale, Milano.
Piero Manzoni, MADRE - Museo d'arte contemporanea Donnaregina, Napoli.
Identità e differenze del '900. Arte internazionale nelle opere della Fondazione Ca' la Ghironda, Fondazione Logudoro Meilogu, Banari.
Collage/Collages dal Cubismo al New Dada, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.
L'arte e La Tartaruga: omaggio a Plinio De Martiis. Da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano, Galleria Civica d'Arte Moderna "Vittoria Colonna", Pescara.
High and Dry Smoke and Fog, Phantom Galleries L.A., Beverly Hills.
L'arte come amante. Da una collezione privata contemporanea, Casa del Mantegna, Mantova.

2008 *Wall Sculptures: Richard Artschwager, Donald Judd, Robert Morris, Salvatore Scarpitta, Richard Serra*, Leo Castelli Gallery, New York.
Il mito della velocità. Arte, motori e società nell'Italia del '900, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
Emilio Villa poeta e scrittore, Chiesa di San Giorgio, Reggio Emilia.
Rom - offene Malerei. Materialbild im Italien der 1950er und 1960er Jahre, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Karlsruhe.
Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008, Palazzo Grassi, Venezia; Museum of Contemporary Art, Chicago.
Around Rotella. L'artista e il suo tempo, MAON - Museo d'arte dell'Otto e Novecento, Rende.

2009 *Manzoni. A Retrospective*, Gagosian, New York.
Rotella. Roma, Parigi, New York, Galleria Tega, Milano.
Premio internazionale di pittura scultura e arte elettronica Guglielmo Marconi 1988-2009, Circolo Artistico di Bologna; Fondazione Guglielmo Marconi; Università degli Studi di Bologna, Bologna.
Monocromo. L'utopia del colore, Convento del Carmine, Marsala.
Love Letters: ampliamento e allestimento della nuova collezione del Macro, MACRO. Museo di arte contemporanea di Roma, Roma.
I cartelli della galleria La Tartaruga di Roma 1954-1962, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Viareggio.
Italo americani. Arte tra USA e Italia dalla ricostruzione al boom, Fonte d'Abisso Arte, Milano.
L'artista e la materia, Galleria Tega, Milano.

2010 *Stripped, Tied and Raw*, Marianne Boesky Gallery, New York.
Il grande gioco. Forme d'arte in Italia 1947-1989, Rotonda di via Besana, Milano; Museo d'Arte, Lugano; GAMec - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo.
Astrazione Siciliana. 1945/1968, FAM - Galleria d'Arte Moderna delle Fabbriche Chiaramontane, Agrigento.
Entre glace et neige. Processi ed energie della natura, Centro Saint-Bénin, Aosta.

2011 *Dwelling*, Marianne Boesky Gallery, New York.
Look Today. Gli ultimi sessant'anni, MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.
Prima che il gallo canti, Palazzo dell'Arengario, Monza.
Andata-Ritorno 1, Studio Guenzani, Milano.
Les Sujets de l'abstraction. Peinture non-figurative de la Seconde École de Paris, 1946-1962. 101 Chefs-d'œuvre de la Fondation Gandur pour l'Art, Musée Rath, Genève; Musée Fabre, Montpellier.
Fondazione Prada. Ca' Corner della Regina, Fondazione Prada, Venezia.
Arte Povera 2011, MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, Bologna; MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma; Castello di Rivoli, Rivoli; Triennale Milano, Milano; Galleria Nazionale d'arte moderna, Roma; MADRE - Museo d'arte contemporanea Donnaregina, Napoli; Teatro Margherita, Bari; GAMec - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo.

2012 *''-1", Collezione Giancarlo e Danna Olgiati*, Riva Caccia, Lugano.
Destroy the Picture: Painting the Void, 1949-1962, MOCA The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; MCA Museum of Contemporary Art, Chicago.
Adriano Ronchini. Gli artisti che ho amato, CAOS - Centro per le Arti Opificio Siri, Terni.
Angelo Savelli. Il Maestro del Bianco, MARCA - Museo delle arti Catanzaro, Catanzaro.

2013 *Over, Under, Next: Experiments in Mixed Media, 1913-Present*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.
Bianco Italia, Tornabuoni Art, Paris.
"A tutti i pittori ho chiesto l'autoritratto". Zavattini e i Maestri del Novecento, Pinacoteca di Brera, Milano.
Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia.
Libri di artisti, Biffi Arte, Piacenza.
Piston Head: Artists Engage the Automobile, 1111 Lincoln Road, Miami Beach.

2014 *Milano Gallerie, dalle parti della pittura e della scultura*, Triennale Milano, Milano.
Art Club 1945-1964, Fondazione Villa Bertelli, Forte dei Marmi.
Mimmo Rotella. Décollages e retro d'affiches, Palazzo Reale, Milano.
Material Matters, Goya Contemporary & Goya-Girl Press, Baltimore.
C'era una volta a Roma. Gli anni Sessanta intorno a Piazza del Popolo, Fondazione Malvina Menegaz - Palazzo De Sanctis, Castelbasso.
On Another Scale, Galleria Continua, San Gimignano.

2015 *Self: Portraits of Artists in Their Absence*, National Academy of Design, New York.
Vite da Gallerista. Ezio Pagano, FAM - Galleria d'Arte Moderna delle Fabbriche Chiaramontane, Agrigento.
Collezione Giancarlo e Danna Olgiati, MASI - Museo d'Arte della Svizzera Italiana, Lugano.

2016 *Angelo Savelli. Basically White*, M&L Fine art, London.
Collage: Moving Beyond Paper, KAM - Krannert Art Museum, University of Illinois Urbana-Champaign, Champaign.
Provocators. Capolavori dell'astrazione italiana, Galleria de' Bonis, Reggio Emilia.
César in Context, Luxembourg & Dayan, New York.
Burri. Lo Spazio di Materia / Tra Europa e Usa, Fondazione Palazzo Albizzini. Collezione Burri, Città di Castello, Perugia.
Da Guttuso a Vedova a Schifano. Il filo della pittura in Italia nel secondo Novecento, Musei Civici - Complesso di Santa Caterina, Treviso.

2017 *NEW YORK NEW YORK. Arte Italiana: la riscoperta dell'America*, Museo del Novecento; Gallerie d'Italia, Milano.
Nuvolo and Post-War Materiality 1950-1965, Di Donna Galleries, New York.
VERO AMORE. Pop Art italiana dalle collezioni della GAM, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, Torino.

2018 *Dialoghi*, Studio Gariboldi, Milano.
Nascita di una Nazione. Tra Guttuso, Fontana e Schifano, Palazzo Strozzi, Firenze.
Portfolios II: Offset Lithographic Prints, David Filderman Gallery, New York.
100% Italia. Cent'anni di capolavori, Palazzo Gromo Losa; Museo del Territorio Biellese, Biella; Polo Espositivo Arca, Vercelli; MEF - Museo Ettore Fico; Mastio della Cittadella; Palazzo Falletti di Barolo, Torino.
Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri, Museo nazionale romano - Terme di Diocleziano, Roma; MUSEC - Museo delle culture, Lugano.
Auto che passione! Interazione fra grafica e design, m.a.x. museo, Chiasso; MAUTO - Museo Nazionale dell'Automobile Torino, Torino.
Tutto. Perspektiven italienischer Kunst. Prospettive sull'arte italiana. Perspectives on Italian Art, Museion - museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano, Bolzano.
Epifenomeni Cromomaterici. Brajo Fuso, Futurism & Co. Art Gallery, Roma.
RE.USE Scarti, oggetti, ecologia nell'arte contemporanea, Museo di Santa Caterina; Casa Robegan; Ca' dei Ricchi, Treviso.

2019 *Venti, da Lucio Fontana ai giorni nostri*, Uffici dei Consulenti Finanziari di Mediolanum, Bologna.
What Was I?, Prada Rong Zhai, Shanghai.
Dal marmo al missile. Capolavori d'arte svelati fra tradizione e innovazione, Villa Reale di Monza; Orangerie; Musei Civici Monza; Casa degli Umiliati, Monza.
Tutto. Prospettive sull'arte italiana, Sammlung Goetz, München.
Colloquium. Günter Umberg e l'arte italiana, A arte Invernizzi, Milano.

2020 *Sul margine*, A arte Invernizzi, Milano.

Bibliografia

Libri e cataloghi monografici

Salvatore Scarpitta, catalogo della mostra, testo di Mario Socrate, Galleria Il Pincio, Roma, 1951.
Salvatore Scarpitta (Galleria La Tartaruga, Roma), Bollettino della Tartaruga, pieghevole della mostra, testi di Mario Mafai, Cesare Zavattini, Jack Massard, Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1955.
Salvatore Scarpitta, catalogo della mostra, testi di Mario Mafai e Cesare Zavattini, Galleria La Tartaruga, Roma, 1955.
Scarpitta, catalogo della mostra, testi di Cesare Zavattini e Giulio Turcato, Galleria del Naviglio, Milano, 1956.
Scarpitta (Galleria La Tartaruga, Roma), catalogo della mostra, testo di Cesare Vivaldi, Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1957.
Scarpitta, catalogo della mostra, testi di Salvatore Scarpitta e Leonardo Sinisgalli, Galleria La Tartaruga, Roma, 1958.
Scarpitta: 1958-1963, catalogo della mostra, testo di Gillo Dorfles, Galleria dell'Ariete, Milano, 1964.
Scarpitta. Race Cars, catalogo della mostra, testo di Bernard H. Friedman, Leo Castelli Warehouse, New York, 1969.
Salvatore Scarpitta, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, Edizioni della Galleria Notizie, Torino; Studio C, Brescia, 1972.
Salvatore Scarpitta. Œuvres de 1958 à 1964, catalogo della mostra, Galerie Jacques Benador, Genève, 1973.
Salvatore Scarpitta. Quadri dal 1957 al 1964, catalogo della mostra, testo di Tommaso Trini, Galleria L'Uomo e l'Arte, Milano, 1973.
Salvatore Scarpitta, catalogo della mostra, testi di James Harithas, Bernard H. Friedman e Salvatore Scarpitta, Contemporary Arts Museum, Houston, 1977.
Salvatore Scarpitta 1958-1985 (PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano), catalogo della mostra, testi di Flaminio Gualdoni, Bernard H. Friedman e James Harithas, Giessea, Milano, 1985.
Salvatore Scarpitta, pieghevole della mostra, Studio Bonifacio, Genova, 1986.
Salvatore Scarpitta (Galleria Ippolito Simonis, Torino), catalogo della mostra, Tipografia Ideal, Torino, 1987.
Salvatore Scarpitta - Not Vital, testo di Tricia Collins e Richard Milazzo, catalogo della mostra, Studio Guenzani, Milano, 1988.
Salvatore Scarpitta (Associazione Culturale Il Salto del Salmone, Torino), catalogo della mostra, testo di Piergiorgio Dragone, Stamperia Artistica Nazionale, Torino, 1988.
Tricia Collins e Richard Milazzo, *So This Was How You Died, In Whispers That You Did Not Hear*, testo pubblicato sul retro del manifesto stampato in occasione della mostra *Scarpitta*, Greenberg Wilson Gallery, New York, 1990.
Sal Scarpitta, catalogo della mostra, a cura di Tricia Collins e Richard Milazzo, Scott Hanson Gallery, New York, 1990.
Salvatore Scarpitta, catalogo della mostra, testo di Frank Gillette, Galleria d'Arte Niccoli, Parma, 1990.
Salvatore Scarpitta. Opere 1955-1964, catalogo della mostra, testi di Giorgio Franchetti e Emilio Villa, Studio Durante, Roma, 1991.
Sal Scarpitta, catalogo della mostra, testi di Giorgio Franchetti, Thomas McEvilley, Tricia Collins e Richard Milazzo, Annina Nosei Gallery; Leo Castelli Gallery, New York, 1992.
Scarpitta, catalogo, testo di Frank Gillette, Niccoli Arte Cultura, Pescara, 1992.
Sal Scarpitta. Sling Shot Racing Car Frame, Ice Man Sled, Face Trap Bronzes, testi di Charles A. Riley e Tricia Collins, catalogo della mostra, Grand Salon, New York, 1996.
Salvatore Scarpitta. Opere 1957-1991 (ex Convento della Purificazione, Arona), catalogo della mostra, a cura di Luigi Sansone, testi di Luigi Ballerini, Piero Dorazio, Elena Pontiggia, Luigi Sansone, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1998.
Scarpitta (Civica Galleria Renato Guttuso di Villa Cattolica, Bagheria), catalogo della mostra, a cura di Luigi Sansone, testi di Luigi Ballerini, Piero Dorazio, Marco Meneguzzo, Luigi Sansone, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1999.
Birth Right: An Exhibition Of Works By Sal Scarpitta, catalogo della mostra, a cura di Pete Richards, testi di Pete Richards, Joe Scalzo, Richard Milazzo, Tryon Center for Visual Art, Charlotte, North Carolina, 2000.
Scarpitta, catalogo della mostra, a cura di Giuseppe Niccoli e Luigi Sansone, Centro d'Arte Arbur, Milano, 2000.
Scarpitta, cartella con 12 tavole a colori e apparati bio-bibliografici, Fonte d'Abisso Arte, Milano, 2001.
Salvatore Scarpitta. Outlaw Art at Racing Speeds (Art Car Museum, Houston), catalogo della mostra, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2001.
Scarpitta, catalogo della mostra, Fonte d'Abisso Arte, Milano, 2001.
Fabrizio Paperini, *Il percorso artistico di Salvatore Scarpitta in Italia (1936-1957)*, tesi di laurea, relatore Fabrizio D'Amico, Università degli Studi di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2001-2002.
Salvatore Scarpitta. Premio Marconi 2003 per la pittura, catalogo, a cura di Claudio Cerritelli, Luigi Sansone, Bologna, 2003.
Scarpitta. Opere su Carta (Calcografia nazionale, Roma; Archivio di Stato di Torino, Palazzo Reale, Torino), catalogo della mostra, a cura di Luigi Sansone e Luigi Ficacci, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2003.
Salvatore Scarpitta. Catalogue raisonné, a cura di Luigi Sansone, testi di Luigi Sansone, Fabrizio D'Amico, Elisabetta Longari, Marco Meneguzzo, James Harithas, Piero Dorazio, Wally Schrank e Fanny Usellini, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2005.
Salvatore Scarpitta e Torino (Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, Torino), catalogo della mostra, a cura di Piergiorgio Dragone, L'Artistica Savigliano, Savigliano, 2005.
Salvatore Scarpitta, catalogo della mostra, a cura di Luigi Sansone, Galleria Spazio Mazzotta, Milano, 2006.
Salvatore Scarpitta. Trajectory (Marianne Boesky Gallery, New York), catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2011.
Salvatore Scarpitta. Sal Is Racer (Biffi Arte, Piacenza), catalogo della mostra, testo di Luigi Sansone, Postmedia, Milano, 2012.
Salvatore Scarpitta (GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino), catalogo della mostra, a cura di Germano Celant e Danilo Eccher, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012.
Salvatore Scarpitta: Traveler, brochure della mostra, testo di Melissa Ho, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., 2014.
Salvatore Scarpitta, catalogo della mostra, a cura di Luigi Sansone, Studio Gariboldi, Milano, 2014.
Salvatore Scarpitta & Joseph Beuys. Icon for a Transit (Km0, Innsbruck; Montrasio Arte, Milano-Monza), catalogo della mostra, a cura di Francesca Montrasio e Ruggero Montrasio, saggio di Luigi Sansone, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2015.
Luigi Ballerini, *Poesie 1972-2015*, Oscar Mondadori, Milano, 2016 (copertina e quarta di copertina).
Salvatore Scarpitta. Material X (M&L Fine Art, London), catalogo della mostra, a cura di Ruggero Montrasio e Luigi Sansone, saggi di Marco Bazzini, Raffaele Bedarida e Luigi Sansone, Montrasio Arte, Milano; M&L Fine Art, London, 2016.
Salvatore Scarpitta 1956-1964, catalogo della mostra, testi di Raffaele Bedarida e Davide Colombo, Luxembourg & Dayan, New York, 2016.
Salvatore Scarpitta: Racing Cars, pieghevole, a cura di Lisa Melandri, Contemporary Art Museum, St. Louis, 2018.
Dream Machines. Salvatore Scarpitta and Panamarenko, catalogo della mostra, testi di Not Vital, Giorgia von Albertini, Fundaziun Not Vital, Ardez, 2019.
Salvatore Scarpitta, catalogo della mostra, a cura di Günter Umberg, testi di Luigi Sansone e Davide Mogetta, poesia di Carlo Invernizzi, A arte Invernizzi, Milano, 2022.