

YéYé Style: artisti, architetti e cultura giovanile negli anni Sessanta

Francesco Guzzetti



Editore
Ministère de la culture

Edizione digitale

URL: <http://insitu.revues.org/14853>

DOI: 10.4000/insitu.14853

ISSN: 1630-7305

Notizia bibliografica digitale

Francesco Guzzetti, « *YéYé Style*: artisti, architetti e cultura giovanile negli anni Sessanta », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 10 juillet 2017, consulté le 31 juillet 2017. URL : <http://insitu.revues.org/14853> ; DOI : 10.4000/insitu.14853

Questo documento è stato generato automaticamente il 31 luglio 2017.



In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

YéYé Style: artisti, architetti e cultura giovanile negli anni Sessanta

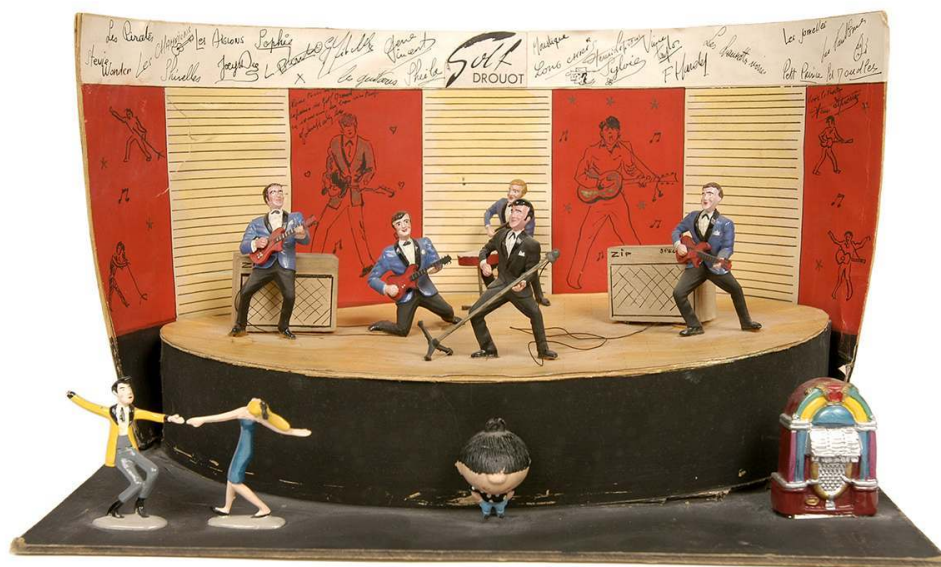
Francesco Guzzetti

L'auteur tient à remercier Alberto Mario Banti et Valentina Pero pour leur attention à cette recherche, et particulièrement Ilaria Cicali.

- 1 Nel gennaio del 1967, Pierre Restany, già promotore del Nouveau Réalisme, pubblica su "Domus" un articolo dal titolo *Breve storia dello stile YéYé*¹, nel quale analizza le tendenze della moda più recenti tra i giovani, e soprattutto i nuovi night-club in cui si ritrovano per condividere i propri interessi. Può forse risultare inaspettato che un critico come Restany si occupi di questi temi, ma di fatto l'importanza sociale e generazionale di quelle tendenze nei primi anni Sessanta è talmente determinante da riguardare anche le nuove ricerche nelle arti visive e nell'architettura tese a ridefinire lo statuto dell'opera d'arte e le relazioni comportamentali tra l'uomo e lo spazio.
- 2 Alla metà degli anni Sessanta, i giovani sotto i 25 anni, i cosiddetti *teenagers* nei Paesi anglosassoni o *copains* in Francia, s'identificano in una nuova categoria sociale, distinta da quella dei loro genitori – la generazione dei *croulants* francesi o dei *matusa* italiani: è la nuova generazione dei Beatniks, che coltivano uno stile di vita YéYé, diffusa in Europa da Stati Uniti e Inghilterra sull'onda della nuova musica rock e beat, in un fenomeno che Restany, classe 1930, non può ignorare².
- 3 Lo YéYé è la versione addomesticata del rock americano, propagata dai nuovi idoli Johnny Hallyday e Sylvie Vartan in Francia, riecheggiata poco dopo in Italia: privi delle istanze di rivendicazioni sociali dei musicisti d'oltreoceano, figure come Hallyday esprimono il desiderio dei giovani di fuggire la noia della vita borghese e di imitare i propri idoli, ampiamente pubblicati sui magazine di musica e costume soltanto per giovani, come l'inglese "Fabulous", il francese "Salut les copains" o gli italiani "Ciao Amici" e "BIG"³.

- 4 È il 1963 l'anno che per Restany segna un punto di svolta nel processo di diffusione della generazione YéYé, come prontamente registrato dalle recensioni della nuova musica sui quotidiani, come l'articolo pubblicato sul quotidiano comunista italiano "L'Unità" all'indomani del concerto di Rita Pavone all'"Olympia" di Parigi, nel quale la giornalista registra l'impressione ricevuta da una reazione del pubblico totalmente inattesa, non più un ascolto silenzioso della musica, ma un frenetico susseguirsi di rumori, movimenti convulsi e urla⁴.
- 5 Dopo il 1963 – scrive Restany –, i primi idoli 'ribelli' della musica giovanile cominciano a imborghesirsi, in concomitanza con la diffusione di una nuova tendenza YéYé, caratterizzata da un lato da una più profonda connotazione sociale della musica, dall'altro dalla diffusione di un vero e proprio stile di vita YéYé, riguardante diversi ambiti, non soltanto quello musicale, in un processo di cambiamento sociale al quale corrisponde anche una diversa concezione dei night-club per giovani, inizialmente conformati al tipo delle sale da concerto, dei club e delle *boites* tradizionali, come nel caso del Golf Club Drouot di Parigi (**fig. 1**), centro importante di diffusione della nuova musica *rock and roll* americana e inglese a partire dai grandi successi di Rock around the Clock di Bill Haley & His Comets e di Heartbreak Hotel di Elvis Presley. Il locale inaugura il 17 gennaio 1955 al primo piano di un edificio al 2 di rue Drouot, un grande loft a forma di ferro di cavallo, originariamente una sala da mini-golf: la struttura del club è tradizionale, con i tavoli disposti in tutto l'ambiente e rivolti al palco per un ascolto prettamente seduto, e tuttavia con i muri già ricoperti dalle silhouette e dai poster di musicisti rock⁵.

Figure 1



Maquette de la scène du Golf-Drouot, MuCEM (Marseille), 000_2001.69.1.

© MuCEM.

- 6 La situazione negli stessi anni è parzialmente differente in Italia, dove è interessante osservare innanzitutto il caso delle mete turistiche. Ad esempio, in Versilia, sulla riviera toscana, La Capannina e La Bussola – concepiti entrambi da Maurizio Tempestini rispettivamente nel 1939 (su una preesistenza del 1929) e nel 1955 –, sono al contempo

ristoranti e night club dove si suona soprattutto musica jazz e dove cantano le stelle della musica leggera e popolare. Tempestini, designer d'interno e fondatore della casa di produzione Arteluce con Gino Sarfatti nel 1939⁶, concepisce uno spazio funzionale nella sua organizzazione e ammobiliato secondo principi di comfort ispirati dai salotti borghesi.

- 7 Con la diffusione dei nuovi stili musicali anglosassoni, le nuove leve dell'architettura si dedicano con maggiore attenzione alla concezione e ridefinizione del night. Un caso intermedio tra la premessa di Tempestini e le nuove realizzazioni di metà anni Sessanta è lo Stork Club di Milano, firmato nel 1961 da Gianfranco Frattini e Franco Bettonica⁷. Se pure il progetto è caratterizzato dal ricorso a materiali tradizionali come legno e granito rosso e dalla collocazione del night nel seminterrato, dove gli avventori ascoltano musica soft in un ambiente dai soffitti bassi, tuttavia si riscontra già in alcuni dettagli l'uso di accorgimenti e materiali più moderni. Infatti, la rotazione del piano seminterrato di 45 gradi sull'asse dei pilastri rispetto ai piani superiori, frammenta lo spazio in diverse unità, determinando una sensazione più dinamica di un ambiente sempre mutevole a seconda del punto di vista, secondo una prima, embrionale idea di percezione dinamica dello spazio che sarà una costante dei nuovi night-club degli anni successivi, così come lo saranno i colori brillanti e saturi delle poltrone disegnate da Frattini per Cassina⁸ e delle lampade in plastica prodotte da Kartell. Ciò che ancora davvero manca a questo progetto è una reale collaborazione tra architetti e artisti: l'unica presenza artistica dello Stork è un grande pannello decorativo dipinto nella hall d'ingresso dal designer e pittore italiano Roberto Sambonet, separato dallo spazio architettonico.

Figure 2



Carlo Mollino, la salle du dancing Lutrario-Le Roi, Turin. Dans « Carlo Mollino. Foto di architetture », *Domus*, n°950, septembre 2011.

- 8 Un progetto sicuramente precursore è il rinnovamento degli interni del dance-hall Lutrario-Le Roi (**fig. 2**), realizzato tra 1959 e 1960 a Torino dall'architetto Carlo Mollino⁹ con Carlo Alberto Bordogna, a conclusione del decennio forse più importante della sua

produzione¹⁰. Mollino inventa uno spazio ambiguo che stupisca il visitatore, secondo il suo gusto « eterodosso » per i dialoghi inediti tra ricerche e sperimentazioni moderne e tradizione architettonica; ad esempio, le incrostazioni di diversi marmi e pietre sul pavimento e delle ceramiche di Vietri sulle pareti del corridoio di accesso ricordano il senso decorativo dell'architettura di Gaudí, mentre le nicchie geometriche che ritmano le superfici dei muri creano un effetto dinamico delle luci e servono da spazi di appoggio di luci e piante secondo un principio funzionalista.

- 9 La grande sala da ballo è ispirata a un equilibrio analogo: il motivo generatore dello spazio e della struttura, come dai progetti conservati, è la spirale geometrica del soffitto che copre uno spazio luminoso e sinuoso d'ispirazione Liberty. Lo stesso motivo spiraliforme si ritrova anche nella ringhiera in ferro battuto della scala che conduce alla galleria affacciata sulla sala¹¹. Una forma così dinamica, potenziata dagli ampi specchi che rivestono i muri e riflettono secondo angolazioni oblique le molte luci colorate pendenti dal soffitto, trasmette la sensazione di un continuum spaziale illimitato, che sarà un tratto distintivo dell'architettura dei night-club a metà anni Sessanta¹².
- 10 Nei club fin qua menzionati si esibiscono anche le nuove icone della canzone – è il caso di Rita Pavone nel gennaio 1963 al Lutrario¹³ –, tuttavia gli spettacoli si rivolgono soprattutto a un pubblico adulto, appassionato di jazz e musica leggera. In effetti, all'inizio degli anni Sessanta, il processo di autorappresentazione categoriale dei giovani intesi come classe sociale e generazionale con delle proprie mode e riti, non si verifica ancora in Italia¹⁴, con ritardo quindi rispetto alla situazione francese, dove club come il Golf Drouot nascono specificamente per accogliere la musica rock amata dalle generazioni più giovani.
- 11 Quale cambiamento dunque porta alla creazione di nuovi spazi solo per *under 30*? Nell'articolo di "Domus" del 1967, Restany indica nel 1964 il punto di partenza di una seconda fase, caratterizzata dalla nascita di uno stile YéYé vero e proprio, un modo di vivere e non solo un gusto musicale. La crisi che investe molti dei primi idoli 'rock and roll' e la fusione tra l'origine jazz del rock americano e le nuove linee melodiche della musica britannica determinano la nascita di un nuovo tipo di musica, il Beat. Effettivamente, la definizione del Beat come stile di vita è cruciale intorno al 1964, quando Susan Sontag, significativamente, nelle sue "Notes on 'Camp'" lo menziona tra gli elementi caratterizzanti della cultura Camp:

Camp taste has an affinity for certain arts rather than others. Clothes, furniture, all the elements of visual décor, for instance, make up a large part of Camp. For Camp art is often decorative art, emphasizing texture, sensuous surface, and style at the expense of content. Concert music, though, because it is contentless, is rarely Camp. It offers no opportunity, say, for a contrast between silly or extravagant content and rich form [...]. In the last two years, popular music (post rock-'n'-roll, what the French call yé yé) has been annexed. And movie criticism (like lists of "The 10 Best Bad Movies I Have Seen") is probably the greatest popularizer of Camp taste today, because most people still go to the movies in a high-spirited and unpretentious way¹⁵.

- 12 Restany identifica la nascita di un nuovo stile con due spostamenti profondamente intrecciati, dai solisti ai gruppi (le *band*) da un lato, e dalla radice americana alla cultura londinese dall'altro¹⁶: la *band* implica una concezione della performance musicale come esperienza collettiva e sociale, un'innovazione sancita dal successo incredibile dei concerti dei Beatles tra 1964 e 1966 fuori dall'Inghilterra, e dai film girati con Richard Lester per il lancio degli album *Hard Day's Night* (1964) e *Help!* (1965). Quest'ultimo

inaugura una vera e propria *Beatlemania* in Italia, venendo distribuito mentre i 'Fab Four' tengono i loro concerti a Milano e Roma nel giugno 1965¹⁷.

- 13 Nel frattempo, il fenomeno beat si estende anche alla moda e al design, grazie al successo delle boutique londinesi come « Biba » a Tottenham Court Road e « Habitat », aperto da Terence Conran a Fulham Road, al punto che una delle sigle più calzanti e precise di questa generazione di giovani, *youthquake*, viene coniato da Diana Vreeland nell'editoriale del celebre numero del gennaio 1965 di Vogue¹⁸. In questo modo le tendenze beat costituiscono la premessa del movimento hippie della fine del decennio, coi ragazzi con i capelli lunghi e le ragazze col caschetto in minigonna e stivaletti, un outfit consacrato a simbolo di emancipazione femminile da Nancy Sinatra nel 1966 in *These boots are made for walking*.
- 14 La cornice sociale di questa evoluzione è la protesta di studenti di scuole superiori e università per il riconoscimento dei propri diritti riconosciuti da parte di genitori e professori, creando così in Francia e successivamente – e con minor forza – in Italia, le condizioni della nuova autocoscienza anarchica rivendicata dopo il 1967 in un contesto storico e politico repentinamente e profondamente mutato sotto i colpi della guerra del Vietnam e dei movimenti per i diritti civili.
- 15 I giovani, dopo esperienze come il concerto dei Beatles al Palladium Theatre di Londra il 13 ottobre 1963 – punto di partenza della *Beatlemania* –, avvertono l'esigenza di posti dove riunirsi e condividere i propri interessi, rivolti esclusivamente a loro e definitivamente separati dai locali per adulti. Gli architetti, in collaborazione con gli artisti, cercano e progettano allora delle soluzioni per rispondere alle loro richieste¹⁹.
- 16 Nel gennaio 1968, il critico italiano Tommaso Trini firma la presentazione di due nuovi night-club in "Domus", forgiando il neologismo *divertimentifici*, "officine del divertimento"²⁰, per esprimere il significato di una concezione radicalmente innovatrice della relazione tra gli uomini e lo spazio; l'umanità dell'era post-atomica, trascorsi i primi anni del boom economico, ha visto trasformarsi radicalmente e repentinamente il paesaggio urbano nelle forme alienanti della nuova metropoli capitalista: le proporzioni geometriche del Razionalismo modernista non si applicano perciò più alle esigenze contemporanee, e i giovani esponenti di quella che sarà definita 'Architettura radicale' si impegnano a distruggerle per realizzare degli spazi senza limiti e così incarnare lo spirito di una gioventù sempre sulla breccia, alla ricerca di un tempo libero in cui i gesti e i movimenti sincopati dei nuovi ritmi musicali rappresentano un dinamismo innanzitutto comportamentale e di vita.

Figure 3

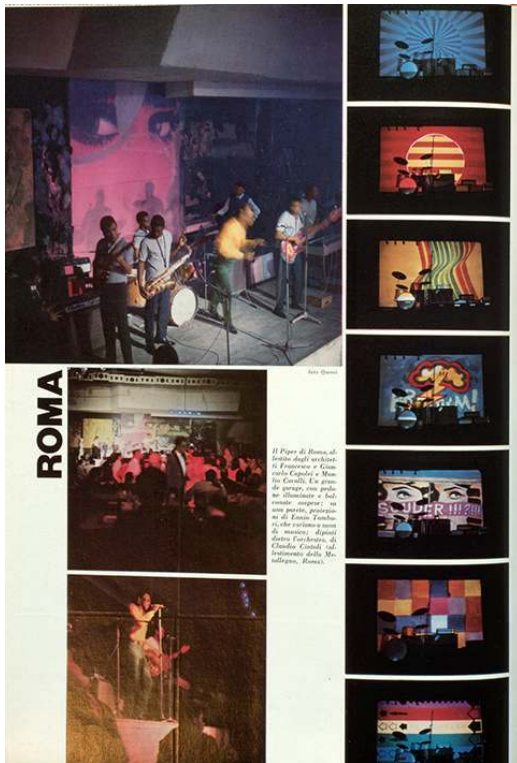


Vues du Voom Voom Club à Saint-Tropez. Dans RESTANY, P. « Breve Storia dello stile yéyé », *Domus*, n° 446, janvier 1967.

- 17 In Francia, tale cambiamento è segnato dal passaggio dal Golf Drouot al Voom Voom di St. Tropez, aperto nell'agosto 1966 (fig. 3). Realizzato dall'architetto, designer e scenografo Paul Bertrand e dall'artista cinetico e teorico Nicholas Schöffer, il Voom Voom appartiene a un più grande complesso architettonico, il Loisirium, concepito e lanciato da Raoul Darval e dal creatore della catena di club 'Whisky a go-go' Paul Pacini per offrire numerose attività di svago a prezzi fissi per tutti i tipi di turisti. In questo complesso, il Voom Voom, gestito da Félix Girault, ha il ruolo peculiare di nuovo "night-club luminodinamico"²¹ (come viene definito in agosto sulla rivista parigina "Arts. Loisirs"), dove si realizza una perfetta collaborazione tra un artista e un architetto. Schöffer infatti vi installa le proprie tipiche strutture rotanti composte di alberi metallici terminanti in lastre piatte, riflettenti, che si possono toccare e muovere, reagendo anche ai raggi luminosi attraverso delle fotocellule, e costruisce anche un grande prisma metallico in cui le persone possono entrare e riflettersi all'infinito sulle pareti specchianti di tutte le facce interne, illuminate secondo un sofisticato meccanismo elettronico di proiezione di luci colorate sincronizzate ai ritmi musicali. Autore del sistema è Paul Bertrand, che riveste anche tutti i muri di lastre d'acciaio specchianti per creare false prospettive e smaterializzare così lo spazio.
- 18 Una tale "caverna di metallo"²², in cui l'avventore è l'attore principale e anche l'autore di un'esperienza inedita e alternativa, è il risultato insieme dell'esperienza di Paul Bertrand come scenografo – aggiornata sulle recenti scoperte in fatto di automatismo e nuovi materiali²³ – e dell'attività artistica di Schöffer in ambito cinetico dalla seconda metà degli anni Cinquanta²⁴.

- 19 Il Voom Voom Club è il risultato dell'incrocio di istanze culturali e sociali differenti: il malcontento dei giovani francesi verso le strutture sociali ed educative tradizionali; la nascita del tempo libero – uno degli esiti più significativi della ripresa economica europea dopo la Seconda Guerra Mondiale²⁵; la questione dell'americanizzazione culturale della Francia a seguito del successo di film, musica e letteratura anglosassoni, in parte avversato da diversi intellettuali²⁶. Quest'ultima questione ha una ricaduta anche nelle arti visive: l'importazione a Parigi della Pop Art e poi del Minimalismo da parte di Ileana Sonnabend a partire dal 1962 è percepita come un'invasione in grado di minacciare la supremazia dell'École de Paris, la quale in effetti si rivela di molto in ritardo rispetto alle novità americane²⁷. Alla luce di questa complessa situazione, il Voom Voom club stesso è da una parte una sorta di versione francese del night-club, ancora legato alle tendenze cinetiche e astratte in voga dalla fine del decennio precedente, ma dall'altra, la relazione dinamica tra il pubblico e lo spazio che qui si realizza riflette la diffusione recente del concetto di esperienza collettiva e di *environment* proprie dell'happening²⁸.
- 20 In Italia, la situazione sociale è diversa rispetto alla Francia: le proteste sociali dei giovani sono meno diffuse e forti che a Parigi, almeno intorno al biennio 1964-1965. Il cinema italiano stesso restituisce in modo grottesco e comico queste tematiche, rappresentando storie di incomprensione generazionale, come in *Fumo di Londra*, diretto e interpretato da Alberto Sordi nel 1966, o ancora nell'episodio "Il mostro della domenica" realizzato da Steno con Totò nel 1967 per il film a episodi *Capriccio all'italiana*.
- 21 La musica stessa in Italia sembra recepire i più innovativi fenomeni della musica beat e rock internazionale solo dal 1967: fino ad allora, la maggior parte dei cantanti italiani riprendono e riscrivono pressoché esclusivamente *pop songs* britanniche con testi classici, con alcune eccezioni come quella del gruppo Equipe '84, innescando così un lento e graduale processo di riposizionamento di un contesto provinciale rispetto ai centri culturali maggiori²⁹.

Figure 4



Vues du Piper Club à Rome. Dans RESTANY, P. « Breve storia dello stile Yéyé », *Domus*, n°446, janvier 1967.

- 22 Il primo caso significativo di nuovo night-club italiano nel quadro di questa ricerca è il Piper Club (**fig. 4**), creato a Roma da Alberigo Crocetta e Giancarlo Bornigia secondo il modello dei club londinesi³⁰: inaugurato il 17 febbraio 1965, il club è ampiamente illustrato nell'articolo di Restany su "Domus" dal quale siamo partiti. Lo spazio, un largo e squadrato magazzino in stato di abbandono, viene rinnovato negli interni dai giovani architetti e designer Francesco et Giancarlo Capolei e Manlio Cavalli con la collaborazione dell'artista Claudio Cintoli³¹, i quali realizzano un ingresso ricoperto di pannelli rossi e un ampio spazio per ballare e ascoltare la musica, con un soffitto decorato di pannellature nere alternate alle travi bianchi, così come il pavimento è occupato di pedane ugualmente nere e bianche. Lo spazio è in questo modo pronto per accogliere le prime luci al laser e le luci stroboscopiche, diventando così non più una "caverna di metallo" cinetica, ma uno spazio "op" ispirato allo stile londinese.
- 23 Le proiezioni di video multicolori realizzati da Ennio Tamburi, sincronizzati sul ritmo della musica, introducono una sfumatura Pop, così come l'ampio murale di Claudio Cintoli impiegato come scenografia del palco, intitolato *Il giardino di Ursula*, un assemblaggio di ingrandimenti fotografici dipinti in acrilico e ingranditi fino a mostrare la retinatura e giustapposti senza logica apparente³², ispirato alle più recenti opere della Pop americana esposte l'anno precedente alla Biennale di Venezia, e in particolare alle realizzazioni di Lichtenstein e Rosenquist³³. Dal 1967, il Piper ospita i protagonisti della musica internazionale come i Rolling Stones o i Pink Floyd, e addirittura la prima opera beat sperimentale, *Then an Alley*, composta da Tito Schipa jr. su diciannove tracce musicale tratte dai primi due album di Bob Dylan³⁴.

- 24 Il Piper rappresenta così un elemento inedito e innovativo del paesaggio urbano³⁵, divenendo gradualmente l'ambiente ideale per varie esperienze artistiche. È il caso ad esempio di Mario Schifano, il quale, ispirato dall'operazione condotta a New York da Andy Warhol con i Velvet Underground, fonda un gruppo beat, Le Stelle di Mario Schifano, che debutta al Piper nel dicembre 1967³⁶; oppure ancora si veda lo scultore Mario Ceroli che, nel 1965, realizza una scultura intitolata Piper, uno dei suoi primi studi sul tema del labirinto, cruciale per la sua produzione, in cui la perfezione di uno spazio misurato entro le proporzioni di un cubo è messa in tensione dal caotico assemblamento delle lettere che compongono la parola "Piper" e delle numerose silhouette anonime di avventori, ispirata dalle piattaforme realmente affollate al Piper, in cui tutte le sere parecchi giovani vestiti allo stesso modo ballano insieme lo shake e il twist³⁷.
- 25 L'unico punto in comune con i night club tradizionali è la presenza dei tavoli e delle sedie in una parte della pista da ballo, riservata al ristorante e al caffè: sotto questo profilo, il Piper Pluriclub di Torino (**fig. 5**), realizzato da Pietro Derossi, Giorgio Ceretti e Riccardo Rosso, inaugurato il 29 novembre 1966, segna un cambiamento ulteriore, non essendo più il prodotto della smaterializzazione di uno spazio misurabile, ma uno spazio radicalmente ricreato dall'utilizzo dei nuovi materiali e delle recenti tecnologie: pareti e soffitto in alluminio, pavimenti di gomma, strutture mobili (sedute e pedane) e soprattutto la galleria sopraelevata in metallo, concepita come una struttura smontabile e componibile a seconda delle necessità d'uso di uno spazio che è al contempo night-club, teatro, passerella per sfilate, e anche ambiente per esposizioni d'arte.

Figure 5

Le Piper Pluriclub à Turin. Dans TRINI, T. « Divertimentifici », *Domus*, n°458, 1968.

- 26 Si tratta di un vero e proprio spazio alternativo, caratterizzato da luci multicolori e da pannelli metallici appesi a dei binari sul soffitto³⁸, e da uno schermo in alluminio lungo 22 metri e alto 2 per i video proiettati simultaneamente da sei proiettori. Un'installazione

cinetica di Bruno Munari riflette i raggi delle luci sulle pareti specchianti e sugli avventori stessi, mentre una ‘scala sonora’, progettata da Sergio Liberovici, produce accostamenti di suoni grazie a un collegamento tra ogni scalino e degli strumenti musicali elettronici attivati, via fotocellule, dalle persone stesse che si muovono sulla scala. Come nel Voom Voom Club, motivo ispiratore della struttura è il coinvolgimento attivo del pubblico in un’esperienza di ridefinizione multisensoriale dello spazio, cioè uno dei temi cruciali della cultura degli happening.

- 27 Come sottolineato da Trini nel suo articolo del 1968 sui “divertimentifici”, il Piper Pluriclub è un caso unico, in cui il beat si avvicina fino a diventare hippie, e le tematiche sociali, politiche e persino spirituali tipiche di questa controcultura trovano una loro amplificazione espressiva nelle opere d’arte, nelle performance e nelle installazioni lì realizzate, spesso presentate in occasione di concerti di gruppi beat.
- 28 È per questa vocazione sperimentale che nel 1967 il club ospita le performance del Living Theatre e molte esposizioni di artisti che, in quello stesso anno, vengono riuniti sotto il nome di Arte Povera³⁹: ad esempio, Piero Gilardi espone in gennaio i suoi *Tappeti natura*; Michelangelo Pistoletto lavora con le sue superfici specchianti, in marzo in occasione dell’happening *La fine di Pistoletto* e di alcuni interventi con la propria compagnia teatrale, lo Zoo⁴⁰; il 13 maggio si svolge la sfilata di moda beat chiamata *Beat Fashion Parade*, con abiti realizzati da Alighiero Boetti (fig. n°6), Enrico Colombotto Rosso, Piero Gilardi e Anne Marie Sauzeau⁴¹; infine, a dicembre, Marisa Merz vi espone le proprie nuvole in alluminio⁴².
- 29 Gli architetti che progettano uno spazio così affine alle nuove ricerche artistiche sono più o meno coetanei degli artisti ora menzionati, e condividono la loro stessa condizione e coscienza sociale. Sono infatti tra i rappresentanti più importanti di quella tendenza che Germano Celant definirà nel 1972 Architettura Radicale, l’apogeo del processo di rinnovamento qui tratteggiato, ampiamente diffuso alla fine degli anni Sessanta, e ispirato dalle esperienze in campo architettonico di Hans Hollein e del collettivo inglese Archigram e dai loro avveniristici progetti urbani spesso pubblicati sulle riviste francesi e italiane⁴³. In Italia si assiste alla nascita e alla fioritura di numerosi collettivi di architetti e designer – UFO, Superstudio, Archizoom, 9999 – sull’onda di questi riferimenti internazionali e del nuovo contesto sociale: in risposta alla rivoluzione beat nella musica, gli artisti stessi non vogliono più lavorare individualmente, ma in collettivi, immaginando così enormi e caotici paesaggi in cui le relazioni sociali sono profondamente mutate e i rapporti tra natura e architettura si interscambiano.
- 30 Questi night-club rientrano a pieno titolo tra i laboratori di questa rivoluzione giovanile: la collaborazione che lì si realizza tra artisti e architetti conduce a una nuova concezione dello spazio e del tempo, nel contesto di una nuova realtà fatta di plastica, trasparenze metalliche, laser, Pop Art e arte concettuale, droghe⁴⁴, musica beat, nuovi balli, filosofie orientali filtrate attraverso la *Beat generation*, insomma tutte le istanze culturali importate in gran parte in Italia dalla scrittrice Fernanda Pivano⁴⁵ e dal marito, il designer Ettore Sottsass⁴⁶, i quali, attraverso le traduzioni dalla letteratura americana e i loro reportage di viaggio, pongono le condizioni per questo sviluppo. Leggere “Pianeta Fresco”, il giornale da loro fondato e pubblicato in due fascicoli tra 1967 e 1968⁴⁷, permette di cogliere l’importanza del loro contributo al dibattito (contro)culturale italiano: insieme alle poesie di Ginsberg, alle prose di Ferlinghetti e Burroughs e ai testi orientali, compaiono i progetti immaginifici di Archizoom⁴⁸, le riflessioni sul rapporto tra arte e natura di Gilardi⁴⁹ e diversi contributi sulle tematiche artistiche qui accennate⁵⁰.

- 31 I night-club di Parigi, St. Tropez, Roma e Torino qui presentati rappresentano solo alcuni dei casi che si potrebbero citare, ma attraverso di loro si può ricostruire la storia della cultura giovanile almeno fino al 1970⁵¹. Al momento di apertura del nuovo decennio, la presenza crescente della musica registrata e trasmessa da consolle elettroniche sostituisce il concerto live e necessità di accorgimenti strutturali differenti; al contempo, dopo il 1968, le istanze politiche diventano sempre più flagranti rispetto alla stagione “utopica” degli anni 1963-1967. L’esperienza di collaborazione tra artisti e architetti intorno al 1965 segna un momento crescente di autocoscienza, nutrita di speranze largamente irrealizzate negli anni seguenti: la scomparsa o il radicale cambiamento, spesso snaturante, della maggior parte dei club realizzati in quegli anni rivela forse una cambiamento di portata sociale più profonda dietro il semplice cambiamento repentino delle mode e delle tendenze di costume.

NOTE

1. - RESTANY, Pierre. « Breve storia dello stile Yéyé ». *Domus*, n°446, janvier 1967, p. 34-41.
2. - Pour Restany «yé-yé» est la version européenne de l’exclamation idiomatique Yankee «Yeah, yeaaaah» crié aux concerts par foules en délire des jeunes.
3. - Ces magazines sont sources d’information aussi importantes pour analyser la condition e le tendances des jeunes que presque impossibles à trouver. Cf. les textes par Chris Tinker, comme Tinker, Chris. *Mixed Messages : youth magazine discourse and sociocultural shifts in Salut les copains (1962-1967)*, Oxford-New York: Peter Lang, 2010. On rappelle ici le concert en Place de la Nation en 22 juin 1963 pour célébrer le premier anniversaire de *Salut les copains*: 150.000 ‘copains’ sont sortis et se sont battus contre la police pour écouter leurs idoles.
4. - Macciocchi, Maria A. «I riti dei ‘copains’ nel ‘tempio’ della canzone», *L’Unità*, 31 oct. 1963, p. 11.
5. - Cf. les mémoires du fondateur du club, Henri Leproux (Leproux, Henri. *Golf-Drouot. Le temple du rock*, Paris: Robert Laffont, 1982).
6. - Cf. Cordoni, Claudio. *Maurizio Tempestini Interior Architect (1908-1960)*, Florence: Edifir, 2010.
7. - Le club est présenté dans *Domus*, cf. «Bar e night-club a Milano», *Domus*, n° 378, mai 1961, pp. 15-25. Le deux architectes collaborent souvent comme théoriciens et critiques aussi (Bettonica, Franco. Frattini, Gianfranco. «Recenti tendenze dell’architettura civile in Italia», *Zodiac*, n° 1, 1957, pp. 77-88). Sur l’activité de Gianfranco Frattini, voir Gramigna, Giuliana. Monetti, Federica. *Gianfranco Frattini architetto d’interni e designer*, Milan: Franco Angeli, 2007.
8. - Voir *Made in Cassina*, par G. Bosoni, Genève-Milan: Skira, 2008, pp. 184-191.
9. - Sur la figure de Attilio Lutrario, propriétaire du dancing et entrepreneur dans le secteur du temps libre, et sur son difficile relation avec Mollino, cf. l’entrée *Lutrario* par Luisa Perlo in Biffi Gentili, Enzo. Comisso, Francesca. Perlo, Luisa, *Eccentricity. Arti applicate a Torino 1945-1968*, Turin: Fondazione per il Libro la Musica la Cultura, 2003, pp. 239-241.
10. - Bordogna est assistante de Mollino à l’Université de Turin et en 1959 coopère avec lui au grande projet pour le concours pour le Palais du Travail en vue d’*Italia 61*, le centenaire de l’unification de l’Italie. Mollino perdra le concours, cf. Pace, Sergio. « ‘La verità non è una sola’. Carlo Mollino e la difficile professione di architetto negli anni cinquanta », *Carlo Mollino architetto*.

Costruire la modernità, catalogue de l'exposition (Turin, Archivio di Stato, 12 oct. 2006-7 janv. 2007), Milan: Electa, 2006, pp. 103-123.

11. - Dans le Dancing Lutrario la notion d'«ambientazione» - intermédiaire entre le cadre et l'environnement - typique de l'architecture de Mollino se développe pleinement : les marbres et les pierres du sol ont la forme de fleurs, des faux rochers occupent la scène, grossissements des silhouettes de forêts sont étampés sur la tapisserie et réfléchies par les miroirs, portes et rampes rappellent branches et buissons, les chaises en fer et contreplaqué conçues comme feuilles ou pétales et les lampes sur le plafond sont conçues comme stalactites (Ferrari, Fulvio. Ferrari, Napoleone. *The Furniture of Carlo Mollino*, Londres : Phaidon, 2006, pp. 152-155). L'attribution d'un signifié symbolique et iconographique à la décoration de l'intérieur architecturale comme une caverne ou un bois rappelle l'Art Nouveau, en rénovant donc la conception traditionnelle de night-club comme une place sous-sol. En ça faisant, Mollino recourt à ses différentes et originaux approches à l'histoire de l'art et à l'esthétique symboliste (cf. Brino, Giovanni. *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia*, Milan: Idea Books, 2005, pp. 36, 74-75, 132, 143, 148).

12. - Cf. Bonino, Michele. Pedretti, Bruno, «Lo spazio e l'esperienza: interni, allestimenti, ambientazioni di Carlo Mollino», in *Carlo Mollino architetto*, op. cit., pp. 125-135.

13. - Le concert, avec Teddy Reno, est annoncé sur le quotidien de Turin «La Stampa», v. 97, n° 24, 29 janv. 1963, p. 4.

14. - Une source peu connue mais significative est l'édition du 1964 (publiée au fin de 1963) de l'«Almanacco Letterario Bompiani», dédié au jeunes, en comparant la condition italienne à celles d'autres pays, particulièrement de la France et des États-Unis, cf. *Eroi miti e problemi dei giovani del nostro tempo*, par S. Morando, «Almanacco Letterario Bompiani 1964», Milan : Bompiani, 1963.

15. - Sontag, Susan. «Notes on 'Camp'», *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966, p. 278.

16. - Les Beatles et les Rolling Stones sont les groupes qui guident cette tendance. Dans le même temps, émergent des nouveaux solistes, plus mélodiques et introspectifs, comme Gilbert Bécaud et Françoise Hardy en France, ou plus engagés en contenus politiques comme Joan Baez et Bob Dylan en Amérique. Des films comme *Blow-up* par Michelangelo Antonioni et *Modesty Blaise* par Joseph Losey, présentés à le festival de Cannes en 1966 et 1967, représentent deux manières différentes de montrer la culture de la «Swinging London» : *Modesty Blaise* devient un film culte en France, grâce à les traits d'émancipation et modernité du personnage joué par Monica Vitti (cf. le fascicule de *Arts* dédié à Bob Dylan et Modesty Blaise, «Les nouveaux dieux», *Arts. Loisirs*, n° 33, 11-17 mai 1966).

17. - Cf. Brizi, Franco. Becker, Maurizio, *The Beatles in Italy. Come li raccontava la stampa dell'epoca*, Rome: Arcana, 2012.

18. - Vreeland, Diana. «Youthquake», *Vogue*, v. 145, n°1, 1 janv. 1965, p. 112. L'éditoriale traite de l'invasion britannique dans la mode et le costume européens, en publiant le tissus étampés par Pucci et Cardin et les minirobes *mec-art* en fibres technologiques de Paco Rabanne et de la nouvelle collection *Space Age* par Courrèges. La revue américaine reçoit en retard ces nouvelles tendances, et leur dédit des reportages juste après l'article du 1965 : voir surtout le fascicule où Diana Vreeland forge le mot *chicerino* pour les jeunes filles qui en étant à la mode revendiquent leur conscience, avec le reportage sur les modes des *Mods* et des *Rockers* en Angleterre et les shootings de Françoise Hardy vêtue par la jeune styliste yé-yé Emmanuelle Khanh, de Catherine Spaak et de Sarah Miles (*Vogue*, v. 144, n° 2, 1 août 1964, pp. 43-99, 66-69). Sur la réception de la «British invasion» par *Vogue*, cf. Hill, Daniel D. *As Seen in Vogue. A Century of American Fashion in Advertising*, Lubbock: Texas Tech University Press, 2004, pp. 91-112.

19. - Une source bibliographique des matériaux sur ces architectures et leur contexte est Ferrari, Fulvio. *Discoteca 1968. L'architettura straordinaria*, Turin: Allemandi, 1989.

20. - Trini, Tommaso. «Divertimentifici», *Domus*, n° 458, janv. 1968, pp. 13-22. Les deux night-clubs sont le Piper Pluriclub de Turin et le Altro Mondo Club de Rimini.

21. - Levêque, Jean-Jacques. «Saint-Tropez loisirs. Plein ciel et jeux de glaces», *Arts. Loisirs*, n° 47, 17-23 août 1966, pp. 28-29. Voir aussi l'entrevue avec Schöffler, Miège, Denis. «Les merveilleux mirages de Schöffler», *ibid.*, p. 29.
22. - «Saint-Trop' du nouveau», *Jours de France*, n° 612, 6 août 1966, pp. 49-56. L'article est importante pour les photos des filles vêtues à la mode jeune, comme Paco Rabanne, dans les intérieurs du club et le prisme de Schöffler.
23. - Voir le numéro sur «La scénographie nouvelle», conçu par Jacques Polieri, de *Aujourd'hui. Art et architecture*, a. VIII, n. 42-43, oct. 1963.
24. - Schöffler est aussi conscient des structures urbaines du contexte sociale des nouvelles groups humaines, traités dans son livre sur le développement technologique du cités (Schöffler, Nicholas. *La Ville Cybernétique*, Paris: Tchou, 1969). Voir aussi l'enquête sur «Art science et technique» conduite avec Guy Habasque dans *Aujourd'hui. Art et architecture*, entre le n° 1, janv. 1955 et le n° 16, mars 1958.
25. - L'édition du 1964 du Triennale, l'exposition triennale d'architecture et design de Milan, consacre aux moments du temps libre une exposition, où collaborent architectes et artistes des différentes tendances (des cinétiques au pop) et qui suscite des importantes réactions critiques (cf. Dorflès, Gillo. «La XIII Triennale», *Casabella-Continuità*, n° 290, août 1964, pp. 2-17 ; voir aussi les autres articles, *ibid.*, pp. 18-50).
26. - Cf. les enquêtes «Sommes-nous américanisés?», *Arts. Spectacles*, n° 613, 3-6 avr. 1957, pp. 1, 5-9; et «L'Ecole de Paris est-elle condamnée? Les artistes répondent», conduite par Alain Jouffroy dans *Arts. Lettres, spectacles*, n° 656-657, 5-18 fév. 1958.
27. - Cf. L'entrevue à Michael Sonnabend dans *Arts* (Parinaud, André. « Un marchand américain a Paris: Depuis quand achète-t-on un tableau ? », *Arts. Lettres spectacles musique*, n° 985, 16-22 déc. 1964, pp. 3-4. Voir aussi les commentes sur la Biennale de Venise de 1964, cf. Gassiot-Talabot, Gérald. «La panoplie de l'oncle Sam à Venise», *Aujourd'hui. Art et architecture*, a. VIII, n° 47, oct. 1964, pp. 30-33.
28. - Le *happening* est très connu à Paris, grâce à les *happenings* présentés par Allan Kaprow en juillet 1963 au Theatre Récamier, et aux initiatives urbaines du groupe GRAV. Schöffler même se révèle intéressé à la conception d'espace architecturale et urbain comme un lieu d'expériences.
29. - Cf. Bertinocelli, Riccardo. *1965-1966. La nascita del nuovo rock*, Florence: Giunti, 2011.
30. - Voir Rizza, Corrado. *Piper Generation. Beat, shake e pop art nella Roma anni '60*, Milan : Lampi di stampa, 2007.
31. - Cintoli est ami et collaborateur assidu de Capolei et Cavalli depuis 1965. Sur sa activité artistique, cf. *Claudio Cintoli. Opere dal 1958 al 1978*, catalogue de l'exposition (Loreto, Sala Antonio da Sangallo, 19 déc. 1987-16 janv. 1988), par M. Apa, Milan-Rome: Mondadori-De Luca.
32. - Cf. *Claudio Cintoli*, op. cit., pp. 13-14. Avec cette œuvre, 20 mètres de longueur par 3,50 d'haute, Cintoli a le deuxième prix INARC en 1967 (*ibid.*, p. 57).
33. - Depuis le 1965 Cintoli voyage souvent à New York, où il établit des relations avec le contexte culturelle et artistique.
34. - Cf. Rizza, Corrado. *Piper Generation*, op. cit., pp. 130-133, 162-171, 199-209.
35. - L'innovation est bientôt reconnue en Italie : les réalisateurs mêmes présentent le club comme un espace flexible selon les exigences et le dynamisme des jeunes, dans la revue d'art italienne *Marcatrè* (Capolei, Francesco. Capolei, Gianfranco. Cavalli, Manlio. Cintoli, Claudio. «Le ragioni di un arredamento», *Marcatrè*, 16-18, 1965, pp. 114-118).
36. - Cf. Rizza, Corrado. *Piper Generation*, op. cit., pp. 192-197, et « Nuove dimensioni dell'immagine », *Cartabianca*, n° 1, mars 1968, pp. 16-17. L'affiche du concert mentionne aussi la présence des gens de la factory de Andy Warhol, comme Gerard Malanga. Au même temps, Schifano réalise des films underground, culminés avec *Umano non umano*. Pour le cinéma aussi les voyages américains entre 1962 et 1964 ont un rôle fondamental (Cf. *Schifano 1964-1970. Dal*

paesaggio alla TV, catalogue de l'exposition (Milan, Fondazione Marconi, 23 fev.-30 mars 2006), par Giorgio et Giò Marconi, Geneve-Milan: Skira, 2006).

37. - La sculpture est exposée à la deuxième personnelle de Ceroli à la Galleria La Tartaruga en Rome en 1965. Sur l'œuvre entre l'activité artistique et scénographique de Ceroli, cf. Bernardi, Ilaria. «*Dal caldo al freddo. Il Teatro delle mostre all'interno del percorso di Mario Ceroli, fra tradizione e modernità*», *Palinsesti*, v. 1, n° 2, 2011, pp. 42-63. Maurizio Fagiolo, dans son volume *Rapporto 60*, place l'œuvre comme une tournant importante pour la nouvelle conception de l'espace de Ceroli (cf. Fagiolo dell'Arco, Maurizio. *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Rome : Bulzoni, 1966, p. 183). Ceroli semblera particulièrement adapté à représenter les nouvelles tendances: un article dans le journal progressiste *Il Confronto* sur la fonction sociale de la minijupe est illustré par une photo, peut-être prise à la Galleria La Tartaruga, de la sculpture *Il Mister* (1964) à cote d'une jeune fille jouant ironiquement les gros bras comme la silhouette de l'œuvre (Chiesa, Oliva. «*Lode della minigonna*», *Il Confronto*, v. 4, n° 2, fév. 1968, p. 26).

38. - Déjà dans le dancing Lutrario Carlo Mollino conçoit des stores mobiles (Brino, Giovanni. *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia*, op. cit., p. 36), qui peut-être inspirent ces solutions : Pietro Derossi est assistant de Mollino à l'université (cf. Ternavasio, Maurizio. *Carlo Mollino. La biografia*, Turin : Lindau, 2008, p. 215, 223).

39. - Sur le club comme espace d'art et d'expérimentation, cf. Conte, Lara. *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Milan : Electa, 2010, pp. 102-104.

40. - Trini, Tommaso, «*No Man's Mirror*», *Domus*, n° 449, avr. 1967, p. 50. Voir aussi la photo, à cote de celle du concert de groupe de Schifano, en «*Nuove dimensioni dell'immagine*», cit., p. 17. Un concert du groupe beat Epoca 70 est annoncé à cote de l'exposition de Pistoletto dans *La Stampa*, v. 101, n° 58, 10 mars 1967, p. 4.

41. - Les artistes associent les matériaux et les formes de leur art aux exigences d'usage des robes, comme dans le cas de Boetti, qui réalise des minirobes et pochettes avec feuilles de PVC et encre d'impression. Des photos des robes par Boetti e Gilardi sont publiées dans *Art/Fashion*, catalogue de l'exposition (New York, Guggenheim Museum SoHo, 12 mars-8 juin 1997), par G. Celant, I. Sischy, P. Tabatabai Asbaghi, Genève-Milan : Skira, 1997, pp. 180-183, 348 ; et surtout dans *Che fare ? Arte Povera - The Historic Years*, catalogue de l'exposition (Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 7 mai-5 septembre 2010), par F. Malsch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, Heidelberg : Kehrer, 2010, pp. 76-77.

42. - *La Stampa* annonce une fête hippie pour la présentation de l'installation, avec un concert des New Trolls (*La Stampa*, v. 101, n° 287, 5 déc. 1967, p. 6). L'automne passé l'œuvre est déjà exposé à la Galleria Sperone (cf. Trini, Tommaso. «*Marisa Merz, una mostra*», *Domus*, n° 454, sept. 1967, p. 52).

43. - Cf. Celant, Germano, «*Radical Architecture*», in *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and problems of Italian Design*, catalogue de l'exposition (New York, Museum of Modern Art, 26 mai-11 sept. 1972), par E. Ambasz, Florence: Centro Di, 1972, pp. 380-387.

44. - Cf. Shapiro, Harry. *Estasi rock. Le droghe e la musica popolare*, Turin: E.D.T., 1993.

45. - Cf. Pivano, Fernanda. *Beat hippie yippie. Dall'underground alla controcultura*, Milan: Bompiani, 1977.

46. - Voir les photos de l'exposition de Sottsass chez Gian Enzo Sperone, avec des *capelloni* parmi les faïences (Trini, Tommaso. «*Ceramiche '67*», *Domus*, n° 455, oct. 1967, pp. 29-32).

47. - Le staff du journal est composé par Fernanda Pivano, Allen Ginsberg et Ettore Sottsass: en jouant sur le double signifié du mot 'responsabile' en Italie, 'chef' aussi que 'responsable', Fernanda Pivano s'attribue le titre de 'direttore responsabile' ('directeur en chef' ou 'directeur responsable'), Allen Ginsberg ce de 'direttore irresponsabile' ('directeur irresponsable'), et Ettore Sottsass de 'chef des jardins'. Cf. Trini, Tommaso. «*Uno, due, tre, mille pianeti freschi*», *Domus*, n° 470, janv. 1969, p. 52.

48. - «Rapp. per l'Italia e Medio Oriente Mediter.», *Pianeta Fresco*, n° 1, déc. 1967, pnn. Voir aussi, dans le deuxième fascicule, les photos de visages peintes et les projets pour un «Teatro impossibile», *Pianeta Fresco*, n° 2-3, hiver 1968, pnn).

49. - Voir la lettre par Piero Gilardi à Melissa et « Una lettera da New York », *Pianeta Fresco*, n° 1, op. cit., pnn; «Tre ambienti reali, tre artisti, tre environments immaginari», *Pianeta Fresco*, n° 2-3, op. cit., pnn.

50. - « Fluids. A happening by Allan Kaprow », *ibid.*; Trini, Tommaso. « Impacchettato Christo », *ibid.*; Id., « Fantasogno », *ibid.* Une des premières 'perspective corrections' sur la sable par Jan Dibbets, des photos de pacifistes milanaise par Berengo Gardin, une lettre par Michelangelo Pistoletto sont publiées dans *Pianeta Fresco*, n° 2-3, op. cit., pnn.

51. - « Il night più piccolo », *Domus*, n° 491, oct. 1970, pp. 29-31.

RIASSUNTI

L'articolo tratta i nuovi night-clubs aperti tra Francia e Italia alla metà degli anni Sessanta. Sull'onda delle mode anglosassoni, locali dal Golf Drouot di Parigi al Piper Pluriclub di Torino sono stati cruciali laboratori di collaborazione tra i futuri Architetti Radicali, e gli artisti cinetici, Pop e poveristi, che si impegnano a offrire spazi di condivisione e rappresentazione per i propri coetanei beat e yéyé, a ridosso dei nuovi movimenti politici e sociali di rivendicazione giovanile.

The paper deals with the new night-clubs in France and Italy around the mid-Sixties. From Golf Drouot in Paris to Piper Pluriclub in Turin, they were influenced by the new Anglo-Saxon musical, fashion and cultural trends, design in cooperation between the new Radical Architects, and the Kinetic, Pop and "Arte Povera" artists. In this way, they provided their young peers with places where to gather and share their interests, thus helping to shape the new young Yéyé and Beatnik generation, soon politically and socially engaged.

INDICE

Mots-clés : Night-clubs, Golf Drouot, Piper Pluriclub, Stork Club, dance-hall Lutrario-Le Roi, Voom voom club, Style Yéyé, Beat generation, Franco Bettonica, Paul Bertand, Carlo Alberto Bordogna, Giancarlo Bornigia, Francesco et Giancarlo Capolei, Manlio Cavalli, Mario Ceroli, Giorgio Ceretti, Claudio Cintoli, Alberigo Crocetta, Pietro Derossi, Gianfranco Frattini, Sergio Liberovici, Carlo Mollino, Bruno Munari, Pierre Restany, Riccardo Rosso, Roberto Sambonet, Gino Sarfatti, Nicholas Schöffer, Maurizio Tempestini, Parigi, St. Tropez, Roma, Torino

Keywords : Night-clubs, Golf Drouot, Piper Pluriclub, Stork Club, dance-hall Lutrario-Le Roi, Voom voom club, Style Yéyé, Beat generation, Franco Bettonica, Paul Bertand, Carlo Alberto Bordogna, Giancarlo Bornigia, Francesco et Giancarlo Capolei, Manlio Cavalli, Mario Ceroli, Giorgio Ceretti, Claudio Cintoli, Alberigo Crocetta, Pietro Derossi, Gianfranco Frattini, Sergio Liberovici, Carlo Mollino, Bruno Munari, Pierre Restany, Riccardo Rosso, Roberto Sambonet, Gino Sarfatti, Nicholas Schöffer, Maurizio Tempestini, Paris, St. Tropez, Roma, Torino

AUTORE

FRANCESCO GUZZETTI

Doctorant en histoire de l'art, Scuola Normale Superiore, Pise (Italie) francesco.guzzetti@sns.it