

## Gaspere Luigi Marcone

### Ricordi dell'arte egizia nei dipinti di Aimone Sambuy

L'artista torinese Aimone Sambuy (1951) ha manifestato una riflessione sull'archeologia egizia che, sebbene sia durata solo pochi anni, è stata capace di reinterpretare con profondità e rigore le sensazioni vissute in un suo viaggio in Egitto;<sup>1</sup> tra il 1980 e il 1981 ha realizzato una serie di tredici acquerelli con misure costanti (cm 70 x 100 ciascuno) che raffigurano monumenti e siti archeologici, poi esposti in una mostra intitolata *I Colori dell'Ombra* (figg. 1-2).<sup>2</sup>



Fig. 1. Veduta parziale della mostra *I Colori dell'Ombra*, Milano, Galleria Valsecchi, novembre 1981.

È noto che, nel corso dei secoli, molti artisti, umanisti e intellettuali, con finalità e competenze diverse, hanno cercato e trovato ispirazione studiando l'antica civiltà egizia, rivelatasi una fonte quasi inesauribile di riflessioni; questa tendenza ha dato risultati interessanti e originali anche durante tutto il percorso artistico novecentesco, dall'interesse per il primitivo e l'esotico delle avanguardie storiche fino al più recente periodo definito postmoderno,<sup>3</sup> favorendo la formazione di "sequenze aperte" e "serie prolungate"<sup>4</sup> non solo però a livello strettamente formale.

<sup>1</sup> Ringrazio Antonello Negri e Patrizia Piacentini per gli utili consigli relativi alla stesura di questa ricerca; un ringraziamento particolare è rivolto a Massimo Valsecchi e Aimone Sambuy per le stimolanti conversazioni.

<sup>2</sup> La mostra fu allestita alla Galleria Valsecchi di Milano dal novembre 1981 al gennaio 1982; vd. il relativo catalogo *Sambuy* 1981; solo due opere su tredici, pur mantenendo identiche dimensioni, hanno una struttura verticale (cm 100 x 70; vd. figg. 14-15).

<sup>3</sup> PIACENTINI 1990, p. 118. La bibliografia relativa a gli influssi della civiltà egizia sull'arte occidentale è sterminata; si segnalano pertanto solo alcuni cataloghi di mostre recenti (specialmente di area francese e tedesca) che meglio possano

Come Arturo Martini, Alberto Giacometti e Henry Moore, che per un breve periodo sentirono il fascino delle forme pure egizie,<sup>5</sup> anche il pittore torinese vive la sua parentesi egizia a un livello pittorico prediligendo però qualità quasi scultoree.



Fig. 2. Veduta parziale della mostra *I Colori dell'Ombra*, Milano, Galleria Valsecchi, novembre 1981.

La poetica di Sambuy sembra essere vicina in primis alle idee di assoluto, eternità e grandiosità che i monumenti egizi emanano nella loro concretezza materiale, riuscendo poi a trasformare queste sensazioni in opere pienamente contemporanee in quanto realizzate come “progetto seriale” (vista l'uniformità dei soggetti e le dimensioni costanti delle opere) e con un uso altamente innovativo di una tecnica tradizionale come l'acquerello. I suoi dipinti non vogliono riprodurre i manufatti del passato con fedeltà “scientifico-archeologica” come già altri studiosi fecero durante alcune campagne di scavo<sup>6</sup> ma sono invece il risultato di una riflessione intima dell'io, di una visione lirica mediata dall'effetto del ricordo e della memoria.<sup>7</sup>

L'artista ha compiuto il suo viaggio in Egitto nel 1980 realizzando un gran numero di fotografie dei luoghi visitati, cercando di fermare alcune irripetibili impressioni vissute in modo diretto; la fotografia è divenuta quasi un diario visivo, un taccuino di appunti, strumento base di lavoro che poi è

---

inquadrare criticamente tale tendenza: HUMBERT 1989; HUMBERT - PENTAZZI - ZIEGLER 1994; VAISSADE 2003; WILDUNG - WULLEN - WENDERHOLM 2005, quest'ultimo è di particolare interesse per l'arte occidentale del Novecento dalle avanguardie storiche alla Pop Art.

<sup>4</sup> Per l'idea di “sequenza aperta” e “serie prolungata” vd. KUBLER 2002, pp. 46-49 e pp. 134-136.

<sup>5</sup> PIACENTINI 1990, pp. 118-120.

<sup>6</sup> Un esempio interessante dell'uso dell'acquerello per finalità scientifico-archeologiche è offerto dall'egittologo francese Victor Loret (1859-1946) i cui acquerelli relativi alla tomba di Ramesse IX nella Valle dei Re sono conservati presso gli Archivi di Egittologia dell'Università degli Studi di Milano, vd. PIACENTINI - ORSENIGO 2004.

<sup>7</sup> Questa tensione emotiva è manifestata oltre che dai dipinti dell'artista anche dai suoi scritti che in molti casi accompagnano i cataloghi delle mostre; vd. *Sambuy* 1980, s. p., [pp. 1-2]; *Sambuy* 1981, pp. 9-11; *Sambuy* 1998, s. p., [pp. 2-3]; *Sambuy* 2004, s. p., [pp. 2-4]; *Sambuy* 2005, s. p., [pp. 2-4].

stato modificato nella realizzazione degli acquerelli.<sup>8</sup> L'aver vissuto direttamente il contesto geografico e archeologico ha permesso una sincera ispirazione, in quanto è l'idea del viaggio una delle caratteristiche fondamentali della sua creatività.<sup>9</sup> Tale contesto geografico-temporale è però costantemente filtrato da una vocazione utopica e privata, di proiezione verso l'indeterminato e l'assoluto come conferma il "senza titolo" delle singole opere, evitando quindi indicazioni specifiche di soggetto, ubicazione e data.



Fig. 3. *Senza titolo*, 1981. Acquerello su carta, cm 70 x 100. Collezione privata.

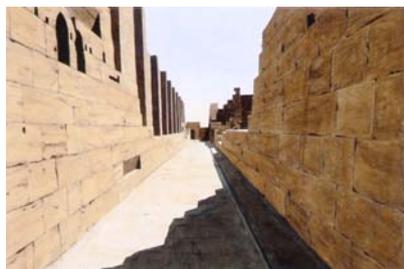


Fig. 4. *Senza titolo*, 1981. Acquerello su carta, cm 70 x 100. Collezione privata.



Fig. 5. *Senza titolo*, 1981. Acquerello su carta, cm 70 x 100. Collezione privata.

Visitando il paesaggio frammentato di Saqqara (figg. 3-5), Menfi (figg. 6-7), Karnak e Komombo (figg. 8-9), Giza e la città del Cairo (figg. 10-12) fino alle statue del Ramesseum nella Valle dei Re (figg. 13-14) e di Luxor (fig. 15),<sup>10</sup> l'artista ha cercato di riprodurre la rarefazione desertica dei luoghi, lo «sguardo assente»<sup>11</sup> e le «orbite vuote»<sup>12</sup> dei re del passato che evocano una condizione di solitudine e desolazione, cercando di cogliere il mistero dei loro occhi che rappresentano «la memoria dell'uomo».<sup>13</sup>



Fig. 6. *Senza titolo*, 1981. Acquerello su carta, cm 70 x 100. Collezione privata.



Fig. 7. *Senza titolo*, 1981. Acquerello su carta, cm 70 x 100. Collezione privata.

<sup>8</sup> Per il rapporto tra fotografia e pittura nel Novecento vd. MARRA 1999, con ampia bibliografia.

<sup>9</sup> Pur avendo avuto un'educazione artistica raffinata, grazie anche all'origine nobile della sua famiglia, visitando le collezioni egizie torinesi e di altri musei europei, è solo grazie al viaggio in Egitto che Aimone Sambuy riceve gli stimoli necessari per la realizzazione delle sue opere. Questo aspetto è verificabile analizzando tutta la sua carriera artistica, prima e dopo la "parentesi egizia" avendo realizzato soggetti quali navi, porti o paesaggi legati all'idea del viaggio e alla diretta presenza fisica dei luoghi visitati; vd. i cataloghi di mostre: *Sambuy* 1980, *Sambuy* 1994, *Sambuy* 1995, *Sambuy* 2004.

<sup>10</sup> In questa sede, oltre alle due vedute generali della mostra alla Galleria Valsecchi (figg. 1-2), si riproducono le immagini dei tredici dipinti seguendo l'ordine del relativo catalogo: vd. *Sambuy* 1981, pp. 15-39.

<sup>11</sup> *Sambuy* 1981, p. 9.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*



Fig. 8. *Senza titolo*, 1981. Acquerello su carta, cm 70 x 100. Collezione privata.



Fig. 9. *Senza titolo*, 1981. Acquerello su carta, cm 70 x 100. Collezione privata.



Fig. 10. *Senza titolo*, 1981. Acquerello su carta, cm 70 x 100. Collezione privata.



Fig. 11. *Senza titolo*, 1981. Acquerello su carta, cm 70 x 100. Collezione privata.



Fig. 12. *Senza titolo*, 1981. Acquerello su carta, cm 70 x 100. Collezione privata.

Dopo aver utilizzato l'acquerello in modo tradizionale sin dalla metà anni Settanta,<sup>14</sup> realizzando vedute di città e monumenti, è con la "serie egizia" che Sambuy inizia a rivoluzionare le caratteristiche specifiche di tale tecnica. La labilità dell'acquerello, così come la velocità d'esecuzione necessaria e la prassi *en plein air*, vengono trasformate in un procedimento pittorico lungo e laborioso che, a livello visivo, può far pensare alla pittura ad olio o tempera. Dipingendo strato su strato Sambuy sedimenta sulla carta il suo vissuto, i ricordi evocati dalle fotografie che restano solo un punto di partenza, un modello visivo, trasfigurato nel silenzio dello studio e dal fare pittorico. Le sue indubbie capacità mimetiche, non portano quindi ad una radicale imitazione fotografica dei soggetti, perché sono evidenti piccole interferenze volute sia per raggiungere un'autonoma composizione pittorico-formale sia perché, metaforicamente, il ricordo della mente umana resta comunque "imperfetto". La memoria storica dei monumenti fotografati si fonde con la memoria personale dell'artista. Le idee di assoluto, eternità e grandiosità dei reperti archeologici tentano di manifestarsi sulla carta con una tecnica leggera che prova a rendersi più solida e corposa; è un tentativo quasi utopico di trasformare la materia, «una sfida ai

<sup>14</sup> Vd. *Sambuy* 1980, s. p., [p. 1], dove l'artista presentando le sue opere scrive: «veli di colore rapidamente assorbiti, poco pigmento depositato sulla geometria di un disegno congelato».

propri mezzi di lavoro»;<sup>15</sup> solo i ricordi e le atmosfere vissute restano ferme e salde nella sua mente ma non possono essere raffigurate in modo completo. Le scelte formali e tecniche dei dipinti di Sambuy - quali la posizione in primo piano dei soggetti, la prospettiva centrale e il gioco di luce e ombra che rende più solide le forme - possiedono un'esplicita qualità tattile anzi «aptica» direbbe Deleuze riprendendo Riegl.<sup>16</sup>



Fig. 13. *Senza titolo*, 1981. Acquerello su carta, cm 70 x 100. Collezione privata.



Fig. 14. *Senza titolo*, 1981. Acquerello su carta, cm 100 x 70. Collezione privata.

Il filtro della memoria permette un'esecuzione più analitica e distaccata grazie anche allo scarto temporale tra l'esperienza di vita e la sua riformulazione pittorica. Forse è proprio in queste polarità contraddittorie e insolubili che si manifesta l'«idea di enigma» della sua arte.

Il «fare pittorico» è visto da Sambuy con piacere e godimento, ovvero con le analoghe sensazioni provate davanti ai reperti antichi, manifestando un'unione di arte e vita, sia come fruitore dell'antichità

<sup>15</sup> SOAVI 1981, p. 4.

<sup>16</sup> Nel suo studio su Francis Bacon (1909-1992) Gilles Deleuze (1925-1995) riprendendo alcune idee sull'arte egizia di Alois Riegl (1858-1905) arriva ad una interessante conclusione, vd. DELEUZE 1995, p. 190: «A distanza di secoli, molte cose fanno ancora di Bacon un egizio. Le campiture, il contorno, la forma e il fondo come due settori ravvicinati sullo stesso piano, l'estrema prossimità della Figura (presenza), il sistema della nitidezza. Bacon rende all'Egitto l'omaggio della sfinge e dichiara il suo amore per la scultura egizia: come Rodin, pensa che la durezza, l'essenza o l'eternità siano il carattere principale dell'opera d'arte (esattamente quello che manca alla fotografia)». Pur mantenendo le dovute differenze, è utile verificare come determinate scelte compositive, pittoriche e formali, oltre all'uso della fotografia come modello praticato da Bacon, possano avvicinare l'idea di pittura dell'artista irlandese ad alcune scelte di Sambuy.

sia come produttore, più vicina a una visione ermeneutica, a un "godimento pensante" che a sterile estetismo.<sup>17</sup>

Il piacere del dipingere non deve far entrare l'artista torinese nell'alveo di movimenti eterogenei definiti "anacronisti" o "citazionisti" in voga proprio tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta del Novecento.<sup>18</sup> Aimone Sambuy è sempre stato un "pittore", non ha avuto un "ritorno" alla pittura dopo esperienze extrapittoriche come nel caso di altri artisti.



Fig. 15. *Senza titolo*, 1981. Acquerello su carta, cm 100 x 70. Collezione privata.

Il suo percorso invece appare «obliquo e solitario»<sup>19</sup> teso ad indagare il mondo dell'enigma, come si può già intuire dal titolo dell'esposizione milanese, *I Colori dell'Ombra*, che evoca una condizione esistenziale, un viaggio tra le dimensioni più ancestrali e ignote della nostra mente, dove la situazione umana diventa simile al viaggio delle divinità egizie che «si muovono nell'ombra e non riconoscono un sole che non è più il loro, ma non torneranno perché non se ne sono mai andati».<sup>20</sup> Le ombre sono nette e geometriche, scolpiscono i volumi con colori aridi e sabbiosi, e questa "intensa leggerezza" è capace di riprodurre una condizione desertica, solitaria, aspetto che sarà presente anche in opere successive sempre cariche di una «pregnanza tragica».<sup>21</sup>

Volendo cercare proficui riferimenti artistici che hanno potuto far maturare la sua estetica, si potrebbe pensare in parte a Giorgio Morandi, per alcune scelte formali, quali la centralità dei soggetti dipinti o l'assenza di esseri umani e la sensazione di silenzio e mistero evocata dagli oggetti, anche se determinati generi figurativi non sono stati praticati con il rigore ripetitivo e ossessivo del pittore bolognese.<sup>22</sup> In Sambuy l'idea di ossessione e ripetizione è

<sup>17</sup> L'idea di "godimento pensante" teorizzata da Hans Robert Jauss (1921-1997) con i tre momenti portatori di altrettanti tipi specifici di sapere, ossia *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* è descritta in JAUSS 1985, pp. 12-37; vd. inoltre PERNIOLA 1997, pp. 111-112.

<sup>18</sup> BARILLI 2007, pp. 487-512.

<sup>19</sup> Sambuy 1980, s. p. [p. 1].

<sup>20</sup> Sambuy 1981, p. 11.

<sup>21</sup> DENTICE 1994, s. p. [p. 3].

<sup>22</sup> Su Morandi (1890-1964) vd. SELLERI 2004.

relativa forse più ai temi del viaggio<sup>23</sup> (come esperienza conoscitiva e antropologica) e della solitudine,<sup>24</sup> declinati nei decenni successivi con la raffigurazione di soggetti diversi: navi, porti, paesaggi marini e industriali.

Pur mantenendo un'autonomia tecnica e poetica, le sue scelte di ricerca sono ricollegabili anche alle opere di alcuni artisti che Sambuy ha potuto conoscere nell'ambito milanese come Anne e Patrick Poirier e Bernd e Hilla Becher.<sup>25</sup> Gli artisti francesi hanno fondato le loro ricerche sull'idea di fragilità della memoria applicata alla riflessione sui monumenti antichi e sulla natura, utilizzando però mezzi formali eterogenei (fotografia, scultura, calchi, erbari e progetti architettonici)<sup>26</sup> mentre i coniugi tedeschi hanno indagato temi analoghi solo ed esclusivamente con la fotografia in bianco e nero per circa cinquant'anni, (e nel loro caso è più esplicito un riferimento alla pittura di Morandi) fotografando gli edifici di archeologia industriale (gasometri, altiforni, silos) come monumenti dell'evo moderno, riprodotti con volontà tassonomica ed estremo rigore analitico-formale.<sup>27</sup>

Anche per le fotografie dei Becher è stata rilevata una qualità "aptica" visto che già negli anni Settanta le loro opere furono interpretate come "sculture anonime"<sup>28</sup> portando gli artisti a vincere nel 1990 il Leone d'Oro per la scultura alla XLIV Biennale di Venezia.<sup>29</sup>

Minimo comune denominatore, oltre alla prassi del viaggio, sembra essere l'esperienza archeologica, foriera di momenti rivelativi di matrice dechirichiana, che conducono a una riflessione soggettiva sull'idea del tempo e del fare artistico; la visione "metafisica" va intesa però non a un livello di pura trascendenza, ma in senso dechirichiano, dove il prefisso "meta" indica l'essenza più profonda e nascosta delle cose, evitando sovrastrutture ideali.<sup>30</sup>

---

<sup>23</sup> Leggendo il testo scritto dall'artista (*Sambuy* 1981, pp. 9-11) si può rilevare che il suo viaggio personale viene anche metaforicamente trasferito nell'idea del viaggio dell'uomo verso l'aldilà che caratterizza l'arte e la cultura egizia.

<sup>24</sup> In *Come Navi* l'artista scrive: «Alcuni uomini somigliano alle navi. Come loro, si portano addosso una malinconia, un carico e un odore, fatti per lo più di ferro dipinto, solvente, ruggine, ricordi, solitudine, incidenti e silenzio», in *Sambuy* 2004, s. p., [p. 2].

<sup>25</sup> La Galleria Valsecchi di Milano organizza quattro personali dei Poirier nel 1977, nel 1980, nel 1982 e nel 1992, e due mostre di Bernd e Hilla Becher nel maggio 1977 e nell'ottobre del 1979.

<sup>26</sup> Per un'introduzione all'arte di Anne e Patrick Poirier (nati nel 1941 e 1942) vd. MARCONE 2010 (testo pubblicato in questa sede, con relativa bibliografia).

<sup>27</sup> Sull'intero percorso artistico di Bernd e Hilla Becher (1931-2007; 1934) vd. LANGE 2005. Recentemente, una mostra bolognese ha messo in risalto i legami tra gli artisti tedeschi e la pittura di Giorgio Morandi, analizzando in special modo le scelte compositive e formali e l'idea di silenzio e mistero emanata dai soggetti raffigurati; vd. MARANIELLO 2009.

<sup>28</sup> Vd. *Becher* 1970.

<sup>29</sup> Vd. BUSSMANN 1990.

<sup>30</sup> Il legame della fotografia dei Becher con l'estetica di de Chirico è analizzata in LANGE 2005, pp. 17-20, dove si cita anche il dipinto di Giorgio de Chirico *Interno metafisico con fabbrica* (1916) conservato alla Staatsgalerie di Stoccarda, città nella quale Bernd Becher riceve la sua prima formazione artistica tra il 1953 e il 1957; i contatti dei fotografi tedeschi con il versante metafisico di Morandi è invece confermato esplicitamente da Hilla Becher in un'intervista a Gianfranco Maraniello (vd. MARANIELLO 2009, pp. 6-15). Anche Anne e Patrick Poirier esprimono in prima persona reminiscenze dechirichiane in *Poirier* 1984, p. 22.

Alla luce di tali risvolti, può apparire in parte fondata la tesi di Barilli, ossia rivalutare le ricerche e i messaggi teorici di de Chirico, le cui idee sono state ispiratrici di alcune formule artistiche tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta del Novecento.<sup>31</sup> Inoltre è proprio in questo arco di tempo che Jean Clair e altri storici iniziano una rivalutazione critica dell'arte figurativa dopo decenni di esperienze informali, concettuali e performative, come testimonia la grande mostra *Les Réalismes* allestita al Centre Pompidou.<sup>32</sup> Pur non potendo condividere molte idee di Clair che, nella successiva *Critica della Modernità*, arriva a screditare artisti come Mondrian, Pollock, Rothko e altri nomi illustri, determinate sue riflessioni sull'idea di tempo, memoria e pratica pittorica<sup>33</sup> possono essere utili per comprendere il contesto culturale dei primi anni Ottanta, quando emerge con maggior pregnanza una prassi antichissima, ossia il bisogno di meditare sul passato come momento dinamico per formulare nuove vie di ricerca.

Il giovane Sambuy quindi ha potuto ricevere stimoli interessanti dal suddetto clima culturale e dagli artisti citati, riuscendo poi a riformulare idee analoghe seguendo un percorso totalmente autonomo e critico, in particolar modo dal punto di vista tecnico e metaforico nell'uso dell'acquerello, anche se è utile ripetere che nel suo *excursus* non ritroviamo mai adesioni a manifesti, movimenti o teorie estetiche di qualsivoglia *rappel à l'ordre*; i suoi dipinti possono solo confermare la serie straordinaria di riflessioni e ricerche che il nostro passato artistico continua ad offrirci come «riflesso di una conoscenza che attraversa i secoli».<sup>34</sup>

Gaspere Luigi Marcone  
[gl.marcone@gmail.com](mailto:gl.marcone@gmail.com)

---

<sup>31</sup> BARILLI 2007, pp. 492-494.

<sup>32</sup> CLAIR 1980, pp. 8-14.

<sup>33</sup> Vd. i capitoli *Cronos e Mnemosine*, e *Mestiere, Mito e Memoria* rispettivamente in CLAIR 2003, pp. 23-42 e pp. 127-143. Anche Clair prende come modello "positivo" la pittura di Bacon, vd. *Ivi.*, p. 135: «Eppure Bacon lascia un'opera che si è alimentata di tutti i miti del nostro tempo e nella quale la realtà sfigurata appare non meno simbolica che le grandi opere del passato: i suoi trittici rappresentano per noi ciò che i trittici di Hugo van der Goes, per esempio, rappresentavano per l'uomo della fine del Medio Evo».

<sup>34</sup> *Sambuy* 1981, p. 9.

## Abbreviazioni bibliografiche

BARILLI 2007

R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 487-512.

Becher 1970

Bernd und Hilla Becher. *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf, Art Press Verlag, 1970.

BUSSMANN 1990

K. Bussmann, *Bernd und Hilla Becher: Typologie Typologien Typologies*, München, Schirmer/Mosel, 1990.

CLAIR 1980

J. Clair, *Données d'un problème*, in RÉGNIER 1980, pp. 8-14.

CLAIR J. 2003<sup>2</sup>

J. Clair, *Critica della Modernità*, Torino, Allemandi, pp. 23-42; pp. 127-143 (prima ed. 1984; ed. or.: *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la Modernité*, Paris, Gallimard, 1983).

DELEUZE 1995

G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995, p. 190 (ed. or.: *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981).

DENTICE 1994

F. Dentice, *Presentazione*, in *Sambuy* 1994, pp. 3-5.

HUMBERT 1989

J. M. Humbert (a cura di), *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Curbevoie (Paris), ACR Édition, 1989.

HUMBERT - PENTAZZI - ZIEGLER 1994

J. M. Humbert - M. Pentazzi - C. Ziegler (a cura di), *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental. 1730-1930*, catalogo della mostra, Paris, Ottawa, Vienne 1994-1995, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994.

JAUSS 1985

H. R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 12-37 (ed. or.: *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung*, Konstanz, Universitätsverlag GmbH, 1972).

KUBLER 2002<sup>3</sup>

G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 46-49; pp. 134-136 (prima ed.: 1976; ed. or.: *The Shape of Time*, Yale, Yale University Press, 1962).

LANGE 2005

S. Lange, *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen... Bernd und Hilla Becher Einführung in Leben und Werk*, München, Schirmer/Mosel, 2005, pp. 17-20.

MARANIELLO 2009

G. Maraniello, *Intervista a Hilla Becher*, in G. Maraniello (a cura di), *Bernd & Hilla Becher at Museo Morandi*, catalogo della mostra, Bologna 2009, München, Schirmer/Mosel, 2009, pp. 6-15.

MARCONI 2010

G.L. Marcone, *Introduzione all'arte di Anne e Patrick Poirier. Idee e opere da Villa Medici a Villa Adriana*, in "LANX" 7 (2010), pp. 217-239 (rivista elettronica: <http://riviste.unimi.it/index.php/lanx/index>).

MARRA 1999

C. Marra, *Fotografia e Pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

PERNIOLA 1997

M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 111-112.

PIACENTINI 1990

P. Piacentini, *Nefertiti Postmoderna. Dall'Art Nouveau al design contemporaneo, la fortuna dell'«egittizzante» moderno*, in "Archeo" 60 (1990), pp. 118-120.

PIACENTINI - ORSENIGO 2004

P. Piacentini - C. Orsenigo, *La Valle dei Re riscoperta. I giornali di scavo di Victor Loret (1898-1899) e altri inediti*, Ginevra-Milano, Skira, Università degli Studi di Milano, 2004.

Poirier 1984

*Anne e Patrick Poirier. Architettura e Mitologia*, catalogo della mostra, Milano 1984, Milano, Electa, 1984, p. 22.

RÉGNIER 1980 (a cura di)

G. Régnier (a cura di), *Les Réalismes 1919-1939. Entre Révolution et Réaction*, catalogo della mostra, Paris, Berlin 1980-1981, Paris, Imprimerie Moderne du Lion, 1980.

Sambuy 1980

*Acquerelli di Aimone Sambuy*, catalogo della mostra, Milano 1980, Milano, Galleria del Naviglio, 1980, s. p., pp. 1-2.

Sambuy 1981

*Aimone Sambuy. I Colori dell'Ombra*, catalogo della mostra, Milano 1981-1982, Firenze, Mario Luca Giusti, 1981, pp. 9-11; pp. 15-39.

Sambuy 1994

*Aimone Sambuy. Cantieri*, catalogo della mostra, Milano 1994, Milano, Galleria Jannone, 1994.

Sambuy 1995

*Aimone Sambuy. Ossido di Ferro*, catalogo della mostra, Milano 1995, Milano, Galleria Jannone, 1995.

Sambuy 1998

*Aimone Sambuy*, catalogo della mostra, Torino 1998, Torino, Galleria Davico, 1998, s. p., pp. 2-3.

*Sambuy* 2004

*Aimone Sambuy. Come Navi*, catalogo della mostra, Milano 2004, Milano, Galleria Jannone, 2004, s. p., pp. 2-4.

*Sambuy* 2005

*Aimone Sambuy. Babele*, catalogo della mostra, Milano 2005, Milano, Galleria Jannone, 2005, s. p., pp. 2-4.

SELLERI 2004

L. Selleri, *Museo Morandi. Catalogo generale*, Milano, Silvana Editoriale, 2004.

SOAVI 1981

G. Soavi, *Tema: il deserto in tredici fogli*, in "Il Giornale", 4 dicembre 1981, p. 4.

VAISSADE 2003

A. Vaissade (a cura di), *Voyages en Égypte de l'Antiquité au début du XX siècle*, catalogo della mostra, Genève 2003, Genève, La Baconnière Arts, 2003.

WILDUNG - WULLEN - WENDERHOLM 2005

D. Wildung - M. Wullen - I. Wenderholm (a cura di), *Hieroglyphen! Der Mythos der Bilderschrift von Nofretete bis Andy Warhol*, catalogo della mostra, Berlin 2005, Berlin-Köln, SMB-DuMont, 2005.