

# Beverly Pepper Space Outside

a cura di | *curated by* Ilaria Bignotti e | *and* Marco Tonelli

16.10.2025 - 24.01.2026



**CUBO**  
Condividere Cultura

# Beverly Pepper Space Outside

a cura di | *curated by* Ilaria Bignotti e | *and* Marco Tonelli

16.10.2025 - 24.01.2026

In collaborazione con  
*In collaboration with*



**CUBO**  
Condividere Cultura





*"Non si può fare l'arte sui gusti del pubblico  
ma si può prendere in considerazione il fatto che il pubblico  
può non essere abituato all'arte contemporanea,  
a meno che non gli si dia un elemento in cui identificarsi".*

*"You can't create art based on the public's tastes.  
However, you can take their tastes into  
consideration of the fact that the public may not  
be accustomed to contemporary art,  
unless you introduce to them something they can identify with".*

*Beverly Pepper*

# Public Sculpture and Its Public

---

Il senso dell'opera e della mostra  
di Beverly Pepper a CUBO

The meaning of the works and exhibition  
of Beverly Pepper at CUBO

**Ilaria Bignotti**

## 1\_La forma attuata

La sera del 20 luglio 1969 il fotografo Giorgio Lotti si trovava, assieme a un inviato di "Epoca", in una camera di hotel a Roma con Giuseppe Ungaretti: il poeta aveva fatto preparare tre televisori - si sa mai che qualcosa non funzionasse - un piatto di spaghetti fumanti e una bottiglia di vino per vedere la diretta RAI in occasione dello sbarco sulla Luna.

Gli scatti che lo ritraggono in quel momento epico raccontano di un uomo di ottantuno anni, che ha fatto due guerre mondiali e ha rivoluzionato la poesia italiana, mentre esulta a pugni chiusi alla capacità dell'uomo di superare quelle Colonne d'Ercole, di raggiungere l'irraggiungibile, di forzare i segreti della natura: una rivoluzione. Ma, avrebbe poi scritto:

"La luna rimarrà la luna / E ci saranno sempre / Giovani che di sera / Al suo lume appartati / Si sorprenderanno / a dire le parole felici. / Anche se troppi / I satelliti artificiali / Non riusciranno mai / con le loro indiscrete apparizioni / a disturbarne l'incanto antico".

Poco meno di un anno prima, Ungaretti stava riflettendo su un'altra rivoluzione: quella di una scultrice, Beverly Pepper, che stava donando al suo tempo la "rivelazione d'un segreto strettamente personale" eppure capace di penetrare "dentro l'intimo dei motivi per i quali il mondo è nato e i millenni traggono energia, drammi, tragedie, speranze che rappresentano il suo valore universale. Ringrazio Beverly. Mi ha insegnato innumerevoli verità, e la verità che le provoca, le verità, e dà loro struttura, ritmo, parola, dico: la forma attuata"<sup>2</sup>.

L'anziano cantore dell'Ermetismo ringraziava la giovane pioniera della grande scultura di metallo fuso: un piccolo, grande passo per l'altra metà dell'avanguardia<sup>3</sup>, compiuto da "un'artista che sta percorrendo la via più ardua, con felicità"<sup>4</sup>.

Una felicità costata cara a quella giovane scultrice americana di origine, italiana ed europea per destino - o necessità? - e da sempre tesa a lavorare "nel punto in cui questi sentimenti si intersecano"<sup>5</sup>: ovvero all'incrocio tra il senso di libertà della sua terra di origine e l'affondo nel passato dell'Europa che la accolse sin dal secondo dopoguerra<sup>6</sup>.

In questo *in between* Pepper ha progettato - o meglio, intuito - la sua scultura, cercando sempre di "corrodere il presente" alla ricerca di forme slegate "da un tempo specifico, da un

## 1\_Form realised

On the evening of 20 July 1969, the photographer Giorgio Lotti found himself, together with a reporter from 'Epoca' magazine, in a hotel room in Rome with Giuseppe Ungaretti. The poet had set up three televisions (since you never know when something might stop working), a plate of steaming spaghetti and a bottle of wine to watch the Moon landings live on RAI.

The photos they took during this historic event show a man of 81, who had lived through two world wars and revolutionised Italian poetry, punching the air in celebration at man's capacity to go beyond the Pillars of Hercules, achieve the unachievable and uncover the secrets of nature: a revolution. And yet, he then wrote 'La luna rimarrà la luna / E ci saranno sempre / Giovani che di sera / Al suo lume appartati / Si sorprenderanno / a dire le parole felici. / Anche se troppi / I satelliti artificiali / Non riusciranno mai / con le loro indiscrete apparizioni / a disturbarne l'incanto antico' [The Moon will remain the Moon / And there will always be / Youngsters who, in the evening, / Lonely in its light / Will Surprise themselves / with happy words. / Although there are too many of them / Artificial satellites / Will never succeed / with their indiscrete appearances / in disturbing its ancient fascination]<sup>1</sup>.

Less than a year before, Ungaretti had been reflecting on another revolution: that of a sculptor, Beverly Pepper, who was, herself, 'revealing a strictly personal secret' and yet able to penetrate 'into the heart of the reasons why the world was born and the millennia bring forth energy, drama, tragedy and hope that embody its universal value. Thank you, Beverly. She has taught me countless truths and the truth that brings about those truths and gives them structure, rhythm and speech. Or as I would put it: form realised'<sup>2</sup>.

The old singer of hermeticism was thanking the young pioneer of monumental cast metal sculpture: a small, yet huge, step for the other half of the avant-garde<sup>3</sup>, achieved by 'an artist who is travelling along the hardest path, yet doing so with joy'<sup>4</sup>.

And this joy would come at a cost for the young sculptor, American by origin, yet Italian and European by destiny - or necessity? - and always striving to work 'at the point where these sentiments intersect'<sup>5</sup>: or rather, the meeting place between the feeling of freedom of her homeland and the traditions of Europe, which became her home shortly after the Second World War<sup>6</sup>.

luogo specifico, da un avvenimento specifico”, nel tentativo di plasmare un’opera capace di trascendere il tempo, di un’opera “che celebri tutto l’arco del tempo”<sup>7</sup>.

Un’opera capace, anche e soprattutto, di svincolarsi dai rigidi paradigmi del progetto aprioristicamente imposto: pronta ad ascoltare l’intuizione, a caricarsi del rischio, ad accogliere l’imprevisto e magari anche a giocare con l’imperfezione.

Un’opera viva, generante stupore, un’opera connettiva del tessuto sociale e del senso di comunità; un’opera politica, un’opera coraggiosa, un’opera rivoluzionaria come il primo passo dell’umanità su un altro pianeta.

## **2\_Pane e cipolla**

Datate entrambe 1967-1968, le due sculture di Beverly Pepper che fanno parte del Patrimonio Artistico del Gruppo Unipol, sono le navicelle spaziali che ci ancorano al pianeta Pepper, in questa mostra doverosamente rivolta alla sua ricerca: si intitolano *Prisms I* e *Virgo Rectangle Twist*.

Rappresentano un momento cruciale della sua produzione: quando, già abbracciata l’arte della fusione, Pepper inizia a ragionare sull’opera pubblica come principio e motore di inclusione, coinvolgimento, condivisione, come luogo di esperienza.

In quello stesso anno, Jan Van der Marck osservava che i vuoti presenti nelle sculture di Pepper sembrano riempiti, mentre i solidi sembrano essere vuoti: così, i vuoti assorbono la realtà del colore e dello spazio, mentre i pieni riflettono l’ambiente, ne contengono l’illusione, perché l’ambiente non può mai essere catturato o assimilato pienamente. Pepper si impone così un compito impossibile, ma meraviglioso: investire lo spazio con una solidità, riempiendolo con il mondo circostante<sup>8</sup>.

Di questi aspetti, così importanti per la comprensione delle due opere che appartengono al Patrimonio artistico del Gruppo Unipol, a partire dalle quali si dipana il progetto espositivo dedicatole nelle due sedi di Porta Europa e della Torre Unipol, Pepper ne parlava con Piero Dorazio e ancora con Giuseppe Ungaretti: “un altro effetto che sto cercando di ottenere con questa rifinitura lucente non è tanto l’illusione, quanto l’inclusione di colui che guarda l’opera, in modo da creare uno scambio costante tra spettatore e opera”<sup>9</sup>. La conversazione

In this *in-between* Pepper designed - or rather, sensed - her sculpture, always seeking to 'erode the present' in a quest for forms a me piace: research for shapes not connected 'to a specific time, a specific place, a specific event', in an attempt to fashion a work able to transcend time, a work 'that would celebrate all of time'<sup>7</sup>.

A work capable, also and above all, of breaking free from the rigid paradigms of a project dictated in advance: ready to listen to intuition, relish in risk, welcome the unexpected and perhaps even play with imperfection.

A living work, with the power to amaze, a work that connects social fabric and sense of community; a political work, a courageous work, a revolutionary work, like man's first step onto another planet.

## **2\_Bread and onion**

Both dating from 1967-1968, Beverly Pepper's two sculptures that are part of *Unipol Group's Artistic Heritage*, are the spaceships that anchor us to the planet Pepper, in this exhibition dutifully devoted to her journey: they are entitled *Prisms I* and *Virgo Rectangle Twist*.

They represent a crucial time in her work, when, having already embraced casting in her art, Pepper began to consider public art as a principle and driver for inclusion, involvement and sharing, as a place of experience.

The same year, Jan Van der Marck observed that the voids in Pepper's sculptures seem filled while the solids seem empty. Actually, the voids absorb while the solids reflect the environment. The voids are filled with the reality of colour and space. The solids are filled with the illusion of an environment - our environment of today - which can never be captured or assimilated. In this area, Pepper sets herself an impossible, yet no less beautiful task: 'My aim is to invest space with a solidity by filling it with the world around it'<sup>8</sup>.

Pepper touched on these aspects, so important for understanding the two works that belong to Unipol Group's Artistic Heritage, which form the genesis of the exhibition dedicated to her in our two offices at Porta Europa and Torre Unipol, with Piero Dorazio and again with Giuseppe Ungaretti: 'another effect I am trying to obtain with this bright finish is not simply illusion, but the inclusion of the person who looking at it, so there's a constant exchange going on between the

avvenne, ancora, in quel fatidico 1968: l'anno per l'Italia, dove Pepper abitava, della Biennale e della Triennale occupate, l'anno in cui l'opera d'arte esce in strada, in piazza, nella città e nel teatro - si ricordino in tal senso tre manifestazioni quali il *Teatro delle mostre* alla Galleria La Tartaruga di Roma in maggio, *Arte povera più azioni povere* agli Arsenali di Amalfi in ottobre e il grande progetto mancato di *Interventi nel Paesaggio* che avrebbe dovuto disseminare opere monumentali e site-specific di arte pubblica lungo tutto il territorio italiano, promosso dall'ente della stessa Triennale.

Sette anni erano già trascorsi da quando Pepper ebbe l'onore e l'onere di essere l'unica invitata, in mezzo a dieci scultori uomini, tra i quali Alexander Calder, Lynn Chadwick, Pietro Consagra, Arnaldo Pomodoro, David Smith, a realizzare opere negli stabilimenti siderurgici italiani di Italsider per la mostra *Sculture nella città*, poi tenutasi al Festival di Spoleto nell'estate del 1962, a cura di Giovanni Carandente. La parte più dura però non fu tanto quella di dimostrare che una donna poteva "mettere insieme tutto quel metallo pesante" e stare in un altoforno, ma "mangiare un panino con cipolla o salame alle sette e alle undici del mattino al momento della pausa": atto "necessario per venire accettata da loro come una compagna alla pari"<sup>10</sup>.

### **3\_Uno spazio in mezzo**

Il suo senso di colpa "per aver vissuto al sicuro a New York era così profondo"<sup>11</sup> che Pepper si sentiva profondamente responsabile della sua ricerca: lei, "cresciuta in un mondo di donne libere pensatrici", aveva ricevuto una educazione sentimentale non indifferente: "la mia nonna paterna lasciò la Russia con i capelli corti all'età di diciassette anni, era una menshevik<sup>12</sup>; mia mamma, come lei, fu un'attivista, si impegnava a sostenere Roosevelt e la NAACP<sup>13</sup>. Mi comunicò un senso di impegno che è diventato parte di ciò che considero l'orgoglio professionale in quello che faccio"<sup>14</sup>. Così ha ricordato: sintetica, potente, combattiva.

Lei, la sua opera, ma anche la mostra dedicatale a CUBO, sono così: quest'ultima è un percorso che si identifica e prova a rievocare la personalità e la produzione di Pepper, offrendo al visitatore, come è nelle corde e nelle corsie progettuali del Museo, la possibilità di fare esperienza vera e profonda della sua indagine.

viewer and the work'<sup>9</sup>. This conversation took place, again, in the crucial year of 1968: a year marked in Italy, where Pepper was living, by the occupied Biennale and Triennale, the year when art was brought into the streets, squares, cities and theatres. Three particularly noteworthy events included the *Teatro delle mostre* [Theatre of exhibitions] at the Galleria La Tartaruga in Roma in May, *Arte povera più azioni povere* [Poor art and poor actions] at the Arsenali in Amalfi in October and the 'might have been' *Interventi nel Paesaggio* [Interventions in the landscape], which would have encompassed monumental and site-specific public art works throughout Italy, promoted by the Triennale.

Seven years had already passed when Pepper had the honour to be the only woman, among ten male sculptors, including Alexander Calder, Lynn Chadwick, Pietro Consagra, Arnaldo Pomodoro and David Smith, to be invited to produce works in the Italsider Italian steelworks for the exhibition *Sculture nella città* [Sculptures in the city], which was presented at the Festival of Spoleto in summer 1962, curated by Giovanni Carandente. And yet the hardest part was not so much proving that a woman could 'pull all this heavy metal together' and working in a blast furnace, but 'eating the onion and sausage sandwiches at 7:00 a.m. and 11:00 a.m. when the men took their breaks', a necessary step 'to be accepted as an equal and a comrade'<sup>10</sup>.

### **3\_A space in between**

Her sense of guilt 'for having lived safely in New York was so deep'<sup>11</sup> that Pepper felt profoundly responsible in her journey, since, having been 'brought up in a world of free thinking women', she had received a powerful emotional education: 'my paternal grandmother left Russia with her hair bobbed, at seventeen. She was a Menshevik<sup>12</sup>. My mother, like her, was an activist. She was committed to Roosevelt and the NAACP<sup>13</sup>. She gave me a sense of commitment that became part of what I think of as professional pride in what one does'<sup>14</sup>. And this was how she remembered her: synthetic, powerful, combative.

And this is Pepper and her work, but also the exhibition dedicated to her at CUBO. Indeed, this exhibition is a journey that identifies Pepper and seeks to evoke her personality and production, by offering visitors, in the manner of a Museum space, the possibility of a genuine and profound investigation





Si parte da due opere storiche, come si è detto del 1967-1968, realizzate con metalli specchianti e caratterizzate da quella tensione ancora modernista che Pepper scopercchia per innestarvi la potenza generatrice dell'intuizione e dell'inconscio, complici la consapevolezza del *genius loci*, la coscienza dell'ambiente e delle ferite infertegli dall'industrializzazione, le dinamiche di un tempo mitico e di uno spazio cosmico e quel senso, a tutto superiore, di fede e di mistero che l'opera d'arte deve tenere acceso, come una vestale tesa tra continuità e sopravvivenza.

Termini, quelli appena utilizzati, che i critici d'arte hanno nei decenni distillato per Beverly Pepper e che, insieme a loro, hanno ricamato i poeti: da Giulio Carlo Argan a Carlo Levi, dal citato Giuseppe Ungaretti a Frank O'Hara, da Barbara Rose a Robert Hobbs, da Bruno Corà a Marco Tonelli, Curatore scientifico della Fondazione Progetti Beverly Pepper con la quale CUBO ha strettamente lavorato a questo progetto.

Far compiere al fruitore una vera esperienza dell'opera di Pepper è il primo obiettivo di questa mostra: in ognuna delle due sedi, alla scultura parte della collezione museale, sono associati disegni di progetti ambientali su larga scala, oltre che disegni progettuali della medesima opera, a dimostrazione di quel continuo fluire di scala e di pensiero che la scultrice sapeva tradurre in opere plastiche e in grandi interventi per la nostra terra.

Un percorso teso a dimostrare come, alla fine (che è l'origine) di ogni approccio sperimentale e processuale di Pepper, il suo lavoro "è la summa della nostra esperienza [...] Nel corso degli anni ho messo insieme un archivio visivo, qualsiasi cosa io ricordi o ripeta diventa una mia firma: acciaio fuso, erba, il triangolo, uno "spazio in mezzo". L'arte di tutto è un autoritratto"<sup>15</sup>.

#### **4\_Piantare nuovi semi**

Ad evidenziare la forte coesione tra l'opera e l'artista, tra l'etica e l'estetica tanto della scultrice quanto del suo lavoro, la mostra si arricchisce di uno straordinario corredo iconografico che diventa opera a sé stante: un caleidoscopio di vedute e visioni di Pepper al lavoro, ora ritratta coi capelli corti in fonderia, dove per imparare le tecniche della fusione accettò di farsi chiamare George, ora icona e musa della sua stessa scultura, riflessa nelle pareti specchianti o protesa verso il cielo ininterrotto da edifici che sin da bambina guardava con voluttà<sup>16</sup>, come una delle sue

into an artist.

It begins with two historic works, dating between 1967-1968, as we have said, created with reflective metals and characterised by the still modernist tension that Pepper uncovered to introduce the powerful generator of intuition and the subconscious, entailing knowledge of the *genius loci* (pervading spirit of the spaces), awareness of the environment and the injuries done to it by industrialisation, the dynamics of a mythical time and cosmic space and that sense, more powerful than anything else, of faith any mystery that a work of art must keep alive, like a repository of both continuity and survival.

The terms we have just used here, which art critics have employed for decades when talking of Beverly Pepper and which poets have also made reference to: from Giulio Carlo Argan to Carlo Levi, from the famous Giuseppe Ungaretti to Frank O'Hara, from Barbara Rose to Robert Hobbs, from Bruno Corà to Marco Tonelli, scientific curator of the Beverly Pepper Projects Foundation, which worked closely with CUBO on this project.

Giving the spectator a genuine experience of Pepper's work is the primary goal of this exhibition. In each of the two sites, a sculpture from the museum's collection is displayed with large-scale environmental project drawings, as well as project drawings of the work itself, demonstrating the continuous flow of scale and thought that the sculptor was able to translate into plastic works and large-scale interventions for our planet. The exhibition seeks to show how, at the end (which is actually the origin) of every experimental approach and process used by Pepper, her work 'is the sum of our experience [...] Over the years, I have created a visual archive. Everything I remember or repeat becomes my signature: cast steel, grass, the triangle, a 'space in-between'. Everyone's art is a self-portrait"<sup>15</sup>.

#### **4\_Planting new seeds**

In highlighting the clear cohesion between the work and the artist, between the ethics and aesthetics of both the sculptor and her work, the exhibition is enhanced by an extraordinary art book, which becomes an artwork in its own right: a kaleidoscope of perspectives and visions of Pepper at work. Here she is, captured with short hair in the foundry, where, to learn the techniques of casting, she agreed to be called George; or here, as an icon and muse of her own sculpture,

colonne erette e vibranti, dove la materia accoglie la possibilità dell'ossidazione, dove la ruggine ci ricorda che anche una lacrima, in un milione di anni, diventa ferro<sup>17</sup>. Il ferro meteorico, il ferro mistico, il ferro magico caduto dal cielo<sup>18</sup>. Il cielo che Pepper iscrive nella ceramica per il parco *Sol i ombra* a Barcellona, la terra che Pepper trasforma in *Amphisculpture*, il nuovo teatro donato a L'Aquila.

Tutto, nelle sue mani, diventa luogo nel quale invitarci a fare un'esperienza non solipsistica, ma condivisa: Connective art.

Ogni opera è *querencia*, ovvero "il luogo nell'arena dove il toro va per sentirsi al sicuro dal matador"<sup>19</sup>.

Il lavoro di Pepper, ha scritto Hobbs, è viscerale: "è necessario andare carponi dentro e attraverso l'interno delle forme"<sup>20</sup>, il fruitore deve poter passare dal vedere al penetrare lo spazio e dal penetrarlo al sentirlo<sup>21</sup>: del resto, la prima a sentire il luogo è proprio l'artista. Solo così è possibile "fare entrare l'anima nell'opera [...] cambiando punto d'osservazione, lavorando, è nel processo stesso del lavoro"<sup>22</sup>.

Un processo che trasforma tutto: modifica la percezione dell'ambiente, muta il senso dello scorrere del tempo, lavora sull'idea di monumento e di scala dell'opera pubblica, educa il fruitore, coinvolge la comunità, protegge e stimola il pensiero dell'umanità. Per farlo, chi si espone in prima istanza è lei, l'artista, le cui mani "sono macchiate dall'acido che usa per conferire la patina sulle sue sculture. In un occhio porta il segno di un pezzo di acciaio che l'ha colpita mentre lavorava in fonderia. Ci sono giorni in cui si sente spossata, sfinita, svuotata, ma presto torna a riempirsi di idee, progetti e nuovo entusiasmo. Di ritorno da un raid in un magazzino di forniture edili a Todi, si ferma in un vivaio: la stagione sta cambiando, bisogna piantare nuovi semi"<sup>23</sup>.

Se ci lasciamo prendere per mano dalla sua opera, possiamo far parte anche noi di questo cambiamento. Dobbiamo solo aver voglia di "inquietarci e disturbarci. Abbiamo sbagliato qualcosa se vediamo ciò che già conosciamo, se non abbiamo fatto alcuna scoperta"<sup>24</sup>.

reflected on the mirror-like walls or projected towards the sky interrupted by buildings which, ever since she was a child, she would gaze at with pleasure<sup>16</sup>, like one of her upright and vibrant columns, where the material welcomes the possibility of oxygenation, where rust reminds us that, in a million years, even a tear will become iron<sup>17</sup>. Meteoric iron, mystical iron, magical iron that has fallen from the sky<sup>18</sup>. The sky that Pepper portrayed in ceramics for the *Sol i ombra* park [Sun and Shadow Park] in Barcelona, the land that Pepper transformed into *Amphisculpture*, the new theatre donated to L'Aquila.

Everything, in her hands, becomes a place which invites us to enjoy an experience that is not solipsistic, but shared: Connective Art.

Today, art is the *querencia*, or the spot in the bull ring 'where the bull goes to feel safe from the matador'<sup>19</sup>.

Pepper's work, Hobbs wrote, is visceral: 'you need to be able to crawl in and through them'<sup>20</sup>; it should take the spectator from viewing to entering - and with entering to feeling<sup>21</sup>. Moreover, the first person who really feels the space is the artist. This is the only way in which 'soul can be injected into a work [...] by changing your standpoint, working, in the very process of work'<sup>22</sup>.

A process that transforms everything: it alters the perception of the environment, changes the sense of the passing of time, works on the idea of monument and scale of public works, educates the spectator, involves the community, protects and stimulates human thought. And the first person who can achieve this is the artist, she whose hands 'are stained with the acid she used to glaze her sculptures. In one eye, she bears the mark of a piece of steel that struck her while she was working in the foundry. There are days when she felt exhausted, spent and empty, but she was soon full of new ideas, plans and enthusiasm. Back from raiding a construction supplies warehouse in Todi, she stopped at a plant nursery: the seasons are changing; it's time to plant some new seeds'<sup>23</sup>.

If we allow ourselves to be guided by her works, we can also become part of this change. All we need is a desire to 'discomfort and disturb. We've done something wrong if we come to see what we already know - if we have not made any discovery'<sup>24</sup>.

<sup>1</sup>G. Ungaretti, *La luna rimarrà la luna*, 1969.

<sup>2</sup> Testo di Giuseppe Ungaretti per Beverly Pepper, aprile 1968, in *Beverly Pepper. Tre sculture ambientali*, a cura di B. Rose, Edizioni Olivares, Milano 1998, p. 4.

<sup>3</sup> La definizione deriva dal noto titolo della mostra e del relativo catalogo a cura di L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, dedicato alle artiste della prima metà del Novecento, mostra tenutasi nel 1980 a Palazzo Reale a Milano.

<sup>4</sup> Testo di Giuseppe Ungaretti per Beverly Pepper cit., p. 4.

<sup>5</sup> *Intervista con Beverly Pepper*, di H. Landecker, in *Beverly Pepper. Tre sculture ambientali* cit., p.60.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Cfr. la citazione in lingua originale: "Why can't I make a monument that is not connected to a specific time, a specific place, a specific event? Why not make a monument that would transcend time, that would celebrate all of time?". B. Pepper in D. Solomon, *Woman of Steel*, in "Art News", n. 86, dicembre 1987, p. 115, citata in R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle: Filiate Walls, Precursor Columns (Omaggio a Pietro Porcinai)*, in R. Hobbs, *Beverly Pepper at the Fattoria Celle*, Umberto Allemandi & co., Torino 1998, p. 62.

<sup>8</sup> Cfr. la citazione in lingua originale: "the voids seem filled while the solids seems empty. Actually, the void absorb while the solids reflect the environment. The voids are filled with the reality of color and space. The solids are filled with the illusion of an environmet - our environment of today - which can never be captured or assimilated. In this area the sculptor sets herself an impossible, yet no less beautiful task: "My aim is to invest space with a solidity by filling it with the world around it". J. Van der Marck, *Testo non titolato*, Chicago, 1 dicembre 1968, in *Beverly Pepper. Recent Sculpture*, February 1-22 1969, Marlborough-Gerson Gallery, New York 1969, n.p.

<sup>9</sup> Cfr. la citazione in lingua originale: "Another effect I am trying to obtain with this bright finish is not simply illusion, but the inclusion of the person who looking at it, so there's a constant exchange going on between the viewer and the work". B. Pepper, catalogo della mostra, Roma, Marlborough Gallery 1968, citata in D. Kelder, *Scultura nel contesto*, in *Beverly Pepper a Forte Belvedere. Trent'anni di scultura*, mostra realizzata da Centro Italiano per le Arti e la Cultura, Firenze, Forte Belvedere, 4 aprile - 10 agosto 1998, Electa, Milano 1998, p. 54.

<sup>10</sup> Cfr. la citazione in lingua originale: "No woman had ever made art in a factory. Once I had convinced them that I could pull all this heavy metal together they accepted me. The hardest part, though, was eating the onion and suasages sandwiches at 7:00 a.m. and again at 11:00 a.m. when the men took their breaks. I knew I had to do it to be really accepted as an equal and a comrade". B. Pepper in dialogo con B. Rose, in *A Monumental Vision*, in "Vogue", n. 535, marzo 1987, n.p., in D. Kelder, *Scultura nel contesto* cit., p. 48.

<sup>11</sup> Cfr. la citazione in lingua originale: "My sense of guilt for having lived safely in New York was so deep". *Dialogo tra Bruno Corà e Beverly Pepper. Affacciate forme del silenzio, nel paesaggio*, in *Beverly Pepper a Forte Belvedere. Trent'anni di scultura* cit., p. 16.

<sup>12</sup> I "mensevichii" erano una fazione moderata del Partito Operaio Socialdemocratico Russo, che si scisse dal partito nel 1903 in dissenso con la fazione bolscevica guidata da Lenin. Essi erano generalmente considerati la minoranza all'interno del partito, in contrapposizione alla maggioranza bolscevica.

<sup>13</sup> La NAACP, acronimo che sta per National Association for the Advancement of Colored People, è una delle prime e più influenti associazioni per i diritti civili negli Stati Uniti. Fu fondata il 12 febbraio 1909 in aiuto degli afroamericani.

<sup>14</sup> Cfr. la citazione in lingua originale: "I was brought up in a world of free thinking women. My paternal grandmother left Russia with her hair bobbed, at seventeen. She was a Menshvik. My mother, like her, was an activist. She was committed to Roosevelt and the NAACP. She gave me a sense of commitment that became part of what I think of as professional pride in what one does". B. Pepper in E. Munro, *Originals: American Women Artists*, Simon and Schuster, New York 1979, p. 346, citata in R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle* cit., p. 19.

<sup>15</sup> *Intervista con Beverly Pepper*, di H. Landecker, in *Beverly Pepper. Tre sculture ambientali* cit., p.60.

<sup>16</sup> Cfr. la citazione in lingua originale: "The first time I saw sky unbroken by buildings I turned my head from side to side, to see it all around me. I had a feeling of absolute, incredible, extraordinary luxury". B. Pepper in E. Munro, *Originals: American Women Artists*, Simon and Schuster, New York 1979, p. 346, citata in R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle* cit., p. 37.

<sup>17</sup> "Tutto diventa ferro, persino una lacrima diventa ferro dopo un milione di anni. Il ferro possiede una vita sua, è un materiale primitivo. Dice: "eccomi, sarò qui per sempre". Si muove e vive autonomamente". *Intervista con Beverly Pepper*, di H. Landecker cit., p. 62.

<sup>18</sup> Queste riflessioni sono state sviluppate da R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle* cit.

<sup>19</sup> Cfr. la citazione in lingua originale: "The Querencia. You know...In the bull ring it's a spot where the bull goes to feel safe from the matador". B. Pepper in B. Diamondstein, *Inside New York's Art World*, Rizzoli, New York 1979, p. 304, citata in R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle* cit., p. 16.

<sup>20</sup> Cfr. la citazione in lingua originale: "You need to be able to crawl in and through them". B. Pepper in J. Butterfield, *Beverly Pepper: A Space has Many Aspects*, settembre 1975, p. 91, citata in R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle* cit., p. 35.

<sup>21</sup> Cfr. la citazione in lingua originale: "It should take the spectator from viewing to entering - and with entering to feeling". B. Pepper in apertura del testo di D. Kelder, *Scultura nel contesto* cit., p. 44.

<sup>22</sup> *Intervista con Beverly Pepper*, di H. Landecker cit., p. 60.

<sup>23</sup> B. Rose, *L'arte della natura. I progetti ambientali di Beverly* cit., p.59.

<sup>24</sup> Cfr. la citazione in lingua originale: "Art must [...] to discomfort and disturb. We've done something wrong if we come to see what we already know - if we have not made any discovery". B. Pepper, *Public Sculptur and Its Public*, in "Research & Information Bulletin of the National Council of Art Administrators", a cura di F. V. Mills and D. Kinnett, marzo 1979, n. p., citata in R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle* cit., p. 22.

<sup>1</sup>G. Ungaretti, *La luna rimarrà la luna* [The Moon will remain the Moon], 1969.

<sup>2</sup> Text by Giuseppe Ungaretti for Beverly Pepper, April 1968, in *Beverly Pepper. Tre sculture ambientali* [Three environmental sculptures], edited by B. Rose, Edizioni Olivares, Milan 1998, p. 4.

<sup>3</sup> The definition is derived from the title of the exhibition and the associated catalogue curated by L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche* [The other half of the avant-garde 1910-1940. Female painters and sculptors in historical avant-garde movements], dedicated to female artists during the first half of the twentieth century, an exhibition held in 1980 at Palazzo Reale, Milan.

<sup>4</sup> Text by Giuseppe Ungaretti for Beverly Pepper cit., p. 4.

<sup>5</sup> *Interview with Beverly Pepper*, by H. Landecker, in *Beverly Pepper. Tre sculture ambientali* [Three environmental sculptures] cit., p.60.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> "Why can't I make a monument that is not connected to a specific time, a specific place, a specific event? Why not make a monument that would transcend time, that would celebrate all of time?". B. Pepper in D. Solomon, *Woman of Steel*, in "Art News", no. 86, December 1987, p. 115, quoted in R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle: Filiate Walls, Precursor Columns (Homage to Pietro Porcinai)*, in R. Hobbs, *Beverly Pepper at the Fattoria Celle*, Umberto Allemandi & co., Turin 1998, p. 62.

<sup>8</sup> "The voids seem filled while the solids seem empty. Actually, the voids absorb while the solids reflect the environment. The voids are filled with the reality of colour and space. The solids are filled with the illusion of an environment - our environment of today - which can never be captured or assimilated. In this area the sculptor sets herself an impossible, yet no less beautiful task: "My aim is to invest space with a solidity by filling it with the world around it". J. Van der Marck, *Untitled text*, Chicago, 1 December 1968, in *Beverly Pepper. Recent Sculpture*, February 1-22 1969, Marlborough-Gerson Gallery, New York 1969, n.p.

<sup>9</sup> "Another effect I am trying to obtain with this bright finish is not simply illusion, but the inclusion of the person who looking at it, so there's a constant exchange going on between the viewer and the work". B. Pepper, exhibition catalogue, Rome, Marlborough Gallery 1968, quoted in D. Kelder, *Scultura nel contesto* [Sculpture in context], in *Beverly Pepper a Forte Belvedere. Trent'anni di scultura* [Thirty years of sculpture], an exhibition produced by the Italian Centre for Arts and Culture, Florence, Forte Belvedere, 4 April - 10 August 1998, Electa, Milan 1998, p. 54.

<sup>10</sup> "No woman had ever made art in a factory. Once I had convinced them that I could pull all this heavy metal together they accepted me. The hardest part, though, was eating the onion and sausage sandwiches at 7:00 a.m. and again at 11:00 a.m. when the men took their breaks. I knew I had to do it to be really accepted as an equal and a comrade". B. Pepper in conversation with B. Rose, in *A Monumental Vision*, in "Vogue", no. 535, March 1987, n.p., in D. Kelder, *Scultura nel contesto* [Sculpture in context] cit., p. 48.

<sup>11</sup> "My sense of guilt for having lived safely in New York was so deep". *Conversation between Bruno Corà and Beverly Pepper. Affacciate forme del silenzio, nel paesaggio* [Forms of silence in display, in the landscape], in *Beverly Pepper a Forte Belvedere. Trent'anni di scultura* [Thirty years of sculpture] cit., p. 16.

<sup>12</sup> The Mensheviks were a moderate faction of the Russian Social Democratic Workers' Party, which split from the party in 1903 through disagreement with the Bolshevik faction led by Lenin. They were generally considered the minority within the party, compared with the Bolshevik majority.

<sup>13</sup> The NAACP, or National Association for the Advancement of Colored People, was one of the first and most influential associations for civil rights in the United States. It was founded on 12 February 1909 to help and support African Americans.

<sup>14</sup> "I was brought up in a world of free thinking women. My paternal grandmother left Russia with her hair bobbed, at seventeen. She was a Menshevik. My mother, like her, was an activist. She was committed to Roosevelt and the NAACP. She gave me a sense of commitment that became part of what I think of as professional pride in what one does". B. Pepper in E. Munro, *Originals: American Women Artists*, Simon and Schuster, New York 1979, p. 346, quoted in R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle* cit., p. 19.

<sup>15</sup> *Interview with Beverly Pepper*, by H. Landecker, in *Beverly Pepper. Tre sculture ambientali* [Three environmental sculptures] cit., p.60.

<sup>16</sup> "The first time I saw sky unbroken by buildings I turned my head from side to side, to see it all around me. I had a feeling of absolute, incredible, extraordinary luxury". B. Pepper in E. Munro, *Originals: American Women Artists*, Simon and Schuster, New York 1979, p. 346, quoted in R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle* cit., p. 37.

<sup>17</sup> "Everything becomes iron; even a tear became iron after a million years. Iron has its own life; it is a primitive material. It says 'here I am and I will always be here'. It moves and lives independently". *Interview with Beverly Pepper*, by H. Landecker cit., p. 62.

<sup>18</sup> These reflections were developed by R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle* cit.

<sup>19</sup> "The Querencia. You know... In the bull ring it's a spot where the bull goes to feel safe from the matador". B. Pepper in B. Diamondstein, *Inside New York's Art World*, Rizzoli, New York 1979, p. 304, quoted in R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle* cit., p. 16.

<sup>20</sup> "You need to be able to crawl in and through them". B. Pepper in J. Butterfield, *Beverly Pepper: A Space has Many Aspects*, September 1975, p. 91, quoted in R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle* cit., p. 35.

<sup>21</sup> "It should take the spectator from viewing to entering - and with entering to feeling". B. Pepper in the introduction to the text of D. Kelder, *Scultura nel contesto* [Sculpture in context] cit., p. 44.

<sup>22</sup> *Interview with Beverly Pepper*, by H. Landecker cit., p. 60.

<sup>23</sup> B. Rose, *L'arte della natura. I progetti ambientali di Beverly* [The art of nature. Beverly's environmental projects], cit., p.59.

<sup>24</sup> "Art must [...] discomfort and disturb. We've done something wrong if we come to see what we already know - if we have not made any discovery". B. Pepper, *Public Sculpture and Its Public*, in "Research & Information Bulletin of the National Council of Art Administrators", edited by F. V. Mills and D. Kinnett, March 1979, n. p., quoted in R. Hobbs, *Spazio Teatro Celle* cit., p. 22.



# "The space outside"

---

La scultura di Beverly Pepper

The sculpture of Beverly Pepper

Marco Tonelli

Il posto nella storia dell'arte di Beverly Pepper è stato delineato da importanti critici e storici dell'arte esclusivamente statunitensi, nonostante, come dichiarò lei stessa, "Sono divenuta artista in Italia". E non tanto perché fu in Italia che tenne la sua prima mostra personale di pittura nel 1952, seguita da tante altre (dal 1961 al 1971 se ne contano almeno 10 in gallerie italiane su un totale di circa 20) o perché fu in Italia che i primi importanti critici e storici dell'arte se ne occuparono (da Giulio Carlo Argan a Giovanni Carandente, da Italo Mussa a Marisa Volpi Orlandini), bensì perché fu ancora in Italia che diventò scultrice in ferro, stimolata dall'invito ad esporre nella storica rassegna *Sculture nella città* ideata da Carandente per il Festival dei Due Mondi nel 1962.<sup>1</sup> In quell'occasione, lavorando fianco a fianco con gli operai dell'acciaieria Italsider di Piombino, produsse 20 sculture di cui 3 esposte poi a Spoleto (delle quali una, *The Gift of Icarus*, è ancora oggi visibile nel sito originale), ma soprattutto fece la conoscenza, proficua e intima dal punto di vista professionale e umano, di David Smith che lavorava allo stesso progetto espositivo nello stabilimento di Voltri presso Genova. Smith all'epoca era il pioniere della scultura modernista della seconda metà del XX secolo (come Brancusi lo fu della prima) e, come era avvenuto per altri artisti (pensiamo ad Anthony Caro), aveva aperto anche a Beverly Pepper le porte della visione di un nuovo modo di intendere la scultura contemporanea.

Nata dunque in Italia come scultrice (da ribadire che la sua prima mostra personale a Roma presso la Galleria Lo Zodiaco presentava ancora soltanto dipinti<sup>2</sup>), la sua vita rimase sempre collegata agli Stati Uniti, come dimostrano le numerose sculture in collezioni di musei pubblici (dall'Hirshhorn Museum di Washington al Metropolitan Museum of Art di New York, dal Walker Art Center di Minneapolis all'Albright Knox Gallery Art di Buffalo, al Denver Art Museum e via dicendo), o in contesti urbani e paesaggi naturali (da Dallas a Philadelphia, da Seattle a New York, da Boston a Grand Rapids, solo per citarne alcuni). Sarà poi, non a caso, Rosalind Krauss, una delle più importanti critiche d'arte statunitensi (che le ha dedicato un ampio saggio monografico<sup>3</sup>), ad inserirla in un libro capitale sulla scultura moderna (*Passages in Modern Sculpture* del 1981) che ha arricchito il nostro modo di intendere la scultura, affiancandola ad altri artisti americani come Smith o Mark di Suvero (peraltro di origini

Beverly Pepper's place in the history of art has been highlighted by exclusively American art critics and historians, even though, as she said herself, 'I was born an artist in Italy'. And that's not just because the first personal exhibition of her paintings was held in Italy in 1952, following by many others (between 1961 and 1971, she was featured in at least 10 Italian galleries out of a total of around 20 exhibitions) or because it was in Italy that the first important art critics and historians began to notice her (from Giulio Carlo Argan to Giovanni Carandente, from Italo Mussa to Marisa Volpi Orlandini), but rather because it was in Italy that she began to sculpt with iron, inspired by the invitation to exhibit her work in the historic *Sculture nella città* [Sculptures in the city] exhibition, the brainchild of Carandente for the Festival dei Due Mondi [Festival of the Two World] in 1962.<sup>1</sup> For that exhibition, working alongside workers from the Italsider steelworks in Piombino, she produced 20 sculptures, 3 of which were displayed at Spoleto (one of which, *The Gift of Icarus*, can still be seen at the original site today), but above all, she began her friendship, fruitful and intimate from both a professional and human perspective, with David Smith, who was working on the same exhibition project at the Voltri plant in Genoa. At the time, Smith was the pioneer of modernist sculpture in the second half of the 20th century (just as Brancusi was during the first) and, as was the case with other artists (Anthony Caro, for example), he opened Beverly Pepper's eyes to a new way of interpreting contemporary sculpture.

And so, having become a sculptor in Italy (remember that her first personal exhibition in Rome, at the Galleria Lo Zodiaco, still consisted only of painting<sup>2</sup>), her life always remained connected to the United States, as shown by the numerous sculptures in American public museum collections (from the Hirshhorn Museum in Washington to the Metropolitan Museum of Art in New York, from the Walker Art Center in Minneapolis to the Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, to the Denver Art Museum and others besides), or in urban settings and natural landscapes (from Dallas to Philadelphia, Seattle to New York, Boston to Grand Rapids, to name but a few).

So, it was not by chance that Rosalind Krauss, one of the most important art critics in the US (who dedicated a long

italiane e pubblicamente ammirato dalla stessa Beverly Pepper). Detto ciò, possiamo comunque provare a riconsiderare la vicenda della sua scultura riassumendo quelle che sono le caratteristiche salienti che la rendono unica e non assimilabile ad altre esperienze plastiche, pur a lei coeve o formalmente accostabili. All'interno della tradizione scultorea in cui senza dubbio si inserisce la sua opera (tracciata da Krauss e ribadita da vari altri interpreti quali Barbara Rose, Phyllis Tuchman, Robert Hobbs, Mark Strevens, Diane Kelder, Douglas G. Schultz, Carter Ratcliff), senza considerare gli scultori che lei stessa ha sempre ricordato come consanguinei (oltre ai già citati Smith e di Suvero da aggiungere Picasso, Calder, Chillida, Moore, Segal, LeWitt, Serra), non figurano come si vede scultrici. La stessa Beverly Pepper in un'intervista ne citò solo due come suoi riferimenti: Louise Bourgeois e Louise Nevelson, che peraltro la stessa Krauss aveva inserito in *Passages* (uniche donne in questo caso insieme a Barbara Hepworth ed Eva Hesse).

Forse anche da tale eccezionalità potremmo iniziare a parlare di Beverly Pepper, praticamente unica donna all'interno delle fila degli scultori industriali in ferro e acciaio (a Spoleto su 53 artisti oltre a lei figurava soltanto l'argentina Alicia Penalba), se non fosse che lei stessa ha dichiarato: "L'essere classificata come scultrice donna, senza fornire informazioni specifiche sulla scultura, lascia intendere che il suo lavoro è inferiore a quello di un uomo".<sup>4</sup> Non basta dunque ribadire l'unicità di donna in un mondo di scultori uomini, ma chiarirne la specificità dell'opera.

Uno dei materiali preferenziali per Beverly Pepper è stato l'acciaio cor-ten, che ha utilizzato a partire dalla metà degli anni '60 (dopo aver iniziato a scolpire il legno fino al 1961, passando al ferro nel 1962, all'acciaio inossidabile nel 1965, lucidato e verniciato nel 1967, per arrivare a fusioni di acciaio alla fine degli anni '70 e via dicendo), un materiale adatto soprattutto a resistere in esterno, autoprotettendosi dalla corrosione con una ossidatura naturale, che della ruggine (la patina corrosiva del tempo) ha solo il colore. Un primato d'uso che Beverly Pepper potrebbe forse condividere con altri scultori (Joseph Antenucci Becherer scrive "è probabilmente la prima scultrice ad aver lavorato con questo materiale industriale resistente alle intemperie".<sup>5</sup>), ma ad ogni modo ben prima di molti (ad esem-

monograph to her<sup>3</sup>), included her in a critical book on modern sculpture (*Passages in Modern Sculpture* from 1981), which enhanced our way of interpreting her sculpture, by placing her alongside other American artists, such as Smith or Mark di Suvero (who was also of Italian origin and publicly admired by Beverly Pepper).

That said, we can still try to reconsider her sculpture by summarising the key characteristics that make her unique and different from other plastic experimentations, even though contemporary or formally comparable to her.

The sculptural tradition into which her work unquestionably fits (traced by Krauss and repeated by various other experts, such as Barbara Rose, Phyllis Tuchman, Robert Hobbs, Mark Strevens, Diane Kelder, Douglas G. Schultz and Carter Ratcliff), not to mention the sculptors who she herself always acknowledged as her peers (in addition to the aforementioned Smith and di Suvero, this would include Picasso, Calder, Chillida, Moore, Segal, LeWitt and Serra), do not, as you can see, include women. Indeed, in an interview, Beverly Pepper mentioned just two: Louise Bourgeois and Louise Nevelson, who Krauss herself had included in *Passages* (with the only other women in this case being Barbara Hepworth and Eva Hesse).

Perhaps we could begin with this exceptionality when discussing Beverly Pepper, practically the only woman among iron and steel industrial sculptors (in Spoleto, out of 53 artists, the only other woman was Alicia Penalba from Argentina), had she not herself stated that: "by being categorized as a woman sculptor, without being specific about the sculpture, the innuendo is her work is less than a man's".<sup>4</sup> So, it is not enough to stress again the uniqueness of a woman in the male-dominated world of sculpture, but rather the unique features of her work.

One of Beverly Pepper's favourite materials is Cor-Ten steel, which she has used since the mid-1960s (after starting with wooden sculpture until 1961, before moving to iron in 1962, stainless steel in 1965, polished and painted steel in 1967, cast steel until the end of the 70s, etc.), a durable material particularly suited to external use, since it is protected from corrosion by natural oxidation, with the rust (a patina which develops over time) merely giving it an orange colour. Beverly Pepper may perhaps have been only among the first sculptors

pio Richard Serra, che lo ha elevato a materiale elettivo, lo ha utilizzato solo a partire dagli anni '80) e che comunque fissa al 1965 la sua prima opera documentata in cor-ten dal titolo esplicito *Cor-ten Viewpoint*.<sup>6</sup> Seppur di dimensioni ancora contenute (circa 80 cm per 1 metro), questa opera e la data afferente rappresentano senza dubbio un termine *post-quem* per molta scultura moderna.

Il cor-ten ha permesso a Beverly Pepper di erigere sculture pubbliche monumentali, capaci di assorbire come fatto naturale il tempo e di farsi per certi versi natura pur se in senso del tutto particolare, come dimostreranno a partire dagli anni '70 importanti commissioni pubbliche quali *Sudden Presence* del 1971, *Paraclete* del 1973 o *Dallas Land Canal and Hillside* del 1974, per arrivare alle tipiche curve e cerchi spezzati degli anni 2000. Ma di certo non è sul semplice materiale che deve essere posta l'attenzione (non si tratta di stabilire primati, senza contare tra l'altro che la stessa artista abbandonò per un periodo il cor-ten preferendo metalli come bronzo e ghisa), bensì su ciò che lo collega in modo spontaneo al contesto pubblico e alle sue ampie possibilità di sfruttamento, dal momento che altra specificità della scultura di Beverly Pepper è la sua apertura allo spazio, al contesto umano e naturale, a quel che lei stessa definirà col termine "connective art", un'arte di connessioni, di relazioni, di scambi, **quasi di partecipazione**.

Se si evidenzia, come a metterla in sospenso, l'espressione "quasi di partecipazione", è perché la stessa artista difficilmente autorizzerebbe ad utilizzare termini oggi tanto diffusi nell'arte contemporanea quali appunto "arte relazionale" o "partecipata", che somigliano a un vero e proprio attivismo politico e sociale. Lei stessa ha del resto dichiarato senza mezzi termini: "Non faccio scultura per compiacere il gusto del pubblico. Realizzo la migliore scultura possibile per un dato luogo. Valuto con estrema attenzione tutti gli aspetti positivi e negativi dello spazio. Faccio arte che si inserisce nei luoghi pubblici come se fosse uno studio d'arte che si integra in un luogo privato. [...] L'arte pubblica serve a far sperimentare qualcosa che non è mai stato sperimentato o che è stato sperimentato e che si desidera approfondire"<sup>7</sup>. Il che significa sostanzialmente che Beverly Pepper fosse consapevole che esistesse un'inevitabile scissione tra le intenzioni dell'artista, i suoi desideri e la ricezio-

to use this material (Joseph Antenucci Becherer writes that 'she is *likely* the first sculptor to have worked with this industrial weather-resistant material'<sup>5</sup>), but she certainly did so before many of her peers (for example, Richard Serra, for whom Cor-Ten became the material of choice, only began to use it in the 1980s) and he first documented Cor-Ten work dates to 1965, with the explicit title *Cor-ten Viewpoint*.<sup>6</sup> Although still fairly small-scale (around 80 cm by 1 metre), this work and its date certainly represent a *terminus post quem* for much of modern sculpture.

Cor-Ten allowed Beverly Pepper to construct monumental public sculptures, capable of absorbing time as a natural phenomenon and to become, in certain respects, natural, albeit in a highly particular sense, as demonstrated from the 1970s onwards in important public commissions, such as *Sudden Presence* from 1971, *Paraclete* from 1973 or *Dallas Land Canal and Hillside* from 1974, before arriving at the typical curves and broken circles of the 2000s. But it is not merely the material which deserves our attention (we are not attempting to establish a chronological hierarchy here, especially since the artist herself would abandon Cor-Ten for a period, in favour of metals such as bronze and cast iron), but rather on what spontaneously links it to the public context and its wide range of possible applications, since another specific feature of the work of Beverly Pepper is her openness to the space, to the human and natural context, to what she herself would define as 'connective art', an art of relationships and exchanges, **almost of participation**.

The fact that we have chosen to highlight the term 'almost of participation', as if suspending it, is because the artist would be unlikely to approve of terms now widespread in contemporary art, such as 'relational' or 'participatory art', which are akin to a form of political and social activism. And she was very clear on this point: "I do not make sculpture for the public's taste. I make the best sculpture I can make for the place. I take very carefully into consideration all of the positives and negatives of the space. I make art that goes in public places as if it is a studio art going into a private place. [...] Public art is to have them experience something they have never experienced or they've experienced and want more of"<sup>7</sup>. In essence, this means

ne del pubblico e che sarebbe ingenuo pensare che basta fare un'opera pubblica per ricucire questa naturale distanza: l'artista semplicemente non deve assecondare le aspettative del pubblico ma provocare esperienze nuove, che eventualmente possano stimolare il pubblico stesso a ricomporre le proprie scissioni interne, le proprie alienazioni, le proprie mancanze. L'*intenzione* connettiva non è garantita dall'*opera* connettiva. Lungi comunque da voler sminuire l'importanza del termine "connective", nel caso di Beverly Pepper si vuole piuttosto affermare che l'idea di una "connective art" è più di un generico stabilire relazioni: potremmo quasi dire che rappresenti qualcosa di trascendente e metafisico, totalizzante e universale. La connessione della sua opera si sprigionava direttamente dal rapporto tra forma e spazio, come lei stessa osserverà a proposito delle 4 *Todi Columns* del 1979 installate proprio quell'anno temporaneamente nella piazza centrale di Todi<sup>8</sup>, ma era in realtà un tipo di esperienza che aveva sviluppato fin dalle sculture specchianti del 1967-69, scatole aperte capaci di accogliere osservatore, paesaggio circostante e cambiamenti della luce durante il giorno: "La cosa che cerco nella mia scultura, e che mi sforzo di ottenere, ma non posso spiegare come la ottengo, è di aggiungere un'altra dimensione che si avverta intorno a ogni scultura".

I "connective works" sono lavori di tensioni, di sfida ai limiti del peso e dello spazio stesso, tensioni da affrontare e risolvere nello spazio pubblico (vero e proprio "battlefield" pieno di limitazioni e autocensure), ma anche stimoli a utilizzare l'ambiente come materiale di lavoro, come scriveva la stessa Beverly Pepper nel 1975.<sup>9</sup>

Il significato profondo del "connective" è perciò qualcosa di "unexplainable", aggiungerà la scultrice, una sorta di aura, di energia sottile che avvolge e che unisce chi osserva, l'opera e ciò che li circonda, come se proprio l'atto di essere lì, di attraversare il luogo della scultura, a volte di entrarvi come nei tunnel di *Alpha* del 1975, di salire su piani obliqui che sembrano uscire dalla terra come in *Trinity* del 1971 o addirittura di essere pubblico e attore allo stesso tempo come nelle sculture/teatro (da *Amphisculpture* del 1975 a *Spazio Teatro Celle* del 1992), questo *Esser-ci* insomma altro non sia che la trasformazione fisica di quanto la forma astratta trasmette in modo, per certi versi, inconsapevole e inspiegabile. Se ad esempio osservassi-

that Beverly Pepper was aware that there is an inevitable split between the intentions and desires of the artist and the reception of the public and that it would be naive to think that merely creating a public work can bridge this distance: an artist must not simply comply with the expectations of the public but rather provoke new experiences, which might stimulate the public to heal their internal divisions, alienations and shortages. A connective *intention* is not guaranteed by a connective *work*.

Yet far from wishing to denigrate the importance of the term 'connective', in the case of Beverly Pepper, we might rather state that the idea of a 'connective art' is more than a generic establishment of relationships: we might almost say that it represents something transcendent and metaphysical, all-embracing and universal. The connection of her work emanated directly from the relationship between form and space, as she herself observed with regard to the 4 *Todi Columns* temporarily installed in 1979 in the central square in Todi<sup>8</sup>, but in reality it was a type of experience that she had been developing ever since her reflective sculptures in 1967-69, open boxes able to embrace the observer, the surrounding landscape and changes in light during the day: "The thing I look for in my sculpture - which I strive for, but cannot explain how I achieve it - is to add another dimension that one feels around each sculpture". Connective works are works of tension, which challenge the limits of weight and space, tensions to be faced and resolved in public spaces (a genuine battlefield, full of limitations and self-censorship), but also stimuli to use the environment as a work material, as Beverly Pepper herself wrote in 1975.<sup>9</sup>

The profound meaning of 'connective' is therefore something 'unexplainable', she would add, a sort of aura, a subtle energy that embraces and brings together the observer, the work and the surroundings, as if the act of being there, crossing the space of the sculpture, sometimes entering it, such as the tunnels in 1975's *Alpha*, climbing onto oblique planes that seem to have emerged from the ground, as in *Trinity* (1971) or even being the audience and star at the same time in sculptures/theatre (from *Amphisculpture* in 1975 to *Spazio Teatro Celle* in 1992), this 'being there' is nothing other than the physical transformation of what the abstract form conveys, from some angles, in an unconscious

mo l'erba che ricopre parte delle superfici di *Dallas Land Canal and Hillside* (ricordiamo che solo due anni prima l'erba e lo spazio intorno alle sculture collocate nel parco della Via Appia si specchiavano direttamente sull'acciaio lucidato) capiremmo che anche la realtà fisica delle cose fosse diventata per lei parte letterale dell'opera e non più solo una sua immagine virtuale. C'è del resto in gran parte della scultura di Beverly Pepper una qualità sotterranea, che proviene direttamente dalla nuda terra riproducendone o seguendone i declivi e le pendenze, o che si erge nella sua drammatica e ieratica verticalità in sculture di memoria antica e postindustriale al tempo stesso. Memorie che solitamente vengono ascritte a riferimenti antichi (pensiamo soltanto alla fascinazione delle statue del complesso di Angkor Wat visitato nel 1960 dall'artista, quasi un'illuminazione sulla via di Damasco per la sua biografia poetica come ribadirà lei stessa: "Sono partita pittrice e sono tornata scultrice"<sup>10</sup>), ma che in realtà hanno anche una tradizione moderna molto praticata e diffusa nel XX secolo, da Giacometti a Bourgeois, da Newman<sup>11</sup> a Lipton, Noguchi, Smith, Chillida, Mirko, Paolozzi, quella appunto del vero e proprio totem (archeologico e industriale al tempo stesso). Nel caso di Beverly Pepper lo vediamo del resto in troppi gruppi scultorei (dai *Moline Markers* del 1981 ai *Ternary Markers* del 1988, dalle *Bedford Sentinels* del 1990 alle *Manhattan Sentinels* del 1996 o le *Narni Columns* del 1991), perfino inseriti in sculture teatrali (dal *Teatro Celle a Palingenesis*, da *Wabbacuc Theater* del 2008 a *Hawk Hill* del 2010), per non ritenerlo un simbolo della continuità tematica ricorrente nella sua scultura.

Se dunque uniamo alla materialità specifica del cor-ten<sup>12</sup> l'aspirazione pubblica e teatrale (connettiva), unitamente a quella primordiale e antica (dalle ispirazioni romane a quelle medievali fino alle forme piramidali) o rituale, cerimoniale e religiosa dei *Wedges* del 1978, coglieremmo l'essenza di quella "powerful presence" e intima "self-absorption" che proprio Krauss individuava tra le caratteristiche delle inquiete geometrie di Beverly Pepper.

La questione ora diventa finalmente collocare la sua scultura, proprio per le caratteristiche specifiche (il punto era proprio "being specific about the sculpture" come aveva evidenziato l'artista), in una storia modernista di cui è stata senza dubbio insieme la parte conclusiva o decostruttiva, segnandone

and unexplainable way. For example, if we were to observe the grass that covers part of the surfaces of *Dallas Land Canal and Hillside* (remember that, just two years before, the grass and space around the sculptures located in the Via Appia park were reflected directly onto the polished steel), we would see that the physical reality of the setting had also become, for the artist, a literal part of her work and not merely a virtual image.

Moreover, there is also a subterranean quality in much of Beverly Pepper's sculpture, which comes directly from the bare earth that reproduces or follows the slopes and bumps or which rises in its dramatic and imposing verticality in sculptures which hark back to ancient times and the post-industrial era at the same time. Such memories are usually ascribed to ancient references (one need merely think of the fascination of the statues at Angkor Wat, which the artist visited in 1960, almost an illumination on the road to Damascus for her poetic biography, as she said herself: 'I left a painter and came back as a sculptor'<sup>10</sup>), but in reality also have a modern tradition much practised and widespread in the 20th century, from Giacometti to Bourgeois, Newman<sup>11</sup> to Lipton, Noguchi, Smith, Chillida, Mirko, Paolozzi, i.e. that of the genuine totem (both archaeological and industrial at the same time). In the case of Beverly Pepper, this can be seen in too many sculptural groups (from *Moline Markers* in 1981 to *Ternary Markers* in 1988, *Bedford Sentinels* in 1990 to *Manhattan Sentinels* in 1996 or the *Narni Columns* in 1991), and even among in theatrical sculptures (from *Teatro Celle* to *Palingenesis*, from *Wabbacuc Theater* in 2008 to *Hawk Hill* in 2010), not to consider it a symbol of the thematic continuity recurrent in her sculpture. Therefore, if we combine the specific materiality of Cor-Ten,<sup>12</sup> the public and theatrical (connective) ambition and the primordial and ancient (from Roman inspirations to the Middle Ages right up to pyramid shapes) or ritual, ceremonial and religious vocation of 1978's *Wedges*, we will grasp the essence of that 'powerful presence' and intimate 'self-absorption' that Krauss identifies as one of the characteristics of the restless geometries of Beverly Pepper.

The issue now becomes where to definitively place her sculpture, owing to its specific characteristics (the point was 'being specific about the sculpture', as stated by the artist herself), in a modernist history where it represented the





l'apertura al mondo che proprio quel tipo di scultura aveva in origine precluso.

La capacità di Beverly Pepper di aver saputo praticare e coniugare orizzontalità *connettiva* della scultura e verticalità *trascendente* si presenta forse come la soluzione al problema. Le sue opere scaturiscono allo stesso tempo, anche se in tempi scultorei diversi, dalla terra amorfa, dall'interno di sé, dalla profondità, come viene esaltato nella dimensione orizzontale e le sculture si elevano verso un'accentuata verticalità che instaura distanza, separazione e lontananza, ritrovando alla fine, nell'avvolgenza delle espansioni naturali e teatrali, una forma di sintesi estrema di quegli apparenti opposti.

Seppur composta di parti nettamente differenziate tra di loro (nastri, scatole, triangoli, piramidi, cunei, totem, curve, spirali), la scultura in metallo di Beverly Pepper conduce a un finale imprevedibile ma, con lo sguardo retrospettivo, del tutto coerente e in continuità con la sua storia più intima.

Figlia di una donna politicamente attiva (la madre, dal cognome Hornstein, nata a New York era figlia di emigrati ebrei viennesi arrivati a Brooklyn alla fine dell'800 e aveva aderito al movimento dei diritti degli afroamericani del NAACP -National Association for Advancement of Colored People- di cui uno dei fondatori fu il celebre W.E.B. du Bois), Beverly Pepper, donna e artista indipendente lei stessa, nel gennaio del 1949 decide di lasciare New York e iscriversi a una scuola d'arte a Parigi (per seguire lezioni di pittura con Fernand Léger e André Lothe), riuscendo nel corso della sua carriera a ritagliare nella scultura moderna una finestra spalancata direttamente sul mondo. Senza proclami né interventi politici (si ricorda però che nel 1970 coprì a lutto con un panno nero una sua opera esposta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma in segno di protesta per la partecipazione degli Stati Uniti alla guerra in Vietnam e Cambogia e per solidarietà con i colleghi che avevano fatto lo stesso gesto presso l'Accademia Americana), Beverly Pepper praticò una silenziosa ma caparbia sfida contro le strutture e le forze immateriali per affermare la totale indipendenza (questo sì in chiave modernista) dell'individuo. Il fatto d'esser donna non significò per lei affermarsi al femminile bensì come soggetto umano, il che avrebbe dato ancor più forza, paradossalmente, al fatto di essere donna.

Significativo a riguardo come mise in questione l'astrazione

conclusive or deconstructive part, marking the opening up to the world of what that very type of sculpture had originally blocked.

Beverly Pepper's capacity to employ and combine the *connective* horizontality of sculpture and *transcendent* verticality is perhaps the solution to the problem. Her works come simultaneously, albeit taking different times to sculpt, from amorphous earth, from within herself, from depth, as expressed in the horizontal dimension, and the sculptures rise to a heightened verticality, which establishes distance, separation and remoteness, before finally finding, in the embrace of natural and theatrical expansions, a form of extreme synthesis of those apparently opposed.

Although composed of very different parts (ribbons, boxes, triangles, pyramids, wedges, totems, curves, spirals), Beverly Pepper's metal sculptures led to an unexpected conclusion but one, when viewed retrospectively, appears entirely consistent and in keeping with her more intimate life story.

The daughter of a politically active woman (her mother, whose surname was Hornstein, born in New York to Viennese Jewish émigrés who had arrived in Brooklyn in the late nineteenth century and joined the NAACP (National Association for Advancement of Colored People), one of whose founders was the famous W.E.B. du Bois), Beverly Pepper, herself an independent woman and artist, decided to leave New York in 1949 and enrol at a school of art in Paris (to take painting lessons with Fernand Léger and André Lothe), succeeding, during her career, in carving a window for modern sculpture directly open to the world. Without proclamations or political interventions (however, in 1970, she did cover one of her works on display at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome with a black cloth, as a sign of protest at the US participation in the war in Vietnam and Cambodia and to show solidarity with her colleagues who has done the same thing at the Accademia Americana), Beverly Pepper practised a silent but stubborn struggle against intangible structures and forces to affirm the total independence of the individual (a modernist rationale, indeed). The fact that she was a woman was not, for her, cause to affirm herself as a female but rather as a human being, which, paradoxically, made the fact of being a woman

della scultura nell'alveo del paradigma modernista (che negli anni '60 era passato in eredità, tramite Newman, al *Color Field* e al *Minimalism* americani), quando rifiutò, come ricorda lei stessa,<sup>13</sup> di modificare la scultura *Campond* del 1970 su richiesta dell'influente Clement Greenberg, il Papa del modernismo d'oltreoceano (che peraltro aveva già fatto verniciare le sculture di Smith dopo la sua morte, con un intervento molto criticato all'epoca). Un evento biografico che va ben al di là della rottura di un rapporto umano con un potente critico che l'aveva sostenuta e che l'avrebbe continuato a fare. Il fatto significativo è che *Campond* (come poi *Lago* e *Odescalchi* dello stesso anno) era la prima scultura a coinvolgere apertamente la dimensione orizzontale, quindi legata alla terra, che abbiamo elencato tra le specificità della scultura di Beverly Pepper. L'artista stava passando dunque da una visione moderna ad una postmoderna, diventando "una scultrice autonoma, che parlava con una voce propria, nel momento in cui trovava il modo di contrastare il paradigma".<sup>14</sup>

Nella sua opera c'è dunque un filo sotterraneo, che connette sculture che sembrano porsi agli estremi per trattamenti materici (tra politezza industriale e scabrosità delle superfici dei *Markers* e delle *Bedford Sentinels* del 1988 e 1990), collocazioni spaziali (tra orizzontalità e verticalità) e proiezioni poetiche (dalla forma fantascientifica di *Amphisculpture* a quella memoriale di *Palingenesis* del 1994). La scultura per Beverly Pepper da una parte è stata sempre in linea con quanto avveniva a quella del suo tempo, dall'altra ha attraversato temporalità diverse, che furono senza dubbio amplificate dalla permanenza in Italia, come se avesse una doppia anima, in grado di convivere col presente e col passato.

Quanto la sua opera fosse aderente a ciò che si stava facendo negli Stati Uniti, lo dimostra la dimensione ambientale della sua scultura, soprattutto se pensiamo a *Canal Land and Hillside* di Dallas, pensata per essere osservata in corsa dalle automobili, facendo da spartitraffico reale lungo una via di scorrimento. Una visione contemporanea, dinamica, quale ad esempio l'*Aerial Art* che artisti più giovani di lei (Robert Smithson, Robert Morris, Carl Andre e Sol LeWitt) avevano progettato nel 1969 per l'aeroporto Dallas-Forth Worth Regional, con opere (mai realizzate) da osservare dall'alto in fase di atterraggio o decollo,

even more powerful.

It is significant in this regard how she called into question the abstraction of sculpture within the modernist paradigm (which in the 60s had been handed down, through Newman, to the American *Color Field* and *Minimalism*), when she refused, as she herself recalls,<sup>13</sup> to modify her 1970 *Campond* sculpture when asked to do so by the influential Clement Greenberg, the father of US modernism (who had already had one of Smith's sculptures painted after his death, in an intervention highly criticised at the time). A biographical event that goes far beyond the breaking of a human relationship with a powerful critic, who had supported her and would have continued to do so. The key fact is that *Campond* (like *Lago* and *Odescalchi* the same year) was the first sculpture to openly involve the horizontal dimension, i.e. linked to the earth, which we have listed as one of the specific features of Beverly Pepper's sculptures. The artist was thus moving from a modern to a post-modern vision, becoming "a sculptor who was on her own and speaking in her own voice that moment when she found a way to thwart the paradigm".<sup>14</sup>

Within her work, there is thus a subterranean thread, which connects sculptures which seem to lie at opposite extremes in terms of material treatment (from the industrial finish and roughness of the surfaces of *Markers* and *Bedford Sentinels* between 1988 and 1990), spatial placement (between horizontality and verticality) and poetic projection (from the science-fiction of *Amphisculpture* to the memorial form of *Palingenesis* (1994)). For Beverly Pepper, sculpture has, on the one hand, always been aligned with what was happening in its time, but, on the other, has crossed different temporalities, which were doubtless amplified by her time in Italy, as if she has a double soul, able to live in both the present and the past. The extent to which her work was in step with the most avant-garde trends in the United States is shown by the environmental dimension of her sculpture, especially *Canal Land and Hillside* in Dallas, designed to be observed from the car, by turning actual traffic dividers and roundabouts into a flowing installation. This contemporary and dynamic vision was reflected in creations such as *Aerial Art*, which younger artists (Robert Smithson, Robert Morris, Carl Andre and Sol LeWitt) had designed in 1969

come era del resto *Spiral Jetty* di Smithson del 1972, che lo stesso artista filmò ruotando in circolo con un elicottero per esaltarne la dinamica spirale della forma. *Vertical Presence, Grass Dunes* di Beverly Pepper del 1984 presso l'Università di Buffalo è una rotatoria stradale composta da un totem e 3 nastri di metallo che fuoriescono dall'erba, fruibili girando intorno allo spazio ritagliato sull'asfalto stradale, un'opera land/urbana che rievoca parzialmente la modalità di percezione della spirale di Smithson (e per certi versi della logica fenomenologica di opere quali *Shift* di Serra del 1970), collocata però in un lago salato di una zona desertica dello Utah difficilmente raggiungibile in automobile.<sup>15</sup>

L'opera di Beverly Pepper ha avuto quindi comprovate relazioni con la Land art,<sup>16</sup> pur se mai in senso meramente naturalistico, fenomenologico o ecologista. Le sue sculture nel paesaggio sono pieghe del terreno, sopraelevazioni, spazi di interruzione, tagli e non necessariamente integrazioni, anche quando pensate, come il parco *Sol i Ombra* di Barcellona del 1992, per sostare, riposare, proteggersi dai raggi del sole. Potremmo sintetizzare il suo rapporto con la Land art con le seguenti parole: "Sebbene l'interesse della Pepper nella prospettiva sia parallelo a quello di Smithson e potrebbe esserne indirettamente indebitato, l'uso che ne fa raggiunge dei risultati drammaticamente differenti. Si occupa non di entropia ma di continuità e al posto della visione pittoresca delle spoglie dell'industrializzazione vuole suggerire dei legami significativi con un passato mitico".<sup>17</sup>

Le sue sculture naturali seguono piuttosto il principio di una "collaboration with nature", secondo la definizione dell'artista stessa, col sito, col territorio, a volte facendosi esse stesse luogo, come ad esempio in *Cromlech Glen* del 1985 presso il Laumeier Sculpture Park di Saint Louis nel Missouri, quasi dando realtà fisica alla definizione di Martin Heidegger per cui la scultura è "farsi spazio" e "libera donazione di luoghi", secondo il concetto greco (utilizzato da Platone nel *Timeo*) di luogo come *chora* (ricettacolo, nutrice, grembo, territorio, contrada, scena della danza e del teatro), ricollegato sia da Heidegger che da Jacques Derrida (o dal filosofo ceco Jan Patočka) proprio allo spazio della scultura e dell'architettura.<sup>18</sup> Il termine spagnolo *querencia*, citato da Beverly Pepper a proposito delle sue ope-

for the Dallas-Forth Worth Regional Airport, with works (never produced) that would be observed from above during take-off or landing, or *Spiral Jetty* (Smithson,1972), which the artist filmed by rotating above it in a helicopter to better showcase the spiral dynamic of the shape. Beverly Pepper's *Vertical Presence, Grass Dune* (1984) at the University of Buffalo is a roundabout composed of a totem pole and 3 metal ribbons that rise from the grass, which can be viewed by driving around the space cut in the road asphalt, a land/urban work which partly evokes the procedures for perceiving Smithson's spiral (and, in certain respects, the phenomenological rationale of works such as di Serra's *Shift* [1970]), albeit located in a salt lake in a deserted part of Utah, which is hard to reach by car.<sup>15</sup>

Beverly Pepper's work has therefore proven relations with land art<sup>16</sup>, albeit never in a merely naturalistic, phenomenological or ecological sense. Here landscape sculptures are folds in the ground, elevations, spaces of interruption, cuts and not necessarily integrations, even when designed, like the *Sol i Ombra* park in Barcelona (1992) as places to pause, rest and escape from the sun's rays. We can summarise here relationship with land art as follows: 'While Pepper's interest in perspective parallels Smithson's and may indirectly be indebted to his work, her use of it achieves dramatically different results. Instead of entropy, she is concerned about continuity; and in place of the picturesque view of the spoils of industrialisation, she wishes to suggest meaningful connections with a mythical past'.<sup>17</sup>

Her natural sculptures follow the principle of 'collaboration with nature', according to the definition given by the artist herself, with the site, with the local area, at times creating the space themselves, e.g. *Cromlech Glen* (1985) in the Laumeier Sculpture Park in Saint Louis, Missouri, thus almost realising Martin Heidegger's definition of sculpture as 'embodying space' and 'freely giving space', according to the Greek concept (used by Plato in *Timaeus*) of a place as a *chora* (vessel, nurse, womb, territory, district, stage for dance and theatre), adapted both by Heidegger and Jacques Derrida (and the Czech philosopher Jan Patočka) to spaces for sculpture and architecture.<sup>18</sup> The Spanish word *querencia*, mentioned by Beverly Pepper regarding her environmental works ('the spot in the bull ring where the bull goes to feel safe from the matador'), could

re ambientali (“il luogo nell’arena dove il toro va per sentirsi al sicuro dal matador”), potrebbe del resto rappresentare una conversione personale, un’evoluzione concettuale e attualizzata dell’antico termine di *chora*. In fondo anche le più distanzianti sculture totemiche nascono nel suo caso dall’ingrandimento di strumenti di lavoro (scalpelli, lime, cunei, ceselli), sono cioè connesse alla manualità dell’artista, come quelle teatrali lo sono alla praticabilità dei corpi e quelle pubbliche al contesto di vita quotidiana: tutto sembra connesso quasi affettivamente con tutto. Potremmo concludere questa sintetica ricostruzione del percorso di Beverly Pepper con le stesse parole dell’artista, che racchiudono il senso di una ricerca che sembra non essersi mai posta limiti fisici, piuttosto spirituali: “[...] le persone mi chiedono come faccio a ottenere quell’effetto spirituale nel mio lavoro. Non ne ho idea. So solo di lavorare finché non sento che lo spazio esterno alla scultura esiste. La mia scultura potrebbe essere così. Ma continuo ad andare avanti finché non c’è qualcosa di inspiegabile, che però è lì”.<sup>19</sup>

È dunque contenuta nello “spazio fuori” (“the space outside”), che è dimensione fisica e immateriale (connettiva) della vita nel suo complesso, l’aspirazione di Beverly Pepper di fare della sua opera una forma di apertura al mondo? Quella stessa apertura che per certi versi lei stessa nell’*Anfiteatro per L’Aquila* inaugurato nel 2018 aveva declinato nel concetto di “emergenza sociale”, ovvero, come dichiarò lei stessa, la necessità “di consentire alle persone di vivere di nuovo la loro città e il loro territorio, spingendole ad andare all’aperto, negli spazi pubblici, insieme, per una vita sociale sana a cui ogni cittadino ha diritto”. Una conclusione della sua opera (morirà solo due anni più tardi) in senso comunitario e collettivo, in cui connettività, natura, storia, memoria, *querencia* e farsi luogo della scultura (tutti gli elementi fondamentali del suo linguaggio) sono diventati finalmente un unico grande organismo, una agorà pubblica capace di assorbire, di non escludere e di trasformare lo spazio delle forme in spazio della vita.

represent a personal conversion, conceptual and updated evolution of the ancient term *chora*. After all, even the most distancing totemic sculptures were born, in this case, from the growth of work tools (chisels, files, wedges) and are therefore connected with the manual skill of the artist, just as theatrical sculptures arise from the workability of the bodies and public sculptures from the everyday context: everything seems connected, almost effectively, with everything else. We might conclude this brief reconstruction of the career of Beverly Pepper with the words of the artist herself, which encompass the sense of a quest that never seems to have physical limits, but rather spiritual ones: “... people ask how I get that spiritual effect in my work. I haven't any idea. I know I work until I feel the space outside the sculpture exists. My sculpture might be like this. But I'll keep going until there's something I can't explain that's there”.<sup>19</sup>

Is it therefore in the 'space outside', which forms a physical and intangible dimension (connection) of life as a whole, that Beverly Pepper's desire to make her work a form of opening to the world resides? And it is precisely this opening that, in the *Amphisculpture for L’Aquila*, which opened in 2018, that she had outlined in the concept of 'social emergency', or, as she said herself, the need 'to allow people to experience their city and area again, by encouraging them to go outside, into public spaces, together, for the healthy social life to which all citizens are entitled'. This formed a conclusion to her work (she would die just two years later) in a community and collective sense, in which connectivity, nature, history, memory, *querencia* and making a sculptural space (all fundamental elements of her language) finally became one sole great organism, a public space able to absorb, not to exclude and to transform a space of shapes into a living space.

<sup>1</sup> Le sue prime sculture esposte in una mostra personale datano al 1959 (dal titolo *Olivia ed Elisa*, entrambi in legno), presso la Galleria dell'Obelisco di Roma. La prima mostra personale interamente di sculture in legno fu presso la Galleria Pogliani di Roma nel 1961, presentata da Argan, di cui si ricorda, tra le varie, la bella recensione dal titolo "Beverly Pepper" che ne fece Carandente in "Arte oggi" e ripubblicata in *Giovanni Carandente e la scultura moderna. Scritti dal 1957 al 2008*, a cura di Antonella Pesola, Magonza Editore, Arezzo, 2020.

<sup>2</sup> Di fatto Beverly Pepper non smise del tutto di dipingere, se consideriamo che nel 1994 presso la Charles Cowles Gallery di New York Barbare Rose presentava un'ampia mostra di dipinti dell'artista realizzati tra anni '80 e '90.

<sup>3</sup> Rosalind Krauss, "Beverly Pepper in Sun and Shade", catalogo della mostra personale *Beverly Pepper. Sculpture in Place*, inaugurata presso l'Albright-Knox Art Gallery di Buffalo nel 1986, con tappe, durante il 1987, presso il San Francisco Museum of Modern Art, il Columbus Museum of Art, The Brooklyn Museum e il Center For the Fine Arts di Miami.

<sup>4</sup> Citato in *Beverly Pepper*, a cura di Joseph Antenucci Becherer, Frederick Meijer Gardens & Sculpture Park, 2012. Cfr. citazione in lingua originale: "by being categorized as a woman sculptor, without being specific about the sculpture, the innuendo is her work is less than a man's", *Beverly Pepper* a cura di Joseph Antenucci Becherer, Frederick Meijer Gardens & Sculpture Park, 2012, p.29.

<sup>5</sup> Cfr. citazione in lingua originale: "she is likely the first sculptor to have worked with this industrial weather-resistant material", *Ibidem*, p.7

<sup>6</sup> In un'intervista rilasciata a Julie Olch Richards, Beverly Pepper anteporrebbe la data della sua prima opera in cor-ten: "I also, I must tell you, that I'm the first person—the first artist in America—to use Cor-Ten. And that I did in 1964" ("Oral history interview with Beverly Pepper, 2009 Jul. 1-2", Smithsonian Archives of American Art.

<sup>7</sup> Cfr. citazione in lingua originale: "I do not make sculpture for the public's taste. I make the best sculpture I can make for the place. I take very carefully into consideration all of the positives and negatives of the space. I make art that goes in public places as if it is a studio art going into a private place. ... Public art is to have them experience something they have never experienced or they've experienced and want more of." *Ibidem*.

<sup>8</sup> Esposte nel 2019 come evento collaterale della Biennale di Venezia presso lo Spazio Thetys dell'Arsenale, una seconda versione delle *Todi Columns*, collocata temporaneamente nel 2019 nella piazza pubblica di Todi, è stata poi installata permanentemente nel parco urbano della città umbra a lei interamente dedicato.

<sup>9</sup> In *Beverly Pepper. Sculpture 1971-1975*, catalogo della mostra presso la Fine Arts Gallery of San Diego nel 1975.

<sup>10</sup> Cfr. citazione in lingua originale: "I left a painter and came back as a sculptor", citato nel testo di presentazione di Phyllis Tuchman in *The Moline Markers*, catalogo della mostra presso la Davenport Art Gallery nel 1981.

<sup>11</sup> Nel caso di Newman vale la pena ricordare che quando dovette realizzare la scultura *Broken Obelisk* (prodotta in tre versioni tra 1963 e 1969), l'artista chiese espressamente che fosse Beverly Pepper a dare la patina all'opera in cor-ten: nessun altro sarebbe stato in grado di farlo, poiché solo lei aveva familiarità con quel tipo di acciaio producendo già sculture in cor-ten presso la U.S. Steel (l'azienda che lo aveva inventato).

<sup>12</sup> La scultura di Beverly Pepper, oltre ad essere realizzata prevalentemente in metalli come cor-ten, bronzo, alluminio o ghisa, è stata inizialmente prodotta in legno e, più occasionalmente, in pietra serena, granito africano e marmo di Carrara o travertino rosso.

<sup>13</sup> Si veda "Dialogo tra Bruno Corà e Beverly Pepper", *Beverly Pepper a Forte Belvedere. Trent'anni di scultura*, Forte Belvedere, Firenze, 1998, Electa, p. 26.

<sup>14</sup> Cfr. citazione in lingua originale: "a sculptor who was on her own and speaking in her own voice that moment when she found a way to thwart the paradigm." Krauss, op. cit., p.55.

<sup>15</sup> Ancor più accostabile a opere di Beverly Pepper sarebbe, ancora di Smithson, *Spiral Hill and Broken Circle* del 1971, se pensiamo alla dialettica tra collina da una parte e camminamento a spirale dall'altra che si ripete nel parco *Sol i Ombra* di Barcellona.

<sup>16</sup> Ricordiamo tra l'altro che nel 1979 l'artista partecipò col progetto *Montlake Landfill* all'importante convegno di Seattle "Earthworks. Land Reclamation as Sculpture", insieme ai land artists Robert Morris, Dennis Oppenheim, Iain Baxter, Lawrence Hanson, Herbert Bayer, Richard Fleischner e Mary Miss.

<sup>17</sup> Robert Hobbs, "Spazio Teatro Celle: Filiate, Precursor Columns (Omaggio a Piero Porcinai)", *Beverly Pepper at the Fattoria di Celle*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1998, p. 72. Cfr. citazione in lingua originale: "While Pepper's interest in perspective parallels Smithson's and may indirectly be indebted to his work, her use of it achieves dramatically different results. Instead of entropy, she is concerned about continuity; and in place of the picturesque view of the spoils of industrialization, she wishes to suggest meaningful connections with a mythic past.

<sup>18</sup> Si vedano a proposito Martin Heidegger, *Corpo e spazio*, Il Nuovo Melangolo, 2000; Jacques Derrida, *Adesso l'architettura*, Scheiwiller, Milano, 2008; Jan Patočka, *Lo spazio e la sua problematica*, Mimesi, 2015.

<sup>19</sup> Cfr. citazione in lingua originale: "[...] people ask how I get that spiritual effect in my work. I haven't any idea. I know I work until I feel the space outside the sculpture exists. My sculpture might be like this. But I'll keep going until there's something I can't explain that's there". Intervista a Julie Olch Richards, op. cit.

<sup>1</sup> The first of her sculptures to feature in a personal exhibition date from 1959 (entitled *Olivia and Elisa*, both carved from wood), at the Galleria dell'Obelisco in Rome. The first personal exhibition dedicated entirely to wooden sculptures was held at Galleria Pogliani in Rome, in 1961, presented by Argan. One of the most positive critiques of her work was entitled simply "Beverly Pepper" and written by Carandente in 'Arte oggi' [Art today], before being republished in *Giovanni Carandente e la scultura moderna. Scritti dal 1957 al 2008*, edited by Antonella Pesola, Magonza Editore, Arezzo, 2020.

<sup>2</sup> In fact, Beverly did not abandon her painting completely, if we consider that, in 1994, at the Charles Cowles Gallery in New York, Barbare Rose presented a large exhibition of paintings produced by the artists in the 1980s and 90s.

<sup>3</sup> Rosalind Krauss, 'Beverly Pepper in Sun and Shade', catalogue of the personal exhibition *Beverly Pepper. Sculpture in Place*. Sculpture in Place, held at the Albright-Knox Art Gallery in Buffalo in 1986, before travelling, during 1987, to the San Francisco Museum of Modern Art, the Columbus Museum of Art, The Brooklyn Museum and the Center For the Fine Arts in Miami.

<sup>4</sup> Quoted in *Beverly Pepper*, edited by Joseph Antenucci Becherer, Frederick Meijer Gardens & Sculpture Park. 2012, p. 29.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 7

<sup>6</sup> In an interview with Julie Olch Richards, Beverly Pepper dated her first cor-ten work back even further: "I also, I must tell you, that I'm the first person – the first artist in America – to use Cor-Ten. And that I did in 1964" ('Oral history interview with Beverly Pepper, 2009 July 1-2', Smithsonian Archives of American Art.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Exhibited in 2019 as a side to the Venice Biennale at the Spazio Thetis in the Venetian Arsenal, a second version of the *Todi Columns*, placed temporarily in the public square in Todi in 2019, then installed permanently in a dedicated urban park in this town in Umbria.

<sup>9</sup> In *Beverly Pepper. Sculptures 1971-1975*, catalogue of the exhibition at the Fine Arts Gallery of San Diego in 1975.

<sup>10</sup> Quoted in the introductory text by Phyllis Tuchman in *The Moline Markers*, catalogue of the exhibition held at the Davenport Art Gallery in 1981.

<sup>11</sup> In Newman's case, it is worth recalling that, when he had to create the *Broken Obelisk* (produced in three versions between 1963 and 1969), the artist expressly asked Beverly Pepper to prepare the patina for the Cor-Ten work; no one else would have been able to do this, since only she was familiar with this type of steel, having already created Cor-Ten sculptures at US Steel (the company that had invented it).

<sup>12</sup> Beverly Pepper's sculpture, in addition to having been created from metals such as Cor-Ten, bronze, aluminium or cast iron, was initially made from wood and, more occasionally, Pietra Serena, African granite and Carrara marble or red travertine.

<sup>13</sup> See "Dialogo tra Bruno Corà e Beverly Pepper", *Beverly Pepper a Forte Belvedere. Trent'anni di scultura* [Thirty years of sculpture], Forte Belvedere, Florence, 1998, Electa, p. 26.

<sup>14</sup> Krauss, op. cit., p. 55.

<sup>15</sup> *Even more akin to the works of Beverly Pepper are those of Smithson, Spiral Hill and Broken Circle* (1971), if we consider the dialectic between the hill, on one side, and the spiral path, on the other. This is repeated in the *Sol i Ombra* park in Barcelona.

<sup>16</sup> Remember that, in 1979, the artist participated in the *Montlake Landfill* project at the important "Earthworks. Land Reclamation as Sculpture" symposium in Seattle, alongside the land artists Robert Morris, Dennis Oppenheim, Iain Baxter, Lawrence Hanson, Herbert Bayer, Richard Fleischner and Mary Miss.

<sup>17</sup> Robert Hobbs, 'Spazio Teatro Celle: Filiate, Precursor Columns (Homage to Piero Porcinai)', *Beverly Pepper at the Fattoria di Celle*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1998, p. 72.

<sup>18</sup> In this regard, see Martin Heidegger, *Corpo e spazio* [Body and space], Il Nuovo Melangolo, 2000; Jacques Derrida, *Adesso l'architettura* [Now architecture], Scheiwiller, Milano, 2008; Jan Patočka, *Lo spazio e la sua problematica* [Space and its problems], Mimesi, 2015.

<sup>19</sup> Interview with Julie Olch Richards, op. cit.



# The spaces inside

---

Un intimo sguardo "critico" su Beverly Pepper

An intimate "critical" look at Beverly Pepper

**Arianna Bettarelli**

Curatrice e responsabile dell'Archivio della Fondazione Progetti Beverly Pepper

*Curator and Archive Manager of the Beverly Pepper Projects Foundation*

Due anime, americana e italiana, nel bene e nel male, non sono state di certo leggere per le spalle di Beverly Pepper. Artista dalla longeva carriera e dal - potremmo definirlo - pionierismo ontologico, ha articolato il suo percorso di ricerca e di vita su un susseguirsi di intense esperienze, scelte secondo l'unica logica della libertà<sup>1</sup>. "Niente è impossibile", era il suo motto e, queste, sono ancora le parole che continuano a darle voce dalla lapide di un piccolo cimitero nella frazione di Torregentile di Todi, in Umbria, dove si trasferì nel 1972<sup>2</sup>. Immaginarsi il suo continuo spostarsi e dividersi - a partire dalla seconda metà del Ventesimo secolo - tra paesaggio europeo prima, italiano poi, infine umbro, e il territorio iper urbanizzato americano, potrebbe creare corto circuiti - giacché, al tempo, non si era ancora così immersi nell'attuale e dilagante omologazione; e perché oggi sarebbe inconcepibile vivere d'arte se, per lunghi periodi, fuori dai relativi *feux*. Tuttavia, in quegli anni Settanta, quando dalle colline verdeggianti umbre immaginava installazioni monumentali per grandi città come Boston, Pepper confessava: "Adoro muovermi tra l'Italia rurale e l'America urbana. Scopro sempre qualcosa di nuovo riguardo me stessa - o quanto poco so di me stessa. È una ricerca senza fine. Ecco perché, dopo tanti anni passati nelle città, l'esperienza di questo territorio è positiva. Di certo, non posso isolarmi totalmente dal mondo ma quando torno, qui, dai miei viaggi in America, sono dove posso continuare la mia ricerca."<sup>3</sup> Al tempo della dichiarazione, aveva 54 anni e, nonostante la sua artistica 'fioritura tardiva'<sup>4</sup> risalente a soli poco più di dieci anni prima, dimostrava già una profonda maturità - evidentemente, non soltanto umana. E se l'arte per Beverly Pepper era una forma di conoscenza, il nutrimento ad una curiosità incessante, non c'è da stupirsi di fronte all'atemporalità della sua essenza e, dunque, alla sua sempiterna attualità - nonostante le categorie storico-artistiche la inseriscano, ormai, tra quelli che in gergo vengono definiti/e artisti/e *storicizzati/e*. Per giungere ad una tale consapevolezza - considerando che i veri inizi del suo percorso risalgono all'anno 1949 quando si trasferì a Parigi per studiare pittura all'Académie de la Grande Chaumière lasciandosi alle spalle una florida e potenziale carriera nella grafica pubblicitaria, e che soltanto nel 1960, da pittrice figurativa, dopo un viaggio in Cambogia, divenne scultrice, ufficialmente riconosciuta a partire da quello straordinario evento di *Sculture nella città* a cura di Giovanni Carandente (1962) - appare chiaro che il tempo delle rivoluzioni e delle consapevolezze è stato considerevolmente accelerato da continue e personali messe e rimesse in discussione; non è da dimenticare anche che, in quegli anni,

Two souls, American and Italian, for better or worse, were certainly no light burden for Beverly Pepper to carry on her shoulders. An artist with a long career and what we might call an ontological pioneering spirit, she has structured her research and life around a series of intense experiences, chosen according to the unique logic of freedom<sup>1</sup>. "Nothing is impossible" was her motto, and these words still echo from her gravestone in a small cemetery in Torregentile, a hamlet in Todi, Umbria, where she moved in 1972<sup>2</sup>. Imagining her constant moving and splitting her time - starting in the second half of the twentieth century - between the European landscape, first Italian, then Umbrian, and the hyper-urbanised American territory, might create short circuits - since, at the time, we were not yet so immersed in the current and rampant standardisation; and because today it would be unthinkable to live off art if, for long periods, one were outside the relevant circles. However, in those 1970s, when she imagined monumental installations for large cities such as Boston from the green hills of Umbria, Pepper confessed: "I like moving between rural Italy and urban America. I am always in the process of discovering much more about me - or learning how little I know about me. It is an unending search. That's why this country experience is good, after the years in cities. I cannot be completely isolated, but when I return from my working trips to America, I am here where I can continue the search."<sup>3</sup> When she made this statement, she was 54 years old and, despite her artistic "late blooming"<sup>4</sup> just over ten years earlier, she already showed a profound maturity - clearly not only in human terms. And if art was a form of knowledge for Beverly Pepper, fuel for her incessant curiosity, it is no surprise to find her work timeless and eternally relevant, despite the fact that art historians now classify her as a "*historicised* artist". To attain such awareness - considering that the true beginnings of her career date back to 1949, when she moved to Paris to study painting at the Académie de la Grande Chaumière, leaving behind a flourishing and promising career in advertising graphics, and that it was only in 1960, as a figurative painter, after a trip to Cambodia, that she became a sculptor, officially recognised as such following the extraordinary event *Sculture nella città* [Sculptures in the City] curated by Giovanni Carandente (1962) - it is clear that the time of revolutions and awareness was considerably accelerated by ongoing personal questioning and re-evaluation. It should also not be forgotten that, in those years, Pepper was also a wife and mother of two

Pepper era già moglie e madre di due figli...oltremodo scrittrice di cinque libri di cucina per risollevare le economie della famiglia quando il marito, il noto giornalista Curtis Bill Pepper, era intento a scrivere libri di più ampia e futura pubblicazione. Ecco, in questi quasi trenta anni (dal 1949 al 1976) - che ormai sembreranno così pochi, si manifestò la prima grande crisi identitaria, dovuta alla sua iniziale incapacità di far convivere le due anime, quella americana e quella italiana. Addirittura, negli anni Cinquanta e agli esordi di una carriera da pittrice figurativa scovata dal lungimirante Carlo Levi a Roma, si sentiva minata alle base: la Francia prima e l'Italia poi stavano "annacquando"<sup>5</sup> le sue radici perché ciò che aveva fatto fino a quel momento era stato soltanto assorbire voracemente tutto ciò che i due Paesi le offrivano. Ma, in fondo, fu dalla tradizione pittorica italiana che comprese quanto di americano stava abbandonando. Così, la necessità di integrare la "dimensione"; il viaggio ad Angkor Wat nel 1960 e il definitivo approdo alla scultura: una scultura che già anticipava il suo futuro da pioniera dell'arte pubblica e monumentale e da *land artist*, ovvero già *spaziale* poiché *esistenziale*, esteticamente più americana, ossia astratta, non questionantesi cioè sulla traduzione figurativa della percezione. Eppure, quest'arte plastica "del vivere" conservava inevitabilmente un'essenza europea in quella coscienza storica e in quel sentimento ed espressione della verità della *materia*. La scultura, dunque, costituì il motivo della concordia della precedente scissione identitaria, la risoluzione intuitiva e terapeutica ad una crisi, l'elemento che non soltanto fece riconoscere all'artista la ricchezza di poter guardare il mondo da due punti di vista contemporaneamente ma che permise, infine, una reale fusione tra arte e vita. Se, come confermò significativamente Mary Jane Jacob nel suo testo critico "Ode to Beverly Pepper" - che, nel 2019, accompagnava una delle ultime mostre in vita dell'artista ("Cor-ten" alla Marlborough Gallery di New York) -, l'attività plastica, da sempre, ha rappresentato per Pepper una modalità di esistere, di fare esperienza e conoscenza del mondo<sup>6</sup> (quasi trenta anni prima, fra l'altro, Carter Ratcliff scriveva: "Modellando il mondo ella ne è modellata a sua volta."<sup>7</sup>) si può affermare che tutto ciò che dall'artista americana è stato creato era come predestinato a farsi spaziale giacché, per lei, lo spazio coincideva a più livelli con l'esistenza. "È stato detto che lo spazio è esistenziale. Si potrebbe dire che l'esistenza è spaziale. Comunque la si guardi, la scultura monumentale esiste come spazio esperienziale. Cioè, non è né interamente un oggetto esterno, né interamente un'esperienza interna<sup>8</sup>." - sosteneva Pepper. Prima an-

children... as well as the author of five cookbooks to support the family finances while her husband, the well-known journalist Curtis Bill Pepper, was busy writing books for wider and future publication. It was during these almost thirty years (from 1949 to 1976) - which now seem so few - that the first major identity crisis arose, due to her initial inability to reconcile her two souls, the American and the Italian. In fact, in the 1950s, at the beginning of her career as a figurative painter, discovered by the forward-thinking Carlo Levi in Rome, she felt undermined: first France and then Italy were "watering down"<sup>5</sup> her roots because all she had done up to that point was voraciously absorb everything the two countries had to offer. But, ultimately, it was from the Italian pictorial tradition that she understood how much of America she was abandoning. Hence the need to integrate the "dimension". The trip to Angkor Wat in 1960 and the definitive move to sculpture: a sculpture that already anticipated her future as a pioneer of public and monumental art and as a *land artist*, i.e. already *spatial* because *existential*, aesthetically more American, or abstract, not questioning the figurative interpretation of perception. Yet this plastic art of "living" inevitably retained a European essence in that historical awareness and in that feeling and expression of the truth of *matter*. Sculpture, therefore, was the reason for the reconciliation of the previous identity split, the intuitive and therapeutic resolution to a crisis, the element that not only made the artist recognise the rich opportunity of being able to look at the world from two points of view at the same time, but also ultimately allowed for a real fusion of art and life. If, as Mary Jane Jacob significantly confirmed in her critical text "Ode to Beverly Pepper" - which accompanied one of the artist's last exhibitions in 2019 ("Cor-ten" at the Marlborough Gallery in New York) - Pepper's artistic activity has always represented a way of existing, of experiencing and understanding the world<sup>6</sup> (almost thirty years earlier, Carter Ratcliff wrote: "By shaping the world, she is shaped by it."<sup>7</sup>); it can be said that everything created by the American artist was predestined to become spatial, since, for her, space coincided with existence on multiple levels. "It has been said that space is existential. It could be said that existence is spatial. However you look at it, monumental sculpture exists as experiential space. That is, it's neither entirely an external object, nor wholly an internal experience<sup>8</sup>." - Pepper argued. Even before being a geometric dimension, space is a feeling, a being within things. And who better to explain such a far-



cora di essere una dimensione geometrica, lo spazio è dunque un sentimento, un essere nelle cose. E chi meglio poteva spiegare un concetto di simile portata se non un'artista che si è formata a due latitudini totalmente diverse, la cui distanza è stata poi accorciata grazie al potere della sua arte? L'aspetto interessante è che tale elemento, secondo noti critici del tempo, era già presente nelle sue prime pitture: nel 1952, Carlo Levi sosteneva che quel suo "realismo americano, che si vale spregiudicatamente dei mezzi tecnici, che non teme un certo eclettismo, che affronta con coraggio i pericoli del verismo e del naturalismo e quelli opposti dell'astrattismo formalistico" era tale "perché trova il suo valore nella realtà della commozione di fronte alla vita<sup>9</sup>." Più concretamente, per Gianfranco Vigorelli, già i suoi dipinti portavano con sé un senso di "arte esatta, secondo il giusto peso del sangue, del cuore, della ragione, e secondo il giusto rapporto tra l'uomo e il mondo, tra la **realtà** e la **verità**<sup>10</sup>." Vigorelli definì, inoltre, l'artista "scientifica" poiché aveva superato le canoniche categorie di *astratto* e *figurativo* per un fine ben più grande: la verità, per l'appunto. Questa preveggenza critica che prendeva avvio dal paradigma di "uomo-mondo" e "realtà-verità", ne anticipava una molteplice proliferazione, fondante l'opera di Pepper e il suo sviluppo - quasi come se lo scopo della sua vita fosse riunire ciò che è solitamente scisso. Seguì, di fatto, secondo il suo precedente enunciato riguardo la scultura "spaziale-esistenziale", l'inevitabile binarismo di **esterno-interno**, varrebbe a dire di **fenomeno** e **noumeno**. Sin dagli inizi, ciò rese le opere dell'artista qualcosa di vivente e che si fa pertanto nostro simbolo e *riflesso*: non è un caso, infatti, che tale coincidenza (tra scultura ed "esistente") iniziò a svilupparsi nella sua ricerca con la serie scultorea degli acciai inox politati e dalle superfici *specchianti* - di cui oggi Unipol conserva due meravigliosi esempi. Si tratta di corpi scultorei realizzati a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta e composti dalla ripetizione di elementi pressoché modulari e scatolari aperti, riflettenti in superficie (nei pieni) e dipinti all'interno (nei vuoti), così da scardinare e germinare, al contempo, polarizzazioni quali "pittorico-scultoreo", "bidimensionalità-quadrimensionalità", "aleatorietà-solidità", "realtà-illusione", "presenza-assenza", "mutevolezza-immutabilità". Gli acciai specchiati si portavano dietro, inoltre, la memoria di quello spazio ancestrale che per sempre aveva segnato Beverly Pepper: quello della giungla di Angkor Wat, che aveva completamente penetrato l'antico Santuario Khmer nascendo nei più piccoli interstizi tra le pietre e con esso convivendo inevitabilmente. Se dunque è *esperienza* e, così, *esistenza*, quella che la

reaching concept than an artist who trained in two completely different latitudes, whose distance was then shortened thanks to the power of her art? The interesting aspect is that, according to well-known critics of the time, this element was already present in her early paintings: in 1952, Carlo Levi argued that her "American realism which without concern avails itself of all techniques, which is without fear of a certain eclecticism, which courageously faces the dangers of realism and naturalism together with those opposite ones of abstract formalism" was such "because she finds her values in the reality of emotions confronted with life<sup>9</sup>." More specifically, according to Gianfranco Vigorelli, her paintings already conveyed a sense of "an exact art, according to the just weight of blood, of heart, of reason, and according to the just relationship between man and the world, between **reality** and **truth**<sup>10</sup>". Vigorelli also defined the artist as "scientific" because she had transcended the canonical categories of *abstract* and *figurative* art for a much greater purpose: truth itself. This critical foresight, which originated from the paradigm of "man-world" and "reality-truth", anticipated a manifold proliferation, founding Pepper's work and its development - almost as if the purpose of her life was to reunite what is usually divided. In fact, according to her previous statement regarding "spatial-existential" sculpture, the inevitable dualism of **external-internal** followed, that is to say, **phenomenon** and **noumenon**. From the outset, this made the artist's works living entities, which became our symbol and *reflection*: it is no coincidence that this correlation (between sculpture and "existence") began to develop in her research with the series of polished stainless steel sculptures with *mirrored* surfaces, two wonderful examples of which are now preserved by Unipol. These are sculptural bodies created in the second half of the 1960s and composed of the repetition of almost modular, open box-like elements, reflective on the surface (in the solid parts) and painted on the inside (in the empty parts), in such a way as to simultaneously disrupt and germinate polarisations such as "pictorial-sculptural", "two-dimensionality-four-dimensionality", "randomness-solidity", "reality-illusion", "presence-absence" and "changeability-immutability". The mirrored steel also carried with it the memory of that ancestral space that had forever marked Beverly Pepper: that of the jungle of Angkor Wat, which had completely penetrated the ancient Khmer sanctuary, emerging from the smallest gaps between the stones and inevitably coexisting with it. So if it was *experience*, and

colpì per la prima volta e per sempre fu un'immagine spaziale *all over*, come di un grande abbraccio che tutto può contenere. Così, nonostante il sentimento profondo della storia e dell'antichità respirato in Cambogia, Pepper probabilmente ritrovò proprio qui anche quello di un'estensione spaziale davvero a lei contemporanea e, tipicamente americana, dell'Espressionismo Astratto. Ad esso, fra l'altro, il critico Robert Hobbs associava il suo modo intuitivo di lavorare - seppur seguito dal bisogno dell'artista di trovare la forma come necessaria al dialogo con "il pubblico"<sup>11</sup>; mentre Robert T. Buck vi intravedeva un'influenza in quell'interesse di Pepper per il processo e per il farsi dell'opera<sup>12</sup>. Ad ogni modo, certamente, l'evaporazione di rigide e contrapposte categorie che permise il sorgere di uno *spazio totale*, dagli acciai inox non poteva che epilogarsi nell'oggetto plastico dal/nel/del paesaggio. Oltre l'iniziale e più contenuto *site-specific* da lei realizzato a Dallas in un'isola spartitraffico e rotonda stradali (*Dallas Land Canal and Hillside*, 1971); ecco che al 1974 risale l'inizio della costruzione della sua prima *Anfiscultura* (1974-1976, AT&T Buildings, Bedminster, New Jersey): il termine, prima ancora di essere un titolo, è un suo originale e personale concetto, strettamente legato alla - di poco precedente - definizione di *Arte Connettiva*. "Beverly Pepper ha davvero realizzato due tipi di scultura: sculture che potremmo definire oggetti, colonne, totem, monumenti; e poi ci sono questi ambienti così integri. Questi anfiteatri - *anfisculture* - sono davvero degli ambienti completi. Hanno a che fare con la scultura ma anche con il paesaggio, con i luoghi. L'aspetto interessante è che è davvero un elemento contemporaneo che proviene sia dalla Land Art che dall'Arte Ambientale degli anni Settanta e più ancora degli anni Ottanta. Tuttavia, in verità, questa idea è molto antica se pensiamo alle agorà o ai teatri dell'antica Grecia e Roma. I teatri o i luoghi pubblici erano monumentali ma per i nostri occhi, oggi, assumono anche la valenza di oggetti, di sculture. In tal senso, Beverly Pepper scolpisce davvero i luoghi e, se pensiamo ai suoi progetti come quello in New Jersey o il più recente a L'Aquila, ci rendiamo conto che ha veramente scolpito un luogo, un luogo che è sia un oggetto e sia qualcosa che ha che fare con l'ambiente<sup>13</sup>." Lo sguardo retrospettivo delineato da Joseph A. Becherer apre alla comprensione di un doppio approccio artistico di Pepper: uno più passivo, "in ascolto"; l'altro più attivo e creatore, parallelo a quell'attitudine che anche a livello mentale e culturale modifica lo statuto ontologico di un elemento della memoria (come detto sopra, l'anfiteatro ora "oggettificato") - da intendersi, anche, come la capacità della memoria di

therefore *existence*, that struck her for the first time and forever, it was an *all-encompassing* spatial image, like a great embrace that could contain everything. Therefore, despite the profound sense of history and antiquity that permeates Cambodia, Pepper probably found something here that was truly contemporary to her and typically American: Abstract Expressionism. Among other things, critic Robert Hobbs associated this with her intuitive way of working - albeit followed by the artist's need to find form as necessary for dialogue with "the public"<sup>11</sup>; while Robert T. Buck saw an influence in Pepper's interest in the process and the making of the work<sup>12</sup>. In any case, the evaporation of rigid and contrasting categories that allowed the emergence of a *total space*, from stainless steel, could only end up in the plastic object from/in/of the landscape. Beyond her initial and more modest site-specific work in Dallas on a traffic island and roundabout (*Dallas Land Canal and Hillside*, 1971), in 1974 she began construction of her first *Amphisculpture* (1974-1976, AT&T Buildings, Bedminster, New Jersey): the term, even before becoming a title, was an original and personal concept of hers, closely linked to the slightly earlier definition of *Connective Art*. "For someone like Beverly Pepper, there are two kinds of sculptures that she's made: sculptures which are objects (the totems, the columns, the things that are monument in place), and then there are these complete environments and really the *amphitheaters* and the *amphisculptures* are very complete environments. They are about sculptures, they're about the landscape, they're about place. And what is so interesting is that although this is a very contemporary thing and it comes out of the *Land Art* and *Environmental Art* from the 1970s, and in particular in the 1980s, the truth is that this idea is very very ancient. If you think back to the *agorà*, ancient Greece, ancient Rome, the idea of the theater, these works, communal spaces...they were architectural but for our eyes now in the contemporary period they're also things that seem very sculptural. So Beverly is really sculpting a place. And I think that whether you're thinking about the earliest projects that she did like in New Jersey or some of the more recent thing that she's done in L'Aquila, she's really sculpting a place, some place that is about object but it's also about the environment"<sup>13</sup>. The retrospective view outlined by Joseph A. Becherer opens up an understanding of Pepper's dual artistic approach: one more passive, "listening"; the other more active and creative, parallel to that attitude which, even on a mental and cultural



“informare” il futuro. Questa bipolarità era stata intuita simbolicamente dall’analisi della sua prima scultura in legno di Giulio Carlo Argan – che nel 1961 curò la sua prima mostra di opere plastiche alla Galleria Pogliani di Roma: qui, in quell’alternanza di legno e metallo e di intaglio e fusioni, il critico intravide la volontà di Pepper di integrare, da un lato, la mutevolezza, il ‘divenire’ e la verità della natura; dall’altro il ‘fare umano’<sup>14</sup>. Più di trenta anni dopo, la critica e cara amica Rosalind Krauss, nei due elementi deduceva il profilarsi, nuovamente, di due spazialità in un unico operato artistico: quella “sottrattiva” - o dell’incisione del legno - e quella “costruttiva” delle fusioni<sup>15</sup>; dunque, ancora, due dimensioni, una *interna* e una *esterna*, metaforicamente di accoglienza di una realtà indipendente dall’artista (la natura) e il suo istinto alla manipolazione. La loro “collaborazione” è un astuto rapporto di reciprocità che calibra ammansimento e libertà, l’inserimento programmato dell’elemento naturale e il lasciar andare la sua crescita. In questo modo, il sentimento dello scorrere della vita e della storia può manifestarsi e salire a consapevolezza assieme a quello del *monumentale* – termine che, ben inteso, per Beverly Pepper non si riferisce a qualcosa di grande scala ma, certamente, si associa al concetto di *monumento*. È tale, infatti, non tanto ciò che è imponente ma ciò che è investito di un’aura magnificente di coscienza esistenziale (anche manifesta, esteticamente, in una corrispondenza perfetta di proporzioni scultoree), quella cioè che permette di trascendere il tempo piuttosto che celebrarne un fatto circoscritto<sup>16</sup>. Se ne era accorta, sin dal 1972, Marisa Volpi quando ancora la produzione scultorea di Pepper non aveva preso la forma canonica del monumento, quella ossia totemica. Scriveva, dunque: “le sue opere anche quando sono di scala minore, anche se esposte in uno spazio chiuso che le comprime, tendono a far esplodere questa fondamentale indicazione” ma, al contempo, “nella proporzione incombente dei volumi non si esprime tuttavia una monumentalità intimidatoria ed arcaica<sup>17</sup>.” Quello che, in fondo, era un *anti-monumento*, rispondeva all’idea che, in qualsiasi forma si fosse manifestato (lavoro plastico e/o ambientale), esso avrebbe dovuto sembrare emerso dalla terra o lì risiedente da millenni e appartenente ad antiche civiltà; tuttavia, invero, era stato realizzato con tecniche e metalli dei nostri tempi e infuso di un ulteriore significato: i suoi *Columns, Sentinels, Markers, Wedges, Altars* ecc. sono, di fatto, anche ingrandimenti degli strumenti con cui modellava “il mondo” (cacciaviti, trapani, frese ecc.). Di nuovo, nell’andare a sciogliere il concatenato paradigma iniziale di **realità-verità**, si manifesta un altro corto circuito, uno shock che si può sostenere, tuttavia, laddove si comprende che la ragione ri-

level, modifies the ontological status of an element of memory (as mentioned above, the amphitheatre now “objectified”) – to be understood also as the ability of memory to “inform” the future. This duality was symbolically intuited in the analysis of her first wooden sculpture by Giulio Carlo Argan, who curated her first exhibition of plastic works at the Galleria Pogliani in Rome in 1961: here, in that alternation of wood and metal, carving and casting, the critic glimpsed Pepper’s desire to integrate, on the one hand, the mutability, “becoming” and truth of nature and, on the other, “human doing”<sup>14</sup>. More than thirty years later, critic and dear friend Rosalind Krauss deduced from these two elements the re-emergence of two spatialities in a single artistic work: the “subtractive” one - or that of wood engraving - and the “constructive” one of fusions<sup>15</sup>; once again, two dimensions, one *internal* and one *external*, metaphorically welcoming a reality independent of the artist (nature) and her instinct to manipulate it. Their “collaboration” is a clever reciprocal relationship that balances restraint and freedom, the planned introduction of natural elements and allowing them to grow freely. In this way, the feeling of the passing of life and history can manifest itself and rise to consciousness together with that of the *monumental* – a term which, properly understood, does not refer to something large-scale for Beverly Pepper, but is certainly associated with the concept of *monument*. It is not so much what is imposing that is impressive, but rather what is imbued with a magnificent aura of existential awareness (also manifested, aesthetically, in a perfect correspondence of sculptural proportions), that is, what allows us to transcend time rather than celebrate a specific event<sup>16</sup>. Marisa Volpi had noticed this as early as 1972, when Pepper’s sculptural production had not yet taken on the canonical form of the monument, that is, the totemic form. She wrote: “The works of Beverly Pepper, even when they are small-scale, even when shown in a closed space that confines them, tend to magnify this fundamental indication” but, at the same time, “the looming proportions of the volumes do not express an intimidating and archaic monumentality<sup>17</sup>”. What was essentially an *anti-monument* responded to the idea that, whatever form it took (plastic and/or environmental work), it should appear to have emerged from the earth or to have been there for thousands of years, belonging to ancient civilisations; however, in reality, it was created using modern techniques and metals and imbued with an additional meaning: her *Columns, Sentinels, Markers, Wedges, Altars*

siede nel modo con cui Pepper rispose al problema dell'accessibilità dell'arte. Come suggerisce Robert Hobbs, l'artista si è rivolta verso i 'modelli dell'antico passato'<sup>18</sup> perché è 'dove i significati mitologici coesistono con quelli dello spazio pubblico'<sup>19</sup>. Più approfonditamente, venti anni dopo, Diane Kelder aggiungeva che la scultura, nel senso più ampio del termine in Pepper, da un lato, rappresentò per l'artista l'occasione di continue e innovative sperimentazioni tecniche; dall'altro, così facendo, di sfidare le convenzioni formali dell'arte plastica, paradossalmente 'restituendogli una funzione comunicativa e simbolica'<sup>20</sup>. Proseguiva poi Kelder: "Pur tenendo conto delle dialettiche della scultura moderna, (B. Pepper) riconosce anche il ruolo che mito e rituale hanno storicamente svolto nella creazione artistica<sup>21</sup>." Ora, se come si è detto, in Pepper c'è una corrispondenza tra l'atto del vivere e quello del creare, sembra inevitabile che tutto ciò si investa di una valenza sacra e ritualistica, che afferisce sia al "creatore/trice" (si pensi a quanto "liturgico" possa essere il processo e metodo di realizzazione di un'opera) che a chi semplicemente fa esperienza del "creato". E, di fatto, quando attraversiamo un suo progetto ambientale o siamo in prossimità di una sua scultura, avvertiamo sempre questo sentimento di azzeramento del tempo che tutti i tempi contiene; il senso di un nuovo mito che mentre rimanda ad una storia atavica, ne scrive una nuova. Per tale ragione, le sue opere hanno potuto caricarsi della funzione protettiva, sono cioè degli ambienti in cui sentirsi al sicuro come nell'area della *querencia*<sup>22</sup> delle corride spagnole; e infine rifugi<sup>23</sup>.

Entrambi gli elementi (il progetto architettonico-ambientale e il corpo plastico) poi, a partire dal Parco *Sol i Ombra* alla Estació del Norte di Barcellona e da *Spazio Teatro Celle, omaggio a Pietro Porcinai* alla Collezione Gori di Pistoia (1987-1992), si integrarono confermando la forza di un'arte, quella di Pepper, nata da un atto di amore e cura profondi. Al contempo, annunciavano la definitiva fusione di due anime, quelle che tanto arricchirono il sentimento e l'inventiva dell'artista le cui forme, per tale ragione, mentre si "collegano alla nostra storia", come sosteneva Italo Mussa negli anni Ottanta, "maggiore respiro traggono dalla immensa spazialità americana"<sup>24</sup>.

È qui, dunque, che si crede risiedere la statura di un'artista così "impredibile" dalla critica poiché libera e sempre sfuggente a qualsiasi forma di categorizzazione estetica e commerciale, pertanto purtroppo sempre combattuta tra due "sponde". È stata questa, del resto, l'arma a doppio taglio che ha caratterizzato la sua vita e carriera: l'aver fortemente voluto vivere in due Paesi e conciliare due anime - fra l'altro, a ben vedere, anche

etc. are, in fact, enlarged versions of the tools she used to model "the world" (screwdrivers, drills, milling cutters, etc.). Once again, in attempting to untangle the initial paradigm of reality-truth, another short circuit occurs, a shock that can be sustained, however, when one understands that the reason lies in the way Pepper responded to the problem of accessibility to art. As Robert Hobbs suggests, the artist turned to "models of the ancient past"<sup>18</sup> because it is "where mythic meanings coexist with public space."<sup>19</sup> More profoundly, twenty years later, Diane Kelder added that sculpture, in Pepper's broadest sense, represented for the artist, on the one hand, an opportunity for continuous and innovative technical experimentation; on the other hand, by doing so, she challenged the formal conventions of plastic art, paradoxically restoring "its communicative and symbolic function"<sup>20</sup>. Kelder continued: "While responsive to the dialectics of modern sculpture, (B. Pepper) also acknowledges the ways in which myth and ritual historically informed the creation of art"<sup>21</sup>. Now, if, as we have said, there is a correspondence in Pepper between the act of living and that of creating, it seems inevitable that all this should take on a sacred and ritualistic significance, which pertains both to the "creator" (think of how "liturgical" the process and method of creating a work can be) and to those who simply experience the "created". And, in fact, when we walk through one of her environmental projects or stand near one of her sculptures, we always feel this sense of time being reset, of all time being contained within that moment; the sense of a new myth that, while referring to an ancestral history, writes a new one. For this reason, her works have taken on a protective function, becoming environments where one can feel safe, like in the *querencia*<sup>22</sup> area of Spanish bullfights; and ultimately, *refuges*<sup>23</sup>. Both elements (the architectural-environmental design and the plastic body) then, starting from Parco *Sol i Ombra* at Estació del Norte in Barcelona and *Spazio Teatro Celle, a tribute to Pietro Porcinai* at the Gori Collection in Pistoia (1987-1992), confirming the power of Pepper's art, born from an act of profound love and care. At the same time, they announced the definitive fusion of two souls, those that so enriched the sentiment and inventiveness of the artist whose forms, for this reason, while "connecting to our history", as Italo Mussa claimed in the 1980s, "draw greater inspiration from the immense American spatiality"<sup>24</sup>.

It is here, therefore, that we believe the stature of such an artist lies, one who is so "elusive" to critics because she is



qui anticipando di gran lunga un certo modo di vivere “globale” davvero attuale. Ciò era stato intuito sin dagli anni Sessanta da Jan Van der Mack quando scriveva che, già al tempo, per lei gli ostacoli da affrontare sarebbero stati principalmente tre: “il suo genere, la residenza in Europa e la sua indipendenza stilistica<sup>25</sup>.” Per quanto culturalmente e personalmente arricchente, tale elemento resta ancora perciò una discriminante da un punto di vista anzitutto storico-critico: sebbene, come si evince dal presente scritto, molte “grandi penne” hanno a lei dedicato saggi e studi, si crede le si debba ancora il riconoscimento che merita. A distanza di quasi sessanta anni, molti sono ancora i primati di Pepper da rivendicare ma, del resto, sembra sia stato questo il prezzo da pagare per chi è talmente dentro al tempo da risultarne fuori. Oggi, tuttavia, tutti i conti sono stati saldati ed è necessaria una nuova narrazione.

free and always evades any form of aesthetic and commercial categorisation, and is therefore, unfortunately, always torn between two sides. This was, after all, the double-edged sword that characterised her life and career: her strong desire to live in two countries and reconcile two souls - which, on closer inspection, was also well ahead of its time in terms of the current trend towards a “global” lifestyle. Jan Van der Mack sensed this as early as the 1960s when he wrote that, even at that time, she would face three main obstacles: “her sex, European residence and stylistic independence<sup>25</sup>”. Although culturally and personally enriching, this element remains a discriminating factor from a historical and critical point of view: although, as can be seen from this article, many “great writers” have dedicated essays and studies to her, it is believed that she still has to get the recognition she deserves. Almost sixty years later, Pepper still holds many records, but then again, this seems to be the price to pay for those who are so ahead of their time that they end up behind the times. Today, however, all accounts have been settled and a new narrative is needed.

<sup>1</sup> Sia da un punto di vista prettamente femminile e identitario che, di conseguenza, da una prospettiva puramente artistica, un elevato grado di emancipazione ha da sempre caratterizzato Beverly Pepper. Sin dagli anni del Pratt Institute - dove si formò come grafica pubblicitaria e designer industriale - si è trovata ad operare in ambienti maschili; più tardi, da artista, le acciaierie e le fonderie di tutto il mondo hanno costituito “la sua seconda casa”. Non senza difficoltà, superò così lo stigma del femminile posizionandosi, oggi, nel *pantheon* degli scultori americani *post-industriali* - del resto, aveva da sempre sostenuto che l'artista non avesse genere.

Coerentemente a questo grado di libertà, il suo fu un percorso totalmente diverso e inverso dalla maggior parte dei/delle suoi/sue colleghi/e: nell'inseguire la propria vocazione artistica, non si fece affascinare dalla nascente e nuova capitale dell'arte contemporanea mondiale newyorkese - così a lei vicina, fra l'altro; volle invece formarsi in Europa, partendo dalla Parigi post-bellica e, in seguito, proseguendo con lo studio del Rinascimento italiano e dell'arte antica del Mediterraneo. Dalle antiche tecniche della scultura alle nuove, negli anni Sessanta tornò in contatto con il proprio paese d'origine e fu tra i primi artisti a specializzarsi nell'uso dell'acciaio Cor-ten (1964-65), direttamente presso la U.S. Steel International; successivamente, si specializzò in molteplici leghe di metallo, fra cui la ghisa sferoidale presso la John Deere. Parallelamente alla sperimentazione - che sola poteva appagare quella sua irriducibile curiosità, la libertà dello stile e della forma. Quando nel 1971 progettò il suo primo *site-specific* in un'isola spartitraffico e rotonda stradali fondando la definizione di “scultura orientata da un'automobile”, “divorziò” per la prima volta con la nota Marlborough Gallery che, al tempo, giudicò invendibili lavori simili. Pepper non batté mai ciglio, liberamente concependo e realizzando ancora ben più ampi e innovativi progetti, quelli cioè che attualmente ricadono sotto la definizione di *land art* ma che, invero, possono essere definiti, al massimo, “progetti ambientali”. Tra di essi, personalissimo è, di fatto, il suo concetto di *Anfiscultura* che delinea un'architettura come scultura del paesaggio.

<sup>2</sup> Agli inizi degli anni Settanta, assieme all'amico e pittore astratto italiano Piero Dorazio, Beverly Pepper iniziò a cercare in Umbria un luogo più tranquillo in cui vivere e lavorare, lontano cioè dal caos di Roma. Risalendo la regione, un giorno si fermò a Todi per pranzo; mangiò in uno dei ristoranti più noti dell'epoca e situato proprio in Piazza del Popolo, area in cui, di lì a poco più di sette anni

<sup>1</sup> Both from a purely feminine and identity-based point of view and, consequently, from a purely artistic perspective, Beverly Pepper has always been characterised by a high degree of emancipation. Ever since her years at the Pratt Institute, where she trained as a graphic artist and industrial designer, she has worked in male-dominated environments. Later, as an artist, steelworks and foundries around the world became her “second home”. Not without difficulty, she overcame the stigma of being a woman and now ranks among the *pantheon of post-industrial American sculptors* - after all, she had always maintained that artists have no gender. Like this freedom, her journey was totally different and opposite to most of her colleagues: in following her artistic calling, she wasn't drawn to the new and emerging global capital of contemporary art, New York, which was actually pretty close to her. Instead, she wanted to train in Europe, starting in post-war Paris and then continuing with the study of the Italian Renaissance and ancient Mediterranean art. From ancient sculpting techniques to new methods, in the 1960s she reconnected with her homeland and was among the first artists to specialise in the use of Cor-ten steel (1964-65), working directly with U.S. Steel International. Then, she specialised in multiple metal alloys, including ductile iron at John Deere. Alongside experimentation, which alone could satisfy her unyielding curiosity, was the freedom of style and form. When she designed her first site-specific work in 1971 on a traffic island and roundabout, coining the term “automobile-oriented sculpture”, she “divorced” herself for the first time from the renowned Marlborough Gallery, which at the time considered such works unsellable. Pepper remained unfazed, freely conceiving and implementing even more ambitious and innovative projects, which currently fall under the definition of land art but which, in truth, can be defined, at most, as “environmental projects”. Among these, her concept of *Amfisculpture*, which outlines architecture as landscape sculpture, is particularly personal.

<sup>2</sup> In the early 1970s, together with her friend, the Italian abstract painter Piero Dorazio, Beverly Pepper began searching for a quieter place to live and work in Umbria, far from the chaos of Rome. Travelling up through the region, she stopped one day in Todi for lunch. She ate at one of the most famous restaurants of the time, located in Piazza del Popolo, an area where, just over

dopo, esporrà le sue monumentali *Todi Columns* come tributo alla cittadina medievale. Rimase folgorata dalla sua bellezza storico-naturalistica e dalle molteplici botteghe artigiane allora attive, così come dall'ottima cucina da lei assaggiata quel giorno. Decise allora che quella sarebbe stata la sua seconda casa e, nella frazione di Torregentile, acquistò una torre medievale, da lei in seguito restaurata. Da lì, tra Todi e l'artista, l'inizio di una lunga storia d'amore che durò circa cinquanta anni, fino alla sua scomparsa; sugellata e preceduta, un anno prima, da un grande dono da parte di Pepper alla città: la realizzazione del suo - unico al mondo - Parco di Sculture in pieno centro storico.

<sup>3</sup> Cfr. citazione in lingua originale: "I like moving between rural Italy and urban America. I am always in the process of discovering much more about me - or learning how little I know about me. It is an unending search. That's why this country experience is good, after the years in cities. I cannot be completely isolated, but when I return from my working trips to America, I am here where I can continue the search." B. Pepper in 1976, "Sculpting Her Own Renaissance", di William Tuohy, in Los Angeles Times.

<sup>4</sup> Oral history interview with Beverly Pepper, 2009, July 1-2, Archives of American Art, Smithsonian Institution (<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-beverly-pepper-15697#transcript>).

<sup>5</sup> Oral history interview with Beverly Pepper, 2009, July 1-2, Archives of American Art, Smithsonian Institution (<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-beverly-pepper-15697#transcript>).

<sup>6</sup> Cfr. Mary Jane Jacob, *Ode to Beverly Pepper* in Cat. *Beverly Pepper: Cor-ten*, Marlborough Gallery Inc., 2019, New York, p.13.

<sup>7</sup> Carter Ratcliff, *Beverly Pepper*, trad. ita di Rossella Vasta in Cat. *Beverly Pepper in Narni, Colonne e Sentinelli alla Rocca*, mostra didattica al castello, 13 luglio - 8 settembre 1991, Umbriagraf, Terni, 1991.

<sup>8</sup> Cfr. citazione in lingua originale: "It has been said that space is existential. It could be said that existence is spatial. However you look at it, monumental sculpture exists as experiential space. That is, it's neither entirely an external object, nor wholly an internal experience." Beverly Pepper, *The Use of Form, Space and Nature in Monumental Sculpture*, copia dattiloscritta della conferenza conservata negli archivi dell'artista, New York City.

<sup>9</sup> Carlo Levi in Cat. *Dipinti di Beverly Pepper alla Galleria dello Zodiaco*, Novembre 1952, Roma, 1952.

<sup>10</sup> Gianfranco Vigorelli in Cat. *Beverly Pepper*, Galleria L'Obelisco, Roma, 1959.

<sup>11</sup> Cfr. Robert Hobbs, *Spazio Teatro Celle: Filiate Walls, Precursor Columns (Omaggio a Pietro Porcinai)*, in Robert Hobbs (a cura di), *Beverly Pepper alla Fattoria di Celle*, Fattoria di Celle Santomato di Pistoia, Allemandi, Torino, 1998, p. 17.

<sup>12</sup> Robert T. Buck, *Beverly Pepper's Sculpture: Survey*, in Cat. *Beverly Pepper, Grounds For Sculpture*, 9 Ottobre-16 Aprile, 2000, Grounds For Sculpture, New Jersey.

<sup>13</sup> Estratto dall'intervento di Joseph Antenucci Becherer in "Beverly Pepper, the passage of time", documentario, 2019, Visioni Future, min. 36.13, <https://vimeo.com/466588964/4d4852731a>

<sup>14</sup> Cfr. Giulio Carlo Argan (a cura di), *Beverly Pepper*, Cat. Mostra, Galleria Pogliani, ottobre, 1961, Roma.

<sup>15</sup> Cfr. Rosalind Krauss, *Beverly Pepper in sun and shade*, in Cat. *Beverly Pepper, Sculpture in Place*, Albright-knox Art Gallery, Buffalo; New York, Abbeville Press Publishers, 1986, pag. 34.

<sup>16</sup> Cfr. Robert Hobbs, *Spazio Teatro Celle: Filiate Walls, Precursor Columns (Omaggio a Pietro Porcinai)*, in Robert Hobbs (a cura di), *Beverly Pepper alla Fattoria di Celle*, Fattoria di Celle Santomato di Pistoia, Allemandi, Torino, 1998, p.62.

<sup>17</sup> Marisa Volpi Orlandini (a cura di), *Beverly Pepper*, Cat. Mostra personale, Marlborough Gallery, Roma, maggio 1972.

<sup>18</sup> Cfr. Citazione in lingua originale: "Pepper has found her own answer to this problem in the models of the ancient past, where mythic meanings coexist with public space." In Robert Hobbs, *Beverly Pepper: in the Querencia*, in *Sculpture*, Vol. 13, n.6, International Sculpture Center, November-December 1994, p.20.

<sup>19</sup> Ivi, p. 20.

<sup>20</sup> Cfr. Citazione in lingua originale: "Since embracing this medium, Pepper has sought to harness its materials and techniques to innovative ends, challenge its formal conventions, and, above all, restore its communicative and symbolic functions." In Diane Kelder (a cura di), *Beverly Pepper, Drawings, Models, and Sculptures for Six Site-Specific Works*, Art Gallery of The Graduate Center, The City University of New York, New York, The Graduate Center, March 1 - April 21, 2007.

<sup>21</sup> Cfr. Citazione originale: "While responsive to the dialectics of modern sculpture, she also acknowledges the ways in which myth and ritual historically informed the creation of art." Ivi.

<sup>22</sup> Intervista a Beverly Pepper e Sarah Faunce di Barbaralee Diamonstein-Spielvogel per il programma televisivo "New York's Art World, 1979", <https://www.youtube.com/watch?v=W7-OW6j-C1M> min. 32.55.

<sup>23</sup> Cfr. Robert Hobbs, *Spazio Teatro Celle: Filiate Walls, Precursor Columns (Omaggio a Pietro Porcinai)*, in Robert Hobbs (a cura di), *Beverly Pepper alla Fattoria di Celle*, Fattoria di Celle Santomato di Pistoia, Allemandi, Torino, 1998, p.16.

<sup>24</sup> Italo Mussa, *Modernità arcaica in Beverly Pepper*, in ARTINUMBRIA rivista, Perugia, Bennucci Editore, Anni II, n.3, Marzo 1985, p.2.

<sup>25</sup> Cfr. Citazione in lingua originale: "Beverly Pepper's mid-career bid for a prominent position in the fiercely competitive arena of contemporary American sculpture defies the triple odds of her sex, European residence and stylistic independence." In Jan Van Der Mack (a cura di), *Beverly Pepper, recent sculpture*, Marlborough Gallery, New York, February 1-11, 1969.

seven years later, she would exhibit her monumental *Todi Columns* as a tribute to the mediaeval town. She was struck by its historical and natural beauty and the many artisan workshops that were active at the time, as well as the excellent cuisine she tasted that day. She decided that this would be her second home and purchased a mediaeval tower in the hamlet of Torregentile, which she later restored. From there, a long love story began between Todi and the artist, lasting about fifty years until her death. A love story that was sealed and preceded a year earlier by a great gift from Pepper to the city: the creation of her unique Sculpture Park in the historic centre.

<sup>3</sup> B. Pepper in 1976, "Sculpting Her Own Renaissance", by William Tuohy, in Los Angeles Times.

<sup>4</sup> Oral history interview with Beverly Pepper, 2009, July 1-2, Archives of American Art, Smithsonian Institution (<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-beverly-pepper-15697#transcript>).

<sup>5</sup> Oral history interview with Beverly Pepper, 2009, July 1-2, Archives of American Art, Smithsonian Institution (<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-beverly-pepper-15697#transcript>).

<sup>6</sup> See Mary Jane Jacob, *Ode to Beverly Pepper* in Cat. *Beverly Pepper: Cor-ten*, Marlborough Gallery Inc., 2019, New York, p.13.

<sup>7</sup> Carter Ratcliff, *Beverly Pepper*, Italian translation by Rossella Vasta in Cat. *Beverly Pepper in Narni, Colonne e Sentinelli alla Rocca*, educational exhibit at the castle, 13 July- 8 September 1991, Umbriagraf, Terni, 1991.

<sup>8</sup> Beverly Pepper, *The Use of Form, Space and Nature in Monumental Sculpture*, typed copy of the lecture kept in the artist's archives, New York City.

<sup>9</sup> Carlo Levi in Cat. *Dipinti di Beverly Pepper* alla Galleria dello Zodiaco, November 1952, Rome, 1952.

<sup>10</sup> Gianfranco Vigorelli in Cat. *Beverly Pepper*, Galleria L'Obelisco, Roma, 1959.

<sup>11</sup> See Robert Hobbs, *Spazio Teatro Celle: Filiate Walls, Precursor Columns (Omaggio a Pietro Porcinai)*, in Robert Hobbs (edited by), *Beverly Pepper alla Fattoria di Celle*, Fattoria di Celle Santomato di Pistoia, Allemandi, Turin, 1998, p. 17.

<sup>12</sup> Robert T. Buck, *Beverly Pepper's Sculpture: Survey*, in Cat. *Beverly Pepper, Grounds For Sculpture*, 9 October-16 April, 2000, Grounds For Sculpture, New Jersey.

<sup>13</sup> Extract from Joseph Antenucci Becherer's speech in "Beverly Pepper, the passage of time", documentary, 2019, Visioni Future, min. 36:13, <https://vimeo.com/466588964/4d4852731a>.

<sup>14</sup> See Giulio Carlo Argan (edited by), *Beverly Pepper*, Cat. Exhibit, Galleria Pogliani, October, 1961, Rome.

<sup>15</sup> See Rosalind Krauss, *Beverly Pepper in sun and shade*, in Cat. *Beverly Pepper, Sculpture in Place*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; New York, Abbeville Press Publishers, 1986, p. 34.

<sup>16</sup> See Robert Hobbs, *Spazio Teatro Celle: Filiate Walls, Precursor Columns (Omaggio a Pietro Porcinai)*, in Robert Hobbs (edited by), *Beverly Pepper alla Fattoria di Celle*, Fattoria di Celle Santomato di Pistoia, Allemandi, Turin, 1998, p. 17.

<sup>17</sup> Marisa Volpi Orlandini (edited by), *Beverly Pepper*, Cat. Solo exhibition, Marlborough Gallery, Rome, May 1972.

<sup>18</sup> See original quote: "Pepper has found her own answer to this problem in the models of the ancient past, where mythic meanings coexist with public space". In Robert Hobbs, *Beverly Pepper: in the Querencia*, in *Sculpture*, Vol. 13, no.6, International Sculpture Center, November-December 1994, p. 20.

<sup>19</sup> Ivi, p. 20

<sup>20</sup> See original quote: "Since embracing this medium, Pepper has sought to harness its materials and techniques to innovative ends, challenge its formal conventions, and, above all, restore its communicative and symbolic functions". In Diane Kelder (edited by), *Beverly Pepper, Drawings, Models, and Sculptures for Six Site-Specific Works*, Art Gallery of The Graduate Center, The City University of New York, New York, The Graduate Center, 1 March - 21 April, 2007.

<sup>21</sup> See original quote: "While responsive to the dialectics of modern sculpture, she also acknowledges the ways in which myth and ritual historically informed the creation of art". Ivi.

<sup>22</sup> Interview with Beverly Pepper and Sarah Faunce by Barbaralee Diamonstein-Spielvogel for the television programme "New York's Art World, 1979", <https://www.youtube.com/watch?v=W7-OW6j-C1M> min. 32:55.

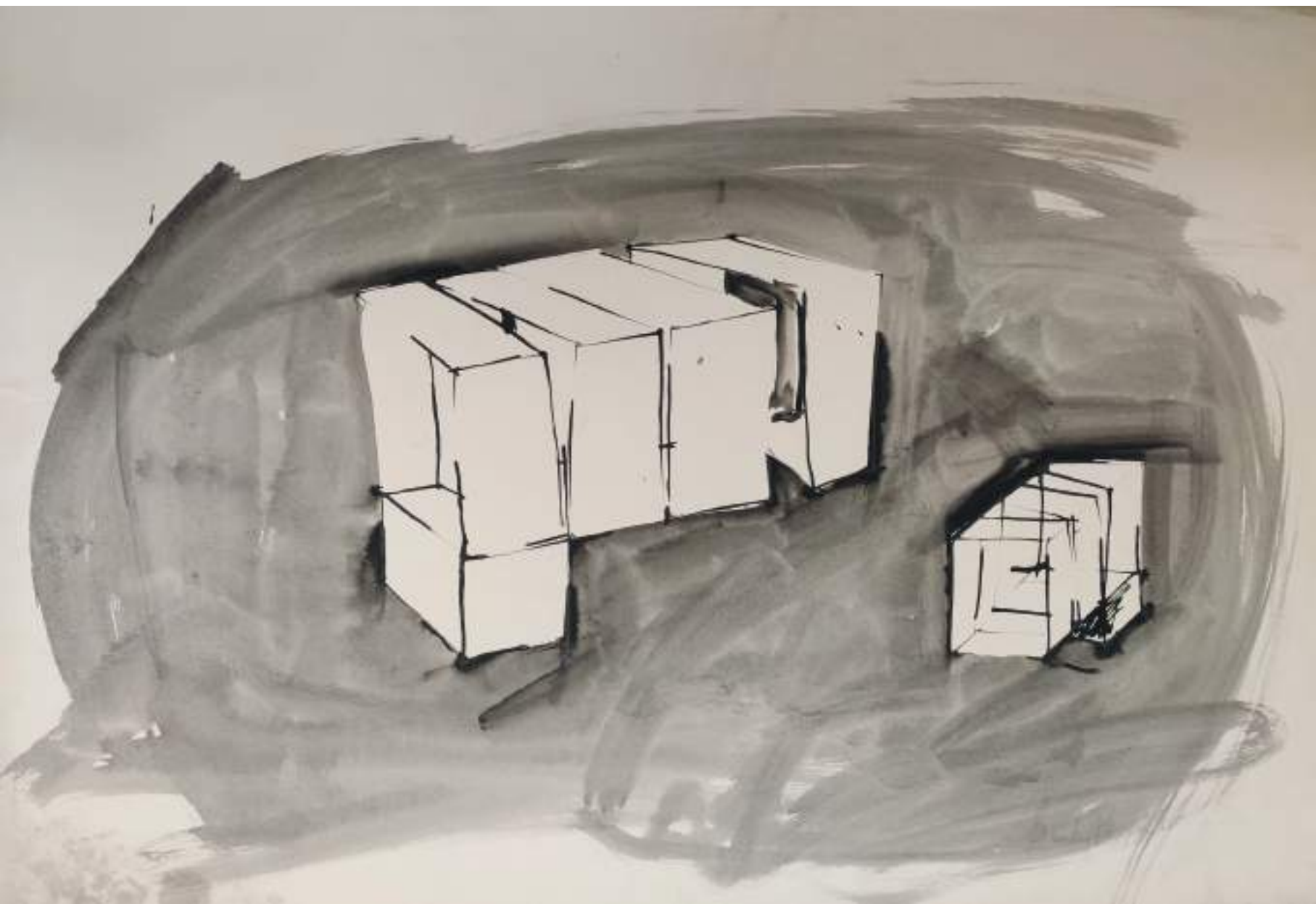
<sup>23</sup> See Robert Hobbs, *Spazio Teatro Celle: Filiate Walls, Precursor Columns (Omaggio a Pietro Porcinai)*, in Robert Hobbs (edited by), *Beverly Pepper alla Fattoria di Celle*, Fattoria di Celle Santomato di Pistoia, Allemandi, Turin, 1998, p. 16.

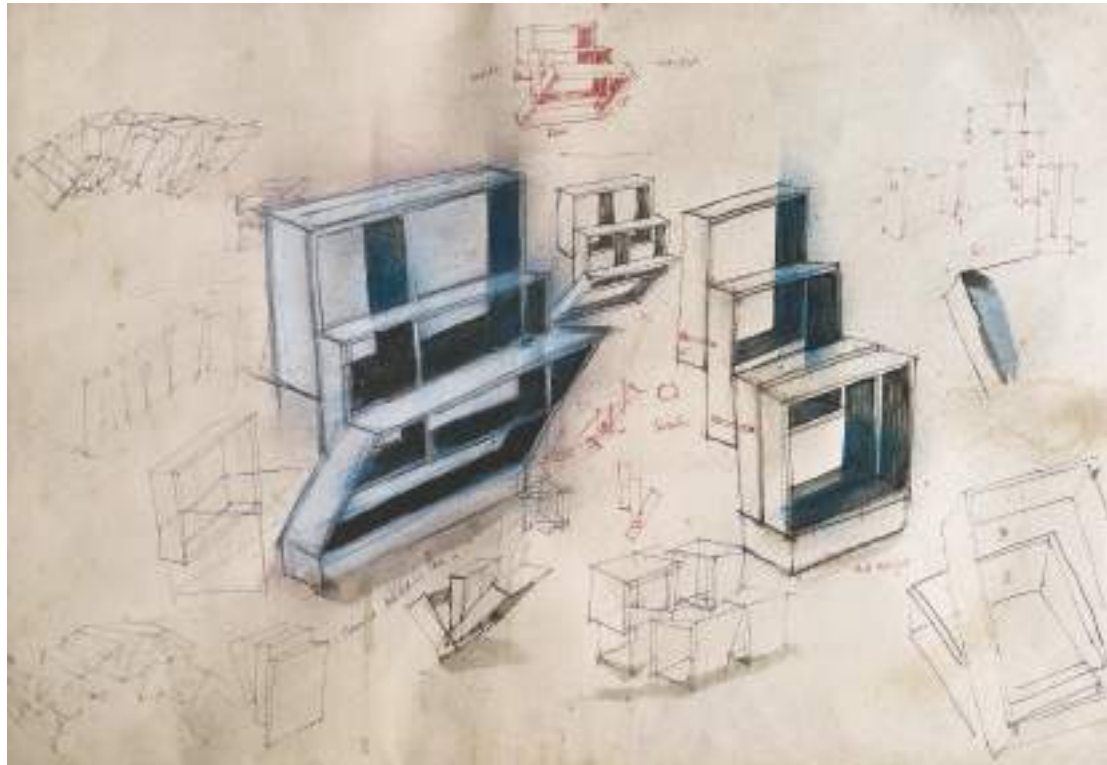
<sup>24</sup> Italo Mussa, *Modernità arcaica in Beverly Pepper*, in ARTINUMBRIA magazine, Perugia, Bennucci Editore, Year II, no. 3, March 1985, p. 2.

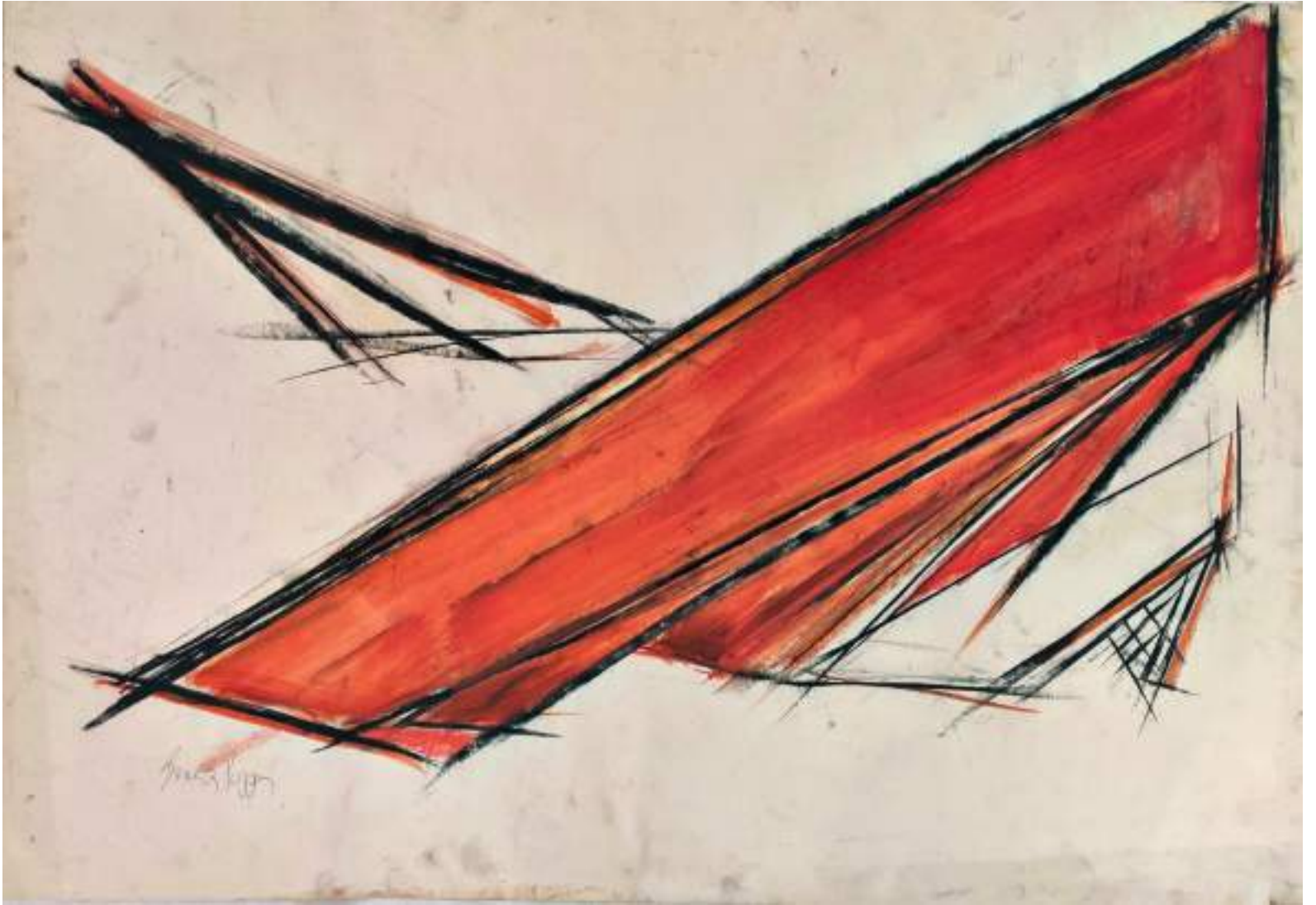
<sup>25</sup> See original quote: "Beverly Pepper's mid-career bid for a prominent position in the fiercely competitive arena of contemporary American sculpture defies the triple odds of her sex, European residence and stylistic independence". In Jan Van Der Mack (edited by), *Beverly Pepper, recent sculpture*, Marlborough Gallery, New York, 1-11 February, 1969.

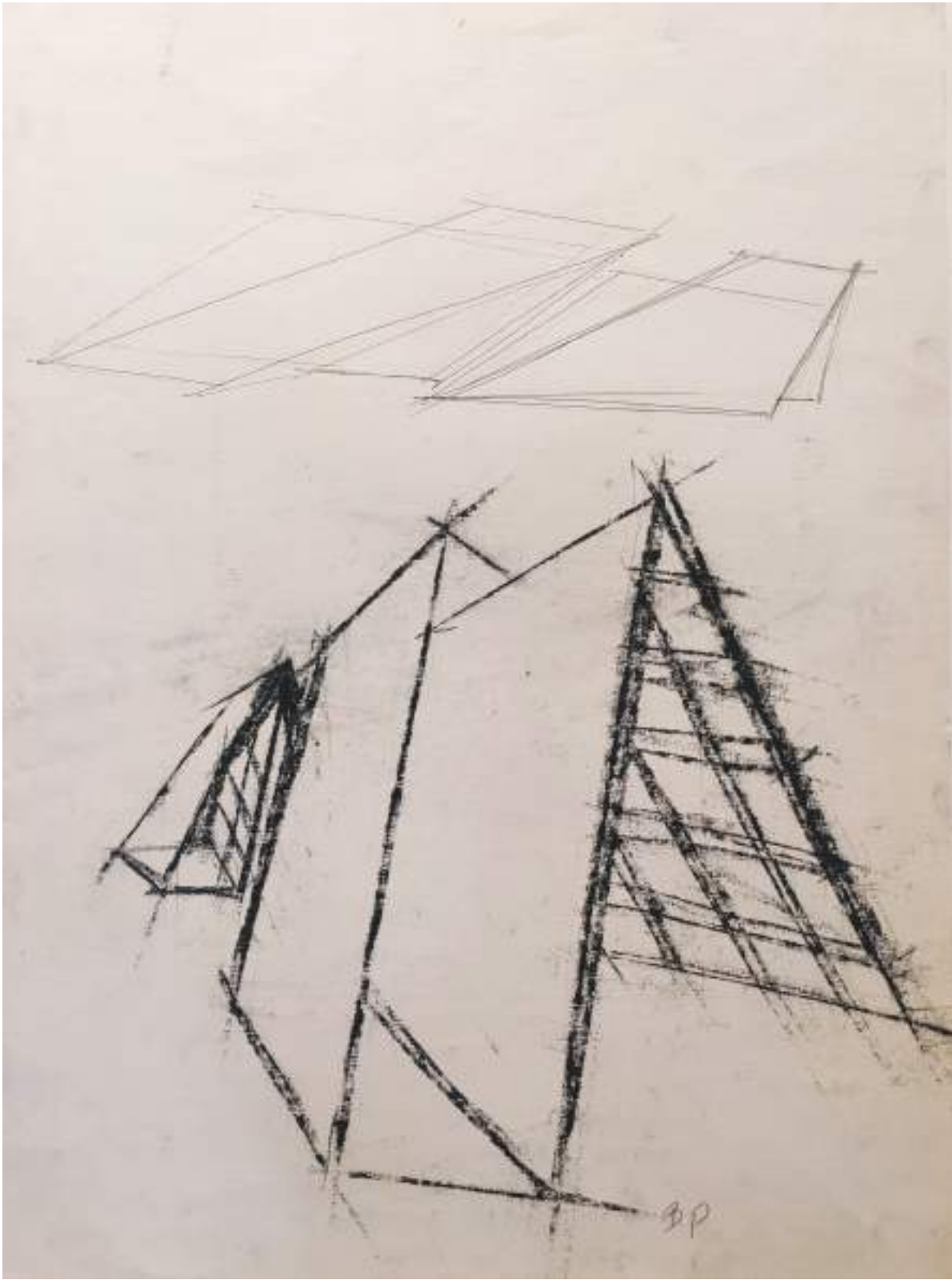






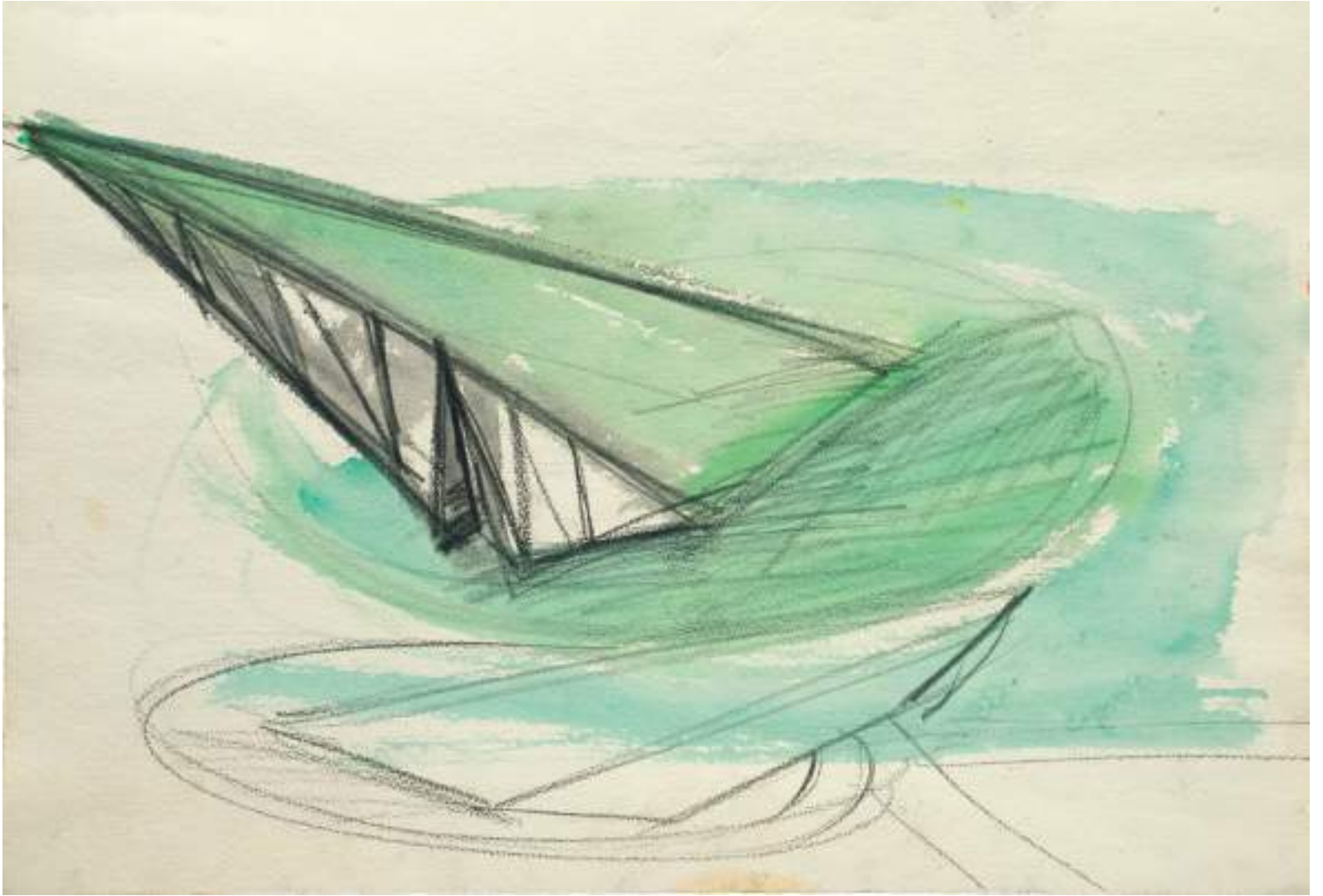


















# Indice delle opere

## Works index

- Cover Beverly Pepper davanti a | *in front of "Virgo rectangle twist", Esposizione / Exhibition in via Appia Antica, 1968-1969, Roma.*
- p. 02 Beverly Pepper davanti a | *in front of "Quadro vuoto" e | and "Chained Voids", 1968.*
- p. 08 **Virgo rectangle twist, 1967**  
acciaio inox lucido, colore isofan | *polished stainless steel, isofan colour, 241 x 135 x 69 cm.*  
Patrimonio Artistico del Gruppo Unipol | *Unipol Group's Artistic Heritage.*
- p. 09 **Prisms I, 1967-1968**  
acciaio inox lucido, colore isofan | *polished stainless steel, isofan colour, 197 x 110 x 75 cm.*  
Patrimonio Artistico del Gruppo Unipol | *Unipol Group's Artistic Heritage.*
- p. 13 *Installation view Esposizione / Exhibition in via Appia Antica, 1968-1969.*
- p. 20-21 Beverly Pepper al lavoro nel suo studio | *at work in her studio in Todi, 1970.*
- p. 27 Beverly Pepper attraversa le sue opere | *crosses her works "Normanno" and "Horizontal Wedges", 1998, Forte Belvedere, Firenze.*
- p. 31 Beverly Pepper al lavoro alle acciaierie di Piombino | *at work in Piombino steelfactories, 1962.*
- p. 34 Beverly Pepper lavora alle | *works on the "Todi Columns", 1979.*
- p. 37 Beverly Pepper con | *with "Campond Jr" in fabbrica / factory, 1970.*  
Ph credit Jack Mitchell.
- p. 40-41 **Amphisculpture, 2018**  
pietra rosa locale e granito bianco | *local pink stone and white granite, 3000mq. Parco del Sole, L'Aquila.*
- p. 42 **Untitled, 1965**  
acquerello e inchiostro su carta | *watercolour and ink on paper, 70 x 101cm.*  
Ph credits Clikkami 2.0.
- p. 43 **Untitled, 1967- 1968**  
penna a inchiostro, acquerello e carboncino su carta | *ink pen, watercolour and charcoal on paper, 50,5 x 69,5 cm.*  
Ph credits Clikkami 2.0.  
**Untitled, primi anni Settanta | early 1970s**  
acrilico spray su carta Fabriano | *spray acrylic on Fabriano paper, 50 x 70 cm.*  
Ph credits Clikkami 2.0.
- p. 44 **Untitled, 1973-1974**  
carboncino e tempera su carta | *charcoal and tempera on paper, 70,5 x 100 cm.*  
Ph credits Clikkami 2.0.
- p. 45 **Untitled, 1973-1974**  
carboncino, matita e penna su carta | *charcoal, pencil and pen on paper, 51 x 37,5 cm.*  
Ph credits Clikkami 2.0.
- p. 46 **Steel Waterfall, 1970**  
acciaio inox lucido | *polished stainless steel, 65 x 58 x 64 cm.*  
Ph credit Clikkami 2.0.
- p. 47 **Earthbound Pyramid, 1970**  
acciaio inox lucido | *polished stainless steel, 41 x 33 x 8 cm.*  
Ph credit Clikkami 2.0.
- p. 48 **Untitled, anni Ottanta | 1980s**  
acquerello e matita su carta | *watercolour and pencil on paper, 36 x 50 cm.*  
Ph credit Clikkami 2.0.
- p. 49 **Cromlech Glen studio, fine anni Ottanta-inizio anni Novanta late 1980s-early 1990s**  
acquerello e carboncino su carta | *watercolour and charcoal on paper, 50 x 70 cm.*  
Ph credit Clikkami 2.0.
- p. 50 **Spazio Teatro Celle studio (Gori), 1989-1992**  
acquerello e penna su carta Fabriano | *watercolour and pen on Fabriano paper, 30 x 47,5 cm.*  
Ph credit Clikkami 2.0.  
**Spazio Teatro Celle studio (Gori), 1987-1992**  
acquerello e carboncino su carta | *watercolour and charcoal on paper, 34 x 50 cm.*  
Ph credit Clikkami 2.0.
- p. 51 **Untitled, anni Ottanta | 1980s**  
pittura a olio su carta | *oil on paper, 100 x 71 cm.*  
Ph credits Clikkami 2.0.
- p. 53 **Todi Columns, 2019**  
acciaio | *steel Cor-ten, 13m max.*  
Parco di Beverly Pepper, Todi.  
Ph credits George Tatge.
- p. 55 Beverly Pepper davanti all'opera | *in front of her work "Sulla Senior", 2014, mostra | exhibition "Beverly Pepper all'Ara Pacis", Museo dell'Ara Pacis, Roma.*  
Ph credits Gianfranco Gorgoni.

Nota: La Fondazione Progetti Beverly Pepper è a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non identificate e per involontarie inesattezze e omissioni.  
*The Beverly Pepper Projects Foundation is available to those entitled to claim rights to unidentified iconographic sources and for any unintentional inaccuracies or omissions.*



"Viviamo in tempi molto difficili e quello che cerco di fare è creare opere d'arte  
che avranno un senso simile a quello della querencia...  
che è il luogo nell'arena dove il toro va per sentirsi al sicuro dal matador".

*"My idea is that we're living in a very difficult time,  
and what I'm trying to do is to make works of art that will have some kind of sense of the querencia...  
we're in the bullring, the bull goes where he feels safe as the matador comes after him".*

*Beverly Pepper*



