

Da sinistra: Michael Sonnabend, Leo Castelli e Ileana Sonnabend, 1989 / From left: Michael Sonnabend, Leo Castelli and Ileana Sonnabend, 1989

Giorgia Gastaldon

ILEANA SONNABEND: STORIA ITALIANA DI UNA COLLEZIONISTA INTERNAZIONALE
ILEANA SONNABEND: THE ITALIAN STORY OF AN INTERNATIONAL COLLECTOR

La collezionista e gallerista Ileana Sonnabend può essere certamente iscritta nel novero delle figure che più hanno influenzato le dinamiche di sviluppo e diffusione internazionale dell'arte contemporanea occidentale nel secondo Novecento. Se il suo nome resta legato, nella vulgata corrente, soprattutto al lancio europeo della Pop Art statunitense, attraverso la galleria da lei fondata a Parigi nel 1962, una parte meno nota ma non meno determinante della sua attività riguarda il rapporto, intenso e duraturo, che ella intrattenne con l'Italia e con diversi artisti italiani, quali Mario Schifano, Michelangelo Pistoletto, Mimmo Rotella, Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, Mario Merz, Giulio Paolini e Gilberto Zorio. In questo saggio si intende dunque ricostruire la fisionomia di questo rapporto, interrogandosi al contempo su un problema più generale: la funzione svolta da una singola figura di mercante e collezionista nella costruzione della fortuna internazionale, o al contrario nel suo mancato compimento, di un gruppo di artisti operanti in un contesto piuttosto preciso e connotato come quello italiano degli anni Sessanta e Settanta.

Nata a Bucarest il 25 ottobre 1914 come membro dell'agiata e cosmopolita famiglia Schapira, di origini ebraiche, Ileana Sonnabend sviluppò un interesse per l'arte precocemente, *in primis* trascorrendo molte ore della sua infanzia nei musei di Vienna, città dove era

The collector and gallerist Ileana Sonnabend can certainly be numbered among the figures who most influenced the dynamics of the development of Western contemporary art and its international dissemination in the second half of the twentieth century. Although her name remains associated, in current critical accounts, above all with the European launch of American Pop Art through the gallery she founded in Paris in 1962, a less well-known but no less decisive part of her achievement was the intense and enduring relationship she kept up with Italy and with a number of Italian artists, including Mario Schifano, Michelangelo Pistoletto, Mimmo Rotella, Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, Mario Merz, Giulio Paolini, and Gilberto Zorio. This essay therefore seeks to reconstruct the outlines of that relationship, while at the same time addressing a broader question: the role played by a single dealer and collector in constructing the international success—or, conversely, the unfulfilled potential—of a group of artists working within a highly specific and distinctive context such as Italy in the 1960s and 1970s.

Born in Bucharest on October 25, 1914, into the affluent and cosmopolitan Schapira family of Jewish origin, Ileana Sonnabend developed an early interest in art, initially by spending many hours of her childhood in the museums of Vienna, where she often stayed for

solita soggiornare per lunghi periodi in compagnia della madre austriaca[1]. Fin dall'inizio, dunque, una formazione intellettuale internazionale ma di matrice prettamente europea caratterizzò lo sguardo e il pensiero di questa futura collezionista, che non a caso scelse come suo primo compagno di vita un uomo cosmopolita e "nomade" come Leo Castelli[2], conosciuto diciottenne nel 1932 e sposato già l'anno successivo. Accomunati dall'amore per l'arte contemporanea, nel 1938 i due aprirono profeticamente la loro prima galleria a Parigi – città dove Sonnabend sarebbe tornata a lavorare, con enorme successo, qualche decennio più tardi –, avventura interrotta bruscamente sul nascere dallo scoppio della Seconda guerra mondiale, che provocò la fuga dei due dall'Europa. La famiglia giunse così a New York nel 1941, dopo anni di peregrinaggio tra Spagna, Algeria, Marocco e Cuba. È proprio in questa città degli Stati Uniti che i due gettarono le fondamenta di quello che sarebbe presto diventato un vero e proprio impero per l'arte contemporanea aprendo, nel febbraio 1957, la Leo Castelli Gallery, seguita a pochi anni di distanza, nel 1962, dall'inaugurazione della parigina Galerie Sonnabend[3]. Tra questi due eventi cruciali, come noto, vi erano stati un divorzio e un secondo matrimonio per Ileana, che si era unita con lo scrittore e critico Michael Sonnabend, di cui avrebbe acquisito il cognome con cui è nota oggi ai più.

long periods with her Austrian mother.[1] So from the outset an international intellectual formation, yet one rooted above all in Europe, shaped the outlook and thinking of this future collector, who significantly chose as her first life partner the cosmopolitan and nomadic Leo Castelli,[2] whom she met when she was eighteen, in 1932, and married the following year. United by their love of contemporary art, in 1938 the two prophetically opened their first gallery in Paris, the city where Sonnabend would return to work, very successfully, a few decades later. This venture was abruptly cut short at its inception by the outbreak of World War II, which forced the couple to flee from Europe. In this way the family arrived in New York in 1941, after years of wandering through Spain, Algeria, Morocco, and Cuba. It was in the American city that the two laid the foundations of what would soon become a true contemporary-art empire, opening the Leo Castelli Gallery in February 1957, followed a few years later, in 1962, by the inauguration of the Galerie Ileana Sonnabend in Paris.[3] Between these two crucial events, as is well known, came divorce and a second marriage for Ileana, who married the writer and critic Michael Sonnabend, taking his surname, by which she is now best known.

Fu dunque nei primi mesi del 1961 che Sonnabend lasciò New York alla volta di Parigi e poi di Roma, tappe iniziali di quell'avventura che potremmo definire nei termini di un "viaggio di andata e ritorno": perfetta metafora della sua traiettoria biografica e professionale. Come anticipato, da questa prima – o meglio, seconda – traversata oceanica sarebbe infatti nata, il 15 novembre 1962, la galleria di Parigi, e da questa sarebbe a propria volta germinata, nel 1970, la seconda sede newyorkese, che avrebbe da un lato segnato il definitivo consolidarsi del ruolo di gallerista autonoma di Sonnabend, chiudendo d'altro canto un cerchio geografico, aperto qualche decennio prima. Il dato biografico più utile per comprendere la specificità del ruolo storico di Sonnabend riguarda infatti proprio questa condizione di soggetto continuamente migrante e mai pienamente integrato in un solo contesto nazionale e culturale. Nata in Europa e trasferitasi negli Stati Uniti solo a ventisette anni, Ileana Sonnabend a New York era infatti percepita, soprattutto all'inizio, come una delle tante persone emigrate negli Stati Uniti durante la guerra; al contempo, però, quando fece ritorno in Europa si ritrovò a essere considerata da tutti una gallerista americana, dovendo pertanto scontrarsi con non poche resistenze e diffidenze, legate sia al timore di un possibile capitalismo culturale statunitense[4], che al suo essere una donna in un campo ancora prettamente maschile e machista[5]. Fu la stessa Sonnabend d'altronde a specificare più volte questa sua peculiare "capacità-volontà" di collegare le due sponde dell'oceano

It was in the early months of 1961 that Sonnabend left New York for Paris and then Rome, the initial stages of what we can describe as a round-trip: a perfect metaphor for her biographical and professional trajectory. As noted above, this first—or rather, second—ocean crossing would give rise, on November 15, 1962, to the Paris gallery, and that gallery in turn would lead, in 1970, to her second New York venue, marking the definitive consolidation of Sonnabend's role as an independent gallerist, while also closing a geographic circle opened several decades earlier. The biographical fact most useful for understanding the specific nature of Sonnabend's historical role is precisely this condition of being a perpetual migrant, never fully integrated into a single national and cultural context. Born in Europe and having moved to the United States only at the age of twenty-seven, Ileana Sonnabend was in fact perceived in New York, especially at first, as one of the many people who had emigrated to the United States during the war; at the same time, however, when she returned to Europe she found herself generally seen as an American gallerist, consequently having to overcome considerable resistance and mistrust, due both to fears of possible American cultural capitalism[4] and to her being a woman in a still predominantly male and chauvinist field.[5] Sonnabend herself, moreover, repeatedly stated this distinctive urge and ability of hers to connect the two sides of the Atlantic.[6] In an interview given in the 1980s, for example, she expressed herself on this point in almost programmatic terms, stating: "I never believed that art should have a nationality. I thought of

1 Sulla vita di Ileana Sonnabend si vedano: Manuela Gandini, *Ileana Sonnabend. The Queen of Art*, Castelvecchi, Roma 2008; Leslie Camhi, *"I am an amateur": Ileana Sonnabend and the Art of Her Time*, in Ann Temkin, Claire Lehmann (a cura di), *Ileana Sonnabend: Ambassador for the New*, catalogo della mostra (The Museum of Modern Art, New York, 21 dicembre 2013-21 aprile 2014), The Museum of Modern Art, New York 2013, pp. 13-23; *Ileana Sonnabend: vita e attività*, in Ilaria Bernardi, *Ileana Sonnabend & Arte Povera*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2024, pp. 16-49; Francesco Guzzetti, *Introduzione*, in Mario Codognato (a cura di), *SONNABEND COLLECTION Mantova*, Marsilio Arte, Venezia 2025, pp. 12-29.
2 Nella vasta bibliografia dedicata a Leo Castelli si vedano almeno Titia Hulst, *The Leo Castelli Gallery*, in "Archives of American Art Journal", vol. 46, n. 3-4, 2007, pp. 14-27; Alan Jones, *Leo Castelli. L'italiano che inventò l'arte in America*, Castelvecchi, Roma 2007; Annie Cohen-Solal, *Leo & C. Storia di Leo Castelli*, Johan & Levi, Milano 2010. Per un approfondimento sul rapporto di Castelli con l'Italia si veda invece Graham Smith, *Bruno Alfieri, Leo Castelli and Robert Rauschenberg: "Metro" and the Introduction of Rauschenberg into Italy*, in "VISUAL SOURCES: An International Journal on Images and their Uses", vol. XXXIII, n. 3-4, 2017, pp. 295-331.
3 Sulla storia della Galerie Sonnabend si veda *Ileana Sonnabend*, in Laura de Coppet, Alan Jones, *The Art Dealers*, Clarkson N. Potter Inc. Publishers, New York 1984, pp. 110-119; Valeria D'Urso, *Parigi-Torino. Le mostre e gli artisti della Galleria Sonnabend e della Galleria Sperone dal 1962 al 1964*, in "L'Uomo Nero", n. 4-5, dicembre 2006, pp. 394-427. Per ribadire il legame inestricabile esistente, soprattutto nei primi anni, tra le gallerie dei due ex coniugi possiamo citare il telegramma inviato da Castelli a Sonnabend in occasione dell'inaugurazione della sua impresa parigina che recitava: «Vorremmo tanto poter essere con voi per questo evento così importante per tutti noi. Siamo fiduciosi che la vostra impresa sarà un enorme successo. (...) Con affetto, Leo», Castelli, telegramma a Sonnabend, New York, 14 novembre 1962, Smithsonian Archives of American Art (d'ora in poi SAAA), Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 20, fasc. 17 (https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/note-leo-castelli-to-ileana-sonnabend-15887). Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono a cura dell'autrice.

1 On the life of Ileana Sonnabend, see: Manuela Gandini, *Ileana Sonnabend. The Queen of Art* (Rome: Castelvecchi, 2008); Leslie Camhi, "'I am an amateur': Ileana Sonnabend and the Art of Her Time," in *Ileana Sonnabend: Ambassador for the New*, ed. Ann Temkin and Claire Lehmann, exhibition catalogue (The Museum of Modern Art, New York, December 21, 2013–April 21, 2014) (New York: The Museum of Modern Art, 2013), 13–23; "Ileana Sonnabend: vita e attività," in Ilaria Bernardi, *Ileana Sonnabend & Arte Povera* (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2024), 16–49; Francesco Guzzetti, "Introduzione," in Mario Codognato, ed., *SONNABEND COLLECTION Mantova* (Venice: Marsilio Arte, 2025), 12–29.
2 From the extensive bibliography on Leo Castelli, see at least Titia Hulst, "The Leo Castelli Gallery," *Archives of American Art Journal* 46, no. 3–4 (2007): 14–27; Alan Jones, *Leo Castelli. L'italiano che inventò l'arte in America* (Rome: Castelvecchi, 2007); Annie Cohen-Solal, *Leo & C. Storia di Leo Castelli* (Milan: Johan & Levi, 2010). For a more detailed examination of Castelli's relationship with Italy, see Graham Smith, "Bruno Alfieri, Leo Castelli and Robert Rauschenberg: 'Metro' and the Introduction of Rauschenberg into Italy," *VISUAL SOURCES: An International Journal on Images and their Uses* XXXIII, no. 3–4 (2017): 295–331.
3 On the history of the Galerie Sonnabend, see "Ileana Sonnabend," in Laura de Coppet and Alan Jones, *The Art Dealers* (New York: Clarkson N. Potter Inc. Publishers, 1984), 110–19; Valeria D'Urso, "Parigi-Torino. Le mostre e gli artisti della Galleria Sonnabend e della Galleria Sperone dal 1962 al 1964," *L'Uomo Nero*, nos. 4–5 (December 2006): 394–427. To stress the inextricable ties, especially in the early years, between the galleries of the former couple, one can cite the telegram Castelli sent Sonnabend for the opening of her Paris venture, which read: "Wish we could be with you for this event so important to us all. Are confident that your venture will be a smashing success. (...) Love Leo," Castelli, telegram to Sonnabend, New York, November 14, 1962, Smithsonian Archives of American Art (henceforth SAAA), Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 20, f. 17 (https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/note-leo-castelli-to-ileana-sonnabend-15887).

4 «È Parigi contro New York adesso» scrisse a questo proposito Sonnabend a Castelli in una lettera del 12 novembre 1962 (SAAA, Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 20, fasc. 17). Molte testimonianze dei pregiudizi che gli italiani nutrirono nei confronti di Ileana e Michael Sonnabend, ma non di meno verso Leo Castelli, sono raccolte in Gandini, *Ileana Sonnabend*..., cit. Di particolare interesse sotto quest'aspetto sono le parole di Plinio De Martiis (p. 136), Achille Bonito Oliva (p. 188), Michelangelo Pistoletto (pp. 190-191, 222) e Jannis Kounellis (pp. 265-266).
5 A questo proposito, in una lettera del 15 maggio 1962 a Castelli, Sonnabend descriveva un episodio esemplificativo di queste sue difficoltà: «(Cy Twombly) ha iniziato in modo amichevole ma ha finito per darmi della troia e l'ho cacciato fuori. Quindi come puoi capire la lite è ancora aperta», SAAA, Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 20, fasc. 17.

4 "Its (*sic*) Paris against New York now" Sonnabend wrote to Castelli on this subject in a letter dated November 12, 1962 (SAAA, Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 20, f. 17). Numerous accounts of the Italians' prejudices toward Ileana and Michael Sonnabend, and no less toward Leo Castelli, are collected in Gandini, *Ileana Sonnabend*. Of particular interest in this respect are the statements by Plinio De Martiis (136), Achille Bonito Oliva (188), Michelangelo Pistoletto (190–91, 222), and Jannis Kounellis (265–66).
5 In this regard, in a letter to Castelli dated May 15, 1962, Sonnabend described an episode that exemplified these difficulties: "He (Cy Twombly) started out by being friendly but ended by calling me a bitch and I threw him out. So you see that the (frame) is still on," SAAA, Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 20, f. 17.
6 This attitude was consistently acknowledged by many of the figures involved in the events discussed here, including Germano Celant, who emphasized Sonnabend's "pioneering role in fostering an osmosis between different visual cultures" (12), "it was a way of exchanging information and creating a system of contacts: an early example of a twentieth-century 'global' market" (14), Germano Celant, "With Ileana. Interview with Elena Bottinelli, Laura Canconi, Antonio Homem, Domimique Lévy," in *Ileana Sonnabend and Arte Povera*, ed. Germano Celant, exhibition catalogue (Lévy Gorvy, New York, November 2–December 23, 2017) (New York: Lévy Gorvy, 2017).

Atlantico[6]. In un'intervista rilasciata negli anni Ottanta, ad esempio, su questo tema si espresse con termini quasi programmatici affermando: «Non ho mai creduto che l'arte dovesse avere una nazionalità. Pensavo agli americani come a un gruppo di persone che facevano un lavoro sensazionale, un lavoro che doveva essere visto. Più tardi cominciai a trovare artisti interessanti in Europa e cercai di organizzare per loro delle mostre a New York. Anche in quel caso trovai le possibilità praticamente inesistenti: nessuno voleva avere a che fare con artisti europei, specialmente giovani. Era sconvolgente vedere un tale sciovinismo da entrambe le parti»[7].

È dunque proprio a partire da questa attitudine, insofferente verso ogni provincialismo geografico, che va compresa la vicenda italiana di Ileana Sonnabend: un capitolo decisivo tanto per la sua carriera quanto per le sorti di alcuni tra i principali protagonisti dell'arte italiana del secondo Novecento.

La prima tappa del ritorno europeo di Ileana Sonnabend fu dunque Parigi, dove nell'aprile 1961 Robert Rauschenberg era impegnato nell'allestimento della sua mostra personale alla Galerie Daniel Cordier[8], uno degli spazi legati alla rete internazionale costruita negli anni precedenti da Leo Castelli, allo scopo di aprire e consolidare un mercato europeo per gli artisti statunitensi della sua scuderia. Facevano parte di questo network, accanto a Cordier, l'Ariete e Il Naviglio a Milano, e La Tartaruga di Plinio De Martiis a Roma. Fu proprio quest'ultimo luogo, e ancor di più il suo intraprendente animatore, a rappresentare il primo e principale punto di riferimento per i coniugi Sonnabend, giunti nella capitale italiana alla fine del 1961 anche sulla scorta dell'importante collaborazione transatlantica che era in atto tra le gallerie Castelli e La Tartaruga. Già nell'agosto di quel medesimo anno vi era stata infatti una prima riunione romana, raccontata da De Martiis in una lettera a Castelli, che recitava: «ho avuto a Roma

the Americans as a group of people doing sensational work, work that had to be seen. Later, I began finding interesting artists in Europe and tried to arrange shows for them in New York. Again, I found the possibilities practically nonexistent. Nobody wanted to deal with European artists, young ones in particular (...). It was upsetting to see such chauvinism on both sides."[7]

It was precisely from this attitude, impatient with all forms of geographic provincialism, that Ileana Sonnabend's Italian story has to be understood: a decisive chapter both for her career and for the reception of some of the leading figures in Italian art in the second half of the twentieth century.

The first stage of Ileana Sonnabend's return to Europe was therefore Paris, where in April 1961 Robert Rauschenberg was preparing his solo exhibition at the Galerie Daniel Cordier,[8] one of the venues connected to the international network that Leo Castelli had created in previous years to open up and consolidate a European market for his lineup of American artists. Alongside Cordier, this network included L'Ariete and Il Naviglio in Milan, and Plinio De Martiis's La Tartaruga in Rome. This last gallery—and even more its enterprising director—formed the first and principal frame of reference for the Sonnabends, who arrived in the Italian capital in late 1961 in the wake of the important transatlantic collaboration between the Castelli and La Tartaruga galleries at the time. Already in August of that same year there was a first meeting in Rome, described by De Martiis in a letter to Castelli: "I had a visit in Rome from Ileana and her husband. We had a very good time together and talked constantly about painting (...). Dear Leo, in Rome we spoke a little about Cy (Twombly) and Schifano and also about some exhibitions."[9] The protagonists of this development had numerous projects in mind, which included the presence of Ileana and Michael Sonnabend, who had arrived in Europe with the clear intention of building something new. As is well known, that desire would shortly take the form of a gallery in Paris, but there was a period, between the end of 1961 and the early months of 1962, when many other possibilities remained open, some of them distinctly Italian.

6 Quest'attitudine le fu sempre riconosciuta anche da molti protagonisti delle vicende qui raccontate, come ad esempio Germano Celant, che di Sonnabend sottolineò «il ruolo pionieristico nel promuovere un'osmosi tra diverse culture visive» (p. 12); «era un modo di scambiare informazioni e creare un sistema di contatti: un primo esempio di mercato "globale" del Novecento» (p. 14), Germano Celant, *With Ileana. Interview with Elena Bottinelli, Laura Canconi, Antonio Homem, Domimique Lévy*, in Id. (a cura di), *Ileana Sonnabend and Arte Povera*, catalogo della mostra (Lévy Gorvy, New York, 2 novembre-23 dicembre 2017), Lévy Gorvy, New York 2017.
7 Ileana Sonnabend, in de Coppet, Jones, *The Art Dealers*, cit., p. 114.
8 Sonnabend, lettera a Castelli, Parigi, 24 aprile 1961, SAAA, Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 20, fasc. 16.

7 Ileana Sonnabend, in de Coppet and Jones, *The Art Dealers*, 114.
8 Sonnabend, letter to Castelli, Paris, April 24, 1961, SAAA, Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 20, f. 16.
9 De Martiis, letter to Castelli, Rome, August 2, 1961, ibid., b. 21, f. 3.

la visita di Ileana e marito; siamo stati molto bene insieme e abbiamo parlato sempre di pittura (...). Caro Leo, a Roma abbiamo parlato un po' di Cy (Twombly) e di Schifano e anche di qualche mostra»[9]. Numerosi erano infatti i progetti che i protagonisti di questa vicenda avevano in mente e che includevano la presenza di Ileana e Michael Sonnabend, giunti in Europa con il chiaro intento di costruire qualcosa di nuovo. Come noto, questo desiderio avrebbe preso di lì a poco la forma di una galleria parigina, ma c'è stato un momento, tra il 1961 e i primi mesi del 1962, in cui molte altre possibilità erano aperte, alcune delle quali decisamente "italiane".

Nel gennaio 1962 i Sonnabend si stabilirono in un appartamento situato in passeggiata di Ripetta 11[10], dove sarebbero rimasti, tra viaggi più o meno lunghi altrove, per diversi mesi, fino a quando cioè presero la decisione di trasferirsi definitivamente a Parigi nell'estate di quello stesso anno. L'indirizzo di residenza non era stato scelto a caso: la loro abitazione era infatti collocata nel cuore della città, vicina alla maggior parte degli studi d'artista, nonché ai principali luoghi di incontro di una certa avanguardia intellettuale romana, quali Piazza del Popolo col Caffè Rosati e la sede di via del Babuino della Tartaruga, a riprova dello stretto legame professionale e personale che all'epoca legava i due a De Martiis. Nei ricordi più tardi di Ileana Sonnabend, gli artisti frequentati in quei mesi romani erano infatti tutti riconducibili all'orbita della Tartaruga: «c'erano i due fratelli Tano Festa e Francesco Lo Savio, Mimmo Rotella, Pino Pascali, poi c'era Cy Twombly (...), e Jannis Kounellis che era totalmente perso, un giovane greco che non parlava italiano (...). Schifano, che era bellissimo, mi diceva sempre: mi porti in America?»[11].

In questi primi mesi francesi e italiani, il compito principale di Sonnabend era quello di curare gli interessi europei della galleria fondata, a New York, insieme a Castelli. Nel fitto epistolario intrattenuto in quel periodo con l'ex marito si trattano infatti temi quali le possibili vendite di opere degli artisti da loro rappresentati – in particolare Jasper Johns, Cy Twombly e Robert Rauschenberg –, l'organizzazione di mostre di questi stessi autori in varie gallerie europee, e la

In January 1962 the Sonnabends settled in an apartment at 11 Passeggiata di Ripetta,[10] where they remained, between journeys of varying length elsewhere, for several months, until they decided to move permanently to Paris in the summer of the same year. The address had not been chosen by chance. Their home was in the heart of the city, close to most artists' studios as well as the principal meeting places of one strand of the Roman intellectual avant-garde, such as Piazza del Popolo with Caffè Rosati and the Galleria La Tartaruga in Via del Babuino, confirming the couple's close professional and personal ties to De Martiis. In Ileana Sonnabend's later recollections, the artists she frequented during those Rome months were in fact all in the orbit of La Tartaruga: "there were the two brothers Tano Festa and Francesco Lo Savio, Mimmo Rotella, Pino Pascali, then there was Cy Twombly (...), and Jannis Kounellis, who was completely lost, a young Greek who did not speak Italian (...). Schifano, who was very handsome, always used to say to me: will you take me to America?"[11]

During these first months in France and Italy, Sonnabend's main task was to look after the European interests of the gallery she had founded in New York with Castelli. The voluminous correspondence she kept up with her former husband during that period deals with matters such as possible sales of works by the artists they represented—especially Jasper Johns, Cy Twombly, and Robert Rauschenberg—the organization of exhibitions by those same artists in various European galleries, and their participation in important group shows, such as *4 Americans: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, which opened in 1962 at the Moderna Museet in Stockholm.[12]

Alongside these international activities, Sonnabend also worked during those months on more specifically Italian initiatives, such as the unrealized project for a series of monographs on American artists to be published by Bompiani, with the mediation and collaboration of Fabio Mauri. In a letter of June 10, 1962, as she was leaving for Venice and the Biennale, she presented this possibility to Castelli: "we started Bompiani thinking of a series of books on American and other 'avant-garde'

9 De Martiis, lettera a Castelli, Roma, 2 agosto 1961, SAAA, Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 21, fasc. 3.
10 Sonnabend, lettera a Castelli, Roma, 7 gennaio 1962, ivi, b. 20, fasc. 17.
11 Sonnabend, in Gandini, *Ileana Sonnabend...*, cit., p. 138.

10 Sonnabend, letter to Castelli, Rome, January 7, 1962, ibid., b. 20, f. 17.
11 Sonnabend, in Gandini, *Ileana Sonnabend*, 138.
12 Pontus Hultén, ed., *4 Amerikanare. Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, exhibition catalogue (Moderna Museet, Stockholm, 17 March–May 6, 1962) (Stockholm: Moderna Museet, 1962).

loro partecipazione a collettive importanti, come ad esempio *4 americani: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, inaugurata nel 1962 al Moderna Museet di Stoccolma[12].

A latere di queste attività internazionali Sonnabend lavorò in quei mesi anche a iniziative più prettamente italiane, come ad esempio il progetto, che non vide mai la luce, di una collana di monografie dedicate ad artisti statunitensi da realizzare per i tipi di Bompiani, con la mediazione e collaborazione di Fabio Mauri. In una lettera del 10 giugno 1962 la gallerista, in partenza per Venezia e la sua Biennale, esponeva questa possibilità a Castelli: «Abbiamo intrapreso con Bompiani l'idea di una collana di libri su artisti americani e di altre "avanguardie". Vuole che io presenti almeno 5 artisti. (...) Fabio Mauri si è già impegnato, ed è ansioso di presentare questo progetto a un convegno di editori che si terrà a Francoforte a settembre»[13].

Parimenti, la gallerista approcciò anche il mondo delle istituzioni pubbliche romane, rivolgendo la sua attenzione *in primis* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, allora diretta da Palma Bucarelli, coadiuvata da Maurizio Calvesi, grande amico e sostenitore di molti dei giovani artisti orbitanti intorno alla Tartaruga. In una lettera del 24 maggio 1962 Sonnabend scriveva infatti a Castelli: «Nel frattempo stiamo ancora cercando di organizzare qualcosa con la Galleria d'Arte Moderna qui. Calvesi e (Vittorio) Rubiu sono venuti a cena l'altra sera. Abbiamo mostrato loro le diapositive e abbiamo parlato dei *4 americani*. Sembrano molto interessati, ma temono i costi che questo potrebbe comportare. Mi hanno chiesto di dare loro una stima, anche approssimativa, del prezzo del trasporto, che sembra essere l'unico vero ostacolo che potremmo incontrare. Ho chiesto a Sandberg. Mi ha detto che, per quanto ne sa, al momento il trasporto da Stoccolma ad Amsterdam costa circa 900 dollari. Dato che la distanza da Amsterdam a Roma, o da Londra a Roma, è maggiore, immagino che, anche riducendo la mostra, si possa facilmente arrivare a 1.500 dollari o più. Nel caso in cui questa somma risultasse proibitiva

12 Pontus Hultén (a cura di), *4 Amerikanare. Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, catalogo della mostra (Moderna Museet, Stoccolma, 17 marzo-6 maggio 1962), Moderna Museet, Stoccolma 1962.
13 Sonnabend, lettera a Castelli, Roma, 10 giugno 1962, SAAA, Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 20, fasc. 17.

artists. He wants me to present at least 5 artists. (...) Fabio Mauri has already committed himself, and is anxious to present this project to a convention of publishers which is to be held in Frankfurt in September."[13]

Likewise, the gallerist also approached Rome's public institutions, turning first to the Galleria Nazionale d'Arte Moderna, directed at the time by Palma Bucarelli assisted by Maurizio Calvesi, a good friend and supporter of many of the young artists close to La Tartaruga. In a letter of May 24, 1962, Sonnabend wrote to Castelli: "in the meantime we are still trying to arrange something with the Galleria d'Arte Moderna here. Calvesi and (Vittorio) Rubiu came to dinner the other night. We showed them slides, and we talked about the *4 Americans*. They seem very interested, but afraid of the cost it might entail. They asked me to give them an estimate, even if rough, of the price of transportation, which seems to be the only serious hitch we might encounter. I asked Sandberg about this. He told me that, as far as he knows now, the transportation from Stockholm to Amsterdam cost about 900 dollars. Since the distance from Amsterdam to Rome, or from London to Rome is greater, I expect that, even with the show pared down, it might easily come to 1,500 or more. In case they find this sum prohibitive, can you find your way to contribute to it?"[14] The museum's interest in the four American artists then on view in Stockholm therefore seemed concrete, but the idea ultimately fell through. In subsequent correspondence between the two, it is not mentioned again, except in a brief passage from a slightly later letter, in which Sonnabend wrote: "Bucarelli very understaffed and overwrought, hopes to be able to show it (*4 Americans*) at some time, but it's indefinite still."[15]

As time passed, however, Sonnabend began to feel that matters in Italy were too static and arduous. In her last letter from Rome, dated June 20, 1962, she wrote to Castelli: "as usual, I am without enough money and greatly worried. (...) We will have to have a serious strategy talk and come to serious decisions (...). It seems to me that it is now not a matter of prestige or activity but is getting down to the level of plain survival." In short, she was beginning to change her mind about the purpose of her presence in Europe and alluded

13 Sonnabend, letter to Castelli, Rome, June 10, 1962, SAAA, Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 20, f. 17.
14 Sonnabend, letter to Castelli, Rome, (May) 24, 1962, ibid.
15 Sonnabend, letter to Castelli, Rome, June 10, 1962, ibid.

per loro, potresti trovare un modo per contribuire?»[14]. L'interesse del museo per i quattro artisti americani in mostra a Stoccolma in quel momento pareva dunque concreto, ma la vicenda si risolse poi in un nulla di fatto. Nei successivi scambi epistolari intercorsi tra i due non se ne fa infatti più cenno, tranne in un rapido passaggio di una lettera di poco più tarda, in cui Sonnabend scrisse: «Bucarelli è molto a corto di personale ed esaurita dal troppo lavoro, spera di poterla esporre prima o poi (la mostra *4 americani*), ma per ora resta tutto indefinito»[15].

A un certo punto, le cose in Italia sembrarono però troppo immobili e faticose per Sonnabend, che nella sua ultima lettera romana del 20 giugno 1962 scrisse a Castelli: «Come al solito, non ho abbastanza soldi e sono molto preoccupata. (...) Dovremo fare un serio discorso di strategia e prendere decisioni importanti (...). Mi sembra che ormai non si tratti più di una questione di prestigio o attività, ma che si sia arrivati al livello della pura sopravvivenza». La gallerista iniziava insomma a cambiare idea sul senso della sua presenza in Europa e accennava per la prima volta alla possibilità di passare all'azione con un'attività in proprio: «Sono determinata ad avere dei soldi per iniziare un'attività in autunno. Non posso più sprecare il mio tempo»[16]. La prima decisione presa dai Sonnabend fu dunque quella di lasciare l'Italia alla volta di Parigi. Da qui scriveva infatti nuovamente la gallerista il 18 luglio 1962 dichiarando: «Mentre scrivo questa lettera mi convinco sempre di più che devo avere una galleria mia per poter esporre le cose. Altrimenti la gente prende tutto troppo alla leggera»[17].

Si concludeva così la permanenza romana di Sonnabend, ma è bene tenere a mente che il suo trasferimento parigino in molti casi non implicò alcuna cesura definitiva: i legami della gallerista con i suoi artisti italiani prediletti cambiarono semplicemente forma, divenendo talvolta addirittura più cruciali e determinanti, soprattutto se letti sul piano dell'internazionalizzazione.

Ciò è particolarmente vero se guardiamo alla nota vicenda che legò per alcuni anni Ileana Sonnabend e Mario Schifano: una storia iniziata proprio nel 1961 durante la presenza a Roma della gallerista, per il tramite di Plinio De Martiis. Con ogni probabilità fu

14 Sonnabend, lettera a Castelli, Roma, 24 (maggio) 1962, *ibid.*
15 Sonnabend, lettera a Castelli, Roma, 10 giugno 1962, *ibid.*
16 Sonnabend, lettera a Castelli, Roma, 20 giugno 1962, *ibid.*
17 Sonnabend, lettera a Castelli, Parigi, 18 luglio 1962, *ibid.*

for the first time to the possibility of taking action in order to start business on her own. "I am determined to have money to start some work with in the fall. I can not waste my time any more."[16] The Sonnabends' first decision, then, was to leave Italy for Paris. From there she wrote again on July 18, 1962, declaring: "as I write this letter, I am more + more drawn to the conclusion that I have to have a gallery of my own to be able to show things. Otherwise people take things too easy."[17]

So ended Sonnabend's stay in Rome; but it is important to bear in mind that her move to Paris did not in many cases lead to a definitive break. Her ties with her favored Italian artists simply took a new form, at times becoming even more crucial and decisive, especially when viewed in terms of internationalization.

This appears particularly true when we consider the noted partnership between Ileana Sonnabend and Mario Schifano, which lasted for several years. It began in 1961, during Ileana's stay in Rome, through the mediation of Plinio De Martiis. In all likelihood, this was in fact the collector's most significant encounter in Rome. She chose Schifano among the many artists active on the city's avant-garde scene because of the originality of his research, first acquiring several of his works and then, in the fall of 1961, offering him an exclusive representation agreement.[18] This contract, which followed Sonnabend's standard working methods, provided the artist with a monthly advance of three hundred dollars in exchange for exclusive rights to his entire pictorial output. Half of this sum would in turn be withheld by the gallerist from annual sales, and any additional earnings were to be divided equally. This financial arrangement was very important to Schifano and marked a crucial transition, making him, in practice as well as intention, a professional artist. Significantly he resigned from his position in the Museo nazionale etrusco of Villa Giulia at the beginning of 1962,[19] from then on devoting himself full time to his career as a painter.

The encounter in Rome was also important, as noted above, for the potential it offered for internationalizing

16 Sonnabend, letter to Castelli, Rome, June 20, 1962, ibid.
17 Sonnabend, letter to Castelli, Paris, July 18, 1962, ibid.
18 I have dealt more fully with this episode in Giorgia Gastaldon, "Ileana Sonnabend e Mario Schifano: un epistolario (1962–1963)," *Storia dell'arte* 140 (2015): 148–76.
19 Schifano, letter of Resignation, Rome, February 2, 1962, Archivio della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale, Roma II, Roma, IV, 125, Mario Schifano.

infatti proprio questo l'incontro romano più significativo per la collezionista, che scelse Schifano tra le molte proposte della scena d'avanguardia della Capitale per l'originalità della sua ricerca, acquistandone dapprima alcune opere e offrendogli poi, nell'autunno 1961, un accordo di collaborazione in esclusiva[18]. Questo contratto, che seguiva le modalità di lavoro standard per Sonnabend, prevedeva un anticipo mensile per l'artista di trecento dollari a fronte dell'esclusiva sull'intera produzione pittorica. Questa somma veniva a sua volta trattenuta per metà dalla gallerista sulle vendite annuali e gli eventuali ulteriori guadagni erano ripartiti equamente. Questa circostanza economica fu molto importante per Schifano e segnò per lui un passaggio cruciale, rendendolo ad esempio nei fatti, oltre che nelle intenzioni, un artista di professione: non a caso egli rassegnò le dimissioni dal suo precedente impiego al Museo nazionale etrusco di Villa Giulia proprio all'inizio del 1962[19], dedicandosi a tempo pieno, da quel momento in poi, alla sua carriera di pittore.

Questo incontro romano fu poi importante, come anticipato, anche per le possibilità di internazionalizzazione dell'opera e del curriculum di Schifano: collaborando con Sonnabend egli entrò infatti immediatamente e di diritto nella rete internazionale costruita con Castelli, e dunque già nel marzo 1962 alcune sue tele, come *Tempo moderno*, *A de Chirico*, *Koka Kola* e *Cleopatra's Dream* (1962), furono spedite a New York[20]. In aggiunta, l'appartenenza al network Sonnabend-Castelli prevedeva per gli artisti la possibilità di essere inclusi in alcune delle rassegne internazionali più importanti del tempo, come la germinale *The New Realists*, inaugurata nell'ottobre 1962 alla Sidney Janis Gallery di New York[21]. Qui Schifano presenziò con una sua opera in virtù della mediazione di Sonnabend, che insieme a Castelli ottenne e curò la partecipazione di

18 Ho trattato più ampiamente questa vicenda in Giorgia Gastaldon, *Ileana Sonnabend e Mario Schifano: un epistolario (1962-1963)*, in "Storia dell'arte", n. 140, 2015, pp. 148-176.
19 Schifano, lettera di dimissioni, Roma, 2 febbraio 1962, Archivio della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale, Roma II, Roma, IV, 125, Mario Schifano.
20 Castelli, lettera alla Lansen-Naeve Corporation, New York, 15 marzo 1962, SAAA, Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 11, fasc. 70.
21 *The New Realists*, catalogo della mostra (Sidney Janis Gallery, New York, 31 ottobre-1° dicembre 1962), Sidney Janis Gallery, New York 1962. Sulla storia di questa mostra si veda almeno Carla Subrizi, *Artisti italiani a New York nel 1962: la mostra "New Realists" tra affermazione della pop art, crisi del modernismo e aperture transnazionali*, in "Storia dell'arte", n. 1, 2018, pp. 135-153.

Schifano's work and career. By collaborating with Sonnabend, he immediately and fully entered the international network built up with Castelli. As early as March 1962, some of his canvases, such as *Tempo moderno*, *A de Chirico*, *Koka Kola*, and *Cleopatra's Dream* (1962), were shipped to New York.[20] In addition, belonging to the Sonnabend-Castelli network meant that artists could be included in some of the most important international shows of the time, such as the seminal exhibition *The New Realists*, which opened in October 1962 at the Sidney Janis Gallery in New York.[21] Schifano was represented in it by one of his works thanks to Sonnabend's mediation. Together with Castelli, she secured and oversaw the participation of all the Italian artists included: in addition to Schifano, Enrico Baj, Gianfranco Baruchello, Tano Festa, and Mimmo Rotella.[22]

However, the most ambitious project Sonnabend conceived for Schifano was certainly the solo show he was to have in her Paris gallery, initially planned as the third exhibition following the opening monographic event devoted to Jasper Johns (November 15, 1962) and the Robert Rauschenberg double retrospective (February–March 1963). By that time, however, their relations had already begun to deteriorate, primarily for contractual reasons, but also because of Schifano's growing mistrust of the American art system. As the critic Calvesi later recalled, "Ileana began to annoy Mario (...). She opened the gallery in Paris and devised a program that included a first show by Rauschenberg, a second by Jasper Johns (*sic*), and a third by Schifano. When Mario found out, he said to me: 'Look at her, putting those two shits ahead of me.'"[23] Resentful of the programming and showing a certain lack of interest, Schifano did not attend any of the Paris openings, although he had been invited, and his solo show, troubled by organizational delays and the progressive deterioration of his relationship with Sonnabend, was postponed until April 25, 1963, as the

20 Castelli, letter to the Lansen-Naeve Corporation, New York, March 15, 1962, SAAA, Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 11, f. 70.
21 *The New Realists*, exhibition catalogue (Sidney Janis Gallery, New York, October 31–December 1, 1962) (New York: Sidney Janis Gallery, 1962). On the history of this exhibition, see at least "Artisti italiani a New York nel 1962: la mostra 'New Realists' tra affermazione della pop art, crisi del modernismo e aperture transnazionali," *Storia dell'arte* 1 (2018): 135–53.
22 On Schifano's participation in *The New Realists*, see Giorgia Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958–1964* (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2021), 98–103.
23 Calvesi, in Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia* (Milan: Johan & Levi, 2012), 4.

tutti gli artisti italiani presenti – oltre a Schifano, Enrico Baj, Gianfranco Baruchello, Tano Festa e Mimmo Rotella[22].

Il progetto più ambizioso concepito da Sonnabend per l'artista romano fu però certamente la personale che questi avrebbe dovuto tenere nella sua galleria parigina, inizialmente prevista come terzo appuntamento espositivo, dopo l'apertura con la monografica di Jasper Johns (15 novembre 1962) e la doppia antologica di Robert Rauschenberg (febbraio-marzo 1963). A quella data i rapporti tra i due avevano però già iniziato a incrinarsi, per motivi principalmente contrattuali, ma anche per una certa crescente diffidenza di Schifano verso il sistema dell'arte statunitense. Come ebbe modo di ricordare il critico Calvesi: «Mario cominciò a seccarsi con Ileana (...) lei aprì la galleria a Parigi e fece un programma che prevedeva una prima mostra di Rauschenberg, la seconda di Jasper Johns (*sic*) e la terza di Schifano. Quando Mario lo venne a sapere mi disse: "Ma guarda questa, mi mette davanti sti du' stronzi"»[23]. Contrariato dalla programmazione e dimostrando un certo disinteresse, Schifano non presenziò dunque a nessuna delle inaugurazioni parigine, cui pure era stato invitato, e la sua personale, travagliata da ritardi organizzativi e dal progressivo incrinarsi del rapporto con Sonnabend, slittò al 25 aprile 1963, come quarto appuntamento della galleria, dopo una monografica di Jim Dine[24]. A quella data, va detto, il rapporto Sonnabend-Schifano era ormai del tutto logorato e infatti la rottura definitiva tra i due si consumò tra il marzo e il maggio 1963. Le motivazioni di questa frattura furono prevalentemente di natura contrattuale, riconducibili all'incapacità del pittore di rispettare la clausola di esclusiva, poiché egli continuava a vendere opere in prima persona, direttamente dal suo studio romano. A ciò si aggiunsero le perplessità estetiche di Sonnabend sulla produzione "più italiana" cui Schifano si stava dedicando a inizio 1963, quando elaborò i primi paesaggi e gli omaggi all'Italia, come il suo *Leonardo* (1963). In questi lavori la gallerista vide infatti un «passo indietro» rispetto alla precedente

22 Sulla partecipazione di Schifano a *The New Realists* si veda Giorgia Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021, pp. 98-103.
23 Calvesi, in Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi, Milano 2012, p. 4.
24 Sulla personale di Schifano alla Galerie Sonnabend di Parigi si vedano Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro...*, cit., pp. 103-122; e Id., *Ileana Sonnabend e Mario Schifano...*, cit.

gallery's fourth exhibition, after a monographic show by Jim Dine.[24] By then, it has to be said, relations between Sonnabend and Schifano had frayed badly, and the final break came between March and May 1963. The reasons for it were mainly contractual, attributable to the painter's inability to respect the exclusivity clause, since he continued to sell works personally, directly from his Rome studio. Added to this were Sonnabend's aesthetic reservations about the "more Italian" works Schifano was producing in early 1963, when he developed his first landscapes and homages to Italy, such as his *Leonardo* (1963). The gallerist saw these works as a "step backward" from his earlier monochrome production or more distinctly Pop sign paintings.[25] In the summer of 1963 Schifano consequently began working with Federico Quadrani's Galleria Odyssia in Rome, effectively marking the end of his partnership with Ileana Sonnabend and, indirectly, with Leo Castelli. All the same, his encounter with her remained one of the most important events in the early phase of his career. This was not just because it allowed him to be represented for the first time by a gallery international in scope, but also because the collaboration placed the painter, albeit for a relatively limited time, on the threshold of a possible American launch, in a historical period when very few Italian artists of his generation could claim such direct access to the North American art system.

Another especially significant case after Schifano was Sonnabend's relationship with Pistoletto, another Italian artist shown in the Paris gallery as early as 1964, with a broad selection of mirror paintings,[26] and then again in late 1967.[27] The gallery owner also signed an exclusive contract with Pistoletto, probably in late 1963.[28]

24 On Schifano's solo exhibition at the Sonnabend Galerie in Paris, see Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro*, 103–22; and Gastaldon, "Ileana Sonnabend e Mario Schifano," 148–76.
25 Sonnabend, Letter to Schifano, Paris, February 26, 1963, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.
26 *Pistoletto*, exhibition catalogue (Galerie Ileana Sonnabend, Paris, March 4, 1964) (Paris: Galerie Ileana Sonnabend, 1964).
27 *Michelangelo Pistoletto*, exhibition catalogue (Galerie Ileana Sonnabend, Paris, December 12, 1967–January 13, 1968) (Paris: Galerie Ileana Sonnabend, 1967).
28 "The short contract signed in Paris, between 1963 and 1964, stated that I would sell all my works exclusively through the Sonnabend Gallery, which was entitled to fifty percent of the profit. In exchange for exclusivity, she would give me a monthly sum as an advance against sales. Accounts would be settled each year and, if the value of the works sold exceeded the advances, the difference would be paid to me. If, on the other hand, the value of the works sold was lower, part of the advance was to be considered a payment on account for the following year," Michelangelo Pistoletto, in Gandini, *Ileana Sonnabend*, 222.

produzione monocroma o più prettamente pop dei quadri d'insegna[25]. Nell'estate 1963 Schifano avviò pertanto una collaborazione con la romana Galleria Odyssia di Federico Quadrani, sancendo di fatto la fine del sodalizio con Ileana Sonnabend e, indirettamente, con Leo Castelli. Ciò nonostante, l'incontro con questa gallerista restò uno degli eventi più importanti della prima fase della carriera di Schifano, non solo perché gli permise di essere rappresentato, per la prima volta, da una galleria di respiro internazionale, ma anche perché questa collaborazione pose il pittore, seppur per un tempo piuttosto limitato, sulla soglia di un possibile lancio statunitense, in un momento storico in cui pochissimi artisti italiani della sua generazione poterono vantare un accesso così diretto al sistema dell'arte nord americano.

Un altro caso piuttosto significativo, dopo quello di Schifano, è rappresentato dal rapporto di Sonnabend con Pistoletto, altro artista italiano esposto nella galleria parigina già nel 1964, con un'ampia selezione di quadri specchianti[26], e poi nuovamente alla fine del 1967[27]. Anche con Pistoletto la gallerista sottoscrisse un contratto di esclusiva, probabilmente alla fine del 1963[28]. Aveva dunque inserito nella programmazione della sua galleria una sua mostra personale, di cui era pienamente soddisfatta; scriveva infatti a Castelli, il 5 marzo 1964: «L'inaugurazione di Pistoletto ha avuto luogo ieri ed è stata davvero un'ottima inaugurazione. La mostra si presenta molto bene»[29]. In parallelo, come da prassi, Sonnabend aveva tentato di costruire un mercato statunitense anche per questo artista, e infatti già alla fine del 1963 Castelli dimostrava di conoscerne l'opera e di averla anche proposta ad alcuni dei suoi clienti più affezionati. «Mi manderai presto qualche Pistoletto?», chiedeva il gallerista da New York alla collega nell'ottobre 1963, «Bob Elkon aspetta con ansia il suo e i Tremaine sono molto interessati»[30]. Nell'aprile dell'anno successivo, con ogni probabilità a mostra chiusa, Sonnabend inviò dunque sette opere di Pistoletto negli Stati Uniti e scrisse all'ex marito: «Pistoletto: te ne ho spediti sette, uno dei quali – *Uomo di schiena*, 180 × 120 cm – è per la signora e il signor Tremaine»[31].

Queste due collaborazioni, anche se caratterizzate da esiti alterni e poco duraturi, dimostrano senza ombra di dubbio un'ipotesi qui già avanzata: l'idea cioè che anche se Sonnabend è passata alla storia principalmente per la sua opera di diffusione dell'arte statunitense in Europa, non meno decisivi furono i suoi tentativi di promuovere il lavoro di artisti europei – e *in primis* italiani – negli Stati Uniti. Ciò avvenne soprattutto dalla fine degli anni Sessanta in avanti, quando la gallerista aveva ormai una posizione consolidata nel sistema e nel mercato dell'arte contemporanea occidentale, ma anche, e forse soprattutto, dopo la decisione di aprire la seconda sede newyorkese. Se nei primi quattro anni di attività dello spazio parigino la programmazione espositiva si era infatti caratterizzata per la presenza quasi esclusiva di artisti appartenenti al gruppo statunitense creato e condiviso con Castelli – Johns, Rauschenberg, Dine, Roy Lichtenstein, George Segal, Claes Oldenburg, Andy Warhol, James Rosenquist, Tom Wesselmann, John Chamberlain –, è parimenti vero che dal 1967 questo monopolio cominciò a sgretolarsi e la Galerie Sonnabend iniziò a presentare nomi indipendenti, spesso europei e italiani, come Piero Gilardi, Arman, e il già citato Pistoletto nel 1967; Gilberto Zorio, Mario Merz, Giovanni Anselmo e Jean Dupuy nel 1969; Costas Tsoclis, Pier Paolo Calzolari, Bernard Borgeaud, e Giorgio Griffa nel 1970 affiancati, nella neonata sede newyorkese, da David Prentice e Mario Merz, tra gli altri[32]. È infatti evidente dall'analisi dei calendari espositivi delle due gallerie che se la sede parigina aveva avuto come vocazione prevalente l'introduzione dell'arte statunitense in Europa, il nuovo spazio newyorkese perseguì un obiettivo in larga misura speculare: presentare al pubblico statunitense gli artisti

25 Sonnabend, lettera a Schifano, Parigi, 26 febbraio 1963, Roma, Archivio Maurizio Calvesi.
26 *Pistoletto*, catalogo della mostra (Galerie Ileana Sonnabend, Parigi, 4 marzo 1964), Galerie Ileana Sonnabend, Parigi 1964.
27 *Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra (Galerie Ileana Sonnabend, Parigi, 12 dicembre 1967-13 gennaio 1968), Galerie Ileana Sonnabend, Parigi 1967.
28 «Il contrattino firmato a Parigi, tra il 1963 e il 1964, diceva che avrei venduto tutti i miei lavori esclusivamente attraverso la Galleria Sonnabend, che aveva il diritto del cinquanta per cento del profitto. Per avere l'esclusiva, mi avrebbe dato ogni mese una cifra come anticipo sul venduto. Ogni anno si sarebbero fatti dei consuntivi e, se le opere vendute fossero state in eccedenza rispetto agli anticipi, questi sarebbero stati integrati. Se invece la vendita delle opere fosse stata di valore inferiore, parte dell'anticipo era da considerarsi un acconto per l'anno successivo», Michelangelo Pistoletto, in Gandini, *Ileana Sonnabend...*, cit., p. 222.
29 Sonnabend, lettera a Castelli, Parigi, 5 marzo 1964, SAAA, Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 20, fasc. 19.

She then added a solo show by him to the program of her gallery, and was fully satisfied with it. On March 5, 1964, she wrote to Castelli, "the Pistoletto opening took place yesterday and was a very good opening indeed. The show looks very well."[29] At the same time, in keeping with her practice, she attempted to build an American market for her artist, and by the end of 1963 Castelli already knew his work and had offered it to some of his most loyal clients. "Are you going to send me some Pistoletto soon?" the New York dealer asked his colleague in October 1963. "Bob Elkon is awaiting his anxiously and the Tremaines are very interested."[30] In April of the following year, probably after the exhibition closed, Sonnabend consequently sent seven works by Pistoletto to the United States and wrote to her former husband: "Pistoletto: I've sent you seven, one of which—*Uomo di schiena*, 180 × 120 cm—is for Mrs. and Mr. Tremaine."[31]

These two collaborations, although with mixed and short-lived results, unquestionably confirm a hypothesis already advanced here: namely, that even though Sonnabend has gone down in history primarily for her role in spreading American art in Europe, no less decisive were her attempts to promote the work of European — above all Italian—artists in the United States. This occurred especially from the late 1960s on, when she had already established a solid position in the Western contemporary art system and market, but perhaps above all following her decision to open a second New York space. In the first four years of activity of the Paris venue, the exhibition program was dominated almost exclusively by artists belonging to the American group created and shared with Castelli: Johns, Rauschenberg, Dine, Roy Lichtenstein, George Segal, Claes Oldenburg, Andy Warhol, James Rosenquist, Tom Wesselmann, John Chamberlain. But it is equally true that from 1967 on this monopoly began to crumble, and the Galerie Sonnabend started presenting independent names, often European and Italian. Examples are: Piero Gilardi, Arman, and Pistoletto in 1967; Gilberto Zorio, Mario Merz, Giovanni Anselmo, and Jean Dupuy in 1969; Costas Tsoclis, Pier Paolo Calzolari, Bernard Borgeaud, and Giorgio Griffa in 1970, joined in the newly opened New York space by David Prentice and Mario Merz, among others.[32] Analysis of the exhibition calendars of the two galleries makes it clear that while the Paris branch's prevalent vocation was introducing American art to Europe, the new space in New York pursued a largely reciprocal objective: to introduce the American public to the artists whom Sonnabend had discovered and supported in the previous decade. "Opening a gallery in New York was really the reverse of my Paris situation," she would explain in 1982, "partly because I wanted Europeans to be seen here, if they were good, but also because the center of gravity of the art world had shifted to New York."[33] It was in this second phase of her activity that Sonnabend became one of the first and most authoritative international supporters of Arte Povera. In New York she exhibited Calzolari (1971, 1972, 1973, 2000), Kounellis (1972, 1973, 1974, 1980, 1983, 1984, 1987, 2000), Merz (1970, 1971, 1972, 2000), Paolini (1972, 1973), and Zorio (1981, 1988, 2000, 2004, 2005, 2014), alongside other leading artists on the European scene such as Christian Boltanski, the English duo Gilbert & George, and the German photographers Bernd and Hilla Becher.

The relationship between Sonnabend and Arte Povera—a movement whose critical label, coined by Germano Celant in 1967, gained international currency partly due to the amplifying effect of the transatlantic gallery circuits—would deserve a treatment of its own, beyond the scope of this essay. Here it will suffice to recall that, in the long term, it was the most successful and enduring chapter in the ties between the gallerist and Italian art, and for this reason it has been the subject of several exhibitions and bibliographic studies, such as the show *Ileana Sonnabend and Arte Povera*, curated by Germano Celant in 2017 in New York.

An account of Ileana Sonnabend's ties with Italy, reconstructed here especially during the 1960s, thus presents a far more complex picture than the one handed down by standard critical accounts, which tend to reduce her European role to the importation of American Pop Art alone. On the contrary, Sonnabend was an active and in some respects two-way node in a transatlantic network that was then still taking shape. She was capable of introducing Johns, Rauschenberg,

29 Sonnabend, letter to Castelli, Paris, March 5, 1964, SAAA, Leo Castelli Gallery Records, series 1: Correspondence, b. 20, f. 19.
30 Castelli, letter to Sonnabend, New York, October 11, 1963, ibid., b. 20, f. 18.
31 Sonnabend, letter to Castelli, Paris, April 20, 1964, ibid., b. 20, f. 19.

30 Castelli, lettera a Sonnabend, New York, 11 ottobre 1963, ivi, b. 20, fasc. 18.
31 Sonnabend, lettera a Castelli, Parigi, 20 aprile 1964, ivi, b. 20, f. 19.
32 Un regesto completo delle mostre tenutesi negli anni nelle varie sedi delle gallerie Sonnabend è consultabile nel presente catalogo alle pp. 265-272 e in Celant, *Ileana Sonnabend and Arte Povera*, cit., pp. n.n.

32 A complete record of the exhibitions held over the years at the various Sonnabend gallery locations can be found in this catalogue on pp. 265–272 and in Celant, *Ileana Sonnabend and Arte Povera*, pages unnumbered.
33 Ileana Sonnabend, in de Coppet and Jones, *The Art Dealers*, 117.

europei che Sonnabend aveva incontrato e sostenuto nel corso del decennio precedente. «Aprire una galleria a New York era davvero il rovescio della mia situazione parigina», avrebbe spiegato la gallerista nel 1982, «in parte perché volevo che gli europei fossero visti qui, se erano bravi, ma anche perché il baricentro del mondo dell'arte si era ormai spostato a New York»[33]. Fu infatti in questo secondo tempo della sua attività che Sonnabend divenne una delle prime e più autorevoli sostenitrici internazionali dell'Arte Povera, esponendo a New York Calzolari (1971, 1972, 1973, 2000), Kounellis (1972, 1973, 1974, 1980, 1983, 1984, 1987, 2000), Merz (1970, 1971, 1972, 2000), Paolini (1972, 1973) e Zorio (1981, 1988, 2000, 2004, 2005, 2014) accanto ad altri protagonisti della scena europea come Christian Boltanski, il duo inglese Gilbert & George e i fotografi tedeschi Bernd e Hilla Becher.

Il rapporto tra Sonnabend e l'Arte Povera – un movimento la cui stessa etichetta critica, coniata da Germano Celant nel 1967, si è imposta a livello internazionale anche grazie alla cassa di risonanza offerta dai circuiti galleristici transatlantici – meriterebbe una trattazione a sé, che esula dai confini di questo saggio. Basti qui ricordare come esso abbia rappresentato, sul lungo periodo, il capitolo più fortunato e duraturo del legame tra la gallerista e l'arte italiana, cui sono stati non a caso dedicati diversi approfondimenti espositivi e bibliografici, come la mostra *Ileana Sonnabend and Arte Povera* curata da Germano Celant nel 2017 proprio a New York.

La vicenda italiana di Ileana Sonnabend, qui ricostruita soprattutto per ciò che riguarda gli anni Sessanta del Novecento, restituisce dunque un quadro assai più complesso di quello tramandato dalla vulgata critica, che tende a ridurre il suo ruolo europeo alla sola importazione della Pop Art statunitense.

Dine, Lichtenstein, and Warhol to Europe, while attempting—with results that were uneven but no less significant—the international launch of Italian artists such as Schifano and Pistoletto, and finally, from the 1970s on, of gaining global recognition for Arte Povera. If the case of Schifano shows how even a stormy, interrupted relationship could have, in the short term, a potential for an international launch that was enormous and is still not fully understood, the story of Pistoletto confirms that the same model, when sustained by greater professional continuity, could lead to decidedly more durable outcomes.

Another crucial aspect of this story seems to lie in its continuing relevance. This account, although chronologically limited to the central decades of the twentieth century, continues to produce historiographic and museological effects in the most immediate present. If, for example, the rediscovery of the Sonnabend-Schifano correspondence has made it possible to rewrite important pages in the chronology of one of the major Italian painters of the postwar period, the opening in 2025 of the Mantua museum devoted to the Sonnabend Collection shows that the ties between the gallerist and Italy lie not just the past, but remain a field of research and cultural valorization that is still open. Taken as a whole, Ileana Sonnabend's Italian experience thus appears an indispensable chapter not only in the gallerist's intellectual biography, but in the history of the internationalization of Italian art in the second half of the twentieth century, in which, with only a few other figures of her generation, she was among the most conscious and determined protagonists.

Sonnabend fu, al contrario, un nodo attivo e per certi versi bidirezionale di una rete transatlantica all'epoca tutta in formazione, capace tanto di introdurre in Europa Johns, Rauschenberg, Dine, Lichtenstein e Warhol, quanto di tentare – con esiti alterni, ma non per questo meno significativi – il lancio internazionale di artisti italiani come Schifano e Pistoletto, e di sostenere infine, a partire dagli anni Settanta, l'affermazione globale dell'Arte Povera. Se il caso di Schifano dimostra infatti come anche un rapporto burrascoso e interrotto possa aver avuto, sul breve periodo, un potenziale di lancio internazionale enorme quanto ancora non pienamente compreso, la storia di Pistoletto conferma come quello stesso modello, se sorretto da una maggiore continuità professionale, potesse condurre a esiti certamente più duraturi.

Un altro aspetto cruciale di questa vicenda pare infine risiedere nella sua attualità. La storia qui raccontata, per quanto circoscritta cronologicamente ai decenni centrali del Novecento, continua infatti a produrre effetti storiografici e museali fino al presente più immediato: se ad esempio la riscoperta dell'epistolario Sonnabend-Schifano ha permesso di riscrivere pagine importanti della cronologia di uno dei maggiori pittori italiani del dopoguerra, l'apertura nel 2025 del museo mantovano dedicato alla Sonnabend Collection dimostra come il legame tra la gallerista e l'Italia non appartenga soltanto al passato, ma resti un campo di ricerca e di valorizzazione tuttora aperto. Nel suo complesso, l'esperienza italiana di Ileana Sonnabend appare dunque un capitolo imprescindibile non solo per una biografia intellettuale della gallerista, ma per la storia stessa dell'internazionalizzazione dell'arte italiana del secondo Novecento, un processo di cui ella fu, insieme a poche altre figure della sua generazione, tra le più consapevoli e determinate protagoniste.

33 Ileana Sonnabend, in de Coppet, Jones, *The Art Dealers*, cit., p. 117.