



A cura di / Curated by
Paolo Cortese, Rosanna Ruscio

BETTINA
ELISA
GUT



Elisabetta Gut_Alphabets

Con il patrocinio di/ *With the Patronage of:*
Istituto Italiano di Cultura Atene

Gamma_Epsilon Gallery, Athens
13.03 - 13.06.2025

In collaborazione con/ *In collaboration with:*
Archivio Elisabetta Gut, Roma
Archivio Lettera_E, Roma

Mostra e catalogo a cura di/ *Exhibition and catalogue*
curated by:
Paolo Cortese, Rosanna Ruscio

Testi di/ *Texts by:*
Paolo Cortese, Rosanna Ruscio, Tommaso Silvestrini

Traduzioni di/ *Translated by:*
Melina Paraskevopoulou, Nicolas Roome

Foto di/ *Photos by:*
Studio Boys, Manuela De Leonardis, Thanassis Gatos,
Carlo Porcella, Aldo Venga

Progetto grafico/ *Art direction:*
Andrea Germoleo

Un ringraziamento speciale va a **Elisabetta Martello** che ha reso possibile la realizzazione della mostra e del catalogo/
*A special thank you to **Elisabetta Martello** who made the exhibition and the catalogue possible*

Si ringraziano/ *We thank:*
Chiara Diamantini, Emilia Gut, Massimo Lisanti, Gianluca Moresco, Julia Patey, Nicolas Roome, Scumecck Sabottka, Susanna Schlein, Franca Sonnino

© 2025 Gamma_Epsilon Gallery, Athens
www.grammaepsilon.com
isbn 978-618-86674-8-8

ELISABETTA
GUT
ALPHABETS

A CURA DI/ *CURATED BY*
PAOLO CORTESE,
ROSANNA RUSCIO

DI
INDICE
IN
DE
X

"E" come Elisabetta/ "E" for Elisabetta

Paolo Cortese

06

**L'opera di Elisabetta Gut, l'obliquità dei pensieri
e la costruzione dell'immagine/**

*The work of Elisabetta Gut, the obliqueness of thoughts
and the construction of the image*

Rosanna Ruscio

10

Opere/ Works

36

Apparati/ Apparatus

Tommaso Silvestrini

Antologia critica/ Critical anthology

Appendice/ Appendix

Biografia/ Biography

Itinerario espositivo/ Exhibition history

Bibliografia selezionata/ Selected bibliography

160

“E”
 COME
 ELISA
 BETTA

“E”
 ELISA
 BETTA
 FOR

“E” COME ELISABETTA / “E” FOR ELISABETTA

Paolo Cortese

Chiedo ad Elisabetta di spiegarmi le opere che abbiamo scelto insieme per un progetto da presentare in una importante fiera internazionale.¹ Siamo vicini alla portafinestra che dal suo salotto porta al giardino e che insolitamente è aperta. Lei mi indica la grande magnolia che giganteggia davanti a noi e con la sua voce roca mi dice: “Un giorno ho raccolto una foglia da terra, l’ho presa in mano, l’ho guardata... ed era un libro!” Contemporaneamente fa la mossa di schiudere le mani giunte come se aprisse un libro, poi aggiunge: “È come in quella canzone... - e accenna il motivo della famosa canzone di Sergio Endrigo - Ci vuole un fiore, per fare un libro, ci vuole l’albero!”² Per Elisabetta tutto risponde a regole ben precise che però non sono facilmente accessibili e visibili. Seguendo il filo nascosto dei suoi pensieri continua: “I lavori non vanno spiegati, vanno capiti”.

Io, che la conosco, non chiedo nulla e aspetto. Si gira e si guarda intorno. Seguo il suo sguardo, le pareti del salone sono tappezzate di lavori che appartengono a epoche differenti. Il colore prevalente è decisamente il bianco, molti sono *assemblage* geometrici di stampo costruttivista e hanno sottili inserti neri o color alluminio. In alto, sopra un grande mobile libreria, ci sono dei prismi in perspex ingialliti dal tempo e dal fumo. Sulla scrivania e sul tavolo da disegno sono disposti in maniera ordinata i lavori di poesia visiva, alcuni dei quali attendono pazienti da anni di essere terminati. Su basi bianche di differenti dimensioni, protetti da teche di perspex, ci sono i libri oggetto che rappresentano forse i lavori per i quali, oggi, è maggiormente conosciuta.

“La gente non capisce niente - esordisce riferendosi ai galleristi - è come per i musicisti: prima impari le note, studi il solfeggio, fai le scale, poi inizi con le piccole sonatine, la musica da camera, le sinfonie e poi suoni il jazz!” Si gira verso di me: “La poesia visiva è il jazz! Se io non avessi fatto tutto questo prima, non avrei mai potuto fare lavori come quelli!” dice indicandomi con lo sguardo gli *Strumenti musicali*.³ Mi avvicino per guardarli meglio. Sono dei *collage* su fogli Fabriano A4,

I ask Elisabetta to explain the works we chose together for a project to be presented at an important international fair.¹ We’re standing near the glass doors that lead from her living room to the garden and its unusually open. She points to the large magnolia towering in front of us and, in her rough voice, says, “One day I picked up a leaf from the ground, held it in my hand, looked at it... and it was a book!” As she speaks, she mimics opening a book with her joined hands. Then she adds, “It’s like in that song...” and hums a bit the famous Sergio Endrigo melody, “Ci vuole un fiore, per fare un libro, ci vuole l’albero!”² For Elisabetta, everything follows precise rules, but these are not easily accessible or visible. Following the hidden thread of her thoughts, she continues, “Works don’t need to be explained, they need to be understood.” I know her well and don’t ask anything but wait. She turns and looks around. I follow her gaze, the walls of the living room are covered with works from different eras. The dominant colour is clearly white, many are geometric assemblages of a constructivist style with subtle black or aluminum-colored inserts. Above a large bookcase, there are yellow perspex prisms, aged by time and smoke. On the desk and drawing table, visual poetry works are neatly arranged, some of which have been waiting patiently for years to be completed. On white bases of different sizes, protected by perspex display cases, there are object-books, perhaps the works for which she is most well-known today.

“People don’t understand anything,” she starts, referring to the gallery owners, “It’s like with musicians: first, you learn the notes, study the solfeggio, do the scales, then you start with little sonatinas, chamber music, symphonies, and then you play jazz!” She turns to me, “Visual poetry is jazz! If I hadn’t done all this before, I could never have created works like those!” she says, pointing at the *Musical Instruments*.³ I approach to take a closer look. They are collages on A4 Fabriano sheets, glued onto a wooden base and encased in a perspex case. Inside,

incollati su una basetta di legno e chiusi in teche di plexi. Al loro interno su sottili supporti di cartone sono fissati frammenti di scritture musicali, semi essiccati e piume, mentre fili di cotone nero, come corde di strumenti musicali, sono tesi attraverso minuscoli forellini.

Non avevo mai messo in relazione quei piccoli capolavori di poesia visiva con le serie delle *Fughe*, dei *Contrappunti* o degli *Aquiloni* realizzate anche esse negli anni '70.⁴

A pensarci bene, in tanti anni non sono mai riuscito a vedere, se non di sfuggita, i suoi lavori precedenti, quegli degli anni '50 e '60 che dopo la grossa mostra curata da Mirella Bentivoglio a Macerata nel 1981,⁵ Elisabetta non ha mai più voluto esporre, come se rappresentassero un'ipoteca sulla sua adesione alle neo avanguardie logo-iconiche.

Quando a pochi mesi dalla sua scomparsa sua figlia Bettina mi ha chiesto di aiutarla ad organizzare il suo archivio,⁶ ho finalmente avuto accesso all'intero corpus delle sue opere e tutto quello che avevo sentito raccontare da lei, ha preso forma come un puzzle che nella sua interezza, ma anche nelle sue più piccole tessere aggiungerei, racchiude l'essenza dell'arte e della persona di quest'artista straordinaria: Elisabetta Gut.

Sfogliando gli album dei primi anni '50, quando ancora frequentava l'istituto d'arte, e aprendo le cartelle piene di studi, progetti ed esercitazioni, non si può fare a meno di notare la padronanza del segno e dell'uso del colore. Il segno è fermo, deciso e incisivo, anche quando vuole essere intenzionalmente leggero. Gli accostamenti cromatici sono coraggiosi, forti e contemporanei. Niente lascia prevedere che nel giro di dieci anni la sua produzione virerà verso una rinuncia quasi totale del colore.

Al contrario l'interesse rivolto alla dimensione spaziale, anch'essa presente già nei lavori di quei primi anni, rimarrà una costante nella ricerca dell'artista,⁷ riscontrabile in tutte le molteplici fasi del suo lungo percorso.

Sin dalla prima personale, tenuta alla galleria Cairola di Milano nel 1956 e presentata da Felice Casorati, Elisabetta riscuote un grosso successo di critica e di mercato vendendo la maggior parte dei lavori esposti. In questa prima fase, dove si fa firma Elisa,⁸ potremmo dire che l'artista sperimenta ancora i mezzi

on thin cardboard supports, are attached fragments of musical writings, dried seeds, and feathers, while black cotton threads, like the strings of musical instruments, are stretched through tiny holes.

I had never related those small masterpieces of visual poetry to the series of *Fugues*, *Counterpoints*, or *Kites*, which were also created in the 1970s.⁴

Thinking about it, in all these years, I had never really seen, except very briefly, her earlier works, those from the '50s and '60s, which after the major exhibition curated by Mirella Bentivoglio in Macerata in 1981,⁵ Elisabetta never wanted to exhibit again, as if they represented a mortgage on her affiliation with the neo-avant-garde logo-iconic movements.

When, a few months before her death, her daughter Bettina asked me to help organize her archive,⁶ I finally had access to the entire body of her works, and everything I had heard her talk about took shape like a puzzle that, in its entirety, but also in its smallest pieces, encapsulates the essence of the art and the person of this extraordinary artist: Elisabetta Gut.

Flipping through the albums from the early 50s, when she was still attending the art institute, and opening the folders filled with studies, projects, and exercises, one cannot help but notice the mastery of line and color. The lines are definite, still and incisive, even when they are intentionally light. The color combinations are bold, strong, and contemporary. Nothing predicts that within ten years her work will turn toward an almost total abandonment of colour.

On the contrary, the interest in spatial dimensions, already present in her early works, would remain a constant in the artist's research,⁷ observable in all the multiple phases of her long journey.

Since her first solo exhibition, held at the Cairola Gallery in Milan in 1956 and presented by Felice Casorati, Elisabetta gathered great critical and market success, selling most of the works exhibited. In this early phase, when she signed as Elisa,⁸ we could say the artist was still experimenting with the tools at her disposal and refining her mastery, so

che ha a disposizione e ne affina la padronanza, per questo la sua attenzione è come se fosse rivolta all'esterno. Ma dai primi anni '60 rapidamente tutta l'energia è convogliata verso quella ricerca del sé che la accompagnerà sempre e che caratterizzerà costantemente il suo lavoro.

In questo senso va intesa la selezione delle opere qui presentate che datano dai primi anni '60 fino a tempi recentissimi. L'intenzione è quella di sottolineare il *fil rouge* che le lega, quella irresistibile spinta dell'ego ad emergere per trovare, attraverso le opere, una imperitura celebrazione. Naturalmente questo percorso, nel tempo, attraversa fasi distinte, ma non è un caso che la prima opera di questa mostra *Alla ricerca del tempo perduto (Proust)* del 1961 e l'ultima, *Ego* del 2018, anche nei loro titoli siano esemplificative dei termini attraverso i quali si snoda questa lunga parabola creativa.

Note_ Notes

1. Conversazione avvenuta a Roma a casa dell'artista, nel mese di settembre 2019. Il progetto a cui si fa riferimento è *Three Approaches to Poetry: M.Bentivoglio, A.Etlinger, E.Gut*, Artissima Oval Lingotto, Torino, Novembre 2019.
2. *Ci vuole un fiore* canzone di Sergio Endrigo, testo di G.Rodari, 1974.
3. L'artista ha realizzato diverse serie di *Strumenti musicali* esposte nelle seguenti mostre personali: *Semi e segni*, Galleria Cortese & Lisanti, Roma, 2009; *Books Without Words: The Visual Poetry of Elisabetta Gut*, National Museum of Women in the Arts, Washington, USA, 2010; *Cutting through: the art of Elisabetta Gut*, Maitland Regional Art Gallery (MRAG), Maitland, Australia, 2012.
4. Si tratta di tre serie di *assemblage* realizzati tra il 1972 e il 1978 ed esposti nelle seguenti occasioni: *Gut*, Palazzo Arengario, Monza, 7-18 dicembre 1973; *X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Artisti stranieri operanti in Italia*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 9 giugno - 10 luglio 1977; *Elisabetta Gut 1956-1981: un filo ininterrotto*, a cura di M.Bentivoglio, Pinacoteca e Musei Comunali, Macerata, 1981.
5. *Elisabetta Gut 1956-1981: un filo ininterrotto*, Ibidem.
6. Elisabetta Gut si spegne a Roma il 16 maggio 2024.
7. Cfr. N.Ponente, 1970; M.Torrente, 1973; G.Montana, 1976; M.Bentivoglio, 1981, 2009.
8. L'artista inizialmente quando firma per esteso utilizza il suo nome di battesimo, Elisa.

her attention seemed directed outward. But by the early '60s, all her energy rapidly shifted toward a search for the self, a search that would accompany her always and would constantly characterize her work. In this sense, the selection of works presented here, dating from the early '60s to the most recent works, should be understood. The intention is to emphasize the *fil rouge* connecting them, that irresistible drive of the ego to emerge and find, through the works, an enduring celebration. Naturally, this journey, over time, goes through distinct phases, but it is no coincidence that the first work in this exhibition, *In Search of Lost Time (Proust)* from 1961, and the last one, *Ego* from 2018, even in their titles, are exemplary of the terms through which this long creative arc unfolds.

1. Conversation held in Rome at the artist's home, in September 2019. The project referenced is *Three Approaches to Poetry: M. Bentivoglio, A. Etlinger, E. Gut*, Artissima Oval Lingotto, Turin, November 2019.
2. *Ci vuole un fiore*, song by Sergio Endrigo, lyrics by G. Rodari, 1974.
3. The artist created several series of *Musical Instruments* exhibited in the following solo exhibitions: *Semi e segni*, Galleria Cortese & Lisanti, Rome, 2009; *Books Without Words: The Visual Poetry of Elisabetta Gut*, National Museum of Women in the Arts, Washington, USA, 2010; *Cutting through: the Art of Elisabetta Gut*, Maitland Regional Art Gallery (MRAG), Maitland, Australia, 2012.
4. These are three series of assemblages created between 1972 and 1978 and exhibited in the following events: *Gut*, Palazzo Arengario, Monza, December 7-18, 1973; *X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Artisti stranieri operanti in Italia*, Palazzo delle Esposizioni, Rome, June 9 - July 10, 1977; *Elisabetta Gut 1956-1981: un filo ininterrotto*, curated by M. Bentivoglio, Pinacoteca e Musei Comunali, Macerata, 1981.
5. *Elisabetta Gut 1956-1981: un filo ininterrotto*, Ibidem.
6. Elisabetta Gut passed away in Rome on May 16, 2024.
7. See N. Ponente, 1970; M. Torrente, 1973; G. Montana, 1976; M. Bentivoglio, 1981, 2009.
8. The artist initially, when signing her full name, used her first name, Elisa.

L'OPERA DI ELISABETTA GUT

THE WORK OF ELISABETTA GUT



L'OPERA DI ELISABETTA GUT, L'OBLIQUITÀ DEI PENSIERI E LA COSTRUZIONE DELL'IMMAGINE / *THE WORK OF ELISABETTA GUT, THE OBLIQUENESS OF THOUGHTS AND THE CONSTRUCTION OF THE IMAGE*

Rosanna Ruscio

Durante i sessanta anni di lenta e inesorabile ricerca Elisabetta Gut ha apparentemente mutato i mezzi tecnici: dalla pittura al collage, dai gesti informali all'adozione di stili e materiali di produzione industriale, ma non ha mai rinunciato di riflettere sugli elementi propri dell'arte legata alla vita. Per affrontare questo suo desiderio, l'artista ha attraversato diversi stati di coscienza e liberato la fantasia nella ricerca di immagini in costante apertura verso il mondo reale, presentando un ventaglio ampio di proposte estetiche, molte delle quali si collocano fra i due estremi della produzione in serie dell'*objet trouvé* e della poesia visiva.

La pittura è stata all'inizio per Elisabetta Gut uno strumento per comprendere quello che intuiva poteva esserci al di là dell'immagine del reale: un mondo di figure di immediata visibilità dietro le quali era possibile concepire narrazioni più profonde. L'artista aveva cercato di mettere a fuoco il rapido mutamento delle forme servendosi del disegno e dei colori: un groviglio calligrafico di segni che sigillava le tinte piatte obbligando ogni idea figurativa a restare sulla soglia della coscienza visiva. Le figure che si snodavano sulla tela, erano costruite su nervature quasi xilografiche che racchiudevano zone di colore dense e accese come uno smalto cloisonné. Il disegno era controllato e i soggetti che tratteggiava sui fogli riconducevano a spazi scenografici vibranti di inquiete memorie. Poi nel breve tempo di meno di un decennio, il modo di strutturare il rapporto tra le forme e il colore aveva perduto ogni contenimento fino a staccarsi dalla vacuità dello spazio e seguire soltanto la passione del gesto e l'immediatezza del segno. La

Over sixty years of measured and inexorable artistic exploration, Elisabetta Gut seemingly changed her technical means: from painting to collage, from informal gestures to the adoption of industrial styles and materials, but never ceased to reflect on the elements of art that are intrinsically linked to life. To address this desire, the artist has gone through different states of consciousness, setting her imagination free in the search of images that are constantly open to the real world, presenting a wide range of aesthetic proposals, many of which situate themselves between the two extremes of mass-produced *objet trouvé* and visual poetry.

Painting was, at first, a tool for Gut to understand what she sensed to lay beyond the image of reality: a world of immediately recognisable figures behind which it was possible to conceive deeper narratives. She sought to capture the rapid transformation of forms through drawing and colour: creating a calligraphic tangle of signs that sealed flat tones, forcing any figurative idea to remain on the threshold of visual consciousness. The figures that unfolded on the canvas were constructed upon almost woodcut-like frameworks that enclosed dense and vivid colour zones, akin to cloisonné enamel. The drawing was controlled, and the subjects she sketched on paper led back to scenographic spaces that were vibrant with restless memories. Then in less than a decade, her way in organising the relationship between form and colour lost all containment to the point of detaching itself from the emptiness of space and following only the passion of gesture and the immediacy of mark-making. The structural logic of her paintings was subject to the slow, physical trembling of colours, from reds

Elisabetta Gut, Daphne Maugham,
Felice Casorati, Gigi Martello,
Pavarolo, Torino 1956

Elisabetta Gut, Daphne Maugham,
Felice Casorati, Gigi Martello,
Pavarolo, Turin, 1956

L'artista con Giorgio Albertazzi
durante l'inaugurazione della
personale alla Galleria Cairola,
Milano, ottobre 1956

The artist with Giorgio Albertazzi
during the opening of her solo
exhibition at Galleria Cairola,
Milan, October 1956



**“THE LETTER ‘E’ IN ITS INSISTENT ITERATION,
WAS NOT ONLY A SIGN BUT ALSO ALLUDED TO
SOMETHING SYMBOLIC, HER NAME, ELISABETTA,
HER INNER SELF (EGO).”**

“La lettera E, nella sua insistita iterazione

oltre ad essere segno, alludeva a qualcosa di simbolico,

al suo nome, Elisabetta, al suo io interiore (Ego).”

logica strutturale dei dipinti era soggetta al lento e fisico trasalire dei colori, dai rossi alle terre ombrose, dal viola ai gialli, dai blu agli intensi e profondi neri notturni. Insomma, le sue opere pittoriche sembravano nascere da una oscura urgenza e muovere dal dentro al fuori delle superfici, senza ossessione progettuale ma con una libera capacità di trarre forza dai segni precari della vita. Tutto questo lo aveva ben compreso Felice Casorati che nella presentazione alla prima personale dell'artista nel 1956, osservava come i disegni e i dipinti non fossero *“realizzati seguendo precetti scolastici, ricette sfruttate o abilità di mestiere, ma inventati come dettati all'improvviso da una innata sensibilità sempre tesa, accesa e vibrante - e come la linea-non descrivesse, non delimitasse, ma si svolgesse- liricamente vivendo una vita propria”*.¹ Esaurita l'esperienza pittorica di carattere figurativo ed astratto, Elisabetta Gut scopre quasi improvvisamente il vitalismo di alcuni materiali, dapprima la corposità del colore mescolato a sabbia e garze, e poi quello fisico degli oggetti. Sarà una ricerca che si articolerà qualificandosi nel fluire di differenziate cifre formali, spessori stropicciati (*Alla ricerca del tempo perduto*, 1961, *Senza titolo*, 1966), ricami, *clichét* di giornali, reti metalliche, bottoni, alfabeti personali, rappresi sulla tela, organizzati in modo da rivelare nella freddezza strutturale delle immagini, l'anima materica, la dimensione altra del loro apparire. In questi lavori, l'artista sembra mirare ad una ricognizione razionale di quello che era stato vissuto spontaneamente. Un atteggiamento che probabilmente derivava dall'osservazione diretta di quello che puro non era più: oggetti dimenticati, marginali e imprevedibili

to shadowy earth tones, from purples to yellows, from blues to intense and deep nocturnal blacks. Her works seemed to emerge from a dark urgency, moving from the inside to the outside of the surfaces; not with obsessive planning but with a free ability to draw strength from the precarious signs of life. This was well understood by Felice Casorati, who, in presenting Gut's first solo exhibition in 1956, commented how her drawings and paintings were *“not created by following academic precepts, exploited formulas, or technical ability, but rather invented as if they were suddenly dictated by an innate sensitivity, always tense, lively, and vibrant- where the line does not describe nor delimit, but rather unfolded lyrically, living its own life”*.¹ Having exhausted the possibilities of figurative and abstract painting, Elisabetta Gut almost suddenly discovered the vitality of certain materials: first, the tactile quality of colour mixed with sand and gauze and then the physicality of objects themselves. A research that would become a fluid articulation of distinct formal elements: crumpled textures (*Alla ricerca del tempo perduto*, 1961; *Senza titolo*, 1966), embroidery, newspaper clichés, metal grids, buttons, personal alphabets, all captured on canvas, and organised in such a way as to reveal the structural coldness of the images, the material soul, the other dimension of their appearance. In these works, Gut seemed to pursue a rational reassessment of what had once been experienced spontaneously. Perhaps an approach derived from her direct observation of things that were no longer pure; but forgotten, marginal, and aesthetically unpredictable objects, bearing the passage of time, which were visually purified through the chromatic expression of white.

dal punto estetico, portatori intrinseci del tempo che nell'espressione cromatica del bianco venivano visivamente depurati.

Elisabetta Gut avvertiva che la superficie doveva avere necessariamente un'anima materica, dove fare affiorare i segni tra una pienezza e l'altra, e da qui, rivelare il senso del vuoto e del pieno. Si può dire che l'arte di Fontana, riferimento fondamentale per questo tipo di argomentazioni, faceva scuola,² ma che Gut viveva questo concetto attraverso una personale ricerca di verità, con forti accenti poetici e declinazioni espressive. La lettera E, nella sua insistita iterazione oltre ad essere segno, alludeva a qualcosa di simbolico, al suo nome, Elisabetta, al suo io interiore (Ego), ed era traccia impressa sulla tela e nello stesso tempo tramite interiore con cui adescare lo spazio dentro l'irregolarità delle trame. La peripezia dentro la materia opaca del gesso la metterà di fronte alla fisicità nuda del quadro. In essa l'artista si preparerà a cogliere tutte le risonanze vibranti delle materie. In questa fase di ricerca l'itinerario di Elisabetta Gut si muoverà nel cospetto dell'informale.

A Roma negli anni Sessanta conosce e frequenta artisti come Burri e Sanfilippo,³ visita mostre, insomma si immerge in quel clima di cultura come in una miniera ricca di materie rassomiglianti alle sue esigenze. Ma l'essenza della sua opera andrà al di là di queste identificazioni, per lei vorrà dire unicamente liberarsi del loro diretto condizionamento per mirare ad una propria espressività. Artista di forte temperamento, con un senso di impazienza guarderà tutto dal di fuori attraversando gli stili con la coscienza dei limiti e delle virtù, senza mai smentire le sue doti nell'invenzione formale. All'inizio degli anni Settanta si affiderà nella sua ricerca a due anime del medesimo versante: l'astrazione geometria e il valore funzionale dello

Elisabetta Gut felt that the surface had to have a material soul, where signs could emerge between one depth and another, revealing a sense of both emptiness and fullness. It can be said that Fontana's art, fundamental in this discourse, served as a reference,² but Gut experienced this concept through a personal search for truth, one that was enriched with strong poetic accents and expressive variations. The letter 'E' in its insistent iteration, was not only a sign but also alluded to something symbolic, her name, Elisabetta, her inner self (Ego), a mark impressed upon the canvas and at the same time an internal medium with which to lure space within the irregularity of textures. The unpredictability of the opaque materiality of plaster confronted her with the raw physicality of the painting. In this, the artist prepared herself to capture all the vibrant resonances of the materials. At this stage of her research, Gut's artistic journey moved in the realm of informal art.

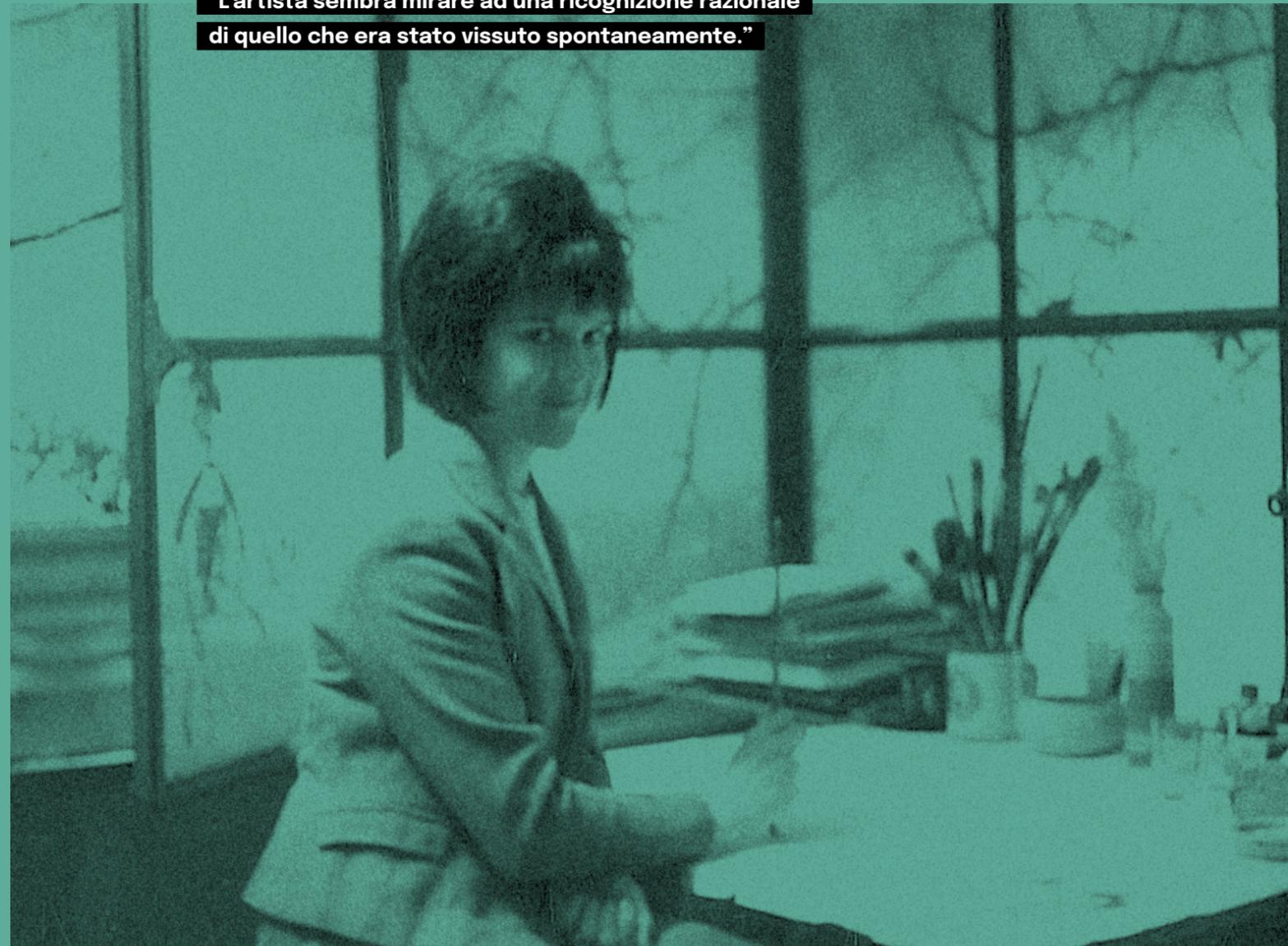
In Rome during the 1960s, she met and frequented artists such as Burri and Sanfilippo,³ visited exhibitions, and generally immersed herself in an environment rich with culture, somewhat resembling a mine full of materials suited to her needs. But the essence of her work went beyond these identifications; for her, it meant freeing herself from direct influence in order to strive for a personal expressiveness. A strong-willed artist, impatient by nature, she observed everything from the outside, traversing styles with an awareness of their limits and virtues, never betraying her innate talent for formal invention. In the early 1970s, she focused her research on two aspects of the same spectrum: geometric abstraction and the functional value of space. These two elements would become crucial for defining her work. The adoption of geometry as a measure of space, led her to an immediate resolution of the surface, punctuated only by a few geometric signs.

L'artista nel suo studio,
Roma 1959

The artist in her studio,
Rome, 1959

“GUT SEEMED TO PURSUE A RATIONAL REASSESSMENT OF WHAT HAD ONCE BEEN EXPERIENCED SPONTANEOUSLY.”

“L'artista sembra mirare ad una ricognizione razionale di quello che era stato vissuto spontaneamente.”





spazio. Questi due momenti si riveleranno necessari per la definizione del suo lavoro. L'adozione della geometria come misura dello spazio, porterà il suo sguardo verso una immediata idea di soluzione della superficie invasa da pochi segni geometrici. Razionalità ed emozione si accompagneranno oscillando tra intransigenza e visione immaginativa, e in questa dialettica emergerà sempre più la dimensione del pensiero progettuale. È utile precisare che l'interesse per le composizioni rigorosamente geometriche era guidato dalla consapevolezza delle sue origini storiche, quelle del

Rationality and emotion coexisted, oscillating between both a strict and an imaginative vision, and within this dialectic the dimension of conceptual thought emerged more clearly.

It is important to specify that her interest in rigorously geometric compositions was driven by an awareness of its historical origins - Constructivism and Neoplasticism - and sustained by a desire to experiment directly with industrial materials such as plastics, metal wire, aluminum, and plexiglas. Looking at her *Fughe series* (1974) and *Aquilone dell'universo* (1978), the diagonal compositions of

L'artista con Mario Soldati durante l'inaugurazione della personale alla Galleria Lo Zodiaco, Roma, dicembre 1959

The artist with Mario Soldati during the opening of her solo exhibition at Galleria Lo Zodiaco, Rome, December 1959

Elisabetta Gut, Mario Soldati e Gigi Martello. Orte 1959

Elisabetta Gut, Mario Soldati and Gigi Martello. Orte, 1959



costruttivismo e neoplasticismo, ed era sorretto dalla volontà di sperimentare direttamente alcuni materiali industriali: le plastiche, il filo metallico, l'alluminio, il plexiglass. Guardando la serie delle fughe (*Fuga*, 1974), degli aquiloni (*Aquilone dell'universo*, 1978), vengono in mente le composizioni in diagonale di Rodčenko e di El Lissitzky, il loro modo di progettare le superfici come fossero architetture, con linee rette e piani obliqui. Guido Montana ha scritto che Elisabetta Gut *"nella sua sperimentazione ha bandito qualsiasi accentuazione retorica del mezzo; non c'è "grido" fantasioso del colore, non c'è segno introverso e intimistico- scrive il critico nel 1976- L'oggetto che va a realizzare è nudo, materialmente*

L'artista con Lucio Fontana durante l'inaugurazione della personale alla Galleria Il Carpine, Roma, febbraio 1967

The artist with Lucio Fontana during the opening of her solo exhibition at Galleria Il Carpine, Rome, February 1967

Rodchenko and El Lissitzky come to mind, their approach to designing surfaces as if they were architecture, with straight lines and oblique planes. Guido Montana wrote that Elisabetta Gut *"banished any rhetorical emphasis on the medium from her experimentation. There is no imaginary cry of colour, no introverted or intimate mark,"* he commented in 1976. *"The object she creates is raw, materially real, and carries within it the entire process of making, its operative method, which is essentially based on constructing a form piece by piece, sign by sign, linear engraving after linear engraving."*⁴

Yet, her use of geometry will not result in a complete abandonment of emotional visual stimuli. This was an era

Elisabetta Gut, Gigi Martello, Giuseppe Ungaretti durante l'inaugurazione della personale alla Galleria dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, Positano, giugno 1960

Elisabetta Gut, Gigi Martello, and Giuseppe Ungaretti during the opening of her solo exhibition at the Gallery of the Autonomous Tourist Board, Positano, June 1960



"THE ARTIST HAS GONE THROUGH DIFFERENT STATES OF CONSCIOUSNESS, SETTING HER IMAGINATION FREE IN THE SEARCH OF IMAGES THAT ARE CONSTANTLY OPEN TO THE REAL WORLD."

"L'artista ha attraversato diversi stati di coscienza e liberato la fantasia nella ricerca di immagini in costante apertura verso il mondo reale."



reale, e porta in sé interi procedimenti del fare e il suo metodo operativo, che si basa essenzialmente nel costruire la forma pezzo dopo pezzo, segno dopo segno, graffito lineare dopo graffito”.⁴ Eppure l’uso della geometria non comporterà la totale uscita dalle sollecitazioni emotive dell’occhio. Sono gli anni in cui gli artisti incrementano la produzione di opere che assomigliano a strutture architettoniche che possono essere montate, smontate e rimontate, in cui si realizzano sculture praticabili, anni in cui le caratteristiche di alcuni materiali quali il polimetacrilato di metile, noto con il nome commerciale di plexiglas affascina per le sue caratteristiche di trasparenza e luminosità nel mutato mondo dei consumi.⁵ Elisabetta Gut conosce tutto questo,

when artists increasingly started to create works that resembled architectural structures; pieces that can be assembled, disassembled, and reassembled; leading to the rise of interactive sculpture. It is also a time when materials like polymethyl methacrylate, commercially known as plexiglas, captivated artists with their transparency and luminosity, in a rapidly changing consumer world.⁵ Elisabetta Gut was well aware of these developments and following the wave of programmed and kinetic art, including the work of Rafael Soto,⁶ she created small-scale plexiglas sculptures characterized by repeated geometric sequences: open-faced parallelepipeds, shifting three-dimensional volumes, and weightless, ethereal forms.⁷ Her engagement with certain aspects of kinetic

Inaugurazione della personale alla Galleria Il Carpine, Roma, febbraio 1967

Opening of the solo exhibition at Galleria Il Carpine, Rome, February 1967

Elisabetta Gut con Livio Sbarigia, Gigi Martello, Piero Gamacchio, Roma 1969

Elisabetta Gut with Livio Sbarigia, Gigi Martello, Piero Gamacchio, Rome, 1969

e sulla scia dell’arte programmata e anche di quella cinetica di Rafael Soto,⁶ realizza sculture in plexiglass di dimensioni ridotte segnate da ripetute sequenze geometriche: parallelepipedi con le facce aperte, volumi tridimensionali cangianti, incorporei.⁷ Il suo avvicinarsi a certi risultati della sperimentazione cinetica di fatto sarà solo parziale, l’artista, attenta a cogliere le potenzialità espressive ed ottiche dei materiali, non declinerà mai la sua ricerca verso soluzioni vere e propriamente optical. “Questi lavori- ha scritto Mirella Bentivoglio- puntano non tanto sugli effetti ottico- illusivi, quanto sulle possibilità ritmiche delle proiezioni prospettiche”.⁸ È una trasformazione di senso poetico, quella proposta da Gut, in cui l’immaginario produce percorsi di concentrazione,

experimentation remains only partial. While she was keenly attuned to the expressive and optical potential of the materials, her research was never reduced to purely optical solutions. As Mirella Bentivoglio wrote, “These works do not focus so much on optical-illusory effects as on the rhythmic possibilities of perspective projections.”⁸ Gut’s approach is a transformation with poetic sensibility, where imagination generates pathways of concentration, always circling around emptiness, accumulating signs and colours along the way.

Her use of Plexiglas, which became systematic for only a brief period (circa 1972–1974), never distracted her from a fundamentally pictorial interest in surfaces. In fact, one could argue that her technique of structuring the



“IN ROME DURING THE 1960s, SHE MET AND FREQUENTED ARTISTS SUCH AS BURRI AND SANFILIPPO, VISITED EXHIBITIONS, AND GENERALLY IMMERSED HERSELF IN AN ENVIRONMENT RICH WITH CULTURE, SOMEWHAT RESEMBLING A MINE FULL OF MATERIALS SUITED TO HER NEEDS.”

“A Roma negli anni Sessanta conosce e frequenta artisti come Burri e Sanfilippo, visita mostre, insomma si immerge in quel clima di cultura come in una miniera ricca di materie rassomiglianti alle sue esigenze.”

L'artista fotografata con un suo lavoro del 1968, Galleria GAP, Roma 1969

The artist photographed with one of her works from 1968, Galleria GAP, Rome, 1969



Elisabetta Gut,
Roma 1969

Elisabetta Gut,
Rome, 1969



Elisabetta Gut | Alphabets

sempre intorno al vuoto, in cui si accumulano segni e colori. L'adozione del plexiglass che diventerà sistematica solo per un breve periodo (dal 1972 al 1974 ca.), non la distoglieranno dall'interesse tutto pittorico per la superficie, anzi si può sostenere che proprio il modo di puntellare le lastre trasparenti con strisce di colore, di combinare visivamente la neutra incorporeità delle lastre con l'opacità dei segni, rifletterà l'acuirsi di una nuova sensibilità pittorica. Anche se spesso solo per teorizzare il lavoro di Elisabetta Gut di questo periodo c'è un passaggio riflessivo di Nello Ponente che vale come intuizione generale e messa a fuoco dei problemi che l'artista maturerà nel tempo: la capacità di estendere il controllo "a tutte le componenti del suo linguaggio".⁹ Dopo lo sforzo di disciplinare gli spazi-contenitori di luce, Gut decide di istituire nuovi equilibri, smette di costruire volumi dai piani sempre di più rarefatti e si sofferma sulla concatenazione di segni riconoscendo a questi il privilegio di essere traccia evidente, non solo mentale ma squisitamente fisica. Realizza sculture a parete, la serie degli strumenti musicali, assemblaggi costruiti con carta, frammenti di spartiti, elementi vegetali, fili che incolla e incide (*Strumento musicale- nascita del pino*, 1981),

Chiara Diamantini,
Elisabetta Gut,
Nedda Guidi, Tito Amodei,
Roma 1985

transparent sheets with strips of colour, visually combining the neutral, weightless quality of the material with the opacity of her marks, reflected the sharpening of a new pictorial sensitivity. Although it is often used solely to theorise about Elisabetta Gut's work during this period, there is a reflective passage by Nello Ponente that serves as a general intuition and focus on the issues that the artist will develop over time: the ability to extend her control "to all components of her language."⁹ After the effort of disciplining light-containing spaces, Gut chooses to establish new balances by stopping the construction of volumes with increasingly obscure planes and instead focusing on the interconnection of signs, recognising their privilege as evident traces, not only mental but also deeply physical. She creates wall sculptures, including the *Musical Instruments* series; assemblages made of paper, fragments of sheet music, plant elements, and threads that she glues and engraves (*Musical Instrument - Birth of the Pine*, 1981). These works form a complex collection of vertical trajectories that both affirm and deny at the same time the possibility of an absolute meaning. The idea is the one of continuous movement, from an

Chiara Diamantini,
Elisabetta Gut,
Nedda Guidi, Tito Amodei,
Rome, 1985

L'artista all'inaugurazione della personale di Angelo Savelli, Galleria Editalia, Roma, ottobre 1981

The artist during the opening of Angelo Savelli solo exhibition at Editalia Gallery, Rome, October 1981



Inaugurazione della personale alla Pinacoteca e Musei Comunali, Macerata, maggio 1981

Opening of the solo exhibition at the Municipal Art Gallery and Museums, Macerata, May 1981

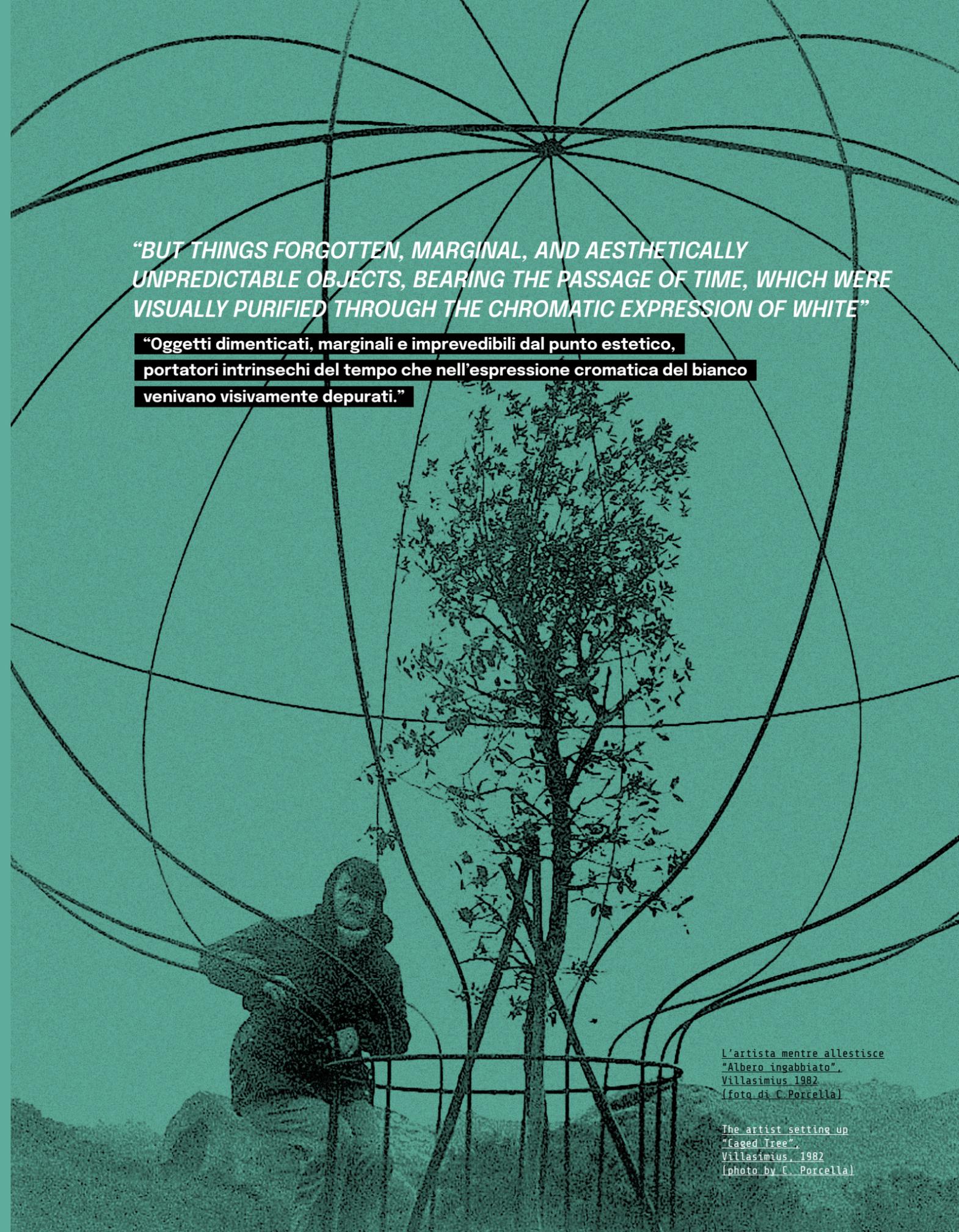


una costellazione complessa di traiettorie verticali che affermano e negano allo stesso istante l'ipotesi di un significato assoluto. L'idea è quello di uno spostamento continuo da uno spazio fisico non praticabile ad uno strettamente mentale e libero, anche quando progetterà opere ambientali,¹⁰ anche quando ripensando alla propria vocazione nomade, riprenderà in mano quei mezzi da cui era partita: la materia degli oggetti nella simbologia comunicativa della storia umana. Da qui comincia la ricerca focalizzata sul libro che in sé racchiudeva il senso della conoscenza condivisa, "oggetto spazialista" apribile e sfogliabile da cui germinano le parole, da qui la scelta di un medium dove significato significante finiscono per fondersi.¹¹

inaccessible physical space to a purely mental and free one, even when designing environmental works,¹⁰ even when, reflecting on her nomadic vocation, she returns to the very materials she started with: the matter of objects within the communicative symbolism of human history. From here begins her research that focuses on the book, which basically embodies the essence of shared knowledge, an 'object of spatialism',¹¹ openable and able to be leafed through, from which the words are emerging. This marks her choice of a medium where meaning and signifier are ultimately merging. Elisabetta Gut's cultural motives were certainly aligned with the artistic dynamics of the times - particularly the practices of verbo - visual art - but also, they were deeply

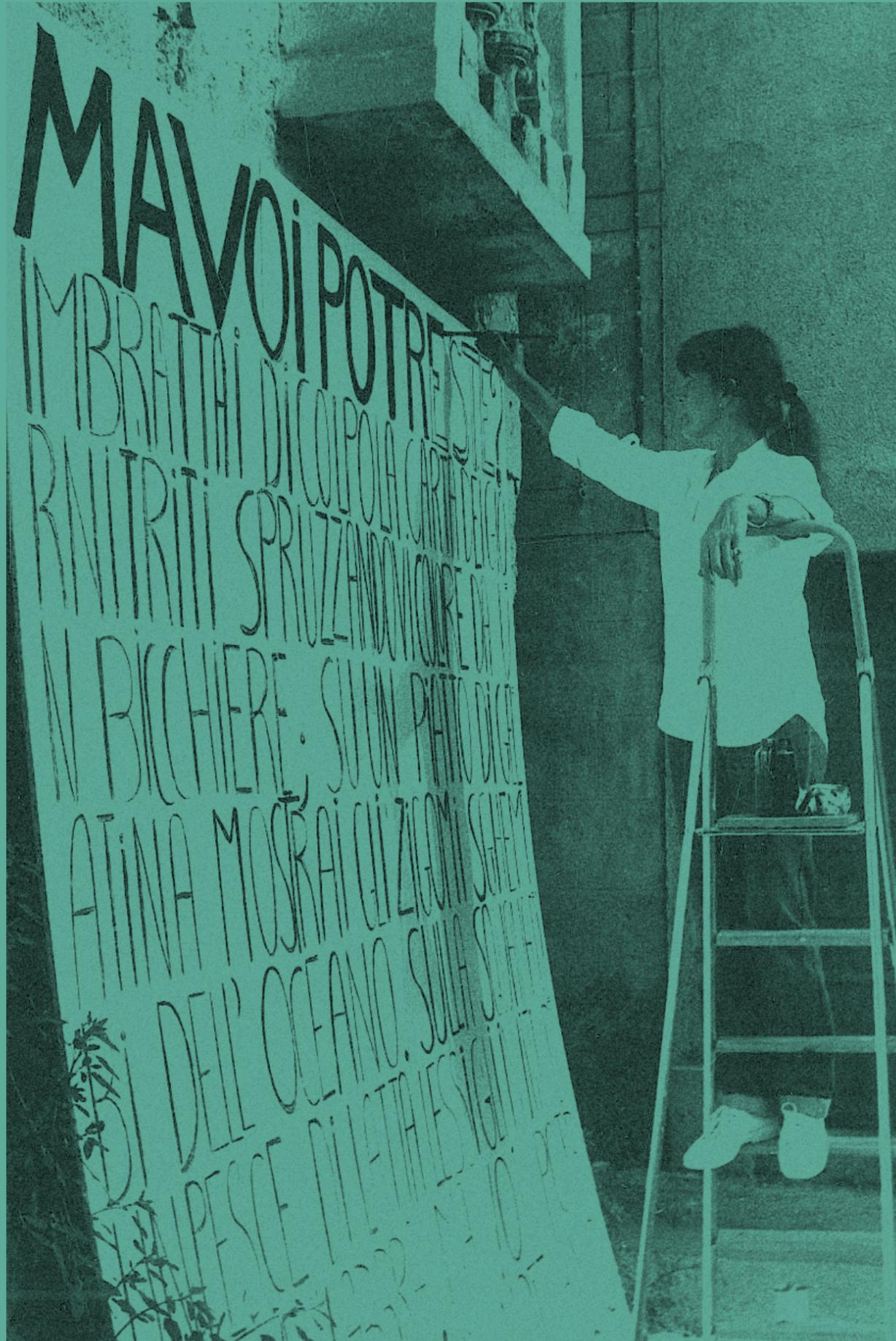
"BUT THINGS FORGOTTEN, MARGINAL, AND AESTHETICALLY UNPREDICTABLE OBJECTS, BEARING THE PASSAGE OF TIME, WHICH WERE VISUALLY PURIFIED THROUGH THE CHROMATIC EXPRESSION OF WHITE"

"Oggetti dimenticati, marginali e imprevedibili dal punto estetico, portatori intrinseci del tempo che nell'espressione cromatica del bianco venivano visivamente depurati."



L'artista mentre allestisce "Albero ingabbiato", Villasimius 1982 (foto di C. Porcella)

The artist setting up "Caged Tree", Villasimius, 1982 (photo by C. Porcella)



I motivi culturali di Elisabetta Gut erano certamente quelli diffusi nella dinamica di quegli anni- le pratiche artistiche dell'arte verbo-visiva- ma erano anche ben filtrati da un forte disincanto verso alcuni obiettivi da cui era avvinata la sua generazione. Partecipare alla Biennale del 1978 o meglio all'evento collaterale "Materializzazione del linguaggio" curata da Mirella Bentivoglio, non sarà un momento di esaltazione ma un ragionevole riconoscimento del lavoro fatto durante gli anni della sua attività. La capacità dell'artista di sollecitare le strutture dei libri con infiniti segni calligrafici, organismi naturali, cuciture, ritagli festosi di carta (*Explosionnaire*, 1985) derivava da un lento e puntuale esercizio di perizia tecnica. Si può dire che in questa fase l'artista voleva fortemente rafforzare l'idea della pratica artistica come mestiere, come processo mentale e artigianale. Le opere che realizza a partire dagli anni Ottanta evidenziano questa sua applicazione che si traduce nella costruzione di oggetti di poesia con aperture, pieghe, attraversamenti. L'interesse per la qualità parlante di alcuni materiali la conduce a rinnovare i codici visivi, calcola nuovi ritmi d'immagini e scritture, sovrappone spessori: piumaggi e pagine di testi (*Scrittura impiumata*, 1979), articola incastri con fiori e piante secche (*Libro foglia*, 1982), arriccia le pagine con ritagli festosi (*Musica impazzita*, 1984), e poi, si misura con il formato sempre più ridotto dei volumi (*Pacchetto di poesia*, 1979). Qualcuno ha detto che le cose più minuscole possono diventare poli di meditazione sul mondo, luoghi in cui lo sguardo rivela a se stesso le infinite possibilità di esistere¹². Le opere di Elisabetta Gut hanno questo potere minuscolo

filtered through a strong sense of disillusionment toward some of the ambitions that captivated her generation. Her participation in the 1978 Biennale, specifically in the collateral event *Materialization of Language* curated by Mirella Bentivoglio, was not a moment of exaltation but rather a reasonable acknowledgment of the work she had carried out over the years. The artist's ability to animate the structure of books with infinite calligraphic marks, natural elements, stitches, and playful paper cut-outs (*Explosionnaire*, 1985) stemmed from a slow and punctual mastery of technical skill.

It can be said that during this phase, the artist was deeply committed to strengthening the idea of artistic practice as both a craft and a mental process. The works she has created from the 1980s onward reflect this dedication, materialising the construction of poetic objects that feature openings, folds, and intersections. Her fascination with the expressive quality of certain materials led her to renew visual codes, calculating new rhythms of images and writing, layering textures: feathers and book pages (*Scrittura impiumata*, 1979), articulated compositions with dried flowers and plants (*Libro foglia*, 1982), curling pages with playful cutouts (*Musica impazzita*, 1984) and experiments with increasingly smaller book formats (*Pacchetto di poesia*, 1979).

Someone once said that even the smallest things can become centres of meditation on the world, places where the gaze reveals to itself infinite possibilities of existence.¹² Elisabetta Gut's works hold this delicate but boundless power, drawing us into a world that is both abstract and tangible, filled with impulses that fold back onto

L'artista mentre realizza
l'intervento "Liber/azioni 2"
nell'ambito della manifestazione
Donna-arte-territorio,
Pordenone 1983

The artist creating the intervention
"Liber/azioni 2" as part
of the event Woman-Art-Territory,
Pordenone, 1983

L'artista fotografata
all'Isola Tiberina,
Roma 1983 (foto di A. Venqa)

The artist photographed
on Tiber Island, 1983
(photo by A. Venqa)

L'artista fotografata
durante una performance
all'isola Tiberina,
Roma 1983 (foto di A. Venqa)

The artist photographed
during a performance
on Tiber Island, Rome, 1983
(photo by A. Venqa)

“HER WORKS SEEMED TO EMERGE FROM A DARK URGENCY, MOVING FROM THE INSIDE TO THE OUTSIDE OF THE SURFACES; NOT WITH OBSESSIVE PLANNING BUT WITH A FREE ABILITY TO DRAW STRENGTH FROM THE PRECARIOUS SIGNS OF LIFE.”

“Le sue opere pittoriche sembravano nascere da una oscura urgenza e muovere dal dentro al fuori delle superfici, senza ossessione progettuale ma con una libera capacità di trarre forza dai segni precari della vita.”

e altamente sconfinato di introdurci in un mondo astratto e concreto, pieno di slanci che rifluiscono su sé stessi rivelando altro dalla materia. Nulla è lasciato al caso. La carica metaforica dei titoli, accelera la percezione dell'opera, ammicca slittamenti progressivi dentro e oltre l'immagine: *Sigillo* (1979), *A Novalis* (1979), *Fumo d'autore- A Kafka* (1983), *Un lungo silenzio* (1991). Non è una forzatura accostare questo modo di restituire il procedimento dei pensieri, ovvero partire da una cosa qualunque, un oggetto,

themselves, revealing something beyond mere materiality. Nothing is left to chance. The metaphorical charge of her titles enhances the perception of the artwork, by proposing progressive shifts within and beyond the image: *Sigillo* (1979), *A Novalis* (1979), *Fumo d'autore - A Kafka* (1983), *Un lungo silenzio* (1991).

It is not a stretch to compare this way of unfolding the process of thought, starting from an ordinary thing, an object, or a reference and giving life to a chain of ideas,

un riferimento e dar vita a una concatenazione di idee, al meccanismo della scrittura sviluppata da Marcel Proust,¹³ tra l'altro amato dall'artista e ancora, al meccanismo dell'improvvisazione jazzistica, altra declinazione che Elisabetta Gut non disdegnava, anzi avvalorava poiché come è stato scritto: *“improvvisare è sempre un gioco della memoria. Quando si improvvisa non si inventa nulla, sono frammenti di memoria. Quello che piuttosto si inventa, di volta in volta, è come si mettono insieme questi frammenti”*.¹⁴

to the writing mechanism developed by Marcel Proust,¹³ whom the artist deeply admired. Likewise, it resonates with the process of jazz improvisation, another approach that Elisabetta Gut did not merely appreciate but actively embraced. As has been written: *“Improvisation is always a game of memory. When you improvise, you are not inventing anything; you are working with fragments of memory. What you do invent, each time, is how these fragments come together.”*¹⁴



“AFTER THE EFFORT OF DISCIPLINING LIGHT-CONTAINING SPACES, GUT CHOOSES TO ESTABLISH NEW BALANCES BY STOPPING THE CONSTRUCTION OF VOLUMES WITH INCREASINGLY OBSCURE PLANES AND INSTEAD FOCUSING ON THE INTERCONNECTION OF SIGNS, RECOGNISING THEIR PRIVILEGE AS EVIDENT TRACES, NOT ONLY MENTAL BUT ALSO DEEPLY PHYSICAL. SIGNS AND COLOURS ALONG THE WAY.”

“Dopo lo sforzo di disciplinare gli spazi-contenitori di luce, Gut decide di istituire nuovi equilibri, smette di costruire volumi dai piani sempre di più rarefatti e si sofferma sulla concatenazione di segni, riconoscendo a questi il privilegio di essere traccia evidente, non solo mentale ma squisitamente fisica.”



L'artista fotografata all'Isola Tiberina, Roma 1983 (foto di A.Venga)

The artist photographed on Tiber Island, Rome, 1983 (photo by A. Venga)

Elisabetta Gut, Chiara Diamantini e Oscar Piattella durante l'inaugurazione della mostra "Volùmina", Rocca Roveresca, Senigallia, marzo 1988

Elisabetta Gut, Chiara Diamantini, and Oscar Piattella during the opening of the exhibition "Volùmina", Rocca Roveresca, Senigallia, March 1988

Note_

Notes

1. F.Casorati, *Elisabetta Gut*, Galleria d'Arte Cairola, Milano, 26 ottobre-8 novembre 1956.
2. "Fontana e l'insegnamento dadaista si fondono con la tendenza costruttivista; pizzo è tagli nel taglio, ed è immaginazione geometrica. Sostituendo a tratti la tela, il pizzo della Gut irretisce l'aria, ne è schermo e pigmento, concentra la luce, la espande", M.Bentivoglio, *Elisabetta Gut 1956-1981: un filo ininterrotto*, Pinacoteca Musei Comunali di Macerata, Macerata, 1-31 maggio 1981.
3. "È questo per la Gut il periodo in cui prevale la riflessione su Burri. Il rilevato, il consistente, il corposo. Ma già con un "fontaniano" sfuocamento dei valori cromatici". Del resto, l'assidua frequentazione di Antonio Sanfilippo, negli anni Sessanta, aveva fin da allora nutrito l'interesse della giovane artista per il valore autonomamente scritturale del segno", M.Bentivoglio, op. cit.
4. G.Montana, *Le superfici oggettuali di Elisabetta Gut*, Galleria delle forme d'arte, 13 aprile-1 maggio 1977.
5. *Arte contemporanea e tecniche*, (a cura di S.Bordini) Carocci, Roma 2020.
6. "In questo periodo infatti il contatto con Soto e con altri ricercatori latinoamericani offre alla Gut esempi sollecitanti di sperimentazione su giochi cromatici di disturbo ottico". M. Bentivoglio, op.cit.
7. "Nelle opere che l'artista svizzera espone al Museo di Caracas nell'ambito di "Agrupacion '76" sembra riaffiorare il diamante cromatico del '60; ma ora staccato dalla pittura, trapiantato fuori dalla parete, cancellato non più graficamente ma simbolicamente, perché distribuito nello spazio reale". lvi.
8. M.Bentivoglio, *Elisabetta Gut*, Galleria SM13 Studio d'Arte Moderna, Roma, 9-21 aprile 1973.
9. "Il taglio che disegna il vuoto (lo spazio) non è più gesto, evidenza gestuale di un momento contingente, ma meditata (progettata) zona di contrapposizione, forma raggiunta attraverso una intenzionale normalità della dimensione (...). Tutto ciò è stato possibile, ripeto, dal controllo che Elisabetta Gut, ha saputo estendere a tutte le componenti del suo linguaggio e che è dovuto ad una più precisa coscienza delle necessità espressive e della funzione dell'operazione pittorica, condotta con estrema proprietà, senza sbavatura e portata, attraverso la sua efficace concentrazione, ad un valido risultato qualitativo". N.Ponente, *Elisabetta Gut*, Galleria Franzp, Torino 1970.
10. Nel 1981, invitata dal Comune di Villasimius (Cagliari) Elisabetta Gut realizza un'opera concepita per stare all'aperto che titola: *Albero ingabbiato*. Si trattava della rivisitazione di un progetto del 1970, modificato per rispondere alle nuove richieste. Didascalia esposta alla mostra *Interventi storici sul territorio*, a cura di M. Bentivoglio, Sala del Comune, Portovenere (La Spezia), 1-19 luglio 1986.
11. M.Bentivoglio, *Semi e segni*, Galleria Cortese & Lisanti, 3 ottobre-3 novembre 2009.
12. C.Cerritelli, *Esperimento interrotto della pittura*, Nuova Prearo Editore, Milano, 1988, pp.45-46.
13. Già nel 1961 l'artista aveva realizzato un'opera intitolata *Alla ricerca del tempo perduto (Proust)*.
14. E.Rava, *Note necessarie*, Minimun fax, Roma 2004, p.182.

1. F.Casorati, *Elisabetta Gut*, Cairola Art Gallery, Milan, 26 October-8 November 1956.
2. "Fontana and the Dadaist teaching merge with the Constructivist tendency; lace is cuts within the cut, and it is geometric imagination. At times replacing the canvas, Gut's lace entraps the air, acting as both screen and pigment, concentrating light and expanding it.", M. Bentivoglio, *Elisabetta Gut 1956-1981: un filo ininterrotto*, Pinacoteca Musei Comunali di Macerata, Macerata, May 1-31, 1981.
3. "This is the period in which Gut's reflection on Burri prevails, the raised, solid, and substantial. Yet already with a 'Fontana-like' blurring of chromatic values. Moreover, her close association with Antonio Sanfilippo in the 1960s had, even then, nurtured the young artist's interest in the independently scriptural value of the sign.", M. Bentivoglio, op. cit.
4. G.Montana, *The Objectual Surfaces of Elisabetta Gut*, Galleria delle forme d'arte, April 13 - May 1, 1977.
5. *Contemporary Art and Techniques* (edited by S. Bordini), Carocci, Rome 2020.
6. "In this period, in fact, the contact with Soto and other Latin American researchers offers Gut stimulating examples of experimentation with chromatic games of optical disturbance.", M. Bentivoglio, op. cit.
7. "In the works that the Swiss artist exhibits at the Museo de Caracas as part of 'Agrupación '76,' the chromatic diamond of the '60s seems to resurface; but now detached from painting, transplanted outside the wall, erased not graphically but symbolically, because it is distributed in real space." lvi
8. M.Bentivoglio, *Elisabetta Gut*, SM13 Gallery Studio of Modern Art, Rome, April 9 - 21, 1973.
9. "The cut that defines the void (space) is no longer a gesture, a gestural evidence of a contingent moment, but a meditated (designed) area of opposition, a form achieved through an intentional normality of dimension (...). All this has been made possible, I repeat, by the control that Elisabetta Gut has been able to extend to all the components of her language, which is due to a more precise awareness of the expressive needs and the function of the pictorial operation, carried out with extreme propriety, without smudging and brought, through her effective concentration, to a valid qualitative result.", N. Ponente, *Elisabetta Gut*, Franzp Gallery, Turin 1970.
10. In 1981, invited by the Municipality of Villasimius (Cagliari), Elisabetta Gut created a work conceived to be displayed outdoors, titled *Albero ingabbiato (Caged Tree)*. It was a reinterpretation of a project from 1970, modified to meet new requirements. Caption displayed at the exhibition *Interventi storici sul territorio*, curated by M. Bentivoglio, Sala del Comune, Portovenere (La Spezia), July 1-19, 1986.
11. M.Bentivoglio, *Semi e segni*, Cortese & Lisanti Gallery, October 3 - November 3, 2009.
12. C.Cerritelli, *Esperimento interrotto della pittura*, Nuova Prearo Editore, Milan, 1988, pp. 45-46.
13. Already in 1961, the artist had created a work titled *In Search of Lost Time (Proust)*.
14. E.Rava, *Note necessarie*, Minimun fax, Roma 2004, p.182.

Elisabetta Gut e Franca Sonnino durante l'inaugurazione della personale di Franca Sonnino, Lavatoio Contumaciale, Roma, ottobre 2012
(foto di M.De Leonardis)

Elisabetta Gut and Franca Sonnino during the opening of Franca Sonnino's solo exhibition, Lavatoio Contumaciale, Rome, October 2012
(photo by M. De Leonardis)





OPE
REWO
BRKS



Alla ricerca del tempo perduto (Proust), 1961
Collage: paramenti sacri, sabbia, garza, foto e pittura acrilica su tela
cm 96x149

In Search of Lost Time (Proust), 1961
Collage: sacred vestments, sand, gauze, photo, and acrylic paint on canvas
96x149 cm



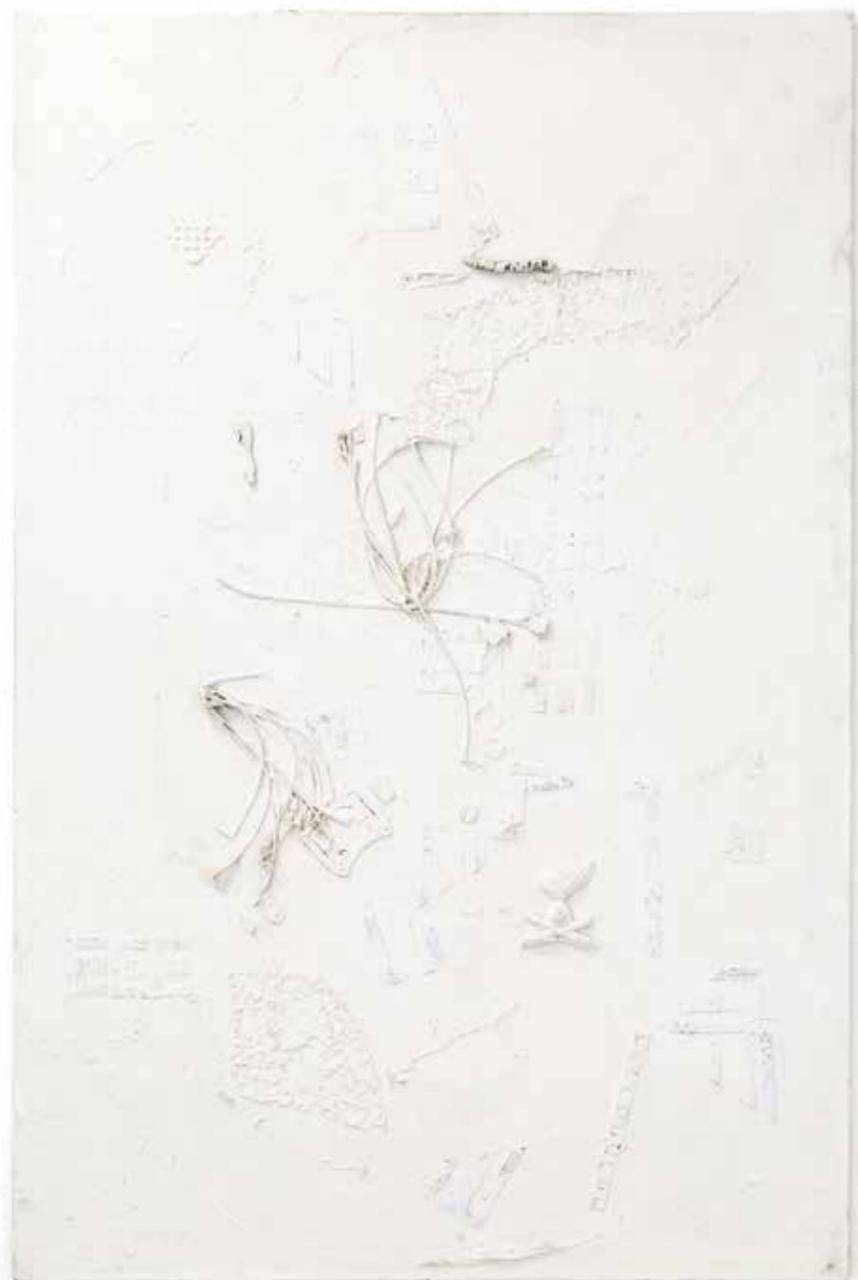
Senza titolo, 1963
Assemblage: oggetti e pittura
acrilica su carta
cm 33x25

Untitled, 1963
Assemblage: objects
and acrylic paint on paper
33x25 cm



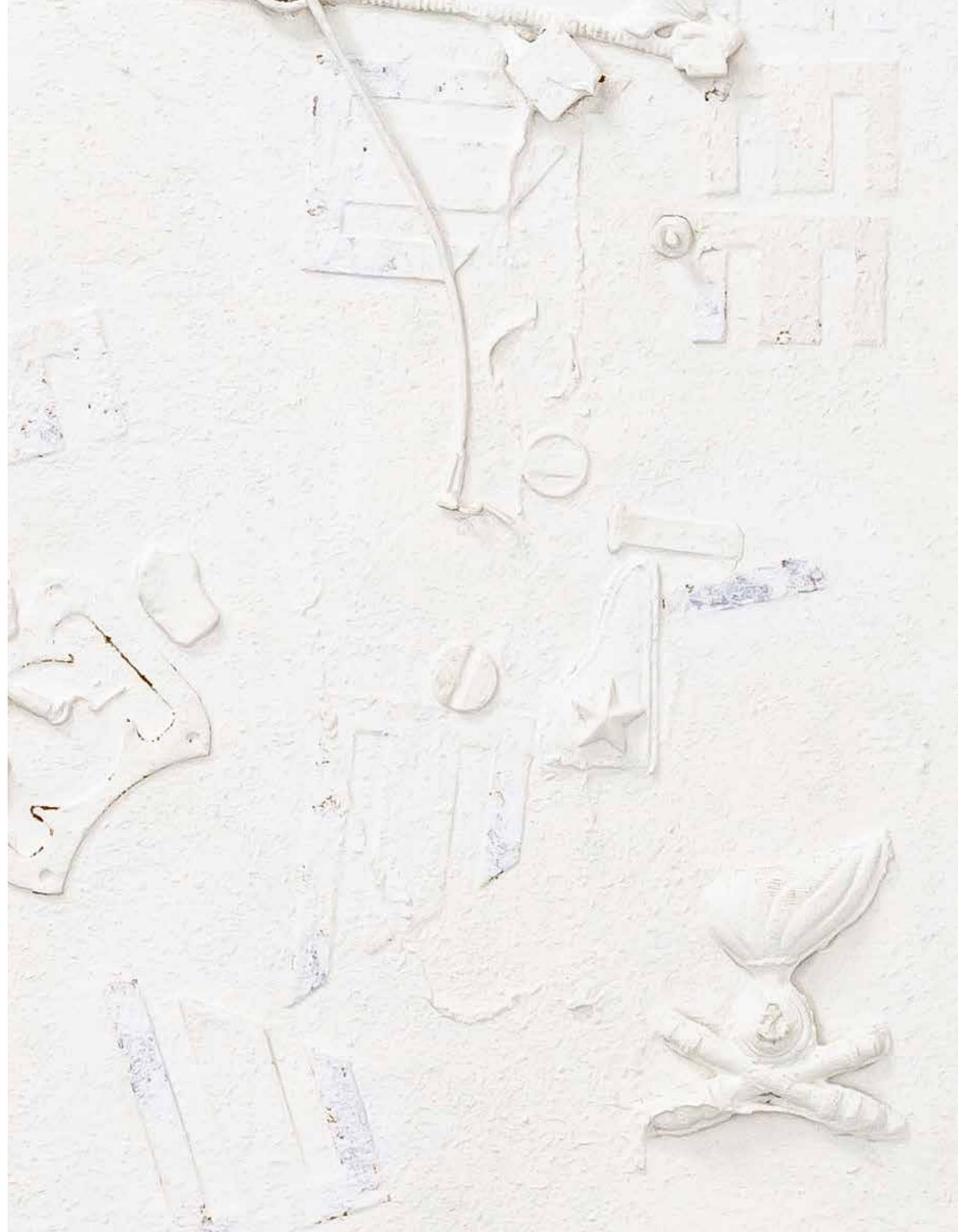
Ovale, 1967
Pittura acrilica
e tessuto su tela
cm 101x75

Oval, 1967
Acrylic paint and fabric
on canvas
101x75 cm



Senza titolo, 1966-1967
Assemblage: ferro,
inserti vari e pittura
acrilica su tela
cm 120x80

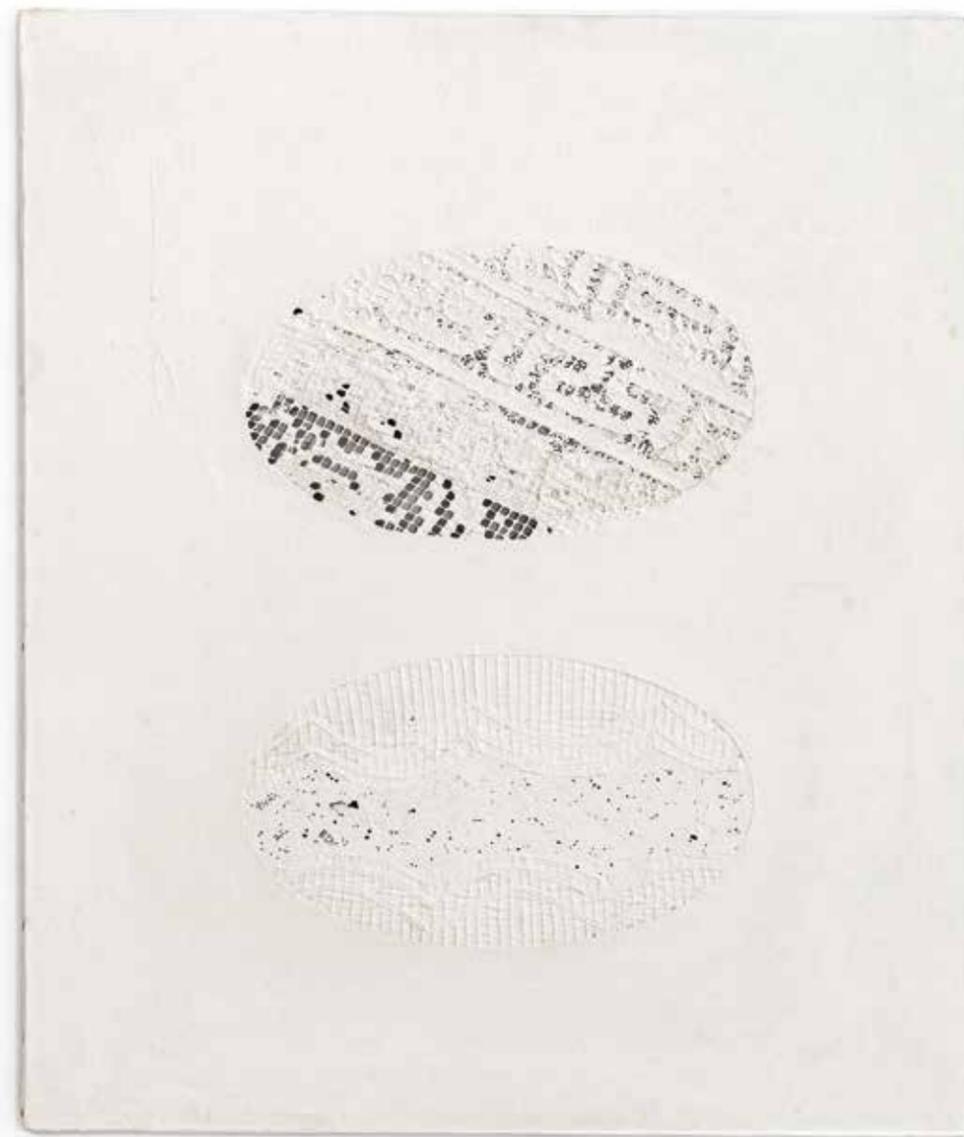
Untitled, 1966-1967
Assemblage: iron, various
inserts, and acrylic paint
on canvas
120x80 cm





Con le stelle,
di notte senza fine, 1968
Pizzo e pittura acrilica
su tela
cm 90x80

With the Stars, Endless
Night, 1968
Lace and acrylic paint
on canvas
90x80 cm



I due ovali, 1966
Pizzo e pittura acrilica
su tela
cm 70x60

The Two Ovals, 1966
Lace and acrylic paint
on canvas
70x60 cm



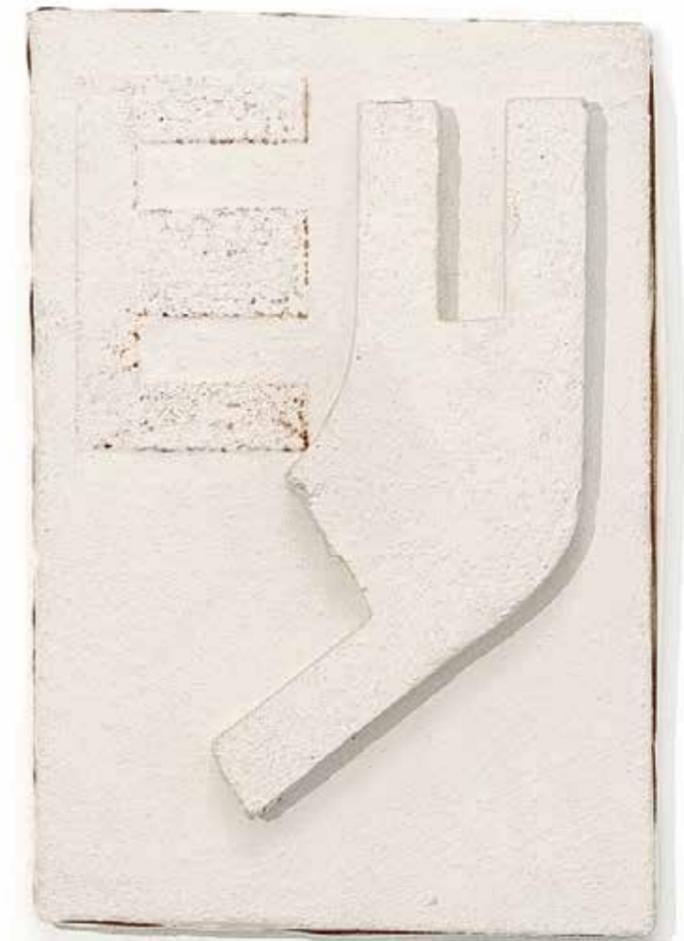
La Toilette de ma Mère, 1968
Pizzo e pittura acrilica
su tela (2 elementi)
cm 80x80 cad.

The Dressing Table
of My Mother, 1968
Lace and acrylic paint
on canvas (2 pieces),
80x80 cm each



E. E., 1965
Assemblage: ferro, sabbia
e pittura acrilica su tela
cm 13x18

E. E., 1965
Assemblage: iron, sand,
and acrylic paint on canvas
13x18 cm



Senza titolo, 1967
Assemblage: ferro, sabbia
e pittura acrilica su tela
cm 23x17

Untitled, 1967
Assemblage: iron, sand, and
acrylic paint on canvas
23x17 cm



Bianco pizzo, 1967
Pizzo e pittura acrilica
su tela
cm 24x28

White Lace, 1967
Lace and acrylic paint
on canvas
24x28 cm



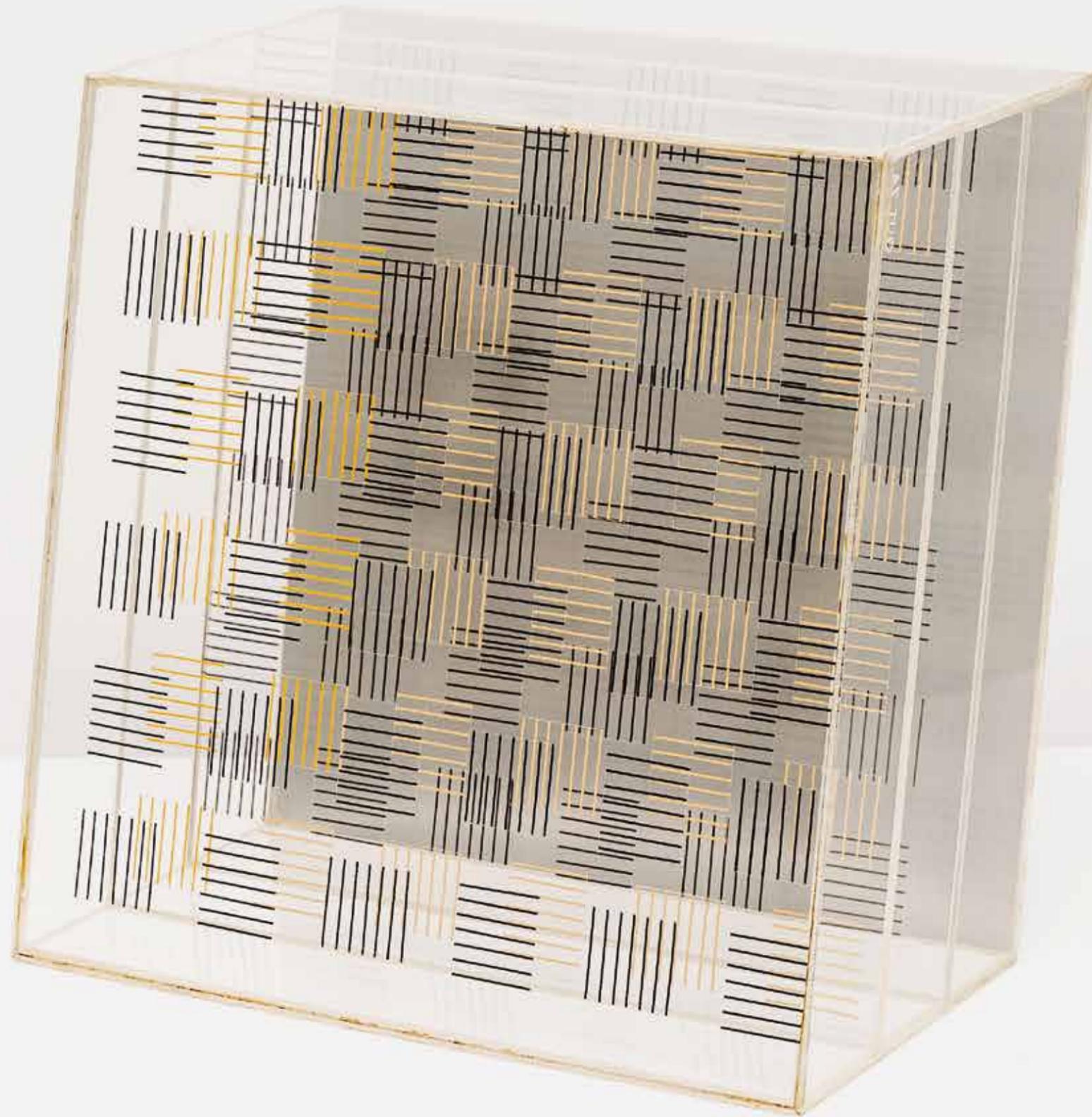
Ottagono, 1973
Perspex, nastro adesivo
e alluminio
cm 40x40x13

Octagon, 1973
Perspex, adhesive tape,
and aluminum
40x40x13 cm

Senza titolo, 1972
Perspex, nastro adesivo
e alluminio
cm 30x30x13

Untitled, 1972
Perspex, adhesive tape,
and aluminum
30x30x13 cm





Senza titolo, 1974
Perspex, nastro adesivo
e alluminio
cm 30x30x17

Untitled, 1974
Perspex, adhesive tape,
and aluminum
30x30x17 cm





Senza titolo, 1974
Perspex, nastro adesivo,
alluminio, legno e vetro
cm 60x32x19 (senza base)

Untitled, 1974
Perspex, adhesive tape,
aluminum, wood, and glass
60x32x19 cm (without base)



Incontrarsi, 1975
Perspex, nastro adesivo,
alluminio, legno e vetro
cm 60x32x20 (senza base)

Meeting, 1975
Perspex, adhesive tape,
aluminum, wood, and glass
60x32x20 cm (without base)



Fuga, 1978
Assemblage: cartoncino,
legno, nastro adesivo
cm 214x12x7.3

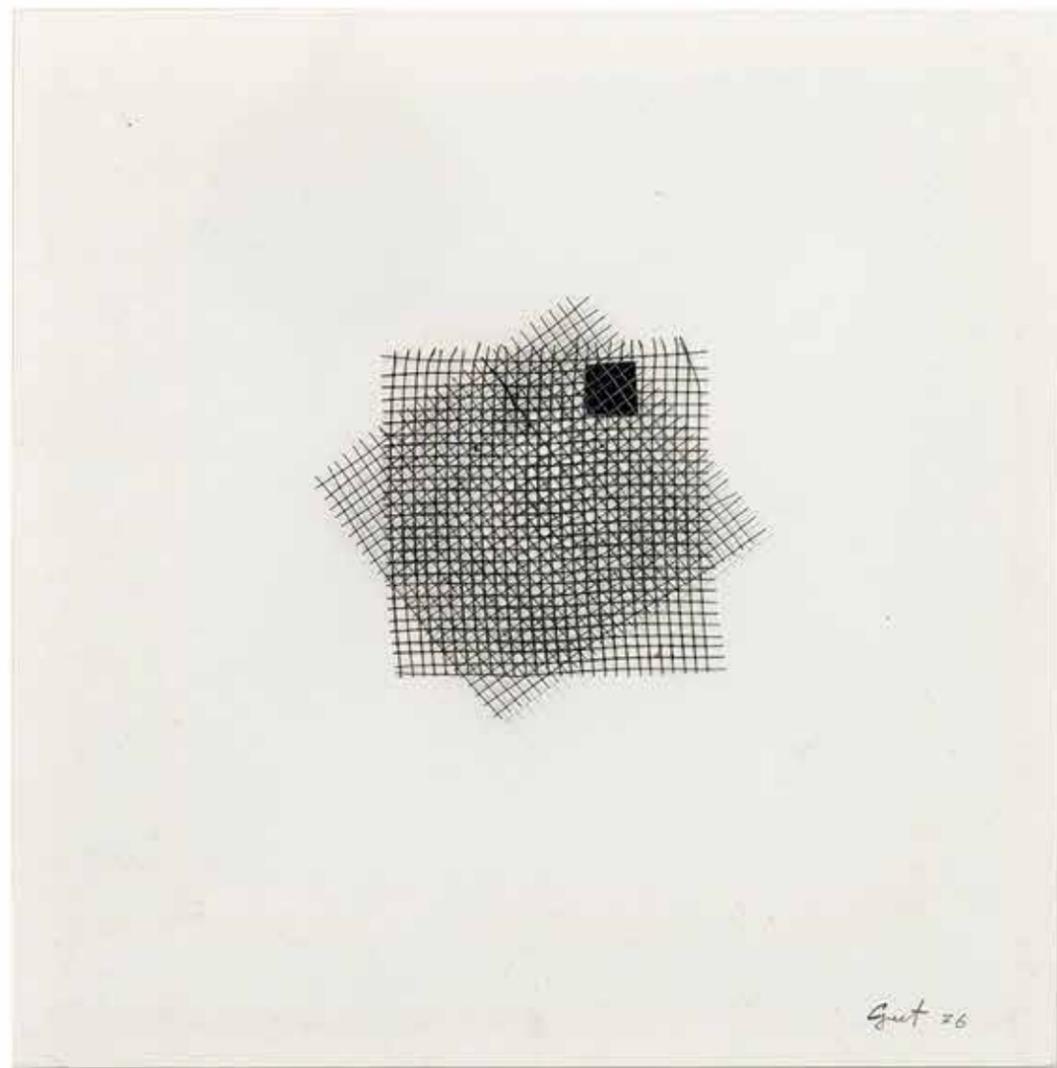
Fugue, 1978
Assemblage: cardboard,
wood, adhesive tape
214x12x7.3 cm





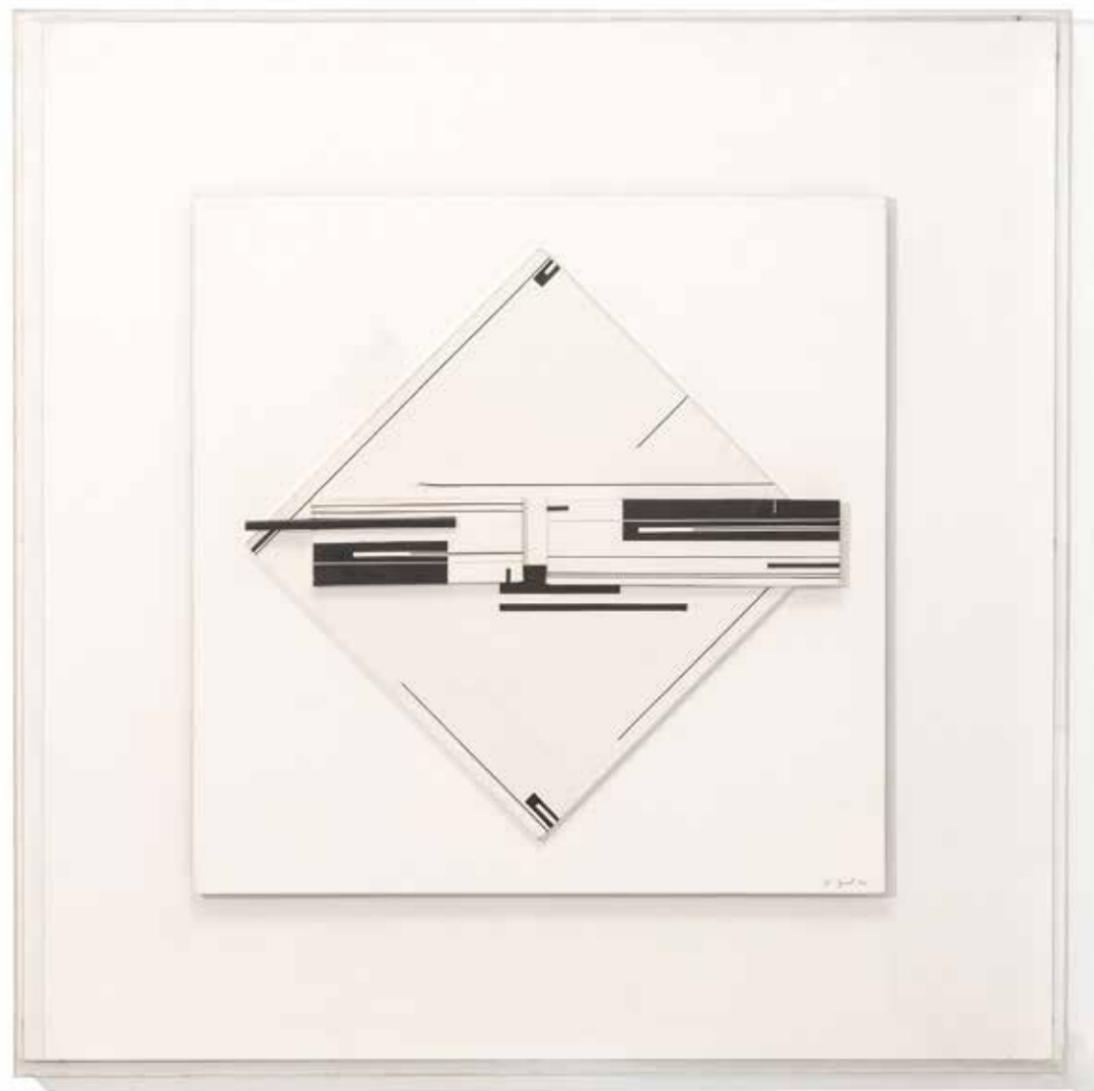
Costruzione 2, 1978
Assemblage: legno, cartoncino,
alluminio, filo,
nastro adesivo e matita
cm 97x21x3

Construction 2, 1978
Assemblage: wood, cardboard,
aluminum, wire, adhesive tape,
and pencil
97x21x3 cm



Senza titolo, 1976
 Assemblage: cartoncino
 con tecnica mista,
 rete metallica e plastica
 cm 50 x 50

Untitled, 1976
 Assemblage: cardboard with
 mixed technique, metal mesh,
 and plastic
 50x50 cm



Contrappunto nero -
 bianco, 1978
 Assemblage: cartoncino,
 materiale plastico, nastro
 adesivo, legno e matita
 cm 75,5x75,5x6,5

Black-White Counterpoint,
 1978
 Assemblage: cardboard,
 plastic material, adhesive
 tape, wood, and pencil
 75.5x75.5x6.5 cm



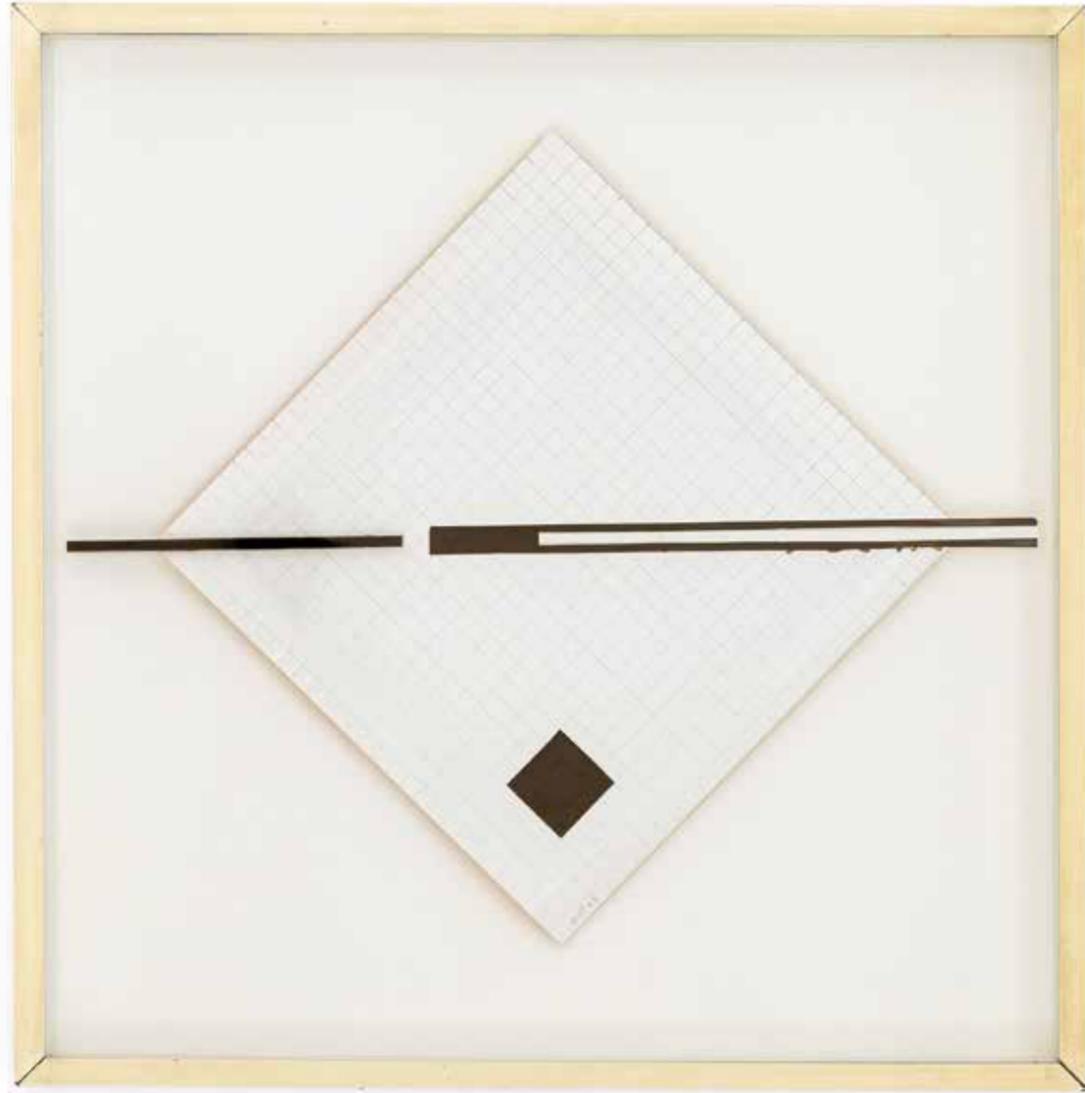
Contrappunti minimali, 1978
 Assemblage: cartoncino,
 materiale plastico,
 nastro adesivo, legno e matita
 cm 75,5x75,5x6,5

Minimal Counterpoints, 1978
 Assemblage: cardboard, plastic
 material, adhesive tape, wood,
 and pencil
 75.5x75.5x6.5 cm



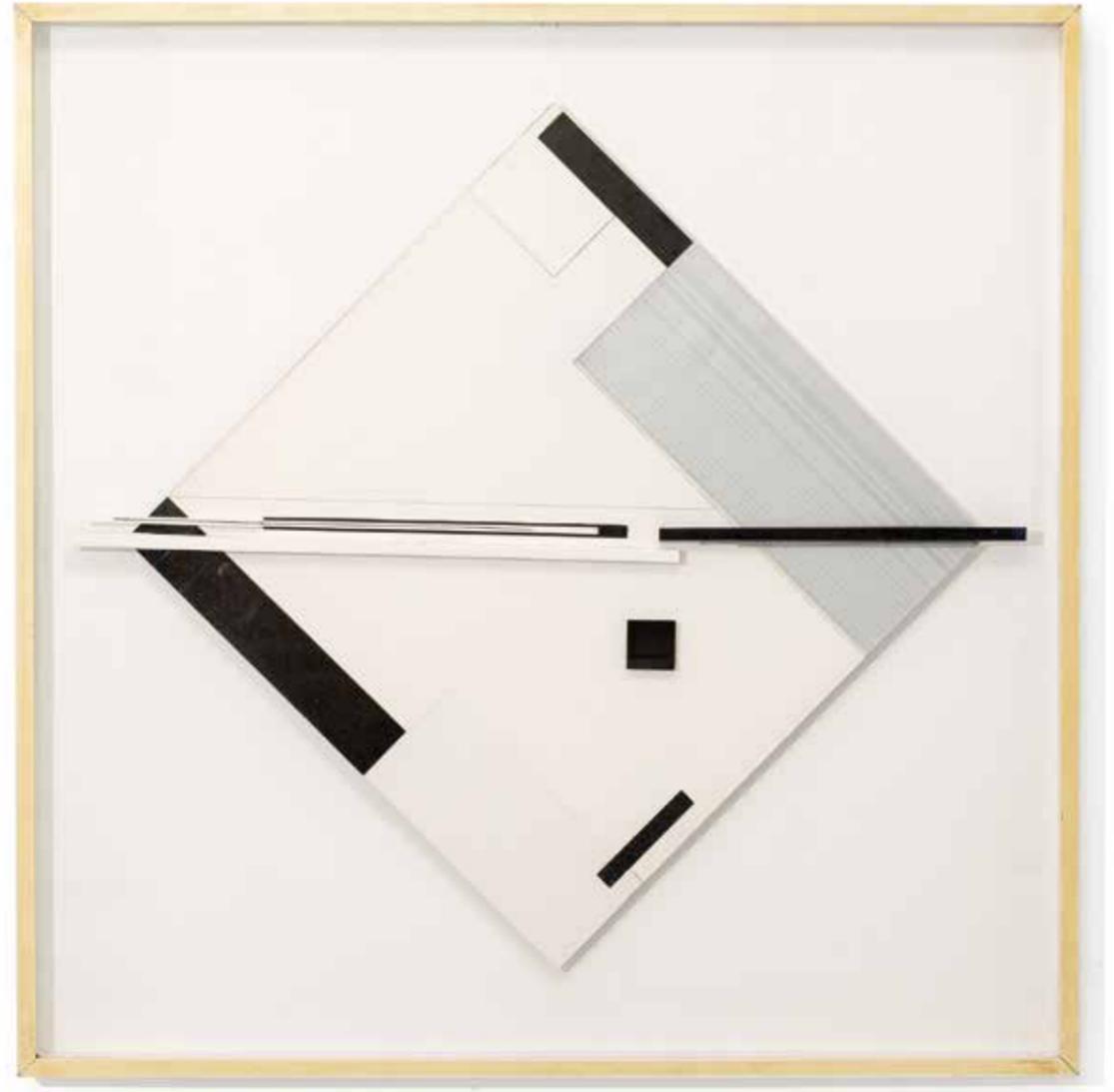
Contrappunti spaziali, 1978
 Assemblage: cartoncino,
 alluminio, nastro adesivo,
 legno e materiale plastico
 cm 80,5x80,5x6,5

Spatial Counterpoints, 1978
 Assemblage: cardboard,
 aluminum, adhesive tape,
 wood, and plastic material
 80.5x80.5x6.5 cm



Contrappunto, 1975
 Assemblage: cartoncino,
 legno e nastro adesivo
 cm 56x56x3

Counterpoint, 1975
 Assemblage: cardboard, wood,
 and adhesive tape
 56x56x3 cm



Senza titolo, 1976
 Assemblage: cartoncino,
 materiale plastico, nastro
 adesivo, legno e matita
 cm 88x88

Untitled, 1976
 Assemblage: cardboard, plastic
 material, adhesive tape, wood,
 and pencil
 88x88 cm



Contrappunto n.1, 1977
 Assemblage: legno,
 matita, perspex
 cm 156x142x12

Counterpoint No.1, 1977
 Assemblage: wood, pencil,
 perspex
 cm 156x142x12



Aquilone dell'azzurro, 1978
 Assemblage: cartoncino,
 alluminio e filo
 cm 70,5x25,5 x3

Kite of the Blue, 1978
 Assemblage: cardboard,
 aluminum, and wire
 cm 70.5x25.5x3



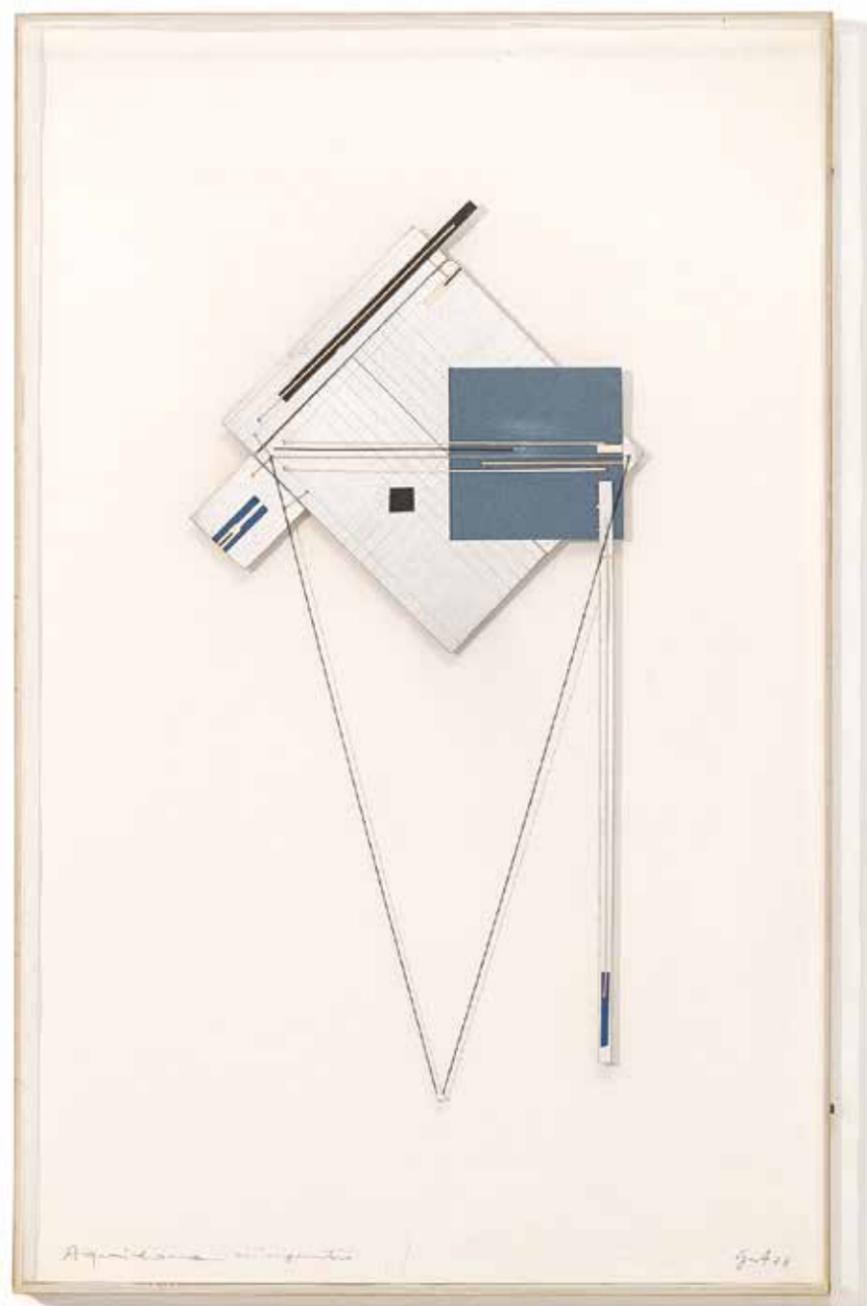
Aquilone dell'universo, 1978
 Assemblage: cartoncino,
 alluminio e filo
 cm 80,5x40,5x3

Kite of the Universe, 1978
 Assemblage: cardboard,
 aluminum, and wire
 80.5x40.5x3 cm



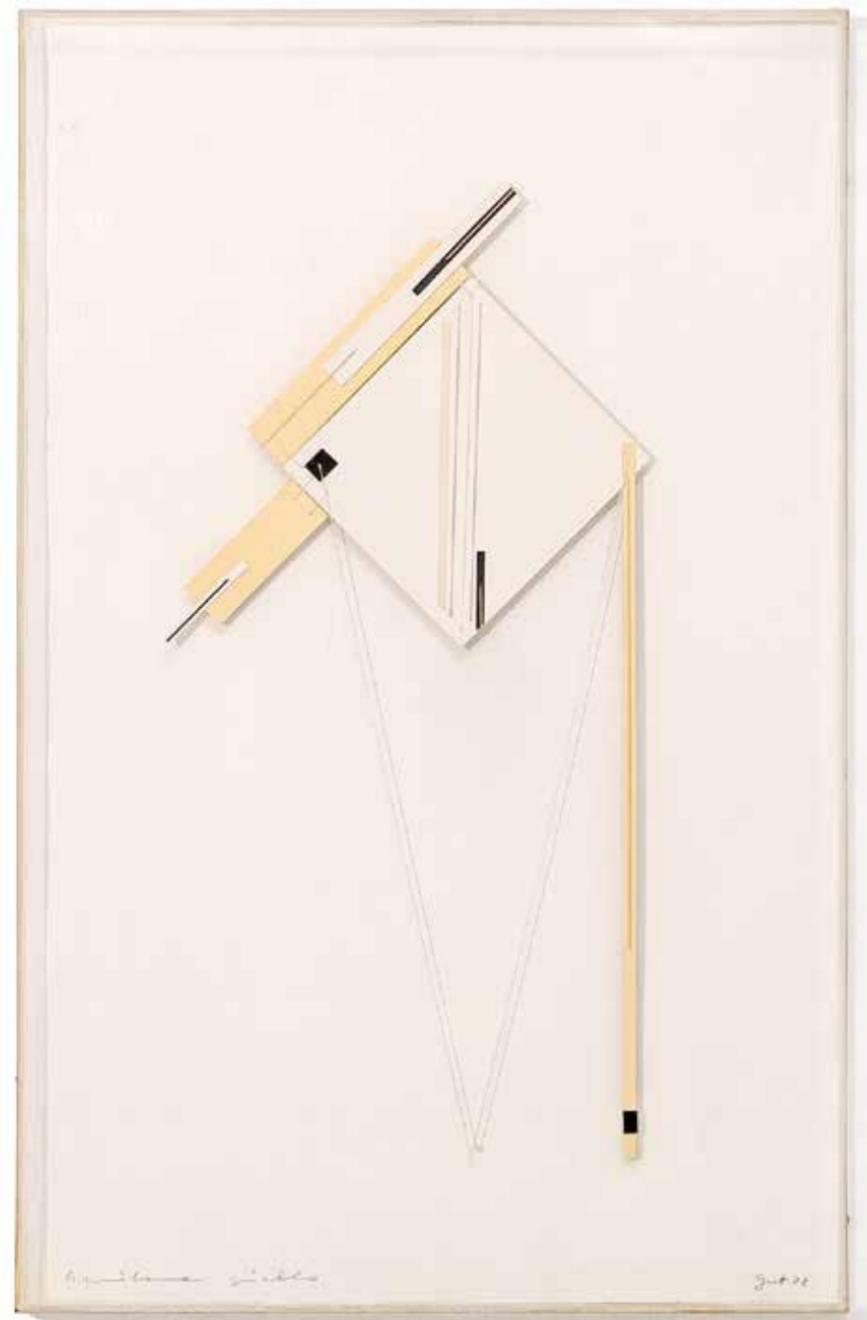
Aquilone nero, 1978
 Assemblage: cartoncino e filo
 cm 50,5x32,5x3

Black Kite, 1978
 Assemblage: cardboard and wire
 50.5x32.5x3 cm



Aquilone d'argento, 1978
 Assemblage: cartoncino,
 alluminio e filo
 cm 50,5x32,5x3

Silver Kite, 1978
 Assemblage: cardboard,
 aluminum, and wire
 50.5x32.5x3 cm



Aquilone giallo, 1978
 Assemblage: cartoncino e filo
 cm 50,5x32,5x3

Yellow Kite, 1978
 Assemblage: cardboard and wire
 50.5x32.5x3 cm



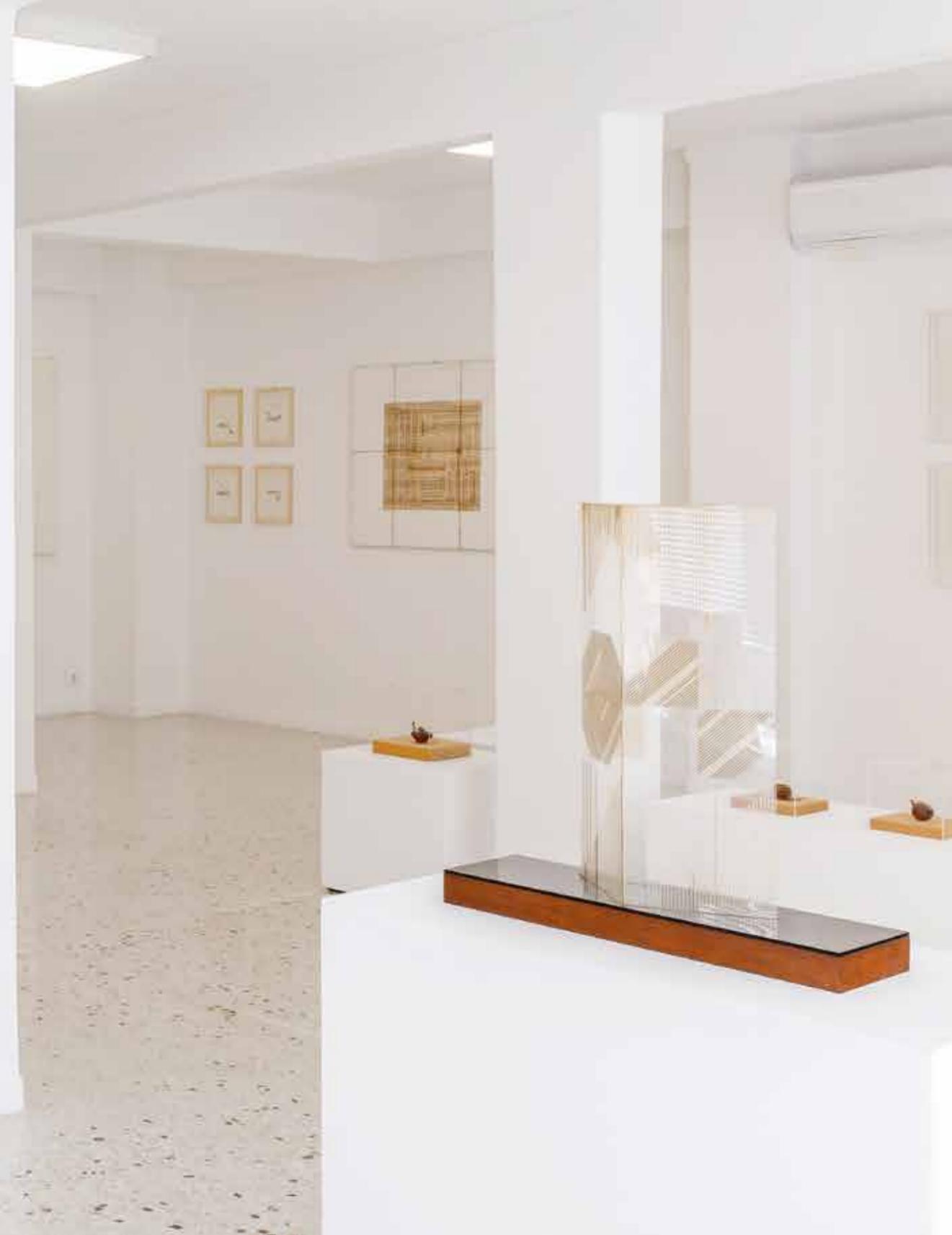
Senza titolo, 1978
Intervento con filo
su base serigrafica
cm 35x25

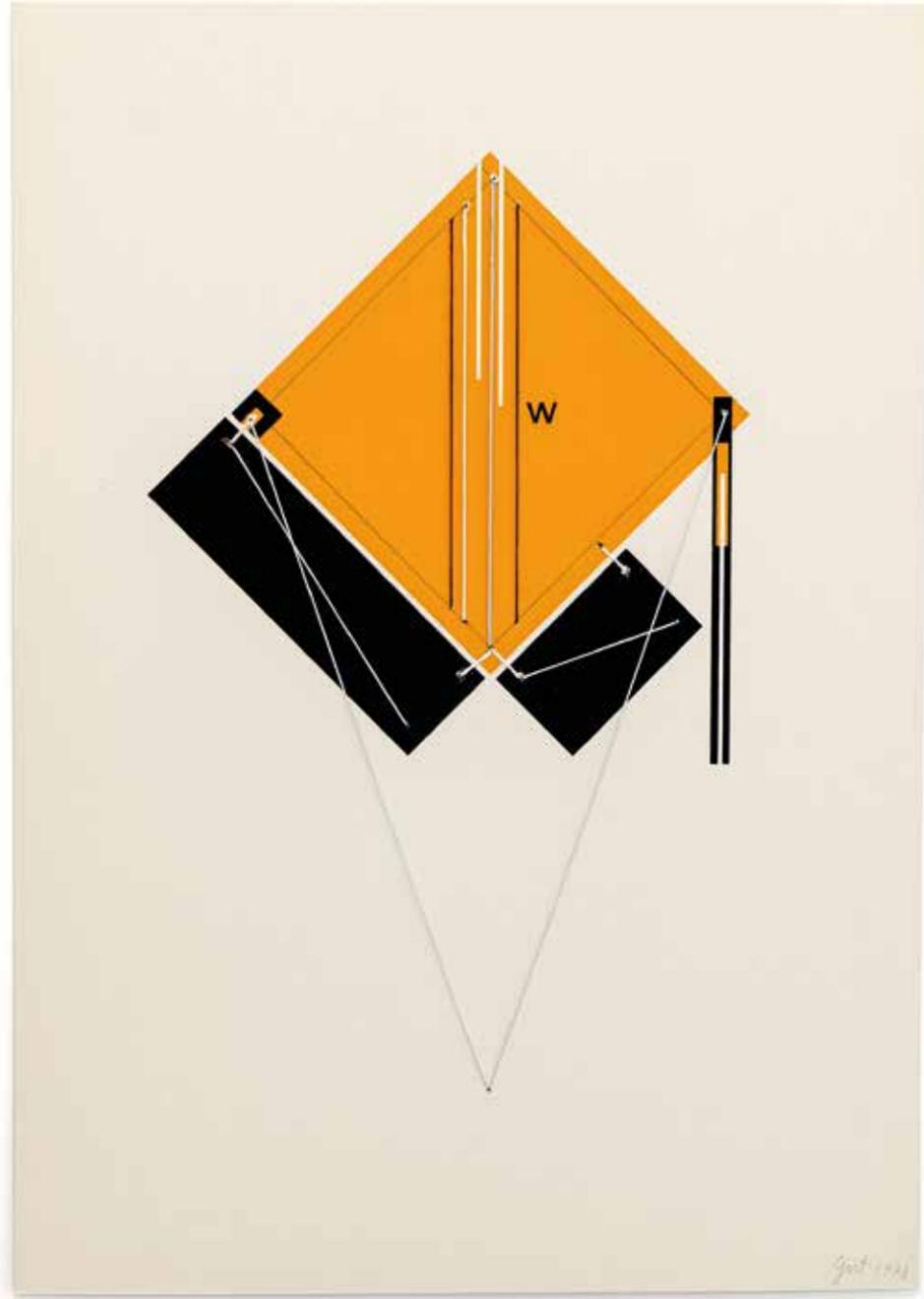
Untitled, 1978
Intervention with wire
on serigraphic base
35x25 cm



Senza titolo, 1978
Intervento con filo
su base serigrafica
cm 35x25

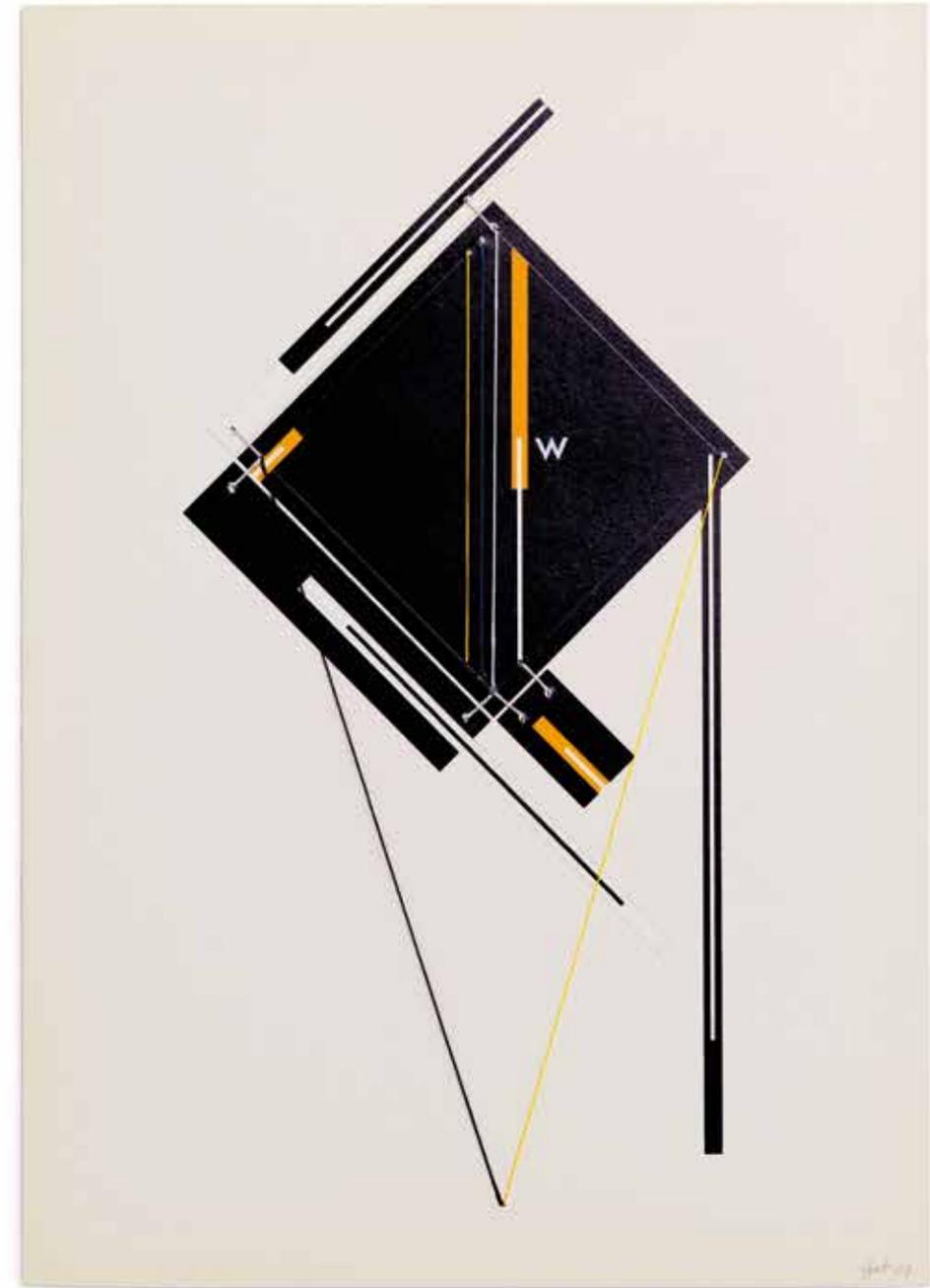
Untitled, 1978
Intervention with wire
on serigraphic base
35x25 cm





Senza titolo, 1978
Intervento con filo
su base serigrafica
cm 35x25

Untitled, 1978
Intervention with wire
on serigraphic base
35x25 cm



Senza titolo, 1978
Intervento con filo
su base serigrafica
cm 35x25

Untitled, 1978
Intervention with wire
on serigraphic base
35x25 cm



Come da lontano, 1979
Assemblage: carta,
frammento musicale, piume e
matita su carta Fabriano
cm 35x26,7x3,5

From Afar, 1979
Assemblage: paper, musical
fragment, feathers, and pencil on
Fabriano paper
35x26,7x3,5 cm





Brioso, un poco rude e selvaggio, 1979
 Assemblage: carta, frammento musicale, elemento vegetale e matita su carta Fabriano cm 35x26,7x3,5

Lively, a Bit Rough and Wild, 1979
 Assemblage: paper, musical fragment, plant element, and pencil on Fabriano paper 35x26,7x3,5 cm



Semplice, 1979
 Assemblage: carta, frammento musicale, elementi vegetali e matita su carta Fabriano cm 35x26,7x3,5

Simple, 1979
 Assemblage: paper, musical fragment, plant elements, and pencil on Fabriano paper 35x26,7x3,5 cm



Vivo con freschezza, 1979
 Assemblage: carta, scrittura
 musicale, elementi vegetali
 su carta Fabriano
 cm 35x26,7x3,5



Living with Freshness, 1979
 Assemblage: paper, musical
 writing, plant elements on
 Fabriano paper
 35x26,7x3,5 cm





Ver(qin)ità, 1977
 Collage: inchiostro
 e bruciatura su carta
 cm 22,5x22,5

Ver(qin)ity, 1977
 Collage: ink and burn on paper
 22.5x22.5 cm



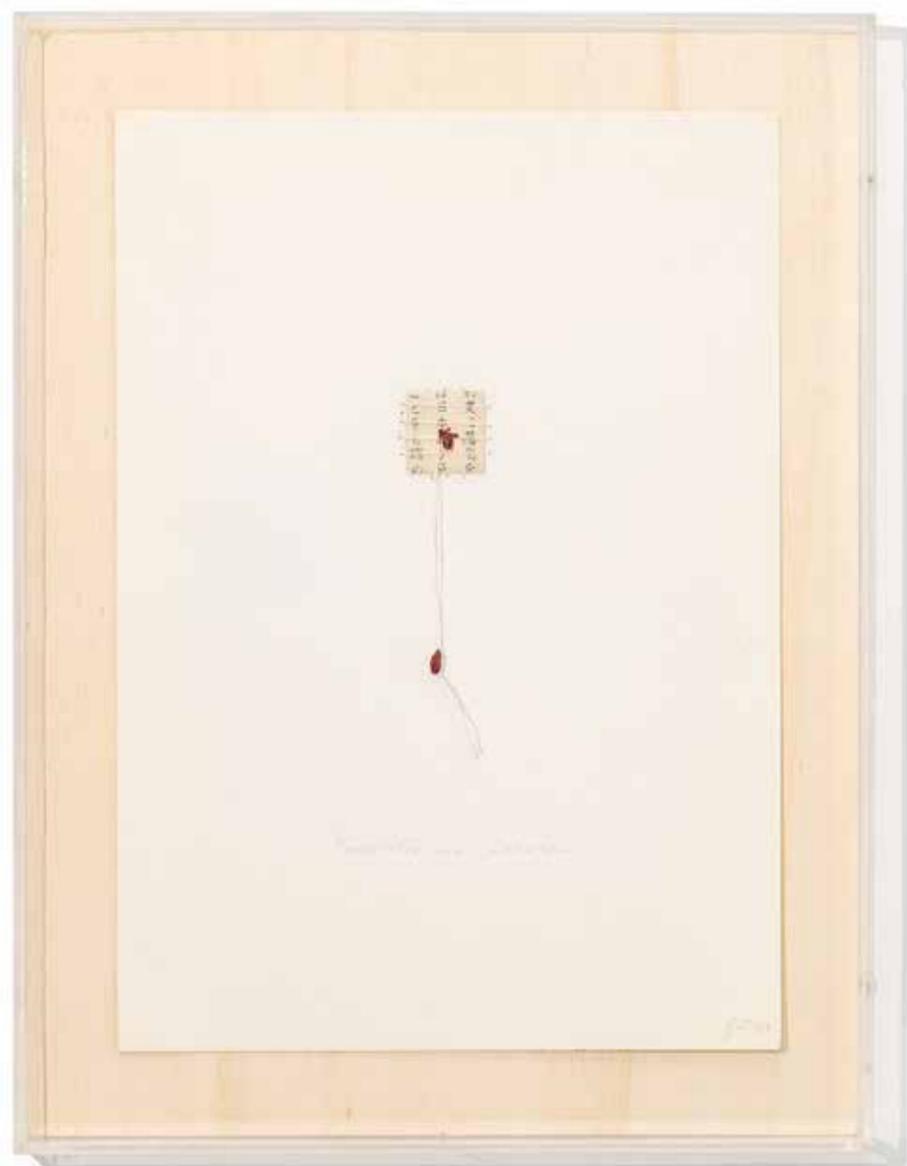
Ver(qin)ità (bozzetto), 1977
 Collage: inchiostro
 e bruciatura su carta
 cm 22,5x22,5

Ver(qin)ity (study), 1977
 Collage: ink and burn on paper
 22.5x22.5 cm



Jo, 1977
Assemblage: libro trovato,
spago, pizzo, ceracca
e pittura acrilica
cm 33x32x3 (chiuso)

Jo, 1977
Assemblage: found book,
twine, lace, sealing wax,
and acrylic paint
33x32x3 cm (closed)



Pacchetto di poesia, 1979
 Assemblage: scritture
 giapponesi, filo, matita e
 ceralacca su carta Fabriano
 cm 35x26,7x3,5

Poetry Package, 1979
 Assemblage: Japanese writings,
 thread, pencil, and sealing
 wax on Fabriano paper
 35x26.7x3.5 cm



Scrittura impiumata, 1979
 Assemblage: scritture
 giapponesi, piume e filo
 su carta Fabriano
 cm 35x26,7x3,5

Feathered Writing, 1979
 Assemblage: Japanese writings,
 feathers, and thread on
 Fabriano paper
 35x26.7x3.5 cm





Sigillo, 1979
 Assemblage: scritture
 giapponesi, piume e ceralacca
 su carta Fabriano
 cm 35x26,7x3,5

Seal, 1979
 Assemblage: Japanese writings,
 feathers, and sealing wax
 on Fabriano paper
 35x26.7x3.5 cm





A Novalis, 1979
Assemblage: scritture
giapponesi, piuma, elementi
vegetali e filo su carta
Fabriano
 cm 35x26,7x3,5

To Novalis, 1979
Assemblage: Japanese
writings, feather, plant
elements, and thread on
Fabriano paper
 35x26.7x3.5 cm

Parole ovattate, 1977
Collage: ovatta, penna,
carta di giornale
e filo su cartoncino
 cm 35x26,5

Words of cotton, 1977
Collage: cotton, pen,
newspaper, and thread on
cardboard
 35x26.5 cm



gint 77



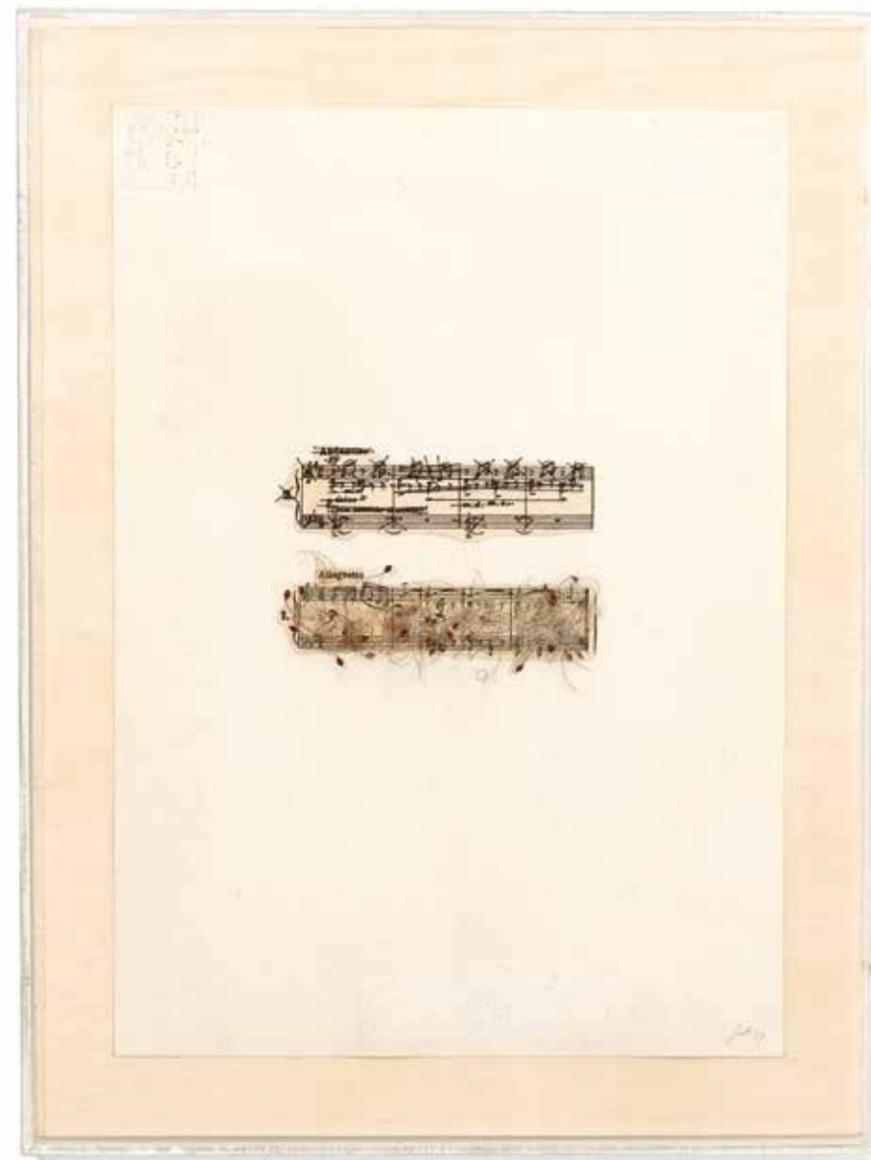
A Wanda, 1979
 Collage: filo e carta di
 giornale su carta Fabriano
 cm 35x26,7x3,5

To Wanda, 1979
 Collage: thread and newspaper
 on Fabriano paper
 35x26,7x3,5 cm



Woman's Race, 1978
 Collage: ovatta, carta
 di giornale e filo su carta
 Fabriano
 cm 35x26,7x3,5

Woman's Race, 1978
 Collage: cotton, newspaper,
 and thread on Fabriano paper
 35x26,7x3,5 cm



Allegretto grazioso, 1979
Assemblage: frammenti
musicali, elementi vegetali
e filo su carta Fabriano
cm 35x26,7x3,5

Allegretto Grazioso, 1979
Assemblage: musical fragments,
plant elements, and thread on
Fabriano paper
35x26,7x3,5 cm



Allegretto con brio, 1979
 Assemblage: frammenti
 musicali, filo ed elementi
 vegetali su carta Fabriano
 cm 35x26,7x3,5

Allegretto with Brio, 1979
 Assemblage: musical fragments,
 thread, and plant elements on
 Fabriano paper
 35x26,7x3,5 cm



A tempo, 1979
 Assemblage: frammenti
 musicali, filo ed elementi
 vegetali su carta Fabriano
 cm 35x26,7x3,5

In Time, 1979
 Assemblage: musical fragments,
 thread, and plant elements
 on Fabriano paper
 35x26,7x3,5 cm



Quadrigramma
(moderato poco mosso), 1979
Assemblage: frammenti musicali
e filo su carta Fabriano
cm 35x26,7x3,5

Quadrigram
(Slightly moved), 1979
Assemblage: musical fragments
and thread on Fabriano paper
35x26,7x3,5 cm



Musica legata, 1978
Collage: frammenti musicali,
filo, pittura acrilica
e spago su tela
cm 100x100

Tied Music, 1978
Collage: musical fragments,
thread, acrylic paint, and
twine on canvas
100x100 cm



Un cygne/Blancheur-
L'obscurité, 1980
Intervento con filo su carta
fotografica
cm 38x58

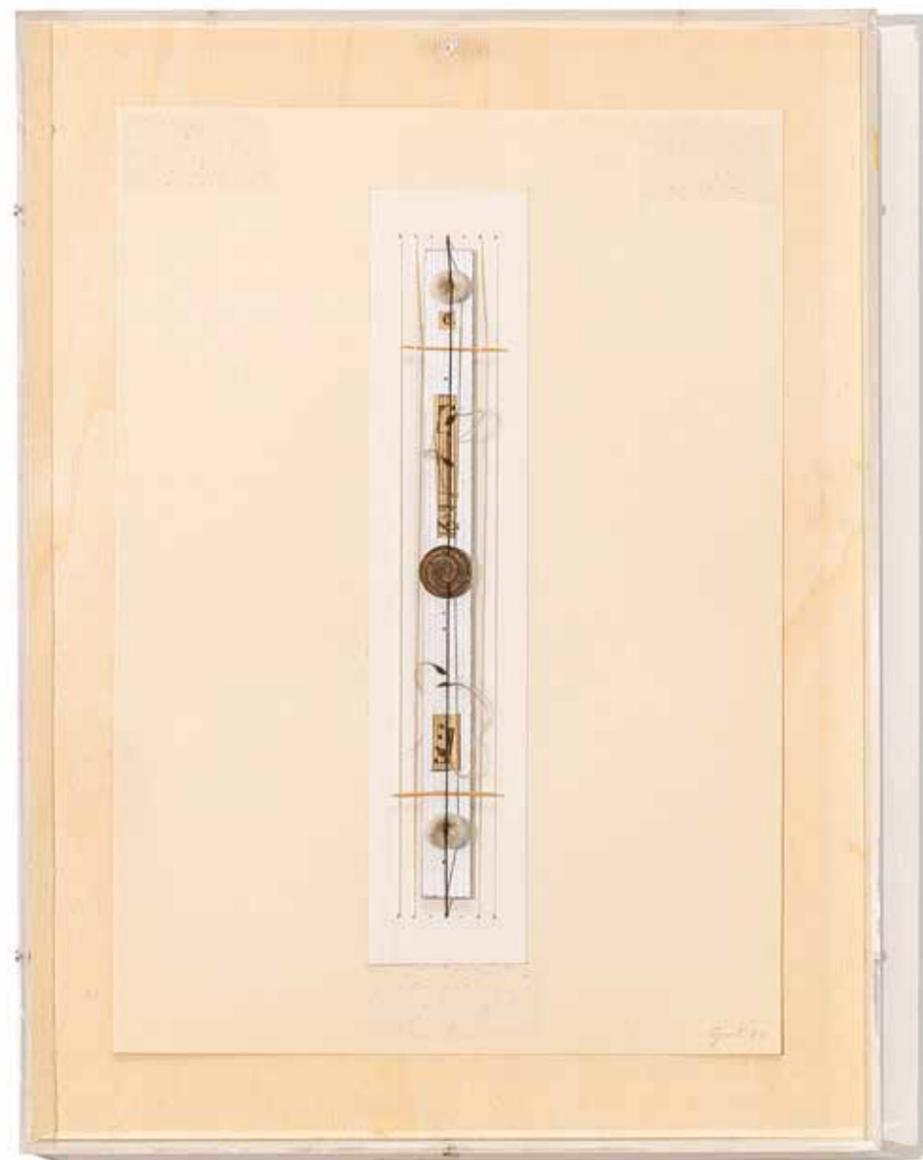
A Swan/Whiteness-The Darkness,
1980
Intervention with thread on
photographic paper
38x58 cm



Strumento della longevità, 1981
Assemblage: elementi vegetali, filo, legno, carta e elementi scritturali
cm 150x46x13

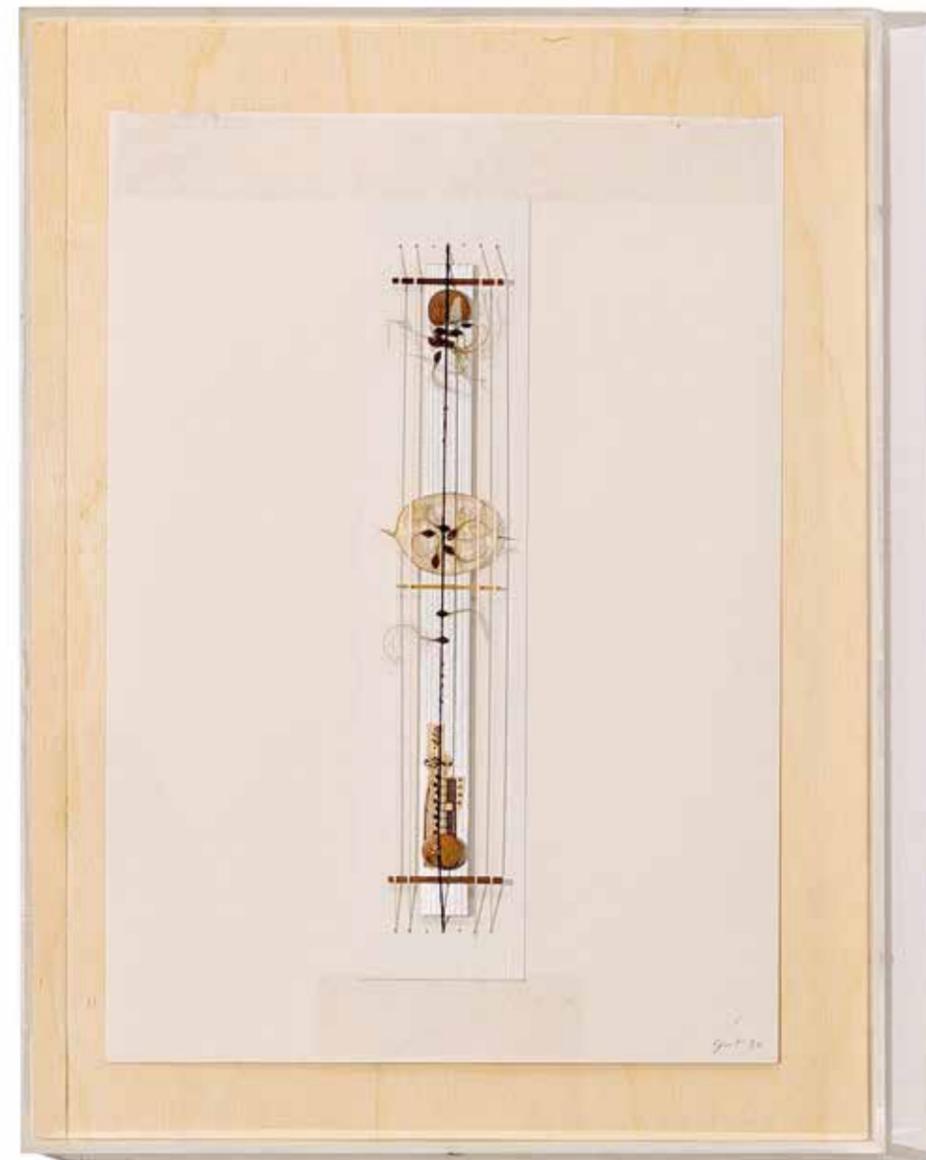
Instrument of Longevity, 1981
Assemblage: plant elements, thread, wood, paper, and written elements
150x46x13 cm





Playing six times, 1980
Assemblage: frammenti
musicali, elementi vegetali,
carta, cartoncino, filo
e legno su carta Fabriano
cm 35x26,7x3,5

Playing Six Times, 1980
Assemblage: musical fragments,
plant elements, paper,
cardboard, thread, and wood
on Fabriano paper
35x26.7x3.5 cm



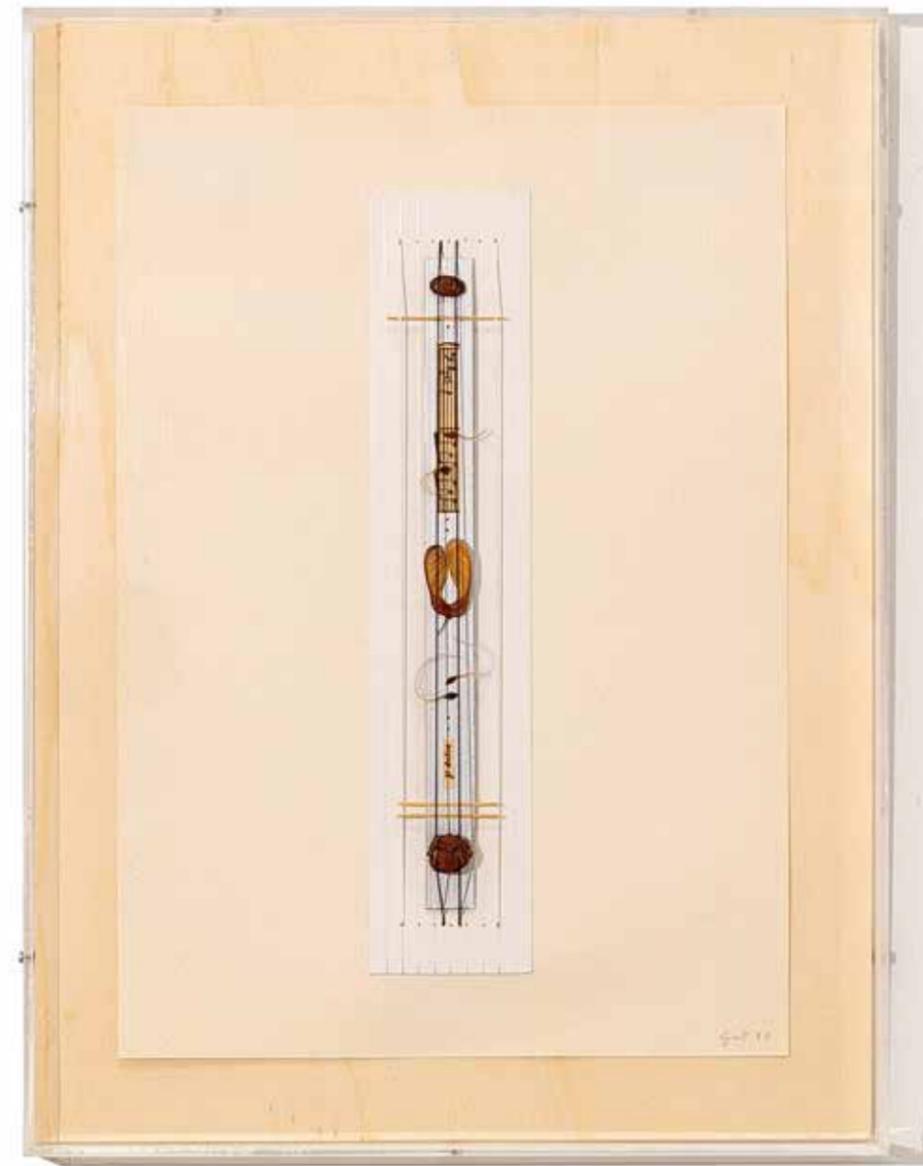
Opera. 3232, 1980
Assemblage: frammenti
musicali, elementi vegetali,
carta, cartoncino, filo
e legno su carta Fabriano
cm 35x26,7x3,5

Opera. 3232, 1980
Assemblage: musical fragments,
plant elements, paper,
cardboard, thread, and wood on
Fabriano paper
35x26.7x3.5 cm



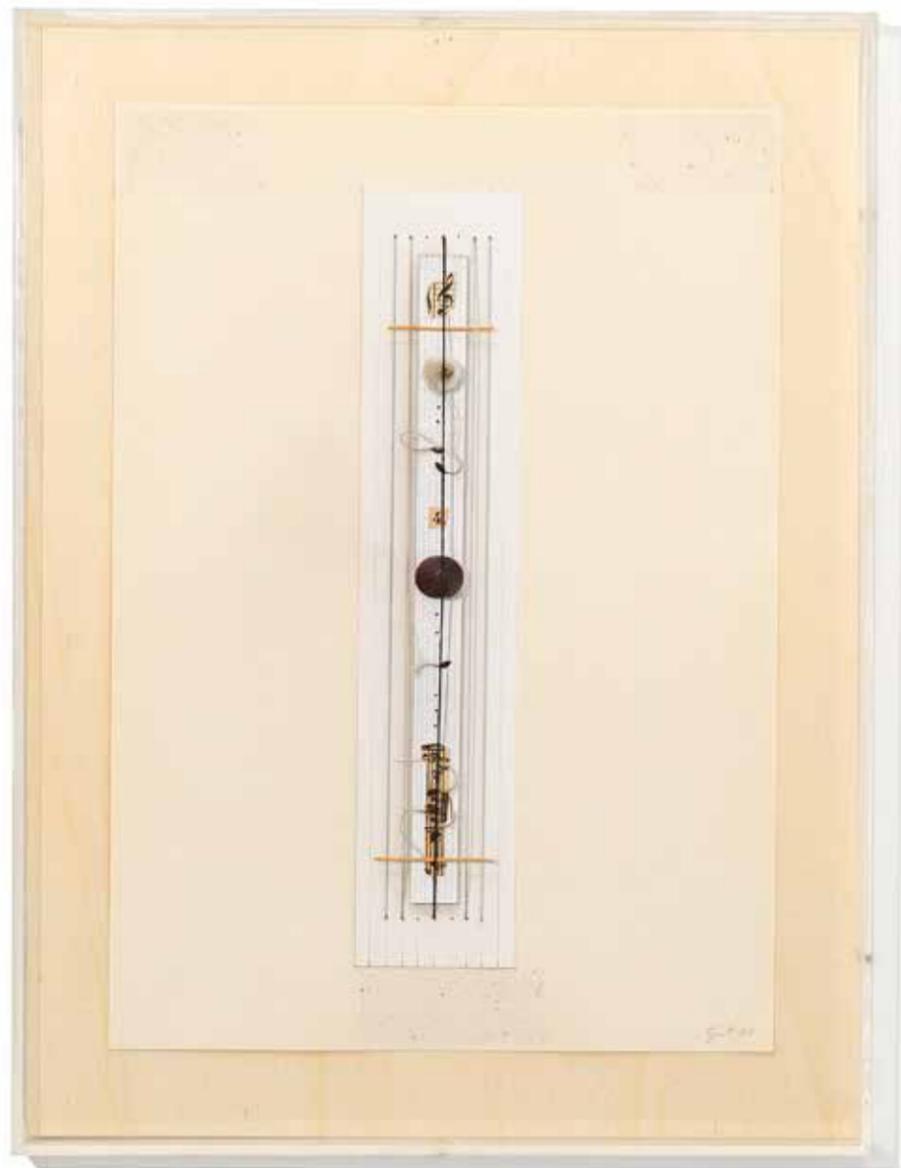
The Birth of the Pine Tree,
1981
Assemblage: frammenti
musicali, elementi vegetali,
carta, cartoncino, filo
e legno su carta Fabriano
cm 35x26,7x3,5

The Birth of the Pine Tree,
1981
Assemblage: musical fragments,
plant elements, paper,
cardboard, thread, and wood
on Fabriano paper
35x26.7x3.5 cm



P. dolce, 1980
Assemblage: frammenti
musicali, elementi vegetali,
carta, cartoncino, filo
e legno su carta Fabriano
cm 35x26,7x3,5

P. Dolce, 1980
Assemblage: musical fragments,
plant elements, paper,
cardboard, thread, and wood
on Fabriano paper
35x26.7x3.5 cm



Strumento del silenzio (n.1),
1980
Assemblage: frammenti
musicali, elementi
vegetali, carta, cartoncino,
filo e legno su carta Fabriano
cm 35x26,7x3,5

Instrument of Silence (No.1),
1980
Assemblage: musical fragments,
plant elements, paper,
cardboard, thread,
and wood on Fabriano paper
35x26.7x3.5 cm



Suono del silenzio (n.2), 1981
Assemblage: frammenti
musicali, elementi vegetali,
carta, cartoncino, filo
e legno su carta Fabriano
cm 35x26,7x3,5

Sound of Silence (No.2), 1981
Assemblage: musical fragments,
plant elements, paper,
cardboard, thread,
and wood on Fabriano paper
35x26.7x3.5 cm



Strumento del silenzio (n.3),
 1980
Assemblage: frammenti
musicali, elementi vegetali,
carta, cartoncino, filo e
legno su carta Fabriano
 cm 35x26,7x3,5

Instrument of Silence (No.3),
 1980
Assemblage: musical fragments,
plant elements, paper,
cardboard, thread, and wood
on Fabriano paper
 35x26.7x3.5 cm



Strumento del silenzio (n.4),
 1980
Assemblage: frammenti
musicali, elementi vegetali,
carta, cartoncino, filo
e legno su carta Fabriano
 cm 35x26,7x3,5

Instrument of Silence (No.4),
 1980
Assemblage: musical fragments,
plant elements, paper,
cardboard, thread,
and wood on Fabriano paper
 35x26.7x3.5 cm



book - ainville, 1980
Assemblage: frammenti
musicali, elementi vegetali
e carta velina
cm 5,8x15,8x15,8

book - ainville, 1980
Assemblage: musical fragments,
plant elements, and tissue
paper
5.8x15.8x15.8 cm

Libro-Nido, 1982-2009
Assemblage: carta, filo,
ceralacca e nido
cm 20x20x18,5

Nest-Book, 1982-2009
Assemblage: paper, thread,
sealing wax, and nest
20x20x18.5 cm



Libro-Nido



Libro-Foglia, 1993
Assemblage: frammenti
scritturali ed elementi
vegetali
cm 19x19x19

Leaf-Book, 1993
Assemblage: written
fragments
and plant elements
19x19x19 cm



Libro-Seme, 1979-93
Assemblage: frammenti
scritturali, elementi
vegetali e filo
cm 19x19x19

Seed-Book, 1979-93
Assemblage: written
fragments, plant elements,
and thread
19x19x19 cm



Seeeeeeed - Book, 1991
 Assemblage: legno, elementi vegetali, frammenti scritturali e inchiostro
 cm 30x24x24

Seeeeeeed - Book, 1991
 Assemblage: wood, plant elements, written fragments, and ink
 30x24 x24 cm



Libro-Seme, (n.d)
 Assemblage: elementi vegetali, frammenti musicali e filo
 cm 6x26,5x5

Seed-Book, (n.d.)
 Assemblage: plant elements, musical fragments, and thread
 6x26.5x5 cm

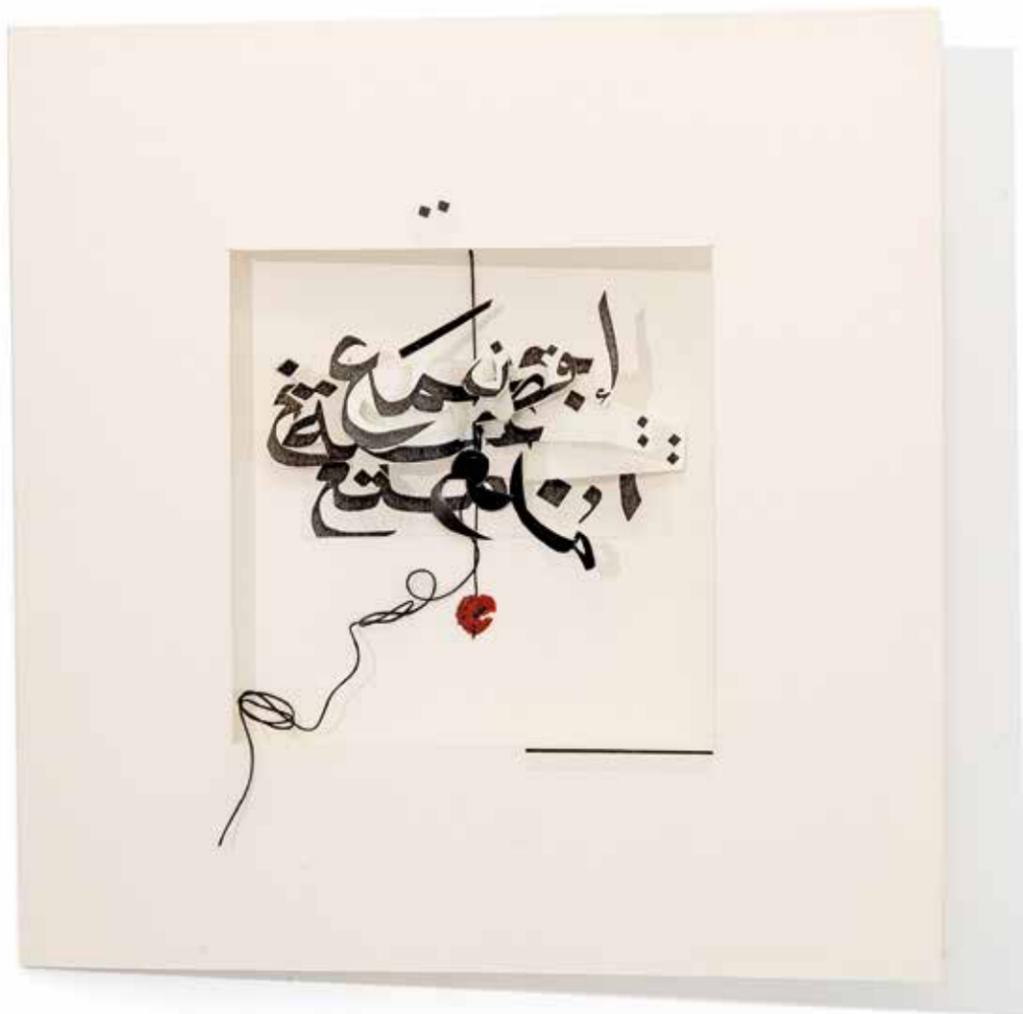


Libro-Foglia, 1980-82
Assemblage: elementi
vegetali, frammentiscritturali
e inchiostro
cm 30x32x30,5

Leaf-Book, 1980-82
Assemblage: plant elements,
written fragments,
and ink
30x32x30.5 cm

Libro-ingabbiato, 1981
Assemblage: legno, ferro,
dizionario tascabile tedesco
italiano
cm 30x32x30,5

Book-in-a-cage, 1981
Assemblage: wood, iron,
German-Italian pocket
dictionary
30x32x30.5 cm



Arabesques (1), 1983
 Assemblage: carta, cartoncino,
 ceramica, pennarello
 e filo
 cm 25x25

Arabesques (1), 1983
 Assemblage: paper, cardboard,
 sealing wax, marker, and
 thread
 25x25 cm



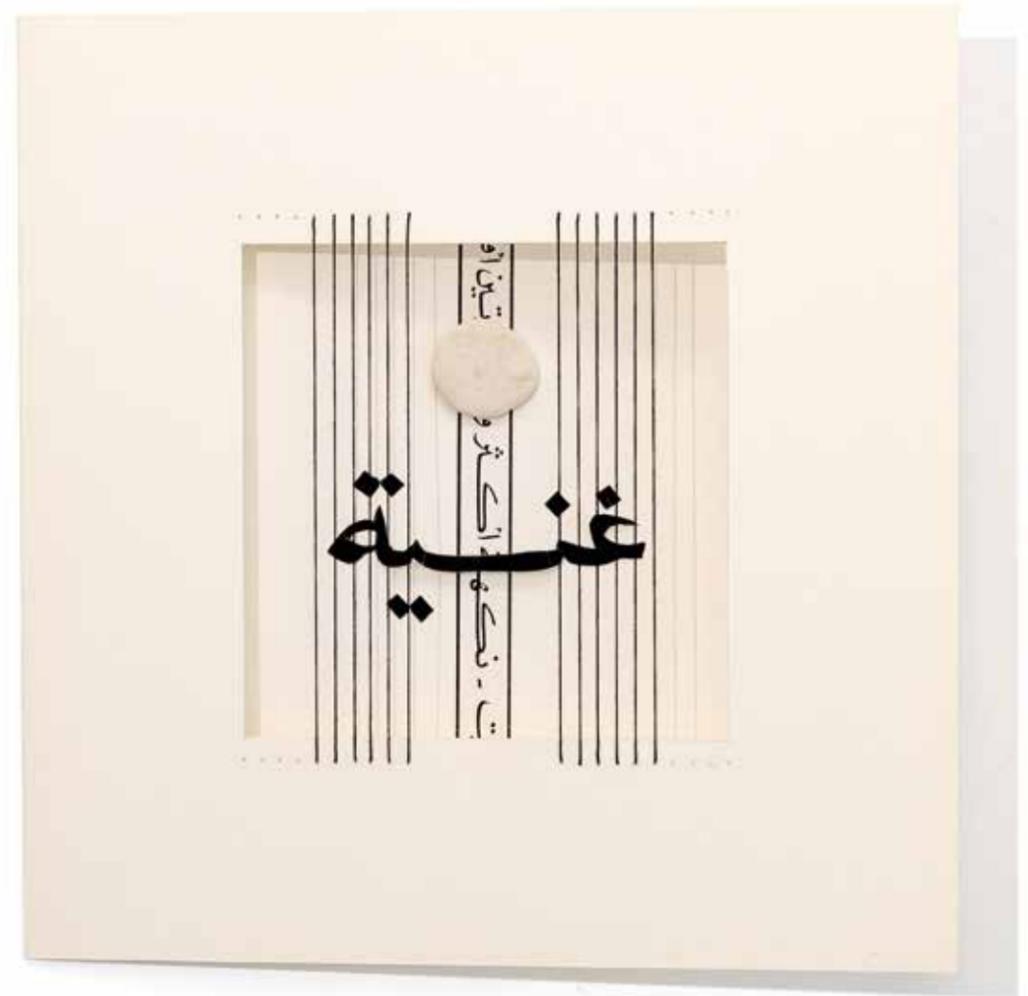
Arabesques (2), 1983
 Assemblage: carta, cartoncino,
 ceramica, pennarello
 e filo
 cm 25x25

Arabesques (2), 1983
 Assemblage: paper, cardboard,
 sealing wax, marker,
 and thread
 25x25 cm



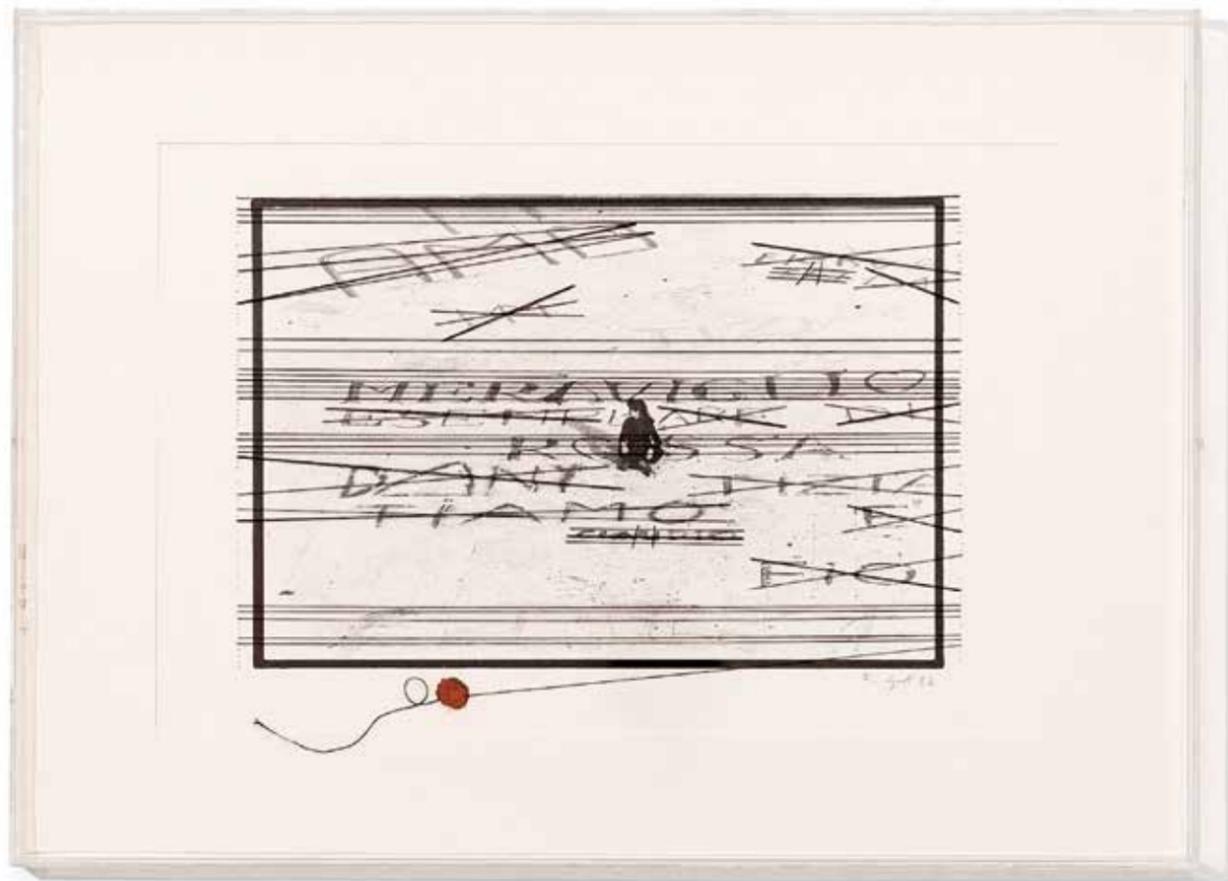
Arabesques (3), 1983
 Assemblage: carta, cartoncino,
 ceralacca, pennarello filo
 e sasso
 cm 25x25

Arabesques (3), 1983
 Assemblage: paper, cardboard,
 sealing wax, marker, thread,
 and stone
 25x25 cm



Arabesques (4), 1983
 Assemblage: carta, cartoncino,
 ceralacca, pennarello,
 filo e sasso
 cm 25x25x0,5

Arabesques (4), 1983
 Assemblage: paper, cardboard,
 sealing wax, marker, thread,
 and stone
 25x25x0.5 cm



Ti amo, 1983
Intervento con filo e
ceralacca su fotografia
cm 35,7x41,7

I Love You, 1983
Intervention with thread
and sealing wax on photograph
35.7x41.7 cm

Alfabeto, 1983
Intervento con collage
di piume, carta e pennarello
su fotografia
cm 51x41

Alphabet, 1983
Intervention with collage
of feathers, paper,
and marker on photograph
51x41 cm



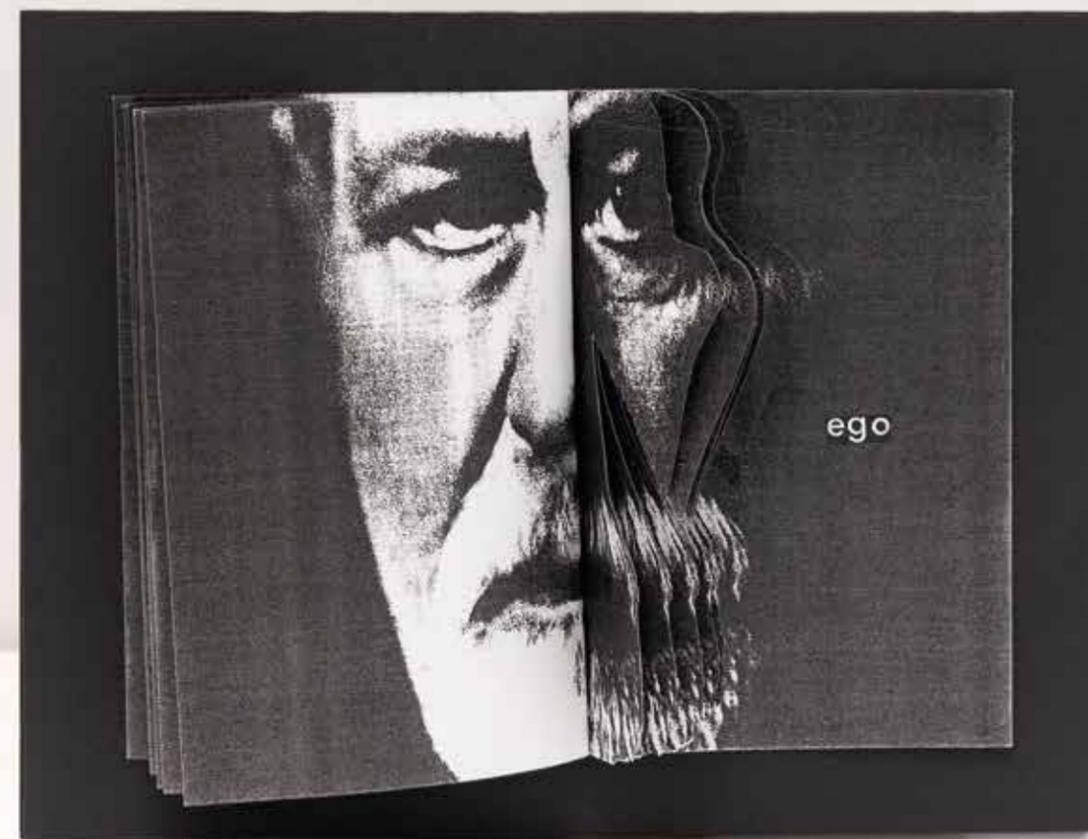
Alfabeto

Alphabet



Le nouveau fruit de la tentation, 1990
 Assemblage: legno, carta, collage e elemento vegetale
 cm 32x29,5x9

The New Fruit of Temptation, 1990
 Assemblage: wood, paper, collage, and plant element
 cm 32x29.5x9



Ego (Ritratto di Freud. Stratificazione dell'inconscio), 1983-95
 Assemblage: carta, cartoncino e collage
 cm 27x35,5

Ego (Portrait of Freud. Layering of the Unconscious), 1983-95
 Assemblage: paper, cardboard, and collage
 cm 27x35.5



Creato: ma sapete da dove veniva?, 1988
 Assemblage: fotografia, carta, filo, collage e carta vetrata
 cm 55,5x55,5x10

Created: But Do You Know Where It Came From?, 1988
 Assemblage: photograph, paper, thread, collage, and sandpaper
 55,5x55,5x10 cm



Un amore un po' complicato (da W. Shakespeare), 1987
 Assemblage: lana, legno, cartoncino, carta, filo e pennarello
 cm 46,7x58,7x9,5

A somewhat complicated love (from W. Shakespeare), 1987
 Assemblage: wool, wood, cardboard, paper, thread and marker
 cm 46,7x58,7x9,5



La Recherche de l'Absolu, 1993
 Assemblage: carta, cartoncino e pennarello
 cm 30x30x4

The Search for the Absolute, 1993
 Assemblage: paper, cardboard, and marker
 30x30x4 cm



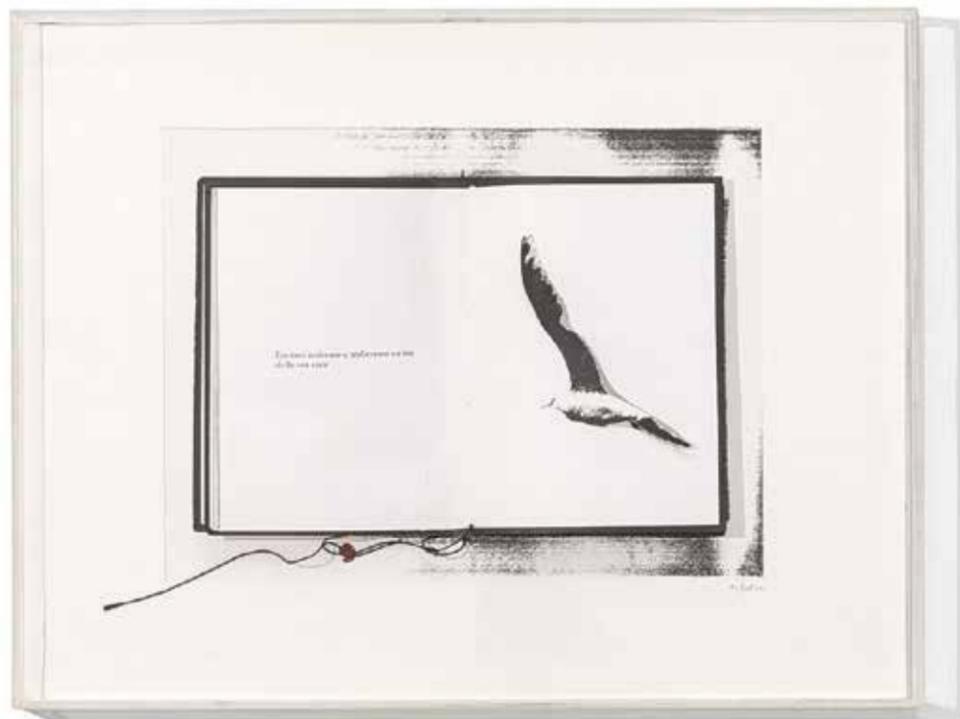
Toccata e fuga, 1991
 Assemblage: cartoncino, fotografia, collage, carta, e legno
 cm 62,5x52

Toccata and Fugue, 1991
 Assemblage: cardboard, photograph, collage, paper, and wood
 62.5x52 cm



...Dimenticar la terra/e/ smarirmi di nubi... (da Nori de' Nobili), 1992
 Assemblage: carta, cartoncino e inchiostro di china
 cm 50x63

...Forget the Earth/and/lose myself in clouds... (from Nori de' Nobili), 1992
 Assemblage: paper, cardboard, and Indian ink
 50x63 cm



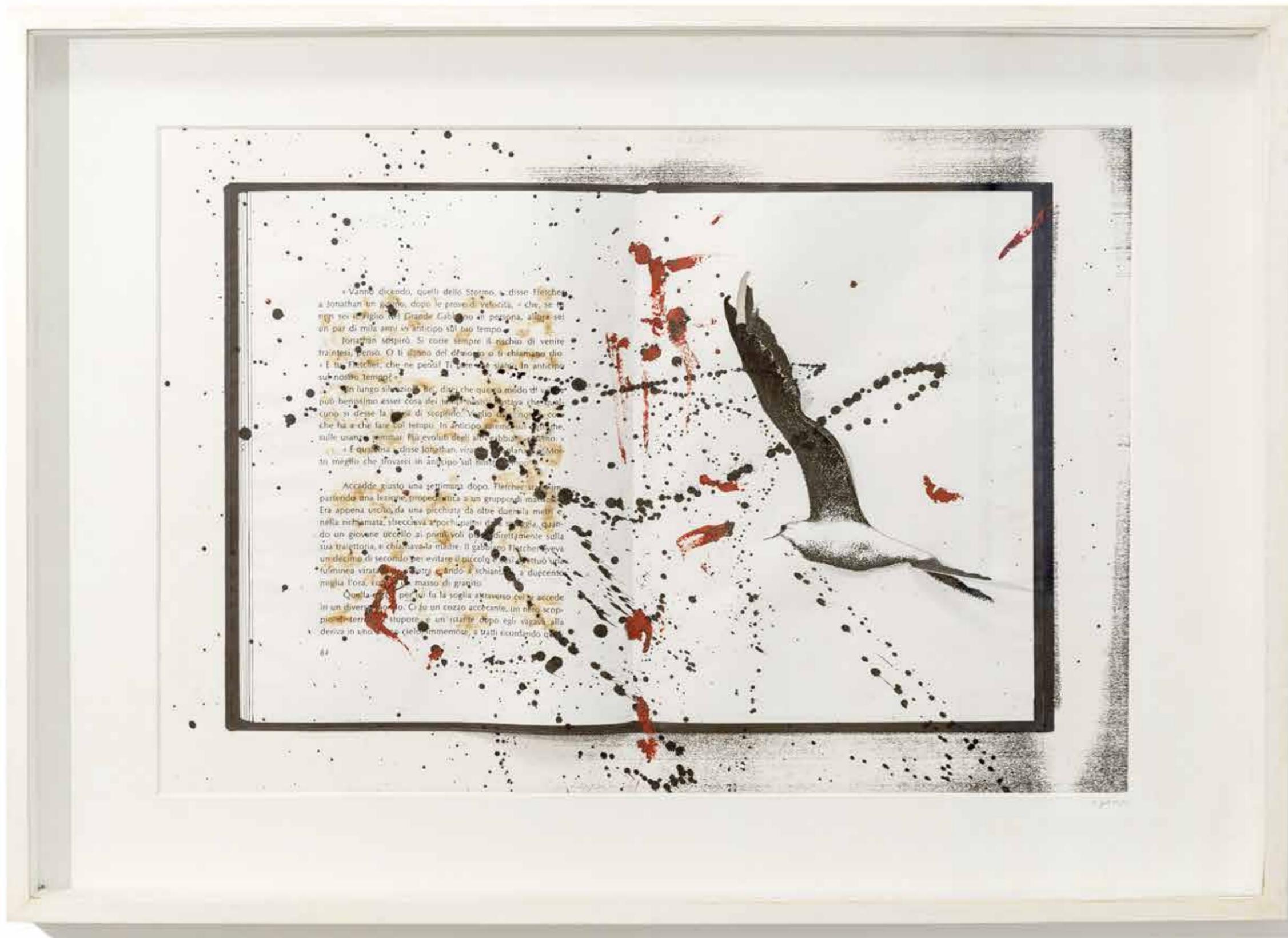
Lontani andremo e serberemo un'eco della tua voce (da E. Montale), 1982
 Assemblage: carta, cartoncino, filo e cerallacca
 cm 26,7x35

We'll travel far yet keep an echo of your voice (from E. Montale), 1982
 Assemblage: paper, cardboard, thread, and sealing wax
 26.7x35 cm



Ai primi voli, 1983 (bozzetto)
 Assemblage: ovatta, inchiostro e carta
 cm 26,7x35

On the First Flights, 1983 (study)
 Assemblage: cotton, ink, and paper
 26.7x35 cm



„Un nero scoppio, egli
vagava alla deriva... 1983/1991
Assemblage: carta, ovatta,
ceralacca e pittura acrilica
cm 53x75

„A Black Explosion, He
Wandered Adrift... 1983/1991
Assemblage: paper, cotton,
sealing wax, and acrylic paint
53x75 cm



Fleur du Poète, 1986
 Assemblage: carta, cartoncino,
 inchiostro e timbri
 cm 61x45x6,5

Poet's Flower, 1986
 Assemblage: paper, cardboard,
 ink, and stamps
 61x45x6,5 cm



Musica impazzita /
 Allegro, 1983
 Assemblage: carta, frammenti
 musicali, filo e cerallacca
 cm 40x40

Mad Music / Allegro, 1983
 Assemblage: paper, musical
 fragments, thread, and sealing
 wax
 40x40 cm



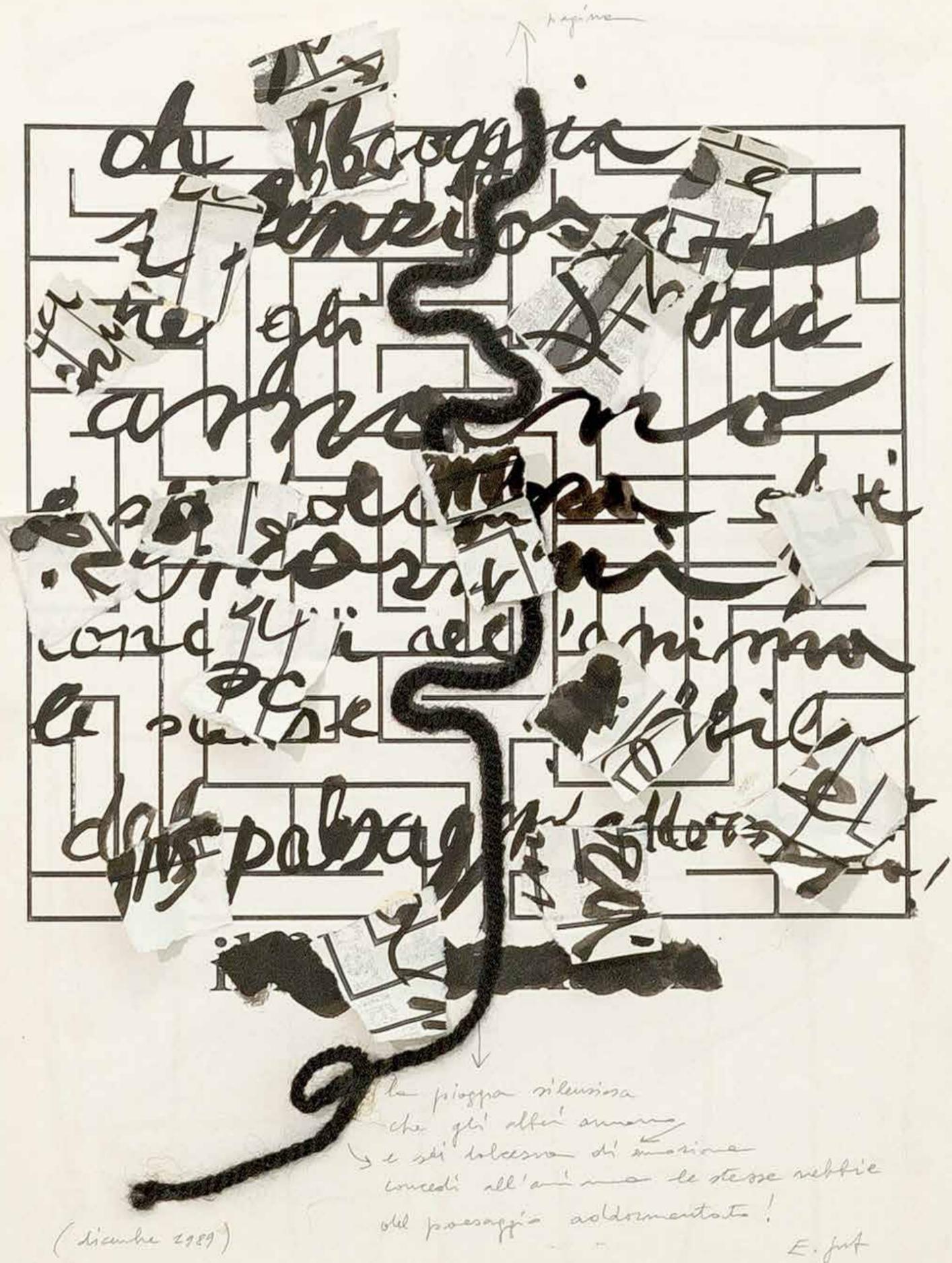
Allegretto in tempo di valzer, 1984
 Assemblage: carta, frammenti musicali, cartoncino, lana e pennarello
 cm 50,8x50,8

Allegretto in Waltz Time, 1984
 Assemblage: paper, musical fragments, cardboard, wool, and marker
 50.8x50.8 cm



Allegretto, 1984
 Assemblage: carta, frammenti musicali, cartoncino, lana e pennarello
 cm 50,8x50,8

Allegretto, 1984
 Assemblage: paper, musical fragments, cardboard, wool, and marker
 50.8x50.8 cm



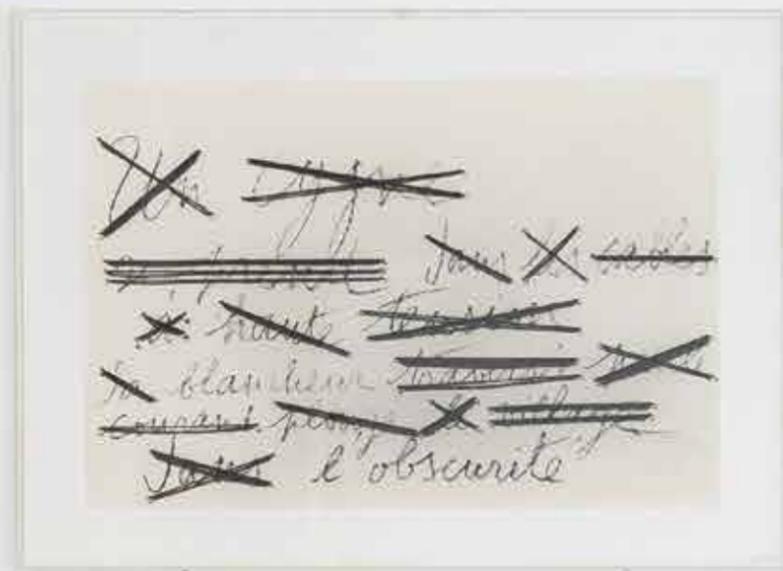
(dicembre 1989)

la pioggia silenziosa
 che gli alberi amano
 e si dolgono di amore
 concedi all'anima le stesse nebbie
 del paesaggio addormentato!
 E. Jut



La pioggia silenziosa
 che gli alberi amano
 (da F. Garcia Lorca), 1989
 Assemblage: carta, lana,
 inchiostro di china e matita
 cm 66,5x54

The silent rain that all trees
 love (from F. Garcia Lorca),
 1989
 Assemblage: paper, wool,
 Indian ink, and pencil
 66.5x54 cm





Springtime, 1985
Assemblage: carta, cartoncino,
pennarello e legno
cm 31x26 x26

Springtime, 1985
Assemblage: paper, cardboard,
marker, and wood
31x26x26 cm



Senza titolo, 1985
 Assemblage: carta, cartoncino,
 pennarello, piume
 cm 27x20x20

Untitled, 1985 Assemblage:
 paper, cardboard, marker,
 and feathers
 27x20x20 cm



Ego, 2018
 Assemblage:
 cartoncino e carta
 cm 24x24

Ego 2018
 Assemblage: cardboard
 and paper
 24x24 cm

ANT TOLOGIA CRITICA

● CRI TICAL

AN THOL OGY

NOTE A MARGINE / MARGINAL NOTES

Tommaso Silvestrini

La presente antologia raccoglie una selezione dei saggi critici più significativi per comprendere appieno la parabola artistica di Elisabetta Gut, autrice che ha contribuito notevolmente alla declinazione femminile della storia dell'arte italiana della seconda metà del Novecento. Un discreto gruppo di lettere dell'artista, per la maggior parte inedite, sono state affiancate ai testi scelti, in modo tale da testimoniare così i duraturi e consolidati rapporti intessuti da Elisabetta Gut con alcuni dei protagonisti della scena artistica italiana dello scorso secolo, tra cui Mirella Bentivoglio, Marisa Vescovo e Felice Casorati. Grazie proprio a quest'ultimo si avvia infatti, alla fine degli anni Cinquanta, il percorso del riconoscimento critico ufficiale dell'artista romana: la prima personale di Elisabetta Gut, allora giovane pittrice di tendenza postcubista, si inaugura nel 1956 presso la Galleria Cairola di Milano, presentata per l'appunto da un testo di Felice Casorati. Nel decennio successivo la ricerca artistica di Elisabetta Gut, avvicinatasi nel frattempo all'Informale, viene invece seguita con attenzione dal critico Nello Ponente, che presenta l'artista in occasione delle rassegne personali presso la Galleria Il Carpine di Roma (1967), la Galleria Vismara di Milano (1968) e la Galleria Franzp di Torino (1970). Gli anni Settanta rappresentano poi per Elisabetta Gut il decennio della definitiva consacrazione critica: la sua sensibilità estetica, giunta allora ad una semplificazione geometrica e rigorosa delle forme, viene indagata, apprezzata e sostenuta da numerosi critici e curatori, tra i quali Maria Torrente e Guido Montana, che presentano rispettivamente la personale dell'artista ospitata al Palazzo dell'Arengario di Monza (1973) e quella presso la Galleria Fumagalli di Bergamo nel 1976. Risale a questi anni anche l'origine dell'intimo e duraturo

This anthology has collected a selection of the most significant critical essays in order to fully understand the artistic journey of Elisabetta Gut, an artist who made a considerable contribution to the female interpretation of Italian art history in the second half of the 20th century. A fair amount of letters from the artist, mostly unpublished, have been included alongside the selected texts, which attest to the lasting and solid relationships that Elisabetta Gut had with some of the key figures in the Italian art scene of the last century, including Mirella Bentivoglio, Marisa Vescovo, and Felice Casorati. Thanks to the latter, the official critical recognition of the Roman artist began in the late 1950s: Elisabetta Gut's first solo exhibition, at the time a young painter with a post-Cubist style, opened in 1956 at Galleria Cairola in Milan, accompanied by a text written by Felice Casorati. In the following decade, Elisabetta Gut's artistic research, which in the meantime had shifted closer to the informal style, was closely followed by the critic Nello Ponente, who presented the artist by way of solo exhibitions at the Galleria Il Carpine in Rome (1967), the Galleria Vismara in Milan (1968), and the Galleria Franzp in Turin (1970). The 1970s marked the decade of Elisabetta Gut's critical recognition: her aesthetic sensitivity which by then had been evolved into a geometric and strict simplification of forms, was now explored, appreciated, and supported by numerous critics and curators, including Maria Torrente and Guido Montana, who respectively presented the artist's solo exhibitions at the Palazzo dell'Arengario in Monza (1973) and at the Galleria Fumagalli in Bergamo in 1976. It was during these years that the intimate and lasting relationship between the artist and Mirella Bentivoglio began. From the solo exhibition in

rapporto dell'artista con Mirella Bentivoglio, la quale, sin dalla personale del 1973 presso la Galleria SM13 di Roma da lei presentata, accompagna Elisabetta Gut nel passaggio da una ricerca di matrice optical ai collages di frammenti vegetali, scritture e musicali ispirati alla poesia visiva. Mirella Bentivoglio infatti, oltre all'antologica dei Musei Comunali di Macerata (1981) e alla rilevante personale *"Plume de poète"* (1989) alla Galleria Eralov di Roma, cura anche la partecipazione di Elisabetta Gut a prestigiose rassegne nazionali ed internazionali, in primo luogo "Materializzazione del Linguaggio", nell'ambito della Biennale di Venezia del 1978. Tra gli anni Ottanta e Novanta Elisabetta Gut si dimostra un'artista criticamente affermata e riconosciuta a livello mondiale, che partecipa ad importanti esposizioni extra-europee, tra le quali *"The Artists and the Book in 20th Century Italy"* (1992-93) al MoMA di New York, le varie rassegne *"Book as Art"* del National Museum of Women in the Arts di Washington (1987, 1989, 1991, 1997, 1998) e le due Biennali di San Paolo (Brasile) del 1981 e del 1994. Anche nel nuovo millennio la ricerca di Elisabetta Gut continua a riscuotere un notevole successo critico, come dimostrano la presentazione di Mirella Bentivoglio per *"Semi e Segni"*, personale del 2009 ospitata presso la Galleria Cortese & Lisanti di Roma, e il testo critico di Krystyna Wasserman in occasione dell'esposizione al NMWA di Washington *"Books Without Words: the Visual Poetry of Elisabetta Gut"* (2010-11). La presente antologia, tramite un'accurata selezione dei saggi sopracitati, permette dunque di attraversare l'intero percorso artistico, critico ed espositivo di Elisabetta Gut, mettendo in luce la molteplicità delle soluzioni adottate dall'artista nell'arco della sua lunga e prestigiosa carriera, caratterizzate tutte, come scriveva nel 1989 Mirella Bentivoglio, da *"freschezza nativa dentro le strutture stesse della cultura"*.

1973 at Galleria SM13 in Rome, which Bentivoglio herself introduced to the gallery; she guided Elisabetta Gut through the transition from optical art research to collages made from fragments of plants, writing, and music, inspired by visual poetry. In fact, Mirella Bentivoglio, in addition to the retrospective at the Municipal Museums of Macerata (1981) and the significant solo exhibition *Plume de poète* (1989) at Galleria Eralov in Rome, also curated Elisabetta Gut's participations in prestigious national and international exhibitions, including *Materialization of Language* at the 1978 Venice Biennale. Throughout the 1980s and 1990s, Elisabetta Gut proved herself as a critically acclaimed artist, recognised worldwide and participating in major non-European exhibitions, including *The Artists and the Book in 20th Century Italy* (1992-93) at the MoMA in New York, various *Book as Art* exhibitions at the National Museum of Women in the Arts in Washington (1987, 1989, 1991, 1997, 1998), and the two São Paulo Biennials (Brazil) in 1981 and 1994. Even in the new millennium, Elisabetta Gut's research continues to enjoy significant critical success, as demonstrated by Mirella Bentivoglio's presentation of *Semi e Segni*, her solo exhibition in 2009 at the Galleria Cortese & Lisanti in Rome, and the critical text by Krystyna Wasserman for the exhibition *Books Without Words: The Visual Poetry of Elisabetta Gut* at the NMWA in Washington (2010-11). This anthology, through a careful selection of the above-mentioned essays, allows for an exploration of the entire artistic, critical, and exhibition paths taken by Elisabetta Gut, highlighting the variety of solutions that have been adopted by the artist throughout her long and prestigious career, all of which, as Mirella Bentivoglio wrote in 1989, are characterized by *"native freshness within the very structures of culture."*

Antologia critica

Critical anthology

1956

ELISABETTA GUT

di Felice Casorati

Questi disegni, questi dipinti non sono mai realizzati seguendo precetti scolastici, ricette sfruttate o abilità di mestiere, ma inventati come dettati all'improvviso da una innata sensibilità sempre tesa, accesa e vibrante. Mi sembra davvero di scoprire in questi saggi - nonostante l'ingombro di molteplici, disordinate e talora contrastanti curiosità - i segni felici di un "temperamento fantastico" ricco e generoso, la vena di un genuino "modo" d'espressione, l'impronta infine di non comuni qualità innate. La linea non descrive, non delimita ma si svolge - puro arabesco - solo liricamente vivendo di vita propria; il colore non asservito ad apparenze esteriori, non riproduce, non imita, ma canta ed esplode con sfrenata libertà.

F. Casorati, *Elisabetta Gut*, cat. mostra, Galleria d'Arte Cairola, Milano, 26 ottobre - 8 novembre 1956

1967

ELISABETTA GUT

di Nello Ponente

Le opere recenti di Elisabetta Gut non sono nate da un capriccio o da una superficiale volontà di adeguamento ad un modulo figurativo moderno. Al contrario, sono state originate da un'esigenza espressiva che ha avuto bisogno, per realizzarsi, di operare con una continua sperimentazione sulle immagini e sui materiali prescelti, una sperimentazione che è andata via via assumendo una sempre più precisa ed efficace dimensione stilistica. La premessa di questa esperienza attuale la troviamo, del resto, in quelle opere di qualche tempo fa nelle quali la dinamica del segno, l'intensità delle colorazioni, l'attenzione riservata alla qualità delle superfici materiche, avevano creato una pittura di caratteristica

inflessione informale. Ma se l'informale aveva offerto ad Elisabetta Gut la possibilità di liberarsi da contingenze figurative troppo pressanti, da modalità compositive scontate e quindi inefficaci sul piano della comunicazione, occorreva anche, ad un certo punto, che al grido spiegato, all'azione impetuosa, succedesse il raccoglimento. Così, a quella pittura, aperta a tutte le suggestioni della continua progressione del gesto, ha fatto seguito la volontà di una maggiore oggettivazione. Di conseguenza, i dati assunti dalla realtà circostante si sono trasformati in immagini più concrete, più definite e leggibili. Elisabetta Gut ha scelto vari elementi consumati dall'uso quotidiano, diventati ormai inutili per la loro funzione originaria, ma li ha rielaborati, in maniera del tutto autonoma, nella diversa dimensione della pittura e li ha perciò sottratti alla loro inutilità per riproporli, di nuovo validi, nell'ambito dell'indipendente finalità artistica. Questi oggetti, queste immagini, ai quali la materia pittorica dà quindi una nuova presenza, integrandoli a se stessa, restano come sospesi in uno spazio che non vuole essere soltanto il luogo dove si svolge una narrazione, ma che ha anche esso una conturbante necessaria presenza. Il modulo figurativo, nella sua complessità, si precisa perciò attraverso una precisa intenzionalità stilistica che già di per sé rappresenta una salvaguardia da ogni deviazione sentimentale. Elisabetta Gut dimostra quindi di vivere dall'interno i problemi della nostra civiltà di immagine e di saperli risolvere, per virtù di cultura e di temperamento, nell'autonoma dimensione dello stile.

N. Ponente, *Elisabetta Gut*, cat. mostra, Galleria Il Carpine, Roma, 4 - 28 febbraio 1967

1973

ELISABETTA GUT

di Mirella Bentivoglio

Questi lavori puntano non tanto su effetti ottico-illusivi, quanto sulle possibilità ritmiche delle proiezioni

prospettiche. Possono perciò avvicinarsi a certi risultati della sperimentazione cinetica, sfuggendo, ma solo in parte, al campo della ricerca optical vera e propria. Sono filtri incorporati, che si compongono in sequenze multiple trasformando i tratteggi in gabbie labirintiche e suscitando rimbalzi cromatici. Il vuoto, spugna di luce, non viene chiuso ma vitalizzato, inglobato com'è nel giuoco degli schermi irradianti. Il termine stesso di superficie qui perde significato. La distanza tra lastra e lastra è anch'essa superficie, precisa misura di scansione tonale. Il perspex trasparente al quale aderiscono in contrappunto i segmenti di colore e le strisce nere, è un elemento neutro, perché la fredda consistenza del materiale rigido viene franta dalle grafie di riporto, e annullata dalle accensioni a catena.

M. Bentivoglio, *Elisabetta Gut*, cat. mostra, Galleria SM13 Studio d'Arte Moderna, Roma, 9 – 21 aprile 1973

1973

GUT

di Maria Torrente

L'appiglio più vistoso, per un tentativo di esegesi dell'opera della Gut, parrebbe il discorso sull'uso dei materiali tecnologici, dall'inserimento degli stessi nel processo di creazione artistica al conseguente condizionamento del gusto estetico e della libertà individuale, alla seduzione e alla cattura dell'uomo contemporaneo da parte della tecnica. Puntualizzazioni che sono state, nel corso di questi ultimi anni, già fatte, e che trovavano una prima messa a fuoco nella mostra di Caorle del 1969, "Nuovi Materiali - Nuove Tecniche". Altre iniziative, a livello istituzionale, hanno portato alla creazione di gruppi di studio e di ricerca artistica presso le stesse ditte produttrici di materiali plastici, che si sono così inserite nei circuiti delle mostre, non sempre con finalità puramente culturali, seppure con apprezzabili

risultati. L'apporto dell'artista non usciva dall'ambito della progettazione, come per il designer. Diverso il caso della Gut, per la quale il materiale è veramente, e soltanto, uno strumento. Come tale, diviene campo per una trasmutabilità in atto che consente all'artista di recuperare, riafferrare, riadoperare in senso nuovo quell'autonomia del disegnare, tracciare, determinare spazi, che è sempre stata all'origine del suo comportamento artistico. Dal misterioso labirinto di segni, di velature in cui la luce è intrigata da sensibili trame spaziali, si sgomitola un grafismo disciplinato e cosciente, attestante una intenzionalità geometrica nella quale non è difficile, tuttavia, ravvisare una sorta di avventurosità, direi quasi un'alternativa. L'artista ritaglia minuscole strisciole di materiale autoadesivo che dispone sulle forme geometriche, cubi, cilindri, coni parallelepipedi, o su lastre affiancate di perspex trasparente. Dunque una manipolazione accurata e programmata della materia, dello spazio, del segno e, prima di tutto questo, della gestualità stessa. Dalla gestualità si risale a ciò che esiste a priori, al mondo della memoria e delle emozioni. Disciplinare e strutturare l'eterogeneo, eliminare il conflitto tra provvisorietà e permanenza: la Gut vive intensamente questa vicenda inarrestabile che è poi la vicenda stessa del vivere, nella quale rimane uno stato di continua alternativa. Raccogliendo in una unità oggettuale (intendendo come oggetto il prodotto finale del procedimento artistico) elementi, dati, percezioni, segni, azioni apparentemente discordi, l'artista compie un'opera di strutturazione, ma in quest'ordine riesce a recuperare l'imprevedibile e mutevole presenza del caso. Le linee estendono la loro ombra a fianco di altre linee, un guizzo di luce moltiplica gli spazi dietro una fioritura di incroci ritmati, di contrasti o di analogie cromatiche, di velature specchianti. Le formulazioni geometriche propongono diafani spazi di illusione prospettica che varcano il limite delle forme primarie: in questo senso soltanto è ravvisabile una matrice optical, per il resto tralasciata con tutti i rigidi meccanismi retinici. Si direbbe che le forme geometriche facciano fatica a imbrigliare l'ordito sottile dei segni e

che questi ripercorrono piuttosto in uno spazio diafano immaginari sentieri di luce. Pur inserite in un habitat contemporaneo, queste opere contestano il materiale tecnologico sul piano dell'invenzione, quasi una sorta di ironica dissacrazione alla rovescia.

M. Torrente, *Gut*, cat. mostra, Palazzo dell'Arengario, Monza, 7 – 18 dicembre 1973

1976

ELISABETTA GUT

di Guido Montana

La corsa al gesto gratuito e all'azione irreflessa, o all'esibizione dal corpo, ha attualmente un momento di pausa e di ripensamento; anche la semplice (e per taluni aspetti semplicistica) "riflessione sull'arte", la vana mimesi dei suoi procedimenti, le astute e pretestuose tautologie, insomma tutti i ben noti miracoli del non-senso, hanno in effetti reso solo più acuta la crisi creativa, l'assenza di Gestaltung. Si è creduto, con l'astuzia della ragione, di poter scavalcare capricciosamente il dato fabrile della creatività: il fare. E così l'inarticolato svolgersi degli eventi prese il posto della vita delle forme. Agli atti operativi conseguenti si preferì l'abilità fattucchiera degli sciamani, che pretesero un prezzo e un riconoscimento ufficiale in un'ambigua area di "nuova cultura". Se c'è dunque crisi nell'arte, questa riguarda la pretesa di sostituire il fare col mito del gesto e della parola; riguarda cioè l'estrema facilità con cui si credo di poter realizzare con "frasi", locuzioni o sberleffi grafici, ciò che non si riesco a ridurre significativamente a segno, a valore di segno. Ciò che è in crisi è quel tipo di arte (e di cultura) puramente nominalistico, che non potendo fruire di significati si è finora realizzato solo come messaggio cifrato e complicità esoterica, di élite. Secondo gli autori di talune più eclatanti proposte degli ultimi anni, un paradigma di riferimenti

verbal, privi non solo di capacità semantica ma di semplice struttura, potrebbe divenire linguaggio e stare in luogo dell'opera. Ma è anche vero che tra il fare e il dire di fare c'è ancora qualche differenza e per fortuna qualche dubbio va intaccando l'orgogliosa sicurezza del "tutto possiamo, perché siamo noi".

C'è oggi bisogno soprattutto di un recupero di umiltà; umiltà rispetto alla ricerca estetica, quale verifica della funzione dell'atto operativo. Umiltà artistica, che non è frustrazione o rinuncia, bensì coscienza de mezzo, dei rapporti manuali e fabrili, delle possibilità e dei limiti dell'intelligenza creativa. Il discorso riguarda quindi il metodo, che non attiene solo alla tecnica dell'artista, ma è anche una organica conferma dell'ideologia che è implicita nel fare. Un semplice foglio di carta, una lastra di metallo, il grado di luce di un colore non casuale, tutto quanto può avere un riferimento con l'idea primaria con la quale si manifesta il valore di una metodologia. Ho ritenuto necessaria questa premessa per puntualizzare meglio il carattere metodologico dell'operazione artistica di Elisabetta Gut. Questa mostra offre infatti al visitatore, non solo all'addetto ai lavori ma anche all'uomo semplicemente attento ai problemi dell'arte, la possibilità di verificare un metodo, cioè un atteggiamento determinato rispetto alla ricerca estetica. Elisabetta Gut ha apparentemente scelto una via spersonalizzante e anonima per affermare l'oggettività estetica. Nel campo della sua sperimentazione è bandita infatti qualsiasi accentuazione retorica del mezzo; non c'è "grido" fantasioso del colore, non c'è segno introverso e intimistico. L'oggetto che va a realizzare è nudo, materialmente reale, e porta in sé interi i procedimenti del fare e il suo metodo operativo, che si basa essenzialmente sul costruire la forma pezzo dopo pezzo, segno su segno, graffito lineare dietro graffito. Sia che usi superfici di plexiglass, sia che ricomponga costruttivamente lamine di metallo e superfici di cartone levigato a mo' di collage, l'intervento della mano opera come scelta di rapporti spaziali equilibrati e scevri di approssimazione. Rifiuta ogni ampollosità e grevazza materica, cercando di raggiungere il risultato, non tanto col minimo mezzo quanto col minimo di variante del segno.

Severa, quasi calvinista nel proprio lavoro come è invocato ottimista o fiduciosa nei confronti della vita, Elisabetta Gut sa che nell'intelligenza umana c'è una riserva insospettabile di energia creativa, ma sa anche che per attingervi non c'è altra strada se non quella di una metodica investigazione delle forme. Ella ha presenti i limiti oggettivi della conoscenza, l'inadeguatezza dell'intuizione, che sono comuni a tutti coloro per i quali l'arte non è e non può essere uno "spettacolo celeste", ma solo una nuova organizzazione visiva e del senso. Il suo metodo è quindi razionale e tuttavia la sua sensibilità amanuense è "libera" e al limite "incerta". Sulla superficie di metallo o di cartone il segno diviene graffito continuo che mette in rilievo il valore di una struttura oggettiva. Valore di superficie, quindi, e valore oggettuale. La dicotomia è risolta in ambivalenza. L'opera realizzata ha del quadro l'impaginazione, il ritmo, l'impatto visivo e la continuità segnica, mentre ha dell'oggetto l'essenzialità plastica, la luce e il rilievo tridimensionale. Dopo gli anni del polimaterico bianco e le successive esperienze sul collage, negli anni '70 l'artista s'è venuta decisamente orientando verso l'uso dei materiali plastici, soprattutto il plexiglass, ai quali sembra oggi preferire, tuttavia, materiali più semplici e poveri, per esempio il cartone. Col plexiglass ha realizzato oggetti di grande nitore, nei quali è intervenuta con il continuo segnico quale contrappunto di un materiale traslucido. Una certa verticalità dell'oggetto potrebbe indurre a credere alla realizzazione di totem della moderna tecnologia, ma Elisabetta Gut non è interessata al problema del simbolo, bensì a questioni di metodo per soluzioni di forma, di spazio, di superficie. All'oggetto realizzato, al metodo che gli si attaglia, aggiunge la rivendicazione laica, umanissima, di un'idea formante che non rinunci alla insostituibile partecipazione della sensibilità. All'idea storica di costruttivismo si è infatti avvicinata con la coscienza della continuità dei problemi dell'arte. Sa anche, però, che il modo di porsi dinanzi ai materiali è oggi diverso rispetto all'ottimismo produttivistico e tecnologico di ieri. L'idea di costruzione e di oggettività è attualmente offuscata dalla nozione di disgregazione, dall'incertezza esistenziale e dalla

vana rincorsa dei problemi. Elisabetta Gut è cosciente di vivere in un momento storico di grandi contraddizioni, ma riesce tuttavia a lenire l'incertezza (l'inquietudine) con il recupero della scelta costruttiva, con la quale esercita una specie di epochè, mettendo in parentesi istintualità e nevrosi dell'uomo contemporaneo. L'artista si adegua a quest'esigenza d'ordine liberatorio, che tende a escludere l'incongruenza, la dissonanza inutile o il gesto gratuito. Sa di dovere opporre al caos degli eventi una scelta castigata, essenziale, alla quale resta legata la sua ideologia operativa, e cioè il richiamo vitale a strutturare una presenza nel mondo, opponendosi allo spettacolo inarticolato della non-vita. In fondo, ella fa riferimento al "tutto estetico nell'umano" di Mondrian, capovolgendo con umiltà e precisando meglio il senso della proposizione nel "tutto umano nell'estetico". La coscienza sociale del costruttivismo e la linea estetica del neoplasticismo vengono assunte e portate avanti da quest'artista in piena consapevolezza, con un recupero non retorico del dualismo uomo-materiali, uomo-costruzione, uomo-realtà; un dualismo che per Elisabetta Gut si può superare solo in termini di partecipazione totale alla vita organizzata della forma.

G. Montana, *Elisabetta Gut*, cat. mostra, Fumagalli Galleria d'Arte Moderna, Bergamo, 18 - 30 marzo 1976

1989

ELISABETTA GUT. PLUME DE POÈTE

di Mirella Bentivoglio

Gli inizi di Elisabetta Gut sono pittorici, con prestigiosi avvallamenti fin dalla prima presentazione critica, stesa da Felice Casorati. Ma si nota già allora nel suo lavoro, e siamo agli anni Cinquanta, un uso autonomo, indipendente, del segno grafico, come inchiostro, sovrapposto agitatamente alla pennellata, quasi a contestarla. Quel groviglio è il primo seme di ciò che diverrà la scrittura poetica di Elisabetta Gut.

Si nota poi, negli anni Sessanta, una costante preoccupazione di sfalsare e interrompere i piani della superficie di supporto: incisioni nella tela, inserimenti di elementi trovati a valenza rigorosamente geometrica, (come pizzi e ricami) ma con richiami sottilmente antropologici; articolazione di rilievi con aggiunta di oggetti, coinvolti nella funzione di supporto e rivestiti di cancellante pigmento bianco, perciò animati da ombre che assumono su di sé il compito di delineare. Insomma un'operatività pittorico-antipittorica, rivolta soprattutto al quadro come oggetto tridimensionale e come contesto di concrete reliquie dell'esistenza. Forse la spaesante educazione bilingue dell'artista è responsabile di una problematica della comunicazione che l'ha spinta fertilmente a tradurre ogni oggetto in segno; mentre la pratica, non meramente episodica, della scenografia, sta dietro al suo sempre più manifesto bisogno di dare spazio all'immagine. Elisabetta Gut giunge così, negli anni Settanta, a una mobilitazione generale dei piani, mediante ritaglio e collage; con la costruzione di oggetti poetici che rompono ogni diga disciplinare. Uno sfrenato bisogno di libertà, che ubbidisce solo alle leggi interne del rigore costruttivo, la porta a invadere diversi ambiti espressivi, con citazioni da codici musicali e verbali e riutilizzo dei reperti della più varia provenienza.

Dunque l'artista ha raggiunto l'attuale maturità attraverso un iter operativo che è stato un ininterrotto arricchimento di esperienze: polimaterico, ricerche optical, poesia visiva, fino al traguardo di questa sua tecnica mista capace di accomunare ciò che è lontano, in una continua scoperta di somiglianze: il ramo e la scrittura arcaica, il fiore e la scrittura orientale, il guscio vegetale e la copertina del libro, il filo e il segno, il merletto e l'ideogramma, anche qui sconvolgendo i piani dell'esperienza e ponendo natura e cultura su uguali livelli.

Così il groviglio segnico del suo passato pittorico è divenuto la scapigliatura dei suoi libri ritagliati, un groviglio oggettualizzato, una cancellazione volumetrica ottenuta a colpi di forbici. E i reperti tessili, i ricami che trenta anni or sono inseriva nella tela-quadro, rivisitando il taglio di

Fontana per sublimare nei valori di luce l'anonimo contributo femminile, si ritrovano nelle scritture arabe e cinesi che le sue mani ora scontornano e affondano in acquari di vuoto luminoso. Tutto può entrare in questo ciclo d'implicite metafore, e manifestare la somiglianza del creato con gli strumenti della conoscenza e dell'armonia. Come i nomi di poeti formano piume, così i semi distanziano fili per strumenti musicali immaginari, guide ad un ascolto inferiore. Negazione e affermazione per questa artista si identificano. Fu la prima a usare il filo come segno di cancellazione e di scrittura musicale, pentagramma e insieme corda per vibrazioni inudibili. Ed è proprio la sua scontrosità a garantire della sua intensità. Il difficile, in operazioni che, come questa, riprendono un'iconografia largamente connotata come poetica, è la capacità di sottrarla ad ogni poeticismo predisposto, per riacquisire, grazie al magistero della fantasia, una freschezza nativa dentro le strutture stesse della cultura.

Così la Plume de Poète è anche Plume d'artiste, strumento non più letterario di comunicazione globale, triplice segno di natura, di scrittura, e di lievità.

ELISABETTA GUT. PLUME DE POÈTE

The beginnings of Elisabetta Gut are pictorial, with prestigious affirmations right from the first critical presentation, written in the Fifties by the Italian painter Felice Casorati. But we can see even then in her work an autonomous, independent use of the graphic sign, black, almost inked, nervously superimposed on the brushwork, as if to contest it. That tangle is the first seed of what will become Elisabetta Gut's poetic writing. Later, in the Sixties, we can see a constant preoccupation to stagger and interrupt the planes of the support's surface; incisions in the canvas, insertions of preexisting elements with strictly geometric values (lace and embroidery) but with subtly anthropological suggestions; articulation of reliefs with the addition of objects, involved in the support function and covered with cancelling white pigment, so that the

reliefs are animated by shadows which take upon themselves the task of delineating.

In short, a pictorial-antipictorial operation, aimed above all at the picture as a three-dimensional object, and as the context of concrete relics of existence. Perhaps the artist's disorientating bilingual education is responsible for communication problems that have driven her positively to translate every object into a sign; while the practice, not merely episodic, of scenography, is behind her increasingly manifest need to give space to the image.

So, in the Seventies, Elisabetta Gut arrives at a general mobilisation of the planes, by means of cutting and collage; with the construction of poetical objects that break down every disciplinary dam. An unchecked need of freedom, which only obeys the inner laws of constructive rigour, drives her to invade various expressive areas, with quotations from musical and verbal codes and the re-use of elements of different origin.

So the artist has reached her present maturity through an operational process which has been an uninterrupted enrichment: polymaterial, optical researches, visual poetry, up to the aim of this mixed technique, which is able to connect what is distant, in a continual discovery of similarities: the branch and archaic writing, the flower and oriental writing the vegetal shell and the cover of a book, the thread and the sign, the lace and the ideogram; here too upsetting the planes of experience and putting nature and culture on the same levels.

So the sign-tangle of her pictorial past has become the "dishevelledness" of her cut books, an objectualized tangle, a volumetric cancellation obtained by scissors. And the embroidery, which thirty years ago she inserted in the canvas, revisiting Fontana's cut in order to sublimate in values of light the anonymous feminine contribution, can be found in the Arabic and Chinese writings which her hands now cut out and immerse in aquariums of luminous void. Everything can come into this cycle of implicit metaphors and show the resemblance of the created world to the instruments of knowledge and harmony. As the names

of poets form feathers, so the seeds separate threads for imaginary musical instruments, guides for an interior listening.

For this artists negation and affirmation are identified. She was the first to use threads as signs of cancellation and of musical writing; pentagrams and strings for inaudible vibrations. And it is precisely her moroseness that guarantees her intensity. The difficult thing, in operations which, like this, an iconography widely connoted as it is the ability to remove it from every prearranged poeticism, in order to r a native freshness inside the very structures of culture.

So the Plume de Poète (a Poet's Plume) is also a Plume d'Artiste (an Artist's Plume), a tool, no longer literary, of global communication, a threefold sign of nature, writing, and levity.

M. Bentivoglio, *Elisabetta Gut. Plume de poète, cat. mostra, Galleria Eralov Modern Art, Roma, 28 novembre - 30 dicembre 1989*

2009

ELISABETTA GUT. SEMI E SEGNI

di Mirella Bentivoglio

Tutte le correnti internazionali delle neoavanguardie "verbovisive" (ossia fondate sull'uso di elementi linguistici espressi a livello visuale) venute nella seconda metà del secolo scorso, sono nate dai poeti, non dagli artisti della visualità, sebbene si siano poi inserite nei canali del sistema dell'arte. Portavano comunque, tutte, nomi che ricordavano questa loro matrice linguistica. Poesia concreta, poesia visiva, scrittura visuale, poema-oggetto, e così via. Questa origine diversa, in seno a gruppi che previamente avevano praticato solo l'attività letteraria, è stata una delle grandi novità, direi rivoluzioni, del secolo scorso, né si può pretendere che gli storici dell'arte, non essendo anche

critici letterari, se ne siano resi veramente conto.

Elisabetta Gut è una delle poche eccezioni a questa costante. In giovinezza ha percorso tutti i gradini di una preparazione artistica vera e propria, con precisione professionale, per poi legarsi con fortuna ai gruppi dei nuovi poeti sperimentatori. E ha fatto questa scelta pur avendo tutte le strade aperte nel mondo delle arti strettamente visive; stimata da artisti come Lucio Fontana e da critici rigorosi come Nello Ponente, ha preso la sua decisione in totale fedeltà a sé stessa. Nella mescolanza dei codici, ossia nell'uso congiunto di segno scritto e immagine, ha ritrovato, dell'infanzia, la libertà da ogni schema, la freschezza immediata delle prime intuizioni culturali dell'uomo e della storia pervase di natura.

Fin dai suoi inizi strettamente "visivi", questa artista aveva mostrato interesse per materiali già di per sé "parlanti", ossia già "connotati"; come i pizzi, che le sembravano riecheggiare la condizione femminile, culturalmente statica ma potenzialmente creativa perché estranea alle burocrazie del potere. Negli anni Sessanta e primi Settanta applicò pizzi a tele ritagliate, in una sua originale conversione dadaista dello spazialismo di Lucio Fontana. E più di tutto, fin dai suoi inizi visivi, l'attrasse la carta, che le permetteva di creare, col ritaglio, rilievi che partivano dal supporto inoltrandosi nello spazio; così dando luogo a ombre, e preannunciando la sua inimicizia per l'appiattimento" costituito dalla tela portante e dal gioco delle mimesi. Questi quadri di Elisabetta precedenti alla sua con- versione verbovisiva sono quasi sculture da parete; aspirazioni a spingersi nello spazio mediante, appunto, aperture "trouvées" come i fori di quei pizzi. Vi è nell'attuale esposizione un'opera rivelatrice. Si riferisce al famoso ferro da stiro-tortura di Man Ray, chiodato alla base per tutta la lunghezza, con le punte rivolte verso il basso. Questo lavoro citazionista di Elisabetta s'intitola "14 chiodi", ma non ha chiodi. È un libro chiuso, la cui copertina reca l'impronta bruciacciata di un ferro da stiro, e quattordici piccole stigmati allineate nel mezzo. Abbiamo visto in molte altrui mostre libri trafitti da chiodi, e anche in una drammatica scena di un film di Olmi. Sono

documenti che si rivolgono a una sola delle due anime dell'oggetto libresco. Lo considerano sede del potere, della legge condizionante.

Ma il libro è anche, soprattutto, il simbolo della comunicazione, della conoscenza condivisa, la prova della capacità che ha la scrittura di superare le soglie della morte. Elisabetta non compie l'atto di colpire; ne indica solo gli effetti, immedesimandosi così nell'oggetto ferito che si presenta come un allegorico ecce homo. Quest'opera è una chiave dell'identificazione che in ogni lavoro dell'artista si manifesta tra libro ed essere vivente. Spiega tutte le fragili pagine-foglie qui esposte, e i vari minimi testimoni libreschi che si rifugiano nel loro nido-mondo. A ben vedere, in qualche modo, il libro è già di per sé un oggetto spazialista, perché apribile, sfogliabile come la nostra memoria. E, in questa mostra, nulla è piatto, nulla ha subito l'azione livellatrice di un ferro da stiro. Il linguaggio germina, si dimostra capace di fioriture, con ritagli festosi, spettinati, un po' esplosivi, qualche volta anche un po' arrabbiati, che si irradiano da un centro-seme. Alcune pagine sono addirittura "attraversate" da fiori secchi; non più il libro-reliquiario, il fiore-memoria nell'album, ma la pagina violentemente, eroticamente integrata nel vegetale.

In tanto amore nessuna sdolcinatura. Anche con un titolo-citazione come "ondeggiano i letti di rose" abbiamo un fiore espressionista. "La pioggia cade lenta" è un foglio caudato da un cordone serpentino quasi animalesco. E il titolo-citazione "Un lungo silenzio... e" si riferisce allo scoppio dei pozzi di petrolio nella Guerra del Golfo, che macchiò e ferì gli uccelli appesantendone il volo; la nera materia s'identifica con gli spruzzi d'inchiostro che si rifiutano di articolarsi in parole.

Il pizzo degli antichi lavori di Elisabetta si è sciolto, è diventato filo. Si è convertito in pentagramma, annunciando così la sua diversa capacità di creare armonie con l'allusione a scritture musicali. O si fa cancellazione, o teso filo di strumenti musicali muti, fatti di ideogrammi e di pietre. Secondo miti orientali le forme della scrittura nascono dalle

forme degli incroci dei rami o da altri segni tracciati dalla natura, come le impronte native sul guscio della tartaruga. Senza conoscere queste leggende Elisabetta ha ritrovato spontaneamente le etimologie naturali dell'immagine scrittoria. Un modo di rintracciare nella poesia, ossia dentro di sé, le prove della maternità della terra, dietro la nostra civiltà sempre più complessa e disorientante.

ELISABETTA GUT. SEEDS AND SIGNS

All the international currents of the “verbo-visual” neo-avantgarde movements (based on the use of language as elements of visual experience) of the second half of the past century were founded by poets rather than by visual artists, even if they subsequently found their circulation in the world of the visual arts. They all bear names which refer to their origins in language. “Concrete poetry”, “visual poetry”, “visual writing”, “object-poetry”, and so on. Their unorthodox origin, within groups previously active only in the sphere of literature, was one of the great novelties, I should say revolutions, of the past century. One cannot expect art historians – since they are not literary critics – really to have noticed it.

Elisabetta Gut is one of the few exceptions to this rule. In her youth, she went with professional precision through all the phases of an artist’s training and only later joined forces with the new experimental poets. She made this choice even though all doors were open to her in the world of strictly visual art. Esteemed by artists like Lucio Fontana and by critics like Nello Ponente, she made the choice that she found most true to herself. In the mixture of codes, that is, in the united use of writing and images, she recovered childhood’s freedom from all pre-ordained schemes, and the immediacy and freshness of its first intuitions of human life and culture and history, and of how they find their roots in nature.

Right from her strictly “visual” beginnings, this artist showed an interest in materials which “spoke” for themselves, which already contained a history. Like lace, which to her seemed to recall the female condition, culturally static

but potentially creative because it is extraneous to the bureaucracies of power. In the 1960s and early 1970s, she would stick lace onto cut-out canvases, in her personal Dadaist rendition of Lucio Fontana’s Spatialism. More than anything else, right from the beginning, she was attracted to paper, which enabled her to create, through cuttings, reliefs which advanced from their supports and outward into space. In this way she would create shadows, announcing her dislike for the “flatness” of the canvas and the game of mimesis. These pictures of Elisabetta, previous to her shift to verbo-visual work, are almost wall sculptures; aspirations to push out into space by means of “found” openings, like the holes in the lace.

In the present exhibition there is a revealing work. It refers to Man Ray’s famous iron, which might also be an instrument of torture, with a row of pointed nails all along its flat, lower surface. Elisabetta quotes it in a work called “14 nails”, even though it has no nails. It is a closed book, the cover of which has the burnt mark of an iron and fourteen little stigmata along its center.

In many exhibitions of other artists we have seen books stabbed with nails, and also in a dramatic scene of a film by Olmi. These are documents which turn to only one of the two souls of the object we call “the book.” They refer to the book as a center of power, of the laws that govern our lives. But the book is also, first of all, a symbol of communication, of shared knowledge, the proof that writing can refuse to pass through the portal of death. Elisabetta makes no gesture that wounds the book, and shows only the effects of such a gesture, identifying with the wounded object which is presented like an allegoric *Ecce Homo*.

This work is a key to the identification, as manifest all the artist’s work, of the book as a living being. It explains all the fragile leafs and pages exhibited here, and the various tiny book-like witnesses that seek out refuge in their nest-like world.

On more careful consideration, we can see that in some respect the book is in itself already a Spatialist object, because it can be opened, and leafed through like our

memories. In this exhibition, nothing is flat, nothing has undergone the flattening action of an iron. Language germinates and is able to blossom, with festive cuttings, unkempt, a bit explosive, sometimes even angry, which spread from a central seed. Some pages are even traversed by dried flowers; the book here is no longer a reliquary, no album for flowers reduced to memory: the page and the plant coalesce, violently and erotically.

There is no soppieness in all this love. Even with a title (a quote) like “ondeggiano i letti di rose” (“the beds of roses sway”) we have an expressionist flower. “La pioggia cade lenta” (“rain slowly falls”) is a page with a cord that might be a tail, serpentine and nearly animalesque. The quote which serves as its title – “Un lungo silenzio... e” (“A long silence... and”) – refers to the burning of the oil wells at the time of the first Gulf War, a conflagration that sooted and besotted and harmed the birds, weighing them down and destroying their ability to fly. That black ooze matter is rendered and symbolized by the splashes of ink which refuse to be take the form of words.

The lace of Elisabetta’s early works has unraveled, has become a thread. It converts into a pentagram, thus declaring her ability to create harmony, referring as it does to written music. Or it becomes a cancellation, or the tightened string of some silent musical instrument made of ideograms and stones.

According to oriental myths, the shapes of writing come from the criss-crossing forms of the branches of trees, or from other signs found in nature, like the patterns naturally found on the shells of tortoises. Without being aware of such legends Elisabetta has spontaneously rediscovered the natural etymologies of the images of writing. A way to rediscover in poetry, or within oneself, the proof that the earth is our mother, notwithstanding our evermore complex and confusing civilization.

M. Bentivoglio, *Elisabetta Gut. Semi e Segni, cat. mostra, Galleria Cortese & Lisanti, Roma, 3 ottobre - 3 novembre 2009*

2010

BOOKS WITHOUT WORDS: THE VISUAL POETRY OF ELISABETTA GUT

di Krystyna Wasserman

When in Rome, I always visit Elisabetta Gut in her home-studio on the ground floor in the residential district of Parioli. After looking at her work we sit in the kitchen, drink wine, and eat melon with prosciutto. Stray cats watch us from the windowsill Gut feeds them milk and other feline specialties. In the summer Gut travels to the Italian island of Ischia, near Naples, where the seclusion and beauty rejuvenates her and assuages her need for and love of nature. She collects leaves, stones, seeds, and other “art material” and rides a bicycle. “Bicicletta della Luna” (Moon Bicycle) (2000) is a remembrance of these summers. “In a dream I went on my bicycle to the moon carrying with me my little book of poetry,” says the artist. “It was very quiet there. I scattered pages of my book on the moon landscape and left.” *Books Without Words: The Visual Poetry of Elisabetta Gut* features twenty-two works by the artist carefully crafted from her dreams, memories, and love for music and poetry. Gut was born in Rome in 1934 to a Swiss father and an Italian mother. “At home we spoke three languages: Italian, German, and French. During World War II, to protect me from the horrors of war, my parents sent me to Switzerland—a neutral country—with other children with Swiss parents. But the trauma of separation from my parents who remained in Italy and the constant moving from one family who took care of me to another, followed by a stay in a boarding house run by strict nuns, gravely affected my behaviour. At age eleven, in 1945, when I returned to my family in Rome I was confused and had difficulty communicating with people. All I wanted to do was listen to my mother play the piano and escape into the realm of imagination, a better world than the one around me.”

Gut studied at the Art Institute and later, from 1953 to 1956, at the Academy of Fine Arts in Rome. At first, she was a painter, a cubist. Her talent was recognized early on and at

the age of twenty-two she was given her first solo show, at Cairola Gallery in Milan. But painting was not to be her medium. Gut abandoned painting in the 1960s and began to search for a new visual language that would best suit her sensibility. She was fascinated with the experimental use of materials and the ideas of avant-garde artists, including Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, and Man Ray. In 1964 she created her first book-object, "Diario", an assemblage. From that time on book-objects, object-poems, and artists' books that reflect the beauty, sadness, and fragility of life became her favourite medium. Gut's "Libro ingabbiato" (Book in a Cage) (1981) and "Libro-nido" (Nest book) (1982) incorporate a ready-made bird cage and a found bird's nest, respectively, not unlike ready-made and found objects that Duchamp transformed into works of art. To evoke the Dada spirit, Gut created "14 Chiodi (L'impronta di Man Ray)" (14 Nails (The Man Ray Footprint)) (1991), a work inspired by Man Ray's famous Cadeau (Gift), 1921 (destroyed; replica in The Museum of Modern Art, New York), an iron with a row of fourteen nails glued to the flat ironing surface. Using an old household iron, Gut burned the pages of a book and pressed nails into the burned paper, thus obtaining fourteen little stigmata along its center and suggesting a "mark" of Man Ray's original piece. Using the same method that Schwitters used in creating his collages and assemblages, Gut employed a variety of found materials in her work, including newsprint, photographs, sheet music, scraps of metal, threads, leaves, seeds, and shells of exotic fruits. She developed a visual language in which the arrangement of words, images, symbols, signs, and metaphors express in pictorial terms her ideas, secrets, and intimate emotions. In Gut's language, titles—in place of narrative text—elucidate the artist's visual poetry. "L'uccello di fuoco (Da Stravinsky)" (The Firebird (From Stravinsky)) (1985) evokes the lightness and plumage of a beautiful bird and animates Igor Stravinsky's "glorious lava flow of sound." "A Paul Éluard" (1985) does not include lines of poetry but nonetheless

embodies the mystery of love, passion, and sensuality—the quintessence of the French poet's verses—through the random dark forms protruding into the air from the body of the book. The title of "Se una profonda tristezza ci ha dato le sue ali (Da F. Garcia Lorca)" ("If a deep sadness has given us its wings" (From F. Garcia Lorca)) (1987) is taken from Federico Garcia Lorca's poem "Manana," 1918. "I wanted to express a never-ending sorrow after losing somebody I loved. I constructed a mobile flower so that the constant movement of the branches could carry on my pain," says the artist. Sometimes the title is descriptive, such as "Libro ingabbiato". A tiny French-Italian dictionary is "imprisoned," but the artist left the cage door open so the words could escape. The work is a metaphor for confinement and isolation and a symbolic protest against totalitarian systems that trample personal liberty. Gut's titles may also convey her personal feelings—memories of love and loss triggered by the death of her husband and the horrors of war. "Volo-volume (Flight-Volume)" (1980) powerfully expresses anguish. Gut says: "The book opens to the blackest and most disturbing page of my life and marks it with a wool bookmark. Cotton clouds and seagulls fly away with my happiness. Through this work I wanted to articulate restlessness of the soul and immateriality of existence." Gut is not a political artist or activist, but she believes that international conflicts can be solved without bloodshed. "Un lungo silenzio... e... (A Long Silence... and...)" (1991) depicts the imaginary landscape after the first Gulf War in 1991: an injured seagull is dying on the burnt pages of the book, symbolizing the high costs of war to both the human and natural world. Many of Gut's works are visual representations of poetry, music, and art and as such are built on the aesthetics of ekphrasis. From Homer's description of the Shield of Achilles in the Odyssey to Ellen Zwillich's "Concerto for Two Pianos and Orchestra" (inspired by five paintings from NMWA's collection and composed for the inauguration of the museum in April 1987), ekphrasis describes one form of

art interpreted in another medium. In the spirit of ekphrasis, poetry can depict sculpture, dance can portray painting, and collage can evoke the sounds of a musical instrument Gut's ekphrastic representations of music reflect the changeable emotional climate in which she lives. Her three works titled "Strumento musicale" (Musical Instrument) (1980-81) are composed of thread, pieces of sheet music, and organic matter such as dried seeds and leaves collaged into imaginary instruments. "Libro-seme" (Seed-book) (1983) is a book object assembled from sheet music bound by the split shell of a small fruit. The notes represent seeds from which culture grows and blossoms. "Musica impazzita" (Crazy Music) (1983), a collage made of strips of sheet music and shaped like a butterfly arrested in motion, serves as a metaphor for transformation, mortality, and the constant human passage from one stage of life to another. "Strumento musicale (p dolce)" (Musical Instrument (p dolce)) offers peace and solace while "Explosionoire" (1985) brings about the rhythm and excitement of jazz through the burst of scattered words and letters extending into the viewer's space. Complementing her love of music is Gut's passion for poetry. She voraciously reads French, German, Italian, Russian, and Spanish verse. French poet Stéphane Mallarmé (1842-1898) wrote in his essay "The Book: A Spiritual Instrument," 1895, that "all earthly existence must ultimately be contained in a book."¹ Gut abstracts and transposes works by her favourite poets and composers into "spiritual instruments." She literally translated Mallarmé's idea into a series of hybrid artist's books: "Libro-piano" (Piano-book) (1982), "Libro-nido", "Libro-foglia" (Leaf-book) (1982), "Libro-finestra" (Window-book) (1980), and "Libro-seme". These works bring new associations to the book format by demonstrating the relationships between the natural and man-made worlds and the book—emblem of civilization and culture. Reminiscences of the past triggered the creation of these works: "Libro-piano" brings back to life Gut's

mother playing the piano while "Libro-nido", "Libro-seme", and "Libro-foglia" portray the artist's sublime experience of feeling one with nature. Gut's "Fumo d'autore (A Kafka a Kafka)" (Author's Smoke (To Kafka to Kafka)) (1983) honours Franz Kafka. Gut is familiar with Kafka's stories and letters, but does not allude directly to the contents of her muse's oeuvre. Looking at Gut's symbolic representation of the Czech writer—smoke rising from the butt of a half-burnt cigarette—viewers might think that Kafka was an obsessive smoker. "I am interested in a gesture of a cigarette smoker and the passage of time needed to smoke a cigarette" says the artist. But Kafka biographer Reiner Stach writes that Kafka "did not smoke or drink, and stayed away from tea, coffee, and animal fat." When asked about the misleading representation of Kafka, Gut responds, "It was a fantasy. I imagined him as a smoker." Gut's oeuvre represents a mirror of memories, images, and real people. Her visual poetry is accessible and her books do not require reading and the time consumed by reading. Their messages are compressed and universal, expressing love for nature or another person, fascination with music, or a sense of loss. "Pacchetto di poesia" (Package of Poetry) (19799, - a 1 x 1-inch wrapped package tied with string - embodies the works in "Books Without Words". In the exhibition Gut offers the viewer a gift of twenty-two "packages of poetry", reliquaries of poetic thinking. Most of them have no words, and some contain invisible secrets locked forever, but as the Little Prince once said in Antoine Saint-Exupéry's philosophical fairy tale: "What is essential is invisible to the eye".

K. Wasserman, *Books Without Words: the Visual Poetry of Elisabetta Gut*, cat. mostra, National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington D.C., USA, 10 settembre 2010 - 16 gennaio 2011



Appendice_

Appendix

Le lettere che qui pubblichiamo, seppure quantitativamente esigue, sono un importante testimone del rapporto trattenuto da Elisabetta Gut con critici e artisti. Esse, pur nella diversità di contenuti offrono uno sguardo diretto sull'opera dell'artista e al contempo documentano la storia culturale e intellettuale di un'epoca.

Si tratta di cinque missive inedite, scritte in un arco temporale che va dal 1956 al 1997 da Mirella Bentivoglio, Felice Casorati, Maria Lai e Marisa Vescovo, e nelle quali è possibile rintracciare i segni di un riconoscimento sempre schietto e sincero.

The letters we publish here, although few in number, are an important testament to the relationship Elisabetta Gut maintained with critics and artists. Despite their varying content, they offer a direct view of the artist's work and at the same time document the cultural and intellectual history of an era.

These are five previously unpublished letters, written between 1956 and 1997 by Mirella Bentivoglio, Felice Casorati, Maria Lai, and Marisa Vescovo, in which one can trace the signs of a recognition that is always frank and sincere.

12. ott.

Cara Lucrezia,

Ho fretta, forse troppo
in fretta di scriverle queste righe.
Ma il suo telegramma
non mi lascia più tempo —
Auguri cordati e felici
— fu merito

Casorati

Lettera manoscritta a firma Felice Casorati, datata 12.10.1956
Handwritten letter signed Felice Casorati, dated 12.10.1956

(

Un amico mi annuncia la visita
della pittrice Elisabetta Gut,
e mi prega di guardare i suoi lavori.
Un'altra donna che dipinge.. Io non
sono contrario alle donne che dipingono.
Anzi qualche tempo fa, a proposito
dell'esposizione di una mia valorosa
allieva dichiaravo la mia simpatia e
mia fiducia nella pittura delle donne
(come è provinciale e meschino. Dicevo
il precorretto di molti artisti italiani
— soprattutto dei mediocri — contro le
donne che dipingono), che con la loro
sensibilità, con il loro entusiasmo
e non di raro con la loro abilità

possono essere preziose divulgatrici di cultura, di gusto, di civiltà. Però, però...

Ed ecco la giovanissima artista con una bagaglia di enormi molteplici cartelle. Incomincio a sfogliare: disegni, guazzi, ^{acquerelli} tempera, pastelli, ecc, ma tanti, tanti, tanti! Lo spavento di dover guardare tutti quei foggi e poco a poco da luogo ad una viva curiosità e poi ad un vero interesse. La pittrice timida aspetta forse un mio giudizio... Io non sono un "critico" e specialmente mi sembra di non poter di non saper giudicare serenamente obiettivamente il lavoro

dei giovani. So come sia difficile (3) per i giovani resistere, non essere trascinati - fuorviati dalle teorie, dagli schemi, dalle ipotesi che la moda spesso aiutata da voci autorevoli scandisce nelle innumerevoli riviste artistiche "di attualità" .. E la nostra giovane pittrice non è certo insensibile ai richiami alletranti, non teme la ricerca e sembra anzi cedere volentieri con abbandono .. Dice con sincero abbandono alle sue tentazioni ..
 Però questi disegni, questi dipinti non sono mai realizzati seguendo precetti didattici, ricette sfruttate o abilità di mestiere, ma inventati come dettati all'improvviso da una innata sensibilità sempre tesa, accesa e vibrante.

Mi sembra davvero di scoprire (4)
 in questi saggi - non ostante l'ingombro
 di molteplici, disordinate e talora
 contrastanti curiosità, i segni felici
 di un "temperamento fantastico"
 sincero e generoso, la vena di un
 genuino "modo" d'espressione, l'improvvisità
 infine di non comuni qualità innate.

La linea non descrive, non delimita,
 ma si svolge - puro arabesco - solo
 liricamente vivendo di vita propria -
 il colore non aderisce ad apparenze
 esteriori, non riproduce, non imita,
 ma canta ed espone con sfrenata
 libertà.

Elisabetta Gut vive per
 la prima volta l'avventura di una

esposizione di piccole avventure (5)
 rispetto all'avventura di porsi davanti
 ad una tela bianca e incominciare
 un quadro - Compiere un atto di
 orgoglio? O forse un atto di modestia
 sottoponendosi sempre ad un giudizio
 ed un atto di coraggio affrontando senza
 questo giudizio?

Felice Casorati

m. v.

Caro Gut,

Come per solito preparando per il Comune di
Bardonia una mostra sul lavoro delle artiste
che mi terrà alle Soffitte Lombardesca (Piscinetta)
a partire dai primi di dicembre.

Questa mostra vuole porre l'accento sul
"segno femminile" riscontrabile nel lavoro
di molte operatrici d'offi, segno che sta
per una cultura che si acquisisce più o
meno esplicitamente su significati e
simboli, materiali, spesso con femminili
vissuti come prova di coscienza delle proprie
condizioni alquanto di donne. Mi pare
che il tuo lavoro (file tagliate con inserto di
pizzi antichi riverniciati a stoffe geometriche)
rientri assai bene in questo contesto e
in tempo auspicabile le tue presenze.

Naturalmente trasporto, catalogo e
allestimento sono a carico del Comune
Mi servirebbero subito fotografie,
curriculum e un testo tuo di
accompagnamento al tuo lavoro
da pubblicare in catalogo.

Cordiali saluti -

Marisa Vescovo

Ho invitato: M. Lai, M. Bentioglio, T. Pappa,
F. Fiorini, L. Drei, J. di Freitas, F. Sacchi, L. Perador,
E. J. Morales, M. Montemari, Zastehns, Basso,
Moiselles, Santoro, Guidi, Weller, Esposito,
Pozzani,

via Leo Samamuro 31 - 15100 Alessandria
tel 51277 (0131)

Mia cara Elisabetta,

Sei capace di tenere un segreto? In questo momento delicatissimo, finché non sono diramati i comunicati stampa, e finché la cosa non è sottoscritta e definitiva, è molto pericoloso far girare la notizia. Con la competitività che c'è in giro rischieremmo di perdere questa cosa - Quindi, nel tuo stesso interesse, silenio - Non l'ho detto nemmeno a Mi-
chelangelo - Ecco la notizia:

Con ogni probabilità la mostra delle poetesse vivive partecipa alla Biennale di Venezia, in uno spazio autonomo, grande, e con la mia organizzazione -

Appena tornò vedo le tue pagine, le foto, il volume del 64, le altre pagine di prove che hai fatto - Se hai altre idee, questo è il momento di buttarle giù - Un bell'abbraccio

Mirella

Lia è al corrente - Però è meglio non ne parlate nemmeno tra voi - Sono tra due giorni - Ciao -

(questo per superstizione - le cose finché sono in via di formazione debbono essere lasciate quiete, protette da un susseguirsi di silenzi)

Posaito -
 Penso di inserire anche prece-
 denti storici di donne che
 hanno lavorato a livello
 vicino sul linguaggio - Inse-
 rito anche quella futura-
 ste (Regina?) che fece la
 morte a Roma, ed è morte.
 Dovresti cercare di ricordarti
 il nome del suo collezionis-
 ta - Forse ti telefonerò da
 Milano per averlo -

maria lai
 via prisciano 75
 00186 roma

Cara Elisabetta,

ho saputo che ti sei vivamente dispiaciuta
 del fatto che io l'anno scorso ho esposto un libro oggetto
 ricavato da uno dei semi che Mirella Bentivoglio aveva rega-
 lato a me e a te. Il tuo dispiacere nasce, a quanto mi si dice,
 dal fatto che non avrei tenuto conto che uno stesso libro og-
 getto con il seme era stato da te molto prima eseguito ed es-
 posto; mentre alla Fiera di Bari, per quelli che non conoscono
 il tuo lavoro e che non hanno visto la tua opera, sembrerebbe
 l'opposto e cioè che tu avessi "copiato" da me l'idea dell'opera.

Sono profondamente addolorata di aver contribuito a
 questo equivoco nella buona fede del fatto che due artisti
 seri come noi siamo, qualunque cosa facciamo di molto simile
 come argomento, non si copiano mai.

In ogni modo ti prego vivamente di accettare le mie scu-
 se per un atto che è di obiettiva leggerezza. Non solo penso che
 il libro seme ti appartenga come idea e sia nello spirito del-
 la tua arte, ma anche che l'opera da me fatta non debba essere
 più esposta per evitare ulteriori equivoci.

Conservami la tua amicizia e con immutata stima ti saluto
 affettuosamente

Maria

Maria

Mirella Bentivoglio via Archimede 139 00197 Roma telefono 06/8082758

Cara Elisabetta, Roma 16-11-1997

La Biennale di Ferrara mi ha incaricato di mettere insieme per la prossima edizione (inizio marzo 98) una rassegna di scrittura visuale al femminile, relativa alle artiste operanti in Italia, nelle decadi sessante e settanta. Il titolo sarà "POST SCRIPTUM". Il catalogo sarà introdotto da un mio saggio. Vi saranno schede e illustrazioni, ma per ognuna - la mostra si terrà a Palazzo Massari - sarà molto ampia.

È necessaria la massima precisione storica. Non possono essere in mostra opere posteriori al '79. Il gruppo organizzatore di Ferrara mi ha preparato

di includere anche una sezione di "pittura ispirata al linguaggio". Ne fanno parte ^{in esposizione} ~~Atanasi, Da~~ ^{Da} ~~Manzoni ecc.~~

Io ho le fotografie del tuo spazio alla Biennale di Venezia, autunno '78. Oltre al soffitto e a un libro a parete avvolto nei fili, vi era ^{creato} un alfabeto cucito, bianco, che più tardi esponenti ~~per forse poco prima~~ al Palazzo delle Esposizioni in una mostra curata da Ponente. Vi era, alla Biennale, anche una copia fotocop

Lettera manoscritta a firma Mirella Bentivoglio, datata 16 e 20.11.1997
Handwritten letter signed Mirella Bentivoglio, dated 16.11.1997

Estate E. Linigotto e da N. Ponente G. Em - galletto

fino del tuo pezzo a libro, con collage e foto pizzi, del '68. Ricordo che quel libro lo mostrai alla Vasio e a Giorgio De Marchis nel '76, perché volevo esporlo a Tokyo (allora non avevo altro, di scrittura) e mi dissero che per una mostra di pittura i'era era troppo pittorico. Perciò venne escluso. Invece nella sezione della pittura ispirata al linguaggio andrebbe benissimo, ma dovrebbe essere esposto l'originale. (Ovviamente si sarà assicurazione). È un settore molto qualificato, e sarei presente con un'opera molto antica. Se invece non vuoi muovere l'originale, potrai essere presente nella sezione "Scritture materiche" con l'alfabeto cucito, nella tua teca di perspex come lo espose ~~al Palazzo delle Esposizioni~~ ^{al Palazzo delle Esposizioni} ~~Palazi~~ delle Esposizioni. Non credo fosse esposto alla Biennale, dovrei prendere una lente per leggere bene la foto. Ma mi pare proprio che quel lavoro possa rientrare nella decade settanta. Credo sia datato 76-79. Anche se in realtà venne un po' dopo, probabilmente. Purché non risulti da documentazione.

Mirella Bentivoglio via Archimede 139 00197 Roma tel/fax 06/8082758

Il libro avvolto nei fili, se l'hai amore, mi sembra un po' fuori tema, in una mostra dedicata alle scritte, con tanto com'è. E quanto al rapporto, mi sembra che in questo lavoro il rapporto con la parola sia lieve, e soprattutto che si tratti di un'opera troppo delicata per il trasporto. Ma se preferisci darvi quello, va bene - Vedi tu - È bellissimo -

Niente gigantografie - Occorrono no originali -
 Fammi sapere qualcosa - Poi occorrerà la foto o il fotocolor, ma non c'è urgenza -
 Molti auguri per il tuo lavoro, ciao Mirella

Il libro in America, nelle futuriste italiane, sta per uscire - In Italia ho curato la realizzazione di una cartella di favole parolibere di futuriste dei primi decenni del secolo con una introduzione, biografia, ^{un} commento per ogni tavola - L'ho stampato un

museo della tipografia, con caratteri dell'epoca anche nella copertina che me disegnatte - La presentazione della cartella s'è accompagnata a una mostra di bozzetti originali delle futuriste, e altre loro opere, che ora è stata chiesta da vari comitati - Nessuno conosce queste donne - E' stata una grande gioia farle rivivere - Ovviamente s'è sarebbe tutte centenarie -

20-11 Post Scriptum - Questo è un piccolo lavoro! Ho riaperto la busta della lettera di qualche giorno fa, che era rimasta in casa - Righe spighe di quando è? - Venne poco dopo la Biennale, e dunque forse prima dell'evento - Telefonami e dimmi - A me sembra che l'Alfabeta Cucito nella sua tesi sia notevolmente spettacolare, meglio una cosa grande, come queste -

Ciao
 G.

GRA BIO
FIA
• BI
OGRA
PHY

Elisabetta Gut, all'anagrafe Elisa, nasce il 3 settembre 1934 a Roma, da madre italiana e padre originario della Svizzera tedesca. Con l'incombere della seconda guerra mondiale la giovane Elisabetta Gut si rifugia a Zurigo, dove effettua i suoi primi studi, tornando a Roma solamente nel 1945, al termine del conflitto. Nel dopoguerra Elisabetta Gut frequenta l'Istituto d'Arte dal 1953 al 1956 e contemporaneamente il Corso Libero del Nudo all'Accademia di Belle Arti dal 1954 al 1956. Nello stesso 1956 la giovane artista viene notata dall'affermato pittore Felice Casorati (1883-1963), che ne organizza la prima personale nell'autunno di quell'anno presso la Galleria Cairola di Milano.

Da allora, nel corso di quasi sette decenni di attività artistica, Elisabetta Gut espone in oltre trenta personali e in circa trecento collettive: tra le prime vanno sicuramente ricordate le rilevanti rassegne del Palazzo dell'Arengario di Monza (1973), dei Musei Civici di Macerata (1981), del Mercato del Sale di Milano (1990-1991) e, più recentemente, del National Museum of Women in the Arts di Washington (USA) nel 2010-2011 e del Maitland Regional Art Gallery di Maitland (Australia) nel 2012. Oltre all'attività artistica Elisabetta Gut si dedica anche alla scenografia, alla realizzazione di costumi e alla didattica, insegnando infatti educazione artistica dapprima alla Scuola Statale "G. Ronconi" di Roma (1964-1966) e in seguito tenendo un corso di pittura per i vincitori statunitensi delle borse di studio della Fondazione Fulbright. Verso la metà degli anni Settanta viene notata dall'artista-curatrice Mirella Bentivoglio (1922-2017) che la invita a partecipare a numerose esposizioni, tra le quali alcune da lei curate come *Materializzazione del Linguaggio*, organizzata nell'ambito della Biennale di Venezia del 1978.

Fra le altre importanti collettive che vedono la presenza di Elisabetta Gut vanno inoltre ricordate le due Biennali di San Paolo (Brasile) del 1981 e del 1994, la X e l'XI Quadriennale Nazionale di Roma del 1977 e del 1986 e l'esposizione al MoMA di New York (USA) del 1992-1993, oltre a numerose rassegne internazionali in Francia, Regno Unito, Germania, Spagna, Giappone e Colombia. Elisabetta Gut si spegne a Roma il 16 maggio 2024.

Molte delle sue opere sono oggi conservate nelle più importanti istituzioni italiane ed internazionali, tra cui il MART di Trento e Rovereto, il Museion di Bolzano, il MRAG di Maitland (Australia) e il NMWA di Washington (USA). Tra i numerosi ed eminenti critici che si sono interessati all'opera artistica di Elisabetta Gut si ricordano, tra gli altri, M. Bentivoglio, E. Crispolti, F. Menna, G. Montana, N. Ponente, A. Spatola, M. Torrente, L. Trucchi, L. Vergine, M. Vescovo, C. Vivaldi e F. Zoccoli.

Elisabetta Gut, officially named Elisa, was born on the 3rd of September 1934, in Rome to an Italian mother and a father originally from the German-speaking region of Switzerland. With the outbreak of World War II, the young Elisabetta Gut took refuge in Zurich, where she pursued her early studies, later returning to Rome in 1945 at the end of the war. During the postwar years, from 1953 to 1956, she attended the Istituto d'Arte, while at the same time enrolled in the Free Nude Course at the Accademia di Belle Arti from 1954 to 1956. In 1956, the young artist caught the attention of the renowned painter Felice Casorati (1883-1963), who organised her first solo exhibition that autumn at the Galleria Cairola in Milan.

Since then, over the course of nearly seven decades of artistic activity, Elisabetta Gut has exhibited in more than thirty solo shows and around three hundred group exhibitions: among her most significant solo exhibitions, notable mentions are Palazzo dell'Arengario in Monza (1973), the Musei Civici in Macerata (1981), the Mercato del Sale in Milan (1990-1991), and, more recently, at the National Museum of Women in the Arts in Washington (USA) in 2010-2011 and the Maitland Regional Art Gallery in Maitland (Australia) in 2012. In addition to her artistic activity, Elisabetta Gut was also involved in set design, costume creation, and teaching. She also taught art education at the State School "G. Ronconi" in Rome (1964-1966) and later led a painting course for the American winners of the Fulbright Foundation scholarships. In the mid-1970s, she caught the attention of artist-curator Mirella Bentivoglio (1922-2017), who invited her to participate in numerous exhibitions, including several curated by the Mirella herself, such as *Materialisation of Language*, organised as part of the 1978 Venice Biennale.

Among the other important group exhibitions featuring the presence of Elisabetta Gut, it is also worth mentioning the two São Paulo Biennials (Brazil) of 1981 and 1994, the 10th and 11th National Quadriennale of Rome in 1977 and 1986, and the exhibition at MoMA in New York (USA) in 1992-1993, in addition to numerous international exhibitions in France, the United Kingdom, Germany, Spain, Japan, and Colombia. Elisabetta Gut passed away in Rome on May 16, 2024.

Many of her works are now part of major Italian and international institutions, including the MART in Trento and Rovereto, the Museion in Bolzano, the MRAG in Maitland (Australia), and the NMWA in Washington (USA). Among the numerous prominent critics who have shown interest in Elisabetta Gut's artistic work are: M. Bentivoglio, E. Crispolti, F. Menna, G. Montana, N. Ponente, A. Spatola, M. Torrente, L. Trucchi, L. Vergine, M. Vescovo, C. Vivaldi, and F. Zoccoli.

Itinerario espositivo_

Exhibition history

Mostre personali /Solo exhibitions

1956	<i>Elisabetta Gut</i> , pres. di F. Casorati, Galleria d'Arte Cairola, Milano, 26 ottobre - 8 novembre
1959	<i>Elisabetta Gut</i> , pres. di F. Casorati, Galleria Lo Zodiaco, Roma, 18 - 30 dicembre
1960	<i>Elisabeth Gut. Mostra di Pittura</i> , Galleria dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, Positano (SA), 18 - 30 giugno
1967	<i>Elisabetta Gut</i> , pres. di N. Ponente, Galleria Il Carpine, Roma, 4 - 28 febbraio
1968	<i>Elisabetta Gut</i> , pres. di N. Ponente, Galleria Vismara Arte Contemporanea, Milano, 12 - 25 novembre
1970	<i>Elisabetta Gut</i> , pres. di N. Ponente, Galleria Franzp, Torino, dal 17 aprile <i>Elisabetta Gut</i> , pres. di N. Ponente, Galleria Numero Fiamma Vigo, Roma, 27 maggio - 16 giugno Il Biennale Internazionale d'Arte, sala personale, Lignano Sabbiadoro (UD), 25 luglio - 18 settembre
1971	XXV Premio Nazionale di Pittura "F.P. Michetti", sala personale, Francavilla al Mare (CH)
1973	<i>Elisabetta Gut</i> , pres. di M. Bentivoglio, Galleria SM13 Studio d'Arte Moderna, Roma, 9 - 21 aprile <i>Gut</i> , pres. di M. Torrente, Palazzo dell'Arengario, Monza, 7 - 18 dicembre
1975	<i>Elisabetta Gut: alla ricerca del tempo perduto. Tele polimateriche 1963-1967</i> , pres. di M. Bentivoglio, Galleria Il Brandale, Savona, 4 - 25 ottobre
1976	<i>Elisabetta Gut</i> , pres. di G. Montana, Fumagalli Galleria d'Arte Moderna, Bergamo, 18 - 30 marzo
1977	<i>Le superfici oggettuali di Elisabetta Gut</i> , pres. in catalogo di G. Montana, Variazioni Galleria delle Forme d'Arte, Milano, 13 aprile - 1 maggio <i>Elisabetta Gut</i> , Galleria Spazio Alternativo, Roma, 7 - 22 ottobre Museo Pignatelli, Napoli, con Pro Helvetia (Fondazione svizzera per la cultura)
1979	<i>Elisabetta Gut: Seme-Segno</i> , Galleria Spazio Alternativo, Roma, 20 - 24 novembre
1980	<i>Elisabetta Gut: -Semisegni, Collegio Cairoli</i> , Università degli Studi di Pavia, Pavia, 14 - 30 aprile
1981	<i>Elisabetta Gut 1956-1981: un filo ininterrotto</i> , a cura di M. Bentivoglio, pres. di M. Bentivoglio, Pinacoteca e Musei Comunali di Macerata, Macerata, 1 - 31 maggio
1982	<i>Galleria Il Cortile Circolo Culturale</i> , Bologna, 13 marzo - 2 aprile <i>Elisabetta Gut. Semi-Segni</i> , Galleria Il Gabbiano, La Spezia, dal 23 ottobre

1983	<i>Elisabetta Gut. Semi-Segni</i> , Galleria Arte Duchamp, Cagliari, 21 maggio - 21 giugno
1984	<i>Elisabetta Gut. Arabesques</i> , Galleria Il Gabbiano, La Spezia, dal 24 novembre
1985	<i>Arabesques</i> , Galleria Aglaia, Firenze
1989	<i>Elisabetta Gut. Plume de poète</i> , pres. di M. Bentivoglio, Galleria Eralov Modern Art, Roma, 28 novembre - 30 dicembre
1990	<i>Elisabetta Gut. Aerea ma sostanziale</i> , pres. di U. Carrega (come G. Tudor), Mercato del Sale, Milano, 6 dicembre 1990 - 12 gennaio 1991
1992	<i>Elisabetta Gut</i> , Circolo della Rosa, Roma, a cura di S. Weller, dal 13 febbraio
1997	Sala Borromini, Palazzo dei Filippini, Roma, a cura di C. Sepe, pres. di L. Pignotti
1999	<i>Sul filo dell'Arte</i> , sala personale, a cura di D. Gennai, Studio Gennai, Pisa
2009	<i>Elisabetta Gut. Semi e Segni</i> , a cura di P. Cortese e M. Lisanti, pres. di M. Bentivoglio, Galleria Cortese & Lisanti, Roma, 3 ottobre - 3 novembre
2010	<i>Books Without Words: the Visual Poetry of Elisabetta Gut</i> , a cura di K. Wasserman, National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington D.C., USA, 10 settembre 2010 - 16 gennaio 2011
2012	<i>Cutting through: the art of Elisabetta Gut</i> , a cura di J. Eisenberg, Maitland Regional Art Gallery (MRAG), Maitland, Australia, 30 giugno - 19 agosto
2019	<i>Elisabetta Gut. La scuola delle cose</i> , a cura di R. Rodriguez e L. Mancini, Spazio Arte del Museo delle Genti d'Abruzzo, Pescara, 14 novembre - 1 dicembre

Principali mostre collettive / Selected group exhibitions

1957	XX Biennale Nazionale di Milano, Palazzo della Permanente, Milano, 16 novembre - 31 dicembre
1958	<i>Vitalità nell'arte</i> , Mostra Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, Venezia, agosto - ottobre
1968	<i>Il Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea</i> , Acireale (CT), settembre
1971	<i>Incontro Sincron di Rimini 1971</i> , a cura di B. Munari, Palazzo del Podestà, Rimini, 3 - 16 aprile
1973	XII Premi Internacional Dibuix Joan Miró, Collegi d'Arquitectes de Catalunya i Balares, Barcellona, Spagna, 25 maggio - 19 giugno
1974	XIII Premi Internacional Dibuix Joan Miró, Collegi d'Arquitectes de Catalunya i Balares, Barcellona, Spagna, 8 luglio - 8 agosto
1975	<i>Luce-Materia. Il metacrilato nell'arte</i> , a cura di G. C. Argan, Centro Industriale Montedison, Milano, 2 - 24 aprile
1976	Tra linguaggio e immagine, a cura di M. Bentivoglio, Galleria Il Canale, Venezia, 8 - 29 settembre <i>76 Agrupacion</i> , Museo de Arte Contemporaneo, Caracas, Venezuela
1977	<i>Il complesso di Michelangelo</i> , a cura di S. Weller, Galleria Giulia, Roma, dal 23 febbraio <i>Artisti stranieri operanti in Italia</i> , X Quadriennale Nazionale d'Arte, Palazzo delle Esposizioni, Roma, giugno - luglio <i>Segno/Identità</i> , a cura di M. Vescovo, Pinacoteca Comunale, Ravenna, dicembre
1978	<i>Concreto e Visuale: Contemporary Italian Poetry</i> , a cura di A. Spatola e G. Niccolai, War Memorial Gallery, University of Sydney, Sydney, Australia, 27 luglio - 13 settembre; National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia, 20 settembre - 8 ottobre <i>Materializzazione del Linguaggio</i> , a cura di M. Bentivoglio, XXXVIII Biennale di Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, Venezia, 20 settembre - 15 ottobre
1979	<i>From Page to Space - Women in the Italian Avant-garde between Language and Image</i> , a cura di M. Bentivoglio, Center for Italian Studies, Columbia University, New York, USA, 27 novembre - 7 dicembre
1980	<i>Scritture Altre, con Galleria Il Brandale</i> , Expo Arte, Bari, 25 - 30 marzo <i>Buchobjekte</i> , a cura di J. Meyer zur Capellen, Biblioteca Universitaria, Friburgo, Germania, 13 giugno - 10 luglio <i>Filo, genesi, filogenesi</i> , a cura di M. Bentivoglio, Galleria Arte Duchamp, Cagliari, 25 ottobre - 14 novembre
1981	<i>Linee della ricerca artistica in Italia 1960 - 1980</i> , a cura di N. Ponente, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 14 febbraio - 15 aprile

	<i>Filo-logia</i> , a cura di M. Bentivoglio, Galleria Il Luogo, Roma, 18 febbraio - 11 marzo
	<i>De la pagina al espacio</i> , a cura di M. Bentivoglio, IV Bienal de Arte, Medellin, Colombia, 15 maggio - 14 luglio
	<i>O quadrato do dizer / The Square of Saying</i> , a cura di M. Bentivoglio, XVI Biennale de São Paulo, San Paolo, Brasile, 16 ottobre - 20 dicembre
1982	<i>Fil-sophia - El concepte del fil en la dona-artista</i> , a cura di M. Bentivoglio, Galeria Metrònom - Centre de Documentació Art Actual (CDAA), Barcellona, Spagna, 16 febbraio - 18 marzo; Sala Parpalló, Valencia, Spagna, giugno Piccolo Formato, a cura di E. Gut e M. Lai, Galleria Arte Duchamp, Cagliari, 11 dicembre 1982 - 11 gennaio 1983
1983	<i>L'immagine diversa</i> , a cura di M. Venturoli, XXXVI Mostra Nazionale di Pittura F. P. Michetti, Francavilla al Mare (CH)
1984	<i>Photoidea</i> , a cura di M. Bentivoglio, Festival of Perth, Quentin Gallery, Perth, Australia, 9 - 26 febbraio
1985	<i>Il non libro - Bibliofollia ieri e oggi in Italia</i> , a cura di M. Bentivoglio, Biblioteca Centrale della Regione Sicilia, Palermo, 24 gennaio - 20 febbraio
1986	<i>Arte come scrittura</i> , XI Quadriennale Nazionale d'Arte, Palazzo dei Congressi, Roma, 16 giugno - 16 agosto <i>Interventi storici sul territorio</i> , a cura di M. Bentivoglio, Sala del Consiglio Comunale, Portovenere (SP), 1 - 19 luglio
1987	<i>Un censimento della Poesia Visiva Italiana</i> , a cura di U. Carrega, Mercato del Sale, Milano, 27 maggio - 27 giugno <i>The Book as Art</i> , a cura di K. Wasserman, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington, USA, 22 agosto - 31 dicembre
1988	<i>Volumina - Il libro-oggetto rivisitato dalla donna artista del nostro secolo</i> , a cura di M. Bentivoglio, Rocca Roveresca, Senigallia (AN), 4 marzo - 25 aprile
1989	<i>Book as Art II</i> , a cura di K. Wasserman, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington, USA, febbraio - marzo <i>Far libro. Libri e pagine d'artista in Italia</i> , 1955-1988, a cura di L. Caruso, Casermetta del Forte Belvedere, Firenze, 19 aprile - 20 giugno
1990	<i>Il gioco delle parti</i> , a cura di M. Vescovo, IV Biennale Donna, Palazzo Massari, Ferrara, 3 marzo - 29 aprile <i>Il Librismo 1896-1990 - Dalla cornice alla copertina, dal piedestallo allo scaffale</i> , a cura di M. Bentivoglio, con Galleria Arte Duchamp, Fiera Campionaria, Cagliari, 8 - 21 giugno
1991	<i>Book as Art IV</i> , a cura di K. Wasserman, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington, USA, 17 giugno - 25 ottobre
1992	<i>Book as Art V</i> , a cura di K. Wasserman, The National Museum

	of Women in the Arts (NMWA), Washington, USA, 14 settembre 1992 - 19 febbraio 1993 <i>The artist and the book in the Twentieth-Century Italy</i> , a cura di R. Castleman e R. Jentsch, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA, 15 ottobre 1992 - 16 febbraio 1993		K. Wasserman, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington, USA, 22 gennaio - 13 maggio <i>(S)cripturae - Le scritture segrete: artiste tra linguaggio e immagine</i> , a cura di M. Bentivoglio, Galleria Civica, Padova, 8 marzo - 8 aprile		a cura di A. Bellini, Centre d'Art Contemporain, Ginevra, Svizzera, 29 gennaio - 23 agosto <i>Coazione a mostrare. Omaggio a Romana Loda</i> , a cura di R. Perna, Galleria dell'Incisione - Apalazzogallery, Brescia, 3 ottobre - 6 dicembre
1993	<i>Disgregante/Aggregante</i> , a cura di A. Cochetti e A. Di Genova, Palazzo Racani-Arroni, Spoleto, 12 dicembre 1993 - 16 gennaio 1994	2003	<i>Insomnia - Landscapes of the Night</i> , a cura di K. Wasserman, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington, USA, 10 marzo - 30 novembre	2021	<i>The poetry of translation</i> , a cura di J. Waldmann, Kunst Meran, Merano (BZ), 13 novembre 2021 - 13 febbraio 2022 <i>Histoire d'E Part 2 - Between Language and Object</i> , a cura di P. Cortese e F. R. Petillo, Gramma_Epsilon Gallery, Atene, Grecia, 30 novembre 2021 - 12 febbraio 2022; Spazio indipendente Lettera_E, Roma, 10 dicembre 2021 - 10 gennaio 2022
1994	<i>Omaggio a Nori de' Nobili</i> , a cura di C. E. Bugatti, Museo dell'Informazione (MUSINF), Senigallia (AN), 5 febbraio - 12 marzo <i>Fotoidea - O artistas e a fotografia na Italia</i> , a cura di M. Bentivoglio, XXII Bienal de São Paulo, San Paolo, Brasile, 11 ottobre - 6 novembre	2004	<i>Marinettiana</i> , Museo dell'Informazione (MUSINF), Senigallia (AN), 16 - 30 ottobre	2022	<i>Ri-Materializzazione del Linguaggio. 1978-2022</i> , a cura di C. Perrella, A. Viliari, V. Pavesi, Fondazione Antonio Dalle Nogare, Bolzano, 1 ottobre 2022 - 10 giugno 2023
1996	<i>Galeotto fu il Libro</i> , a cura di Ass. Cult. Il Mercato del Pesce, Galleria Schreiber, Brescia, 24 febbraio - 28 marzo; Galleria Il Mercato del Pesce, Sesto San Giovanni (MI), 18 aprile - 31 maggio; Biblioteca Comunale, Arese (MI), 26 ottobre - 3 novembre <i>Arte in scatola - Prodotto garantito</i> , a cura di G. Riu, Galleria Il Gabbiano, La Spezia, 9 - 28 marzo	2006	<i>Tuttolibri</i> , a cura di L. Vergine, Galleria Milano, Milano, 12 dicembre 2006 - 10 febbraio 2007	2023	<i>The lost and found Goddesses</i> , a cura di P. Cortese e R. Ruscio, APS Mdina Cathedral Contemporary Art Biennale, Mdina, Malta, 13 novembre - 15 dicembre
1997	<i>Book as Art: 10th Anniversary Exhibition</i> , a cura di K. Wasserman, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington, USA, 10 marzo - 4 ottobre	2007	<i>Viaggio nella parola</i> , a cura di F. Andolcetti, C. Cimino e M. Commone, Galleria Il Gabbiano, La Spezia, 16 febbraio - 11 marzo	2024	<i>Poetry in the box</i> , a cura di F. Carazzato e D. Dogheria, Museion, Bolzano, 13 marzo - 1 settembre <i>The Different Revolution</i> , a cura di P. Cortese, Gramma_Epsilon Gallery, Atene, Grecia, 12 novembre 2024 - 7 marzo 2025
1998	<i>Il riscatto della lattina - Recycling Art</i> , a cura di M. Bentivoglio e B. Talpo, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 15 - 21 gennaio <i>Post scriptum - Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70</i> , a cura di A. M. Fioravanti Baraldi e M. Bentivoglio, VIII Biennale Donna, Palazzo Massari, Ferrara, 18 aprile - 28 giugno <i>Poesia Totale (1897-1997: dal colpo di dadi alla poesia visuale)</i> , a cura di E. Mascelloni e Sarenco, Palazzo della Ragione, Mantova, 13 giugno - 30 agosto <i>Book as Art X</i> , a cura di K. Wasserman, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington, USA, 15 giugno 1998 - 16 gennaio 1999	2008	<i>Jean Cocteau. Le Joli Coeur</i> , a cura di M. Carrera ed E. Fermi, Centro Culturale Francese, Milano, 24 ottobre - 4 dicembre	2025	<i>Books As Art. I libri, le artiste</i> , a cura di S. Campus e P. Cortese, con Gramma_Epsilon Gallery, Museo Universitario delle Arti e delle Culture Contemporanee di Cagliari (MUACC), Cagliari, 5 dicembre 2024 - 28 marzo 2025 <i>Global Visual Poetry: traiettorie transnazionali nella Poesia Visiva</i> , a cura di R. Perna, Dicastero per la Cultura e l'Educazione, Città del Vaticano, 18 febbraio - 20 giugno
2000	<i>Book as Art XII, Artists' Book from the Library and Research Center Collection</i> , a cura di K. Wasserman, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington, USA, 24 gennaio - 1 luglio <i>Scrittura-Materia</i> , a cura di M. Bentivoglio, Galleria Dieda, Bassano del Grappa (VI), 8 giugno - 9 luglio <i>Fotoalchimie - La fotografia in Italia: sperimentazioni e innesti</i> , a cura di M. Bentivoglio, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 20 ottobre - 30 novembre	2009	<i>Books as Sculpture</i> , The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington, USA, 7 agosto 2009 - 17 gennaio		
2001	<i>Book as Art XIII - Artists' Books about Artists</i> , a cura di	2010	<i>Venti Libristi</i> , a cura di M. Bentivoglio, Galleria Cortese & Lisanti, Roma, 2 febbraio - 8 marzo		
		2011	<i>La donazione Bentivoglio</i> , a cura di D. Ferrari, Museo di arte contemporanea di Trento e Rovereto (Mart), Rovereto (TN), 19 novembre 2011 - 22 gennaio 2012		
		2012	<i>25 x 25: Artists' Books from the NMWA Collection</i> , The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington, USA, 28 marzo - 16 settembre		
		2014	<i>Rigorosamente libri - Libri-oggetto dalla Fondazione Berardelli</i> , a cura di V. Capone e M. Carnaghi, Fondazione Banca del Monte di Foggia, Foggia, 10 maggio - 30 giugno		
		2016	<i>Fuori Pagina. La collezione Roffi</i> , a cura di P. Fameli, Galleria Il Gabbiano, La Spezia, 19 novembre 2016 - 5 gennaio 2017		
		2018	<i>Bound to Amaze: Inside a Book-Collecting Career</i> , The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington, USA, 20 luglio - 25 novembre		
		2019	<i>Threading spaces</i> . Nedda Guidi, Elisabetta Gut, Maria Lai, Franca Sonnino, a cura di P. Cortese, Repetto Gallery, Londra, UK, 26 marzo - 3 maggio <i>Il soggetto imprevisto. 1978 Arte e Femminismo in Italia</i> , a cura di R. Perna e M. Scotini, Centro FM - Frigoriferi Milanesi per l'arte contemporanea, Milano, 4 aprile - 26 maggio <i>Doing Deculturalization</i> , a cura di I. Lafer, Museion, Bolzano, 13 aprile - 3 novembre <i>Volùmina atto secondo - Le artiste e il libro</i> , a cura di C. Diamantini e S. Zava, Museo Nori De' Nobili, Trecastelli (AN), 5 luglio - 29 settembre		
		2020	<i>Scrivere Disegnando. Quand la langue cherche son autre</i> ,		

Bibliografia essenziale_

Selected bibliography

F. Casorati (pres. di), *Elisabetta Gut*, cat. mostra, Galleria d'Arte Cairola, Milano, 26 ottobre - 8 novembre 1956, Ed. Galleria d'Arte Cairola, Milano, 1956

N. Ponente (pres. di), *Elisabetta Gut*, cat. mostra, Galleria Il Carpine, Roma, 4 - 28 febbraio 1967, Ed. Galleria Il Carpine, Roma, 1967

L. Trucchi, *Avenali e Elisabetta Gut al Carpine*, in "Momento Sera", Roma, 12 febbraio 1967

N. Ponente, *Elisabetta Gut*, in "Marcatré", serie I, anno V, mese VII, n. 30-33, Roma, 1967

N. Ponente (pres. di), *Elisabetta Gut*, cat. mostra, Galleria Vismara Arte Contemporanea, Milano, 12 - 25 novembre 1968, Ed. Galleria Vismara, Milano, 1968

N. Ponente (pres. di), *Elisabetta Gut*, cat. mostra, Galleria Franzp, Torino, dal 17 aprile 1970, Ed. Galleria Franzp, Torino, 1970

N. Ponente (pres. di), *Elisabetta Gut*, cat. mostra, Galleria Numero Fiamma Vigo, Roma, 27 maggio - 16 giugno 1970, Ed. Galleria Numero Fiamma Vigo, Roma, 1970

C. Vivaldi, *Gut*, in "Avantitl", Roma, 25 giugno 1970

M. Bentivoglio, *Rimini. Incontro Sincron 1971*, in "N.A.C. - Notiziario Arte Contemporanea", n. 6/7, giugno-luglio, Milano, 1971

AA.VV., *XXV Mostra Nazionale di Pittura F.P. Michetti*, cat. mostra, Francavilla al Mare (CH), 1971, Ed. Fondazione Michetti, Francavilla al Mare (CH), 1971

N. Ponente, in AA.VV., *L'Arte Contemporanea in Italia*, Ed. Presenza, Roma, 1971

A. Spatola, M. Spatola (a cura di), *Antologia Geiger 5*, n. 5, Ed. Geiger, Torino, 1972

M. Bentivoglio (pres. di), *Elisabetta Gut*, cat. mostra, Galleria SM13 Studio d'Arte Moderna, Roma, 9 - 21 aprile 1973, Ed. SM13 Studio d'Arte Moderna, Roma, 1973

M. Torrente (pres. di), *Gut*, cat. mostra, Palazzo dell'Arengario, Monza, 7 - 18 dicembre 1973, Ed. tipo-litografia s.p.a. tipografica sociale, Monza, 1973

M. Bentivoglio (pres. di), *Elisabetta Gut: alla ricerca del tempo perduto. Tele polimeriche 1963-1967*, cat. mostra, Galleria Il Brandale, Savona, 4 - 25 ottobre 1975, Ed. Il Brandale, Savona, 1975

G. Montana (pres. di), *Elisabetta Gut*, cat. mostra, Fumagalli Galleria d'Arte Moderna, Bergamo, 18 - 30 marzo 1976, Ed. Fumagalli Galleria d'Arte Moderna, Bergamo, 1976

M. Bentivoglio (a cura di), *Tra linguaggio e immagine*, cat. mostra, Galleria d'Arte Il Canale, Venezia, 8 - 29 settembre 1976, Ed. Galleria Il Canale, Venezia, 1976

S. Weller (a cura di), *Il complesso di Michelangelo*, Ed. La Nuova Foglio, Macerata, 1976

AA.VV., *X Quadriennale Nazionale d'Arte, Artisti Stranieri operanti in Italia*, cat. mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, giugno - luglio 1977, Ed. De Luca, Roma, 1977

M. Torrente, *Finalmente la quarta fase della Quadriennale di Roma*, in "Il Giorno", Milano, 29 giugno 1977

M. Fagiolo dell'Arco, *La Babele dei forestieri*, in "Il Messaggero", Roma, 3 luglio 1977

A. Spatola, M. Spatola (a cura di), *Antologia Geiger 7*, n. 7, Ed. Geiger, Torino, 1977

M. Bentivoglio (a cura di), *Materializzazione del Linguaggio*, cat. mostra, Biennale di Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, Venezia, 20 settembre - 15 ottobre 1978, Ed. La Biennale di Venezia, Venezia, 1978

M. Vescovo, *Materializzazione del Linguaggio alla Biennale di Venezia*, in "Bollettino di Arte Centro", febbraio - giugno, Milano, 1979

M. Bentivoglio, *From Page to Space*, in "Fermenti", n. 10-12, Roma, 9 ottobre 1979

M. Bentivoglio, *From Page to Space a New York*, in "Gala International", n. 94, dicembre, Milano, 1979

A. Spatola, M. Spatola (a cura di), *Antologia Geiger 8*, n. 8, Ed. Geiger, Torino, 1979

A. Spatola, M. Spatola (a cura di), *Antologia Geiger 9*, n. 9, Ed. Geiger, Torino, 1980

F. Zoccoli, *Per filo e per segno*, in "Il Resto del Carlino", Bologna, 9 marzo 1981

A. Spatola (a cura di), *Cervo Volante, Mensile di Poesia*, anno I, n. 4, aprile, Roma, 1981

M. Bentivoglio (a cura di), *Elisabetta Gut 1956-1981: un filo ininterrotto*, cat. mostra, Pinacoteca e Musei Comunali di Macerata, Macerata, 1 - 31 maggio 1981, Ed. Coopedit, Macerata, 1981

M. Bentivoglio (a cura di), *De la pagina al espacio*, cat. mostra, IV Bienal de Arte, Medellin, Colombia, 15 maggio - 14 luglio 1981, Ed. Biennale di Medellin, Medellin, Colombia, 1981

M. Bentivoglio (a cura di), *O quadrato do dizer / The Square of Saying*, cat. mostra, XVI Biennale de São Paulo, San Paolo, Brasile, 16 ottobre - 20 dicembre 1981, Ed. Biennale di San Paolo, San Paolo, Brasile, 1981

L. Pignotti, *Ultime notizie sulla Poesia Visiva*, in "STILB - Spettacolo Scrittura Spazio", anno I, n. 5, settembre - ottobre, Roma, 1981

N. Ponente, *Linee della Ricerca Artistica in Italia 1960/1980*, Ed. De Luca, Roma, 1981

M. Bentivoglio, *Il segno esportato*, in "D'Ars", aprile, Milano, 1982

M. Bentivoglio, *Arte nella strada e no*, in "D'Ars", agosto, Milano, 1982

F. Menna, *E festa, tutti insieme in scena all'azione artistica di Ulassai*, in "Paese Sera", Roma, 2 settembre 1982

AA.VV., *Catalogo Nazionale Bolaffi della Pittura*, n. 18, Ed. Mondadori, Torino, 1982

A. Spatola, M. Spatola (a cura di), *Antologia Geiger 9*, n. 9, Ed. Geiger, Torino, 1982

AA.VV., segnalazione di M. Venturoli, *Catalogo Nazionale Bolaffi della Pittura*, n. 19, Ed. Mondadori, Torino, 1983

M. Venturoli (a cura di), *L'immagine diversa, XXXVI Mostra Nazionale di Pittura F.P. Michetti*, cat. mostra, Francavilla al Mare (CH), 1983, Ed. Fondazione Michetti, Francavilla al Mare (CH), 1983

F. Zoccoli, *Fortuna del "Non Libro"*, in "Questarte", anno IX, n. 48, Pescara, 1985

AA.VV., *XI Quadriennale di Roma, Sezione Arte come Scrittura*, cat. mostra, EUR Palazzo dei Congressi, Roma, 16 giugno - 16 agosto 1986, Ed. Fabbri, Milano, 1986

L. Trucchi, *Quadriennale, ogni criterio vale*, in "Il Giornale", Milano, 22 giugno 1986

AA.VV., *The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete Visual Poetry*, autoedizione, Miami Beach, Florida, USA, 1986

A. Spatola, M. Gualtieri (a cura di), *Tautologia '86 (almanacco per i quindici anni della rivista Tam)*, *Tam 45/48*, Ed. Tam, Sant'Ilario d'Enza (RE), 1986

M. Venturoli, con presentazione di M. Calvesi, *Le Biennali Raccontate*, in "Questarte", n. 50, Pescara, 1986

K. Wasserman (a cura di), *The Book as Art*, cat. mostra, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington D.C., USA, 22 agosto - 31 dicembre 1987, Ed. NMWA, Washington D.C., USA, 1987

F. Zoccoli, *Ma guarda che versi*, in "Il Resto del Carlino", Bologna, 17 settembre 1987

L. Caruso (a cura di), *Cartoline d'Artista*, Ed. Belforte Libraio, Livorno, 1987

M. Bentivoglio, *Il Libro come Arte*, in "Terzo Occhio", anno XIV, n. 3/n. 48, settembre, Bologna, 1988

K. Wasserman (a cura di), *Book as Art II*, cat. mostra, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington D.C., USA, febbraio - marzo 1989, Ed. NMWA, Washington D.C., USA, 1989

M. Bentivoglio (a cura di), *Elisabetta Gut. Plume de poète*, cat. mostra, Galleria Eralov Modern Art, Roma, 28 novembre - 30 dicembre 1989, Ed. Eralov Modern Art, Roma, 1989

M. Bentivoglio (a cura di), *Volumina - il libro-oggetto rivisitato dalla donna del nostro secolo*, cat. mostra, Rocca Roveresca, Senigallia (AN), 4 marzo - 25 aprile 1988, Ed. Comune di Senigallia (AN), Senigallia (AN), 1990

M. Bentivoglio, *Scritture del silenzio*, in D. Corona (a cura di), "Donne e scrittura", atti del seminario, Palermo, 9 - 11 giugno 1988, Ed. La Luna, Palermo, 1990

M. Vescovo (a cura di), *Il gioco delle parti*, cat. mostra, IV Biennale Donna, Palazzo Massari, Ferrara, 3 marzo - 29 aprile 1990, Ed. Biennale Donna, Cento (FE), 1990

S. Weller, *Creare la vita al di fuori di sé*, in "Noi Donne", anno XLVI, n. 3, marzo 1991, Ed. Cooperativa Libera Stampa, Milano, 1991

K. Wasserman (a cura di), *Book as Art IV*, cat. mostra, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington D.C., USA, 17 giugno - 25 ottobre 1991, Ed. NMWA, Washington D.C., USA, 1991

M. Vescovo, *Poeti Visivi*, in "La Stampa", Torino, settembre 1991

K. Wasserman (a cura di), *Book as Art V*, cat. mostra, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington D.C., USA, 14 settembre 1992 - 19 febbraio 1993, Ed. NMWA, Washington D.C., USA, 1992

A. Di Genova, *Elisabetta Gut*, in A. Di Genova, A. Cochetti (a cura di), "Disgregante/Aggregante", cat. mostra, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Racani-Arroni, Spoleto (PG), 12 dicembre 1993 - 16 gennaio 1994, Ed. Galleria d'Arte Moderna, 1993

M. Bentivoglio (a cura di), *Fotoidea - O artisti e a fotografia na Italia, cat. mostra*, XXII Bienal de São Paulo, San Paolo, Brasile, 11 ottobre - 6 novembre 1994, Ed. Biennale di San Paolo, San Paolo, Brasile, 1994

E. Crispolti, *Le ultime ricerche*, in C. Pirovano (a cura di), "La Pittura in Italia. Il Novecento", vol. III, Ed. Electa, Milano, 1994

A. Quattordio, *Linguaggio e Immagine. Un'ipotesi di lettura*, in "Flash Art", anno XXVIII, n. 194, ottobre - novembre, Milano, 1995

AA.VV., *Galeotto fu il libro - Rassegna di libri oggetto*, cat. mostra, a cura dell'Associazione Culturale Il Mercato del Sale, Galleria Schreiber, Brescia, 24 febbraio - 28 marzo; Galleria Il Mercato del Pesce, Sesto San Giovanni (MI), 18 aprile - 31 maggio; Biblioteca Comunale, Arese (MI), 26 ottobre - 3 novembre, Ed. Il Mercato del Pesce, Milano, 1996

M. Spatola, F. Beltrametti, A. Lora Totino (a cura di), *Antologia Geiger 10 - For A.S.*, n. 10, Ed. Geiger, Torino, 1996

K. Wasserman (a cura di), *Book as Art: 10th Anniversary Exhibition*, cat. mostra, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington D.C., USA, 10 marzo - 4 ottobre 1997, Ed. NMWA, Washington D.C., USA, 1997

K. Wasserman (a cura di), *Book as Art X*, cat. mostra, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington D.C., USA, 15 giugno 1998 - 16 gennaio 1999, Ed. NMWA, Washington D.C., USA, 1998

K. Wasserman (a cura di), *Book as Art XII, Artists' Books from the Library and Research Center Collection*, cat. mostra, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington D.C., USA, 24 gennaio - 1 luglio 2000, Ed. NMWA, Washington D.C., USA, 2000

M. Bentivoglio (a cura di), *Scrittura - Materia*, cat. mostra, Galleria Dieda, Bassano del Grappa (VI), 8 giugno - 9 luglio 2000, Ed. Galleria Dieda, Bassano del Grappa (VI), 2000

M. Bentivoglio (a cura di), *Fotoalchimie - La fotografia in Italia: sperimentazioni e innesti*, cat. mostra, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 20 ottobre - 30 novembre 2000, Ed. Bandecchi e Vivaldi per Artout/Gli Ori, Prato, 2000

G. Di Genova (a cura di), *Storia dell'Arte Italiana del '900, Generazione Anni '30*, vol. V, Ed. Bora, Bologna, 2000

N.G. Heller (a cura di), *Women Artists, Works from the National Museum of Women in The Arts*, Washington, Ed. Rizzoli International Publications, New York, USA, 2000

E. Miccini, A. Rimmaudo (a cura di), *Libri d'Artista*, Ed. Sometti, Mantova, 2000

K. Wasserman (a cura di), *Book as Art XIII, Artists' Books about Artists*, cat. mostra, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington D.C., USA, 22 gennaio - 13 maggio 2001, Ed. NMWA, Washington D.C., USA, 2001

M. Bentivoglio (a cura di), *(S)cripturae - Le scritture segrete: artiste tra linguaggio e immagine*, cat. mostra, Galleria Civica, Padova, 8 marzo - 8 aprile 2001, Ed. Adle, Padova, 2001

K. Wasserman (a cura di), *Insomnia - Landscapes of the Night*, cat. mostra, The National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington D.C., USA, 10 marzo - 30 novembre 2003, Ed. NMWA, Washington D.C., USA, 2003

L. Vergine (a cura di), *Tuttolibri*, cat. mostra, Galleria Milano, Milano, 12 dicembre 2006 - 10 febbraio 2007, Ed. Galleria Milano, Milano, 2006

M. Bentivoglio (pres. di), in P. Cortese, M. Lisanti (a cura di), *Elisabetta Gut. Semi e Segni*, cat. mostra, Galleria Cortese & Lisanti, Roma, 3 ottobre - 3 novembre 2009, Ed. Galleria Cortese & Lisanti, Roma, 2009

K. Wasserman (a cura di), *Books Without Words: the Visual Poetry of Elisabetta Gut*, cat. mostra, National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington D.C., USA, 10 settembre 2010 - 16 gennaio 2011, Ed. NMWA, Washington, USA, 2010

D. Ferrari (a cura di), *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, cat. mostra, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (Mart), Rovereto (TN), 19 novembre 2011 - 22 gennaio 2012, Ed. Silvana, Cinisello Balsamo (MI), 2011

J. Eisenberg (a cura di), *Cutting through: the art of Elisabetta Gut*, cat. mostra, Maitland Regional Art Gallery (MRAG), Maitland, Australia, 30 giugno - 19 agosto 2012, Ed. MRAG, Maitland, Australia, 2012

M. De Leonardis, *Il seme della scrittura*, in "Il Manifesto", Roma, 13 novembre 2013

F. Zoccoli, in P. Cortese (a cura di), *Threading spaces. Nedda Guidi, Elisabetta Gut, Maria Lai, Franca Sonnino*, cat. mostra, Repetto Gallery, Londra, UK, 26 marzo - 3 maggio 2019, Ed. Nuvola Rossa, Milano, 2019

M. Scotini, R. Perna (a cura di), *Il soggetto imprevisto. 1978 Arte e Femminismo in Italia*, cat. mostra, Centro FM - Frigoriferi Milanesi per l'arte contemporanea, Milano, 4 aprile - 26 maggio 2019, Ed. Flash Art, Milano, 2019

I. Lafer (a cura di), *Doing Deculturalization*, cat. mostra, Museion, Bolzano, 13 aprile - 3 novembre 2019, Ed. Museion, Bolzano, 2019

R. Rodriguez, L. Mancini (a cura di), *Elisabetta Gut. La scuola delle cose*, cat. mostra, Spazio Arte del Museo delle Genti d'Abruzzo, Pescara, 14 novembre - 1 dicembre 2019, Ed. Museo delle Genti d'Abruzzo, Pescara, 2019

R. Perna (a cura di), *Romana Loda e l'arte delle donne*, cat. mostra "Coazione a mostrare. Omaggio a Romana Loda", Galleria dell'Incisione - Apalazzogallery, Brescia, 3 ottobre - 6 dicembre 2020, Ed. Apalazzo Gallery, 2020

J. Waldmann, *The poetry of translation*, cat. mostra, Kunst Meran, Merano (BZ), 13 novembre 2021 - 13 febbraio 2022, Ed. Mousse, 2022

F. Carazzato, D. Dogheria (a cura di), *Poetry in the box*, cat. mostra, Museion, Bolzano, 13 marzo - 1 settembre 2024, Ed. Museion, Bolzano, 2024

C. Perrella, A. Viliani (a cura di), *Ri-Materializzazione del Linguaggio. 1978-2022*, cat. mostra, Fondazione Antonio Dalla Nogare, Bolzano, 1 ottobre 2022 - 10 giugno 2023, Ed. Nero, Roma, 2025

“È come per i musicisti: prima impari le note, studi il solfeggio, fai le scale, poi inizi con le piccole sonatine, la musica da camera, le sinfonie e poi suoni il jazz...
La poesia visiva è il jazz!”

*“It’s like with musicians: first, you learn the notes, study the solfeggio, do the scales, then you start with little sonatinas, chamber music, symphonies, and then you play jazz...
Visual poetry is jazz!”*

_Elisabetta Gut

