



ABSTRACTA

da Balla alla Street Art

a cura di
Giuseppe Stagnitta, Giancarlo Carpi, Raffaella Bozzini

 lantana
ARTE

ABSTRACTA

da Balla alla Street Art

MUSEO GAGLIARDI - NOTO
DAL 15 GIUGNO AL 30 SETTEMBRE 2018

ABSTRACTA

da Balla alla Street Art

Dal 15 giugno al 30 settembre 2018

Museo Gagliardi
Palazzo Trigona - Noto (SR)

Città di Noto
Sindaco **Corrado Bonfanti**
Assessore alla Cultura **Francesco Terranova**

Mostra a cura di
Giuseppe Stagnitta
Giancarlo Carpi
Raffaella Bozzini

Catalogo
Giuseppe Stagnitta
Giancarlo Carpi
Edieuropa QUI arte contemporanea

Testi di
Raffaella Bozzini
Giancarlo Carpi
Marianna Imperatori
Gian Paolo Seghezza
Giuseppe Stagnitta

Editore Catalogo
Lantana Editore Srl Roma Collana Arte

Progetto grafico
Luciano Fabale

Organizzazione e coordinamento generale
Emergence Festival
Marianna Imperatori
Edieuropa QUI arte contemporanea

Comunicazione
Alfio Grasso

Allestimento
Calcagno&Savettiere Design

Coordinamento Scientifico
Giancarlo Carpi
Giuseppe Stagnitta
Edieuropa QUI arte contemporanea
Futur-ism

Si ringraziano per la gentile
disponibilità e collaborazione

Alessandro Bolic
Galleria Giovanni Bonelli
Cardelli e Fontana arte contemporanea,
Sarzana
Massimo Carpi
Francesca Carpi
Futurism&co Art Gallery, Roma
MAAB Gallery, Milano
Magma Gallery
Archivio Bice Lazzari, Roma
Fondazione Fausto Melotti, Milano
Anna Maria Prampolini
Massimo Prampolini
Corrado Rava, Roma
Gian Paolo Seghezza
Raffaele Soligo
Archivio Grazia Varisco, Milano



edieuropa
arte contemporanea

www.futur-ism.it

FUTUR-ISM
ASSOCIAZIONE CULTURALE



Patrocini
Comune di Noto

Trasporto
Artservice

Stampa
Puntostampe

ABSTRACTA

da Balla alla Street Art

a cura di
Giuseppe Stagnitta, Giancarlo Carpi, Raffaella Bozzini

 lantana



Alberonero
 70 toni, 2017
 acrilico su tela, 150x200 cm

INDICE

Introduzione	
Abstracta	14
Focus sul rapporto tra astrazione e spazio, tra Balla, Fontana e Street Art astratta	15
Giuseppe Stagnitta	
Oltre il muro	
<i>Over the wall</i>	20
Giancarlo Carpi	
Una manifestazione della fase post-storica dell'arte tra simulazione e globalismo	
<i>A manifestation of the post-historical phase of art between simulation and globalism</i>	26
Raffaella Bozzini	
Da una rivoluzione all'altra	
<i>From a revolution to the other</i>	40
Marianna Imperatori	
A spasso nel tempo: ricordi e aneddoti	
<i>Walking back in time: memories and anecdotes</i>	48
Gian Paolo Seghezza	
Il MAC e l'astrattismo del primo dopo guerra	
<i>The MAC and the abstraction of the first post-war period</i>	60
Gian Paolo Seghezza	
Luigi Veronesi 10 fotogrammi e fotografie dal 1936 al 1947	
<i>Luigi Veronesi 10 frames and photographs from 1936 to 1947</i>	66
La Mostra	72
Display	156
Appendice	170

Rendere Noto una "Città d'Arte" è un progetto che la mia amministrazione comunale porta avanti con passione e lungimiranza ormai da anni, consapevole di quanto possa essere difficile e tortuoso il cammino da fare.

Ed è in questo lungo cammino che lo stile Barocco della Noto iscritta alla World Heritage List incontra Abstracta, una mostra futurista dedicata all'astrattismo italiano che bene si sposa nel grande contenitore artistico della nostra città. Siamo molto contenti di ospitare una mostra dal respiro internazionale e di proseguire la collaborazione con Giuseppe Stagnitta, già curatore a Noto di altre mostre, e accogliere anche gli altri curatori Giancarlo Carpi e Raffaella Bozzini, mettendo a loro disposizione quella Sala Gagliardi che non solo porta il nome di uno degli architetti che contribuirono alla rinascita di Noto dopo il terremoto dell'11 gennaio 1693, ma che rappresenta per noi un luogo di incontro e una terrazza sul nostro centro storico.

Dialogo è sinonimo di confronto e di crescita e le opere esposte nella nostra città contribuiranno ad alzare ancor di più il livello artistico e culturale di Noto. E poi c'è quella street art che in molti tendono a sminuire. Non è così e anche in questo caso posso dire che Noto è stata una città precursore. In alcuni punti della nostra città, infatti, opere di street art hanno colorato muri grigi e anonimi lanciando anche messaggi sociali o più semplicemente ricordando persone importanti della nostra comunità.

Siamo consapevoli di accogliere a Noto opere di grandi artisti come Sten Lex, Etnik e Gué, accogliendo una mostra che immerge completamente nell'Astrattismo italiano. Uno stile che ha già una sua identità. Proprio come Noto.

*Corrado Bonfanti
Sindaco di Noto*

Making Noto a "City of Art" is a project that my local administration has been carrying out with passion and foresight for years, aware of how difficult and tortuous the journey can be.

And it is in this long journey that the Baroque style of the Noto inscribed in the World Heritage List meets Abstracta, a futurist exhibition dedicated to Italian abstractionism that well marries in the great artistic container of our city. We are very happy to host an international exhibition and to continue the collaboration with Giuseppe Stagnitta, former curator in Noto of other exhibitions, and welcome also the other curators Giancarlo Carpi and Raffaella Bozzini, making them available to Sala Gagliardi that not only bears the name of one of the architects that contributed to the rebirth of Noto after the earthquake of 11 January 1693, but that it represents for us a meeting place and a terrace on our historic center.

Dialogue is synonymous with comparison and growth and the works exhibited in our will help to raise even more the artistic and cultural level of Noto. And then there is that street art that many tend to belittle. It is not like that and also in this I can say that Noto was a precursor city. In some places of ours in fact, street art works have colorful gray and anonymous walls also launching social messages or more simply by remembering important people of ours community.

We are aware of welcoming works of great artists such as Sten Lex to Noto, Etnik and Gué, welcoming an exhibition that plunges completely into Abstractism Italian. A style that already has its own identity. Just like Noto.

*Corrado Bonfanti
Mayor of Noto*

Abstracta è un progetto ambizioso.

Un progetto che vuole far emozionare e far riflettere. Un progetto di avanguardia che sa anche riscoprire la memoria.

Avanguardia e Memoria: è questo l'orizzonte del percorso di rinascita di Noto e del Val di Noto. E Abstracta va proprio in questa direzione.

Lo straordinario lavoro di Giancarlo Carpi e Raffaella Bozzini, che sono stati i curatori, e la competente passione, che ormai conosciamo per una assidua collaborazione, di Giuseppe Stagnitta hanno prodotto un validissimo prodotto culturale capace di mettere insieme grandi nomi e giovani talenti, di far dialogare l'arte moderna con la street art, la memoria con l'avanguardia. Tutto questo è un fondamentale risultato culturale che da solo vale la visita alla mostra.

Ma il progetto come dicevo ha anche altre ambizioni.

La scelta dello spazio espositivo è una scommessa notevole che darà, sono certo, risultati interessanti, perché da un lato valorizza ed esalta ancora di più uno spazio storico e dall'altro si pone come location strategica nella visione di unire la parte più conosciuta di Noto allo straordinario scrigno, ancora poco conosciuto ai tanti visitatori, che è il piano alto.

Infine, ma non meno importante, è la grande attività di sintesi e di stimolo che Emergenza sa offrire, ponendosi quale elemento capace di far incontrare, dialogare e sollecitare verso ardite nuove "visioni" gli artisti locali insieme a maestri già affermati e giovani emergenti.

Vi aspettiamo a Noto, nel segno dell'astrattismo e del tanto concreto che sa generare.

Buona mostra a tutti

*Frankie Terranova
Ass. alla Cultura della Città di Noto*

Abstracta is an ambitious project.

A project that wants to excite and to reflect. An avant-garde project that can also rediscover memory.

Avant-garde and Memory: this is the horizon of the path of rebirth of Noto e of the Val di Noto. And Abstracta goes precisely in this direction.

The extraordinary work of Giancarlo Carpi and Raffaella Bozzini, who were the curators, and the competent passion, which we now know for a constant collaboration, of Giuseppe Stagnitta produced a very valuable cultural product to put together big names and young talents, to make modern art dialogue with street art, memory with avant-garde. All this is a fundamental result cultural that alone is worth visiting the exhibition.

But the project as I said also has other ambitions.

The choice of the exhibition space is a remarkable bet that will give, I am sure, interesting results, because on the one hand it enhances and enhances even more a space historical and on the other it is a strategic location in the vision of uniting the most part known of Noto to the extraordinary casket, still little known to many visitors, which is the upper floor.

Last but not least, it is the great activity of synthesis and stimulation that Emergenza can offer, placing itself as an element capable of bringing together, dialogue and urging local artists to bold new visions together with established and emerging young masters.

We are waiting for you in Noto, in the sign of abstractionism and the very concrete that it can generate.

Good Show to Everyone.

*Frankie Terranova
Assessor for Culture of the City of Noto*

Un secolo di astrattismo italiano

ABSTRACTA

da Balla alla Street Art

La mostra descrive l'evoluzione dell'Astrattismo italiano, che nasce con i primi esperimenti di Giacomo Balla con una serie di quadri denominati "compenetrazioni iridescenti" del 1912 per passare all'astrattismo analogico dello stesso Balla, di Fortunato Depero, Julius Evola e in parte di Enrico Prampolini e Gerardo Dottori, nella seconda metà degli anni Dieci, fino alle sperimentazioni di Prampolini in chiave di "idealismo cosmico", negli anni Trenta, con riflessi anche sulla produzione coeva di Arturo Ciacelli.

L'esposizione presenterà poi gli artisti che negli anni Trenta descrissero l'elaborazione astratta intorno alle teorie di Kn di Carlo Belli, tra Milano e Como, Carla Badiali, Alberto Magnelli - questi secondo una personale inclinazione all'astrazione risalente agli anni Dieci - Fausto Melotti, Mario Radice, Mauro Reggiani, Manlio Rho, Atanasio Soldati, Luigi Veronesi.

Nel complesso clima dell'immediato dopoguerra, fino a tutti gli anni Cinquanta, la mostra procede per decenni intersecando gli esponenti dei due principali gruppi astrattisti dell'epoca, Forma e MAC, Carla Accardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Achille Perilli, Giulio Turcato, Antonio Sanfilippo, e, per il MAC, tra Milano, Torino e Firenze, Gianni Bertini, Annibale Biglione, Oreste Bogliardi, Enrico Bordoni, Angelo Bozzola, Nino Di Salvatore, Albino Galvano, Jean Leppien, Mario Nigro, Ideo Pantaleoni, Adriano Parisot, Bruna Pecciarini, Regina, con la produzione coeva di alcuni astrattisti fondatori dell'Art Club, Enrico Prampolini, Joseph Jarema, fino ad alcuni esponenti dello Spazialismo, Lucio Fontana, Roberto Crippa, e alle espressioni di artisti più anziani di ascendenza figurativa come Corrado Cagli e Quirino Ruggeri, fino ancora al principale esponente di Origine, Giuseppe Capogrossi, con una apertura verso l'informale di Afro Basaldella, nonché verso il percorso originale, tra informale e astrazione lineare, di Bice Lazzari.

Nella parte dedicata agli anni Sessanta, vengono delineate le ulteriori proposizioni astrattiste del Gruppo 1, Gastone Biggi e Achille Pace, fino alle esperienze, tra Sessanta e Settanta, dell'arte cinetica e ottica, da Getulio Alviani ad Alberto Biasi a Grazia Varisco. Tra Sessanta e Settanta, la mostra presenta anche le declinazioni di pittura analitica o "radical painting" di Claudio Verna, Paolo Cotani e Marcia Hafif, e l'astrazione fenomenica di Michele Cossyro.

Come ponte verso le espressioni di Street art astratta più recenti, situate entro coordinate post-pop, la mostra presenta l'Astrattismo pop di Davide Nido, Roberto

Pan, Alberto Parres e Veronica Montanino. Fino agli ultimi esperimenti di astrattismo nella Street Art con 108, GUÈ, CT, Etnik, Moneyless, 2501, Sten Lex, Alberonero, Ligama, Tellas e Bros.

The exhibition will describe the evolution of Italian abstractism, born with the first experiments of Giacomo Balla with a series of paintings called "iridescent interpenetrations" of 1912 to go to the analogical abstractionism of Balla himself, Fortunato Depero, Julius Evola and part of Enrico Prampolini and Gerardo Dottori, in the second half of the Ten years, up to the Prampolini experiments in the key of "cosmic idealism"; in the Thirties, with reflections also on the coeval production of Arturo Ciacelli.

The exhibition will then present the artists who in the Thirties described the abstract elaboration around the theories of Kn by Carlo Belli, between Milan and Como, Carla Badiali, Alberto Magnelli - these according to a personal inclination to abstraction dating back to the Ten - Fausto years Melotti, Mario Radice, Mauro Reggiani, Manlio Rho, Atanasio Soldati, Luigi Veronesi.

In the complex climate of the immediate post-war period, up to all the Fifties, the exhibition proceeds for decades intersecting the exponents of the two main abstract groups of the time, Forma and MAC, Carla Accardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Achille Perilli, Giulio Turcato, Antonio Sanfilippo, and, for the MAC, between Milan, Turin and Florence, Gianni Bertini, Annibale Biglione, Oreste Bogliardi, Enrico Bordoni, Angelo Bozzola, Nino Di Salvatore, Albino Galvano, Jean Leppien, Mario Nigro, Ideo Pantaleoni, Adriano Parisot, Bruna Pecciarini, Regina, with the coeval production of some of the Art Club's abstract abstracts, Enrico Prampolini, Joseph Jarema, up to some members of Spatialism, Lucio Fontana, Roberto Crippa, and the expressions of older artists of figurative ancestry such as Corrado Cagli and Quirino Ruggeri, even up to the main exponent of Origine, Giuseppe Capogrossi, with an opening towards the informal Afro Basaldella, as well as towards the original, between informal and linear abstraction, by Bice Lazzari.

In the part dedicated to the Sixties, the further abstractist propositions of Group 1, Gastone Biggi and Achille Pace are outlined, up to the experiences, between Sixties and Seventies, of kinetic and optical art, from Getulio Alviani to Alberto Biasi to Grazia Varisco. Between the Sixties and the Seventies, the exhibition also presents the declinations of analytical painting or "radical painting" by Claudio Verna, Paolo Cotani and Marcia Hafif, and the phenomenal abstraction of Michele Cossyro.

As a bridge to the most recent abstract street art expressions, located within

post-pop coordinates, the exhibition presents the pop abstract art of Davide Nido, Roberto Pan, Alberto Parres and Veronica Montanino. Until the last experiments of abstraction in Street Art with 108, GUÈ, CT, Etnik, Moneyless, 2501, Sten Lex, Alberonero, Ligama, Tellas and Bros.

Focus sul rapporto tra astrazione e spazio, tra Balla, Fontana e Street Art Astratta

L'astrattismo in ambito italiano nasce con i primi esperimenti di Giacomo Balla realizzati per studiare i rapporti tra i colori e la luce. Una serie di studi denominati "compenetrazioni iridescenti". La mostra, partendo dalle sperimentazioni di Balla degli anni Dieci, sviluppa un secondo momento centrale nella riscoperta in Italia dell'astrattismo balliano alla fine degli anni Quaranta. Esso influenzò i principali gruppi sperimentali dell'epoca portandoli verso quella direzione di ricerca, specialmente Piero Dorazio che sviluppò la sua ricerca sulle texture ispirandosi alle compenetrazioni di Balla. In dialogo con la linea principale tracciata dalla mostra, sarà inserito il lavoro di Lucio Fontana, sia in direzione retrospettiva, legandolo alle ricerche sullo spazio e il superamento del confine della cornice, inaugurate dai Balla e Depero con il Manifesto Ricostruzione Futurista dell'Universo (1915), sia in direzione dell'attualità nella ricerca sullo spazio e nello spazio degli street artist, anche attraverso il riferimento storiografico all'esperienza sperimentale della plastica murale futurista degli anni Trenta.

Il percorso storico che racconta l'evoluzione dell'astrattismo italiano arriva ad oggi con l'arte che va in strada diventando di tutti nel tentativo di una democratizzazione dell'arte: la Street Art. Risposta spray alla produzione capitalistica, una risposta selvaggia che cancella, travolge, tutti i messaggi della rivoluzione di massa. Bypassare i luoghi che vivono il gioco perverso dell'economia e della finanza, come i Musei e le Gallerie, è la regola di questi artisti per creare un filo diretto tra "creazione artistica" e "fruizione" senza compromessi. Si afferma una vera e propria controcultura, l'arte diventa popolare, non più in mano all'ambiente colto, borghese e soprattutto al "mercato dell'arte", ma per "tutti" nel tentativo di abolire la proprietà privata, rivendicando le strade e le piazze per una democratizzazione dell'arte e della cultura. Nasce così la **Street Art**, come definizione comunemente utilizzata, per inquadrare tutte le manifestazioni artistiche compiute in spazi pubblici. A differenza del writer, lo street artist non vuole imporre il suo nome, ma intende dare vita ad un processo creativo che si contestualizzi nello spazio che lo circonda, creando un impatto e interagendo con un pubblico diversificato, che diviene inconsapevole spettatore di un'opera d'ar-

te. Paradossalmente nasce e si evolve un numeroso gruppo di street artists, che apparentemente contraddice la concezione pop dell'arte di strada (iconografia semplice leggibile da tutti), che lavora utilizzando un linguaggio astratto che inizia a giocare con l'architettura delle città coinvolgendola nell'opera: la **Street Art Astratta**. La mostra affronta problematicamente questa nuova situazione storica, anche tramite una campionatura degli stilemi astratti storicizzati per attuare un confronto stilistico con opere che, di fatto, vogliono proporsi anche negli spazi museali e galleristici, esprimendo così uno spostamento concettuale rispetto alla loro collocazione originaria, riattivando una dialettica tra Museo e Strada ormai centenaria.

Giuseppe Stagnitta

Oltre il muro

Over the wall

Imovimenti, sia nell'ambito artistico che in quello sociale, sono azioni di gruppo e collettive che tendono a perseguire obiettivi di trasformazione della società in cui nascono e che rappresentano pienamente, carichi di forze innovative e di cambiamento.

Il fenomeno del **Graffitiismo** nasce proprio in questa linea, in scia con quell'atmosfera di grande libertà e protesta della New York degli anni '70, e raggiunge un successo immediato, in una città stanca di un'arte nata dalla cultura artistica creata e portata avanti dal mondo dei bianchi. Rappresenta, come già il jazz, una rivincita culturale dei neri e degli emarginati, un soffio di nuova energia, di nuova creatività, con quel tanto eversivo di proibito, di underground, che ne fa un fiore all'occhiello della New York bene che inevitabilmente finisce per distruggere tutta la carica.

Risposta spray alla produzione capitalistica, una risposta selvaggia che cancella, travolge, tutti i messaggi della rivoluzione di massa.

Dal '73 il fenomeno dell'arte di frontiera entra prepotentemente nel sistema dell'arte, acquistando una popolarità così vasta che esplose in tutto il mondo, coinvolgendo non solo i graffitiisti, ma artisti di varia natura che scendono in strada per comunicare in modo libero, distaccandosi da un sistema esasperato dal consumo.

Bypassare i luoghi che vivono il gioco perverso dell'economia e della finanza, come i Musei e le Gallerie, è la regola di questi artisti che hanno come obiettivo quello di creare un filo diretto tra "creazione artistica" e "fruizione" senza compromessi.

Si afferma una vera e propria controcultura.

L'arte diventa popolare, non più in mano all'ambiente colto, borghese e soprattutto al mercato dell'arte.

Arte per tutti.

Abolire la proprietà privata, rivendicando le strade e le piazze per una democratizzazione dell'arte e della cultura, diventa la parola d'ordine.

Nasce così la **Street Art**, come definizione comunemente utilizzata, per inquadrare

tutte le manifestazioni artistiche compiute in spazi pubblici. A differenza del writer, lo street artist non vuole imporre il suo nome, ma intende dare vita ad un processo creativo che si contestualizzi nello spazio che lo circonda, creando un impatto e interagendo con un pubblico diversificato, che diviene inconsapevole spettatore di un'opera d'arte.

Il fenomeno della street art è strettamente associato alla cultura Underground, ricca a sua volta di numerosi elementi legati a forme espressive di carattere urbano, che permette l'interazione in un fertile scambio di idee.

Street art fenomeno in continua evoluzione che da qualche tempo passa dalla protesta alla riqualificazione dei luoghi degradati, la street art infatti vive una nuova fase oggi, che definirei più umanitaria e sociale, trasformandosi in arte necessaria ed utile alla collettività.

L'arte si avvicina alla gente non più per protesta, narcisismo o carriera, ma per riqualificare spazi pubblici altrimenti degradati da una cattiva azione dell'uomo sul territorio.

In questa linea nasce e si evolve un numeroso gruppo di street artists, che apparentemente contraddice la concezione pop dell'arte di strada (iconografia semplice leggibile da tutti), e che lavora utilizzando un linguaggio astratto che inizia a giocare con l'architettura della città coinvolgendola nell'opera: la *Street Art Astratta*.

L'arte va incontro alla gente per aiutarla a cambiare il volto dei territori e la vivibilità degli stessi, accompagnandoli in quel cammino che li porta a riappropriarsi della propria dignità culturale e sociale: questo è il potere dell'Arte!

Una rivoluzione copernicana che si trasforma in **Arte Pubblica**, lontana dalle idee iniziali della street art, e che si avvicina sempre di più a quella Architettura che nobilita la città dal basso e che si esprime nello spazio esterno attraverso la sua immagine resa comunicazione. Architettura capace di interagire non solo visivamente, ma anche fisicamente con il fruitore/abitante/viaggiatore, suggerendo delle nuove modalità d'uso ed un ampliamento tematico della nozione stessa di spazio pubblico con una nuova iconografia e dei nuovi termini epistemologici.

Potenza dell'arte, energia visionaria che prova ad assorbire, inghiottire, per pochi minuti il passante, il viaggiatore che attraversa la città che si trasforma in opera e per cui in vissuto creativo. E l'arte astratta ben si immerge in questo contesto, arte che si espande nei muri dei palazzi entrando dalle finestre, andando oltre il muro, per incontrare ed "interagire" con la gente che vive i palazzi, i territori. In un certo senso gli artisti astratti utilizzano un approccio simile a quello scientifico: scompongono l'esperienza percettiva nei suoi elementi essenziali, permettendo a chi ne fruisce di comprenderla meglio, ricomponendola, dando al fruitore/cittadino la possibilità di plasmare idee, associazioni e relazioni nuove come risposte emotive ad esse.

Liberazione di linee, forme e colori, e non più su una rappresentazione reale di oggetti, figure e paesaggi, che implode in sé stessa per espandersi travolgendo le città intere ormai trasformate.

Come la musica l'arte astratta oltrepassa i muri ed immerge la gente.

I movimenti del corpo/mente di un essere immerso nello spazio che lo circonda lo avvolge, creando un gioco di tratti e di linee orizzontali, verticali, che attraverso il movimento si volgono in direzioni diverse, macchie di colore che si ammassano e si disperdono.

L'arte che va in strada per aiutare le persone a trasformare e personalizzare i propri territori.

The movements, both artistic and social, are group and collective actions that tend to pursue objectives of transformation of the society in which they are born and which fully represent, full of innovative forces and change.

The phenomenon of Graffitiism was born in this line, in the wake of that atmosphere of great freedom and protest of New York in the '70s, and achieves an immediate success, in a city tired of an art born from artistic culture, created and carried on by the white world. Represents, as already jazz, a cultural revenge of the blacks and the marginalized, a breath of new energy, new creativity, with so much subversive of forbidden, underground, which makes it a flagship of New York well that inevitably ends up destroying the whole charge.

Spray response to capitalist production, a savage response that erases, overwhelms, all the messages of the mass revolution.

From '73 the phenomenon of frontier art enters forcefully into the art system, acquiring such a vast popularity that it explodes all over the world, involving not only the graffiti artists but artists of various nature who descend on the streets to communicate freely, detaching from a system exacerbated by consumption.

Bypassing the places that live the perverse game of economy and finance, such as the Museums and Galleries, is the rule of these artists to create a direct line between "artistic creation" and "fruitation" without compromise.

A true counterculture is affirmed.

Art becomes popular, no longer in the hands of the cultivated, bourgeois and above all the art market.

Art for all.

Abolishing private property, claiming the streets and squares for a democratization of art and culture, becomes the watchword.

This is how Street Art was born, as a commonly used definition, to frame all the artistic manifestations carried out in public spaces. Unlike the writer, the street artist does not want to impose his name, but intends to give life to a creative process that contextualizes in the surrounding space, creating an impact and interacting with a diversified audience, becoming an unaware spectator of a work art.

The phenomenon of street art is closely associated with the Underground culture, which in turn is rich in numerous elements linked to expressive forms of an urban character, which allows interaction in a fertile exchange of ideas.

Street art phenomenon in continuous evolution that protests from the protest to the redevelopment of degraded places, street art in fact lives a new phase today, which I would call more humanitarian and social, becoming necessary and useful art to the community.

Art approaches people no longer for protest, narcissism or career, but to redevelop public spaces otherwise degraded by a bad human action on the territory.

Giancarlo Carpi

Una manifestazione della fase post-storica dell'arte tra simulazione e globalismo

*A manifestation of the post-historical phase
of art between simulation and globalism*

In this line a large group of street artists is born and evolves, which apparently contradicts the pop concept of street art (simple iconography readable by everyone), and which works using an abstract language that starts playing with the architecture of the city involving it in the work: the Abstract Street Art.

Art goes to meet people to help them change the face of the territories and the livability of the same, accompanying them on that path that leads them to reappropriate their cultural and social dignity: this is the power of Art!

A Copernican revolution that turns into Public Art, far from the initial ideas of street art, and that is closer and closer to that Architecture that ennobles the city from below and that expresses itself in the outer space through its image made communication. Architecture capable of interacting not only visually but also physically with the user / inhabitant / traveler, suggesting new ways of use and a thematic expansion of the notion of public space with a new iconography and new epistemological terms.

Power of art, visionary energy that tries to absorb, swallow, for a few minutes the passerby, the traveler who crosses the city that transforms itself into a work and for which in creative life. And abstract art is immersed in this context, art that expands into the walls of the buildings entering the windows, going beyond the walls, to meet and "interact" with the people who live in the palaces, the territories. In a certain sense, abstract artists use a similar approach to the scientific one: they break down perceptual experience into its essential elements, allowing the person to understand it better, recomposing it, giving the user / citizen the possibility of shaping ideas, associations and relationships new as emotional responses to them.

Liberation of lines, shapes and colors, and no longer on a real representation of objects, figures and landscapes, which implodes in itself to expand overwhelming the entire cities now transformed.

Like music, abstract art goes beyond walls and immerses people.

The movements of the body / mind of a being immersed in the surrounding space envelops him, creating a play of vertical lines and horizontal lines that, through movement, are turned in different directions, spots of color that accumulate and disperse.

The art that goes on the street to help people transform and customize their territories.

Nel montaggio di questa mostra abbiamo accolto i principali momenti storicamente riconosciuti della storia dell'arte astratta in Italia. Tuttavia la mostra dan-dosi come un processo critico e di illuminazione orientato verso l'ultima produzione astrattista di alcuni dei più bravi street artist italiani, va a cogliere alcune zone di risonanza in particolare, o cerca di realizzarle. Tra le molte che verranno a mostrarsi nell'allestimento stesso, ne voglio sottolineare alcune più analiticamente.

L'influenza e l'espansione temporale del futurismo

Trilluci e Depero nella mostra personale di Depero a Roma in corso Umberto, nel 1916. Da Maurizio Scudiero, Depero. L'uomo e l'artista, Egon, Rovereto, 2009, p. 75 (Courtesy Archivio Depero, Rovereto).



L'astrattismo futurista, nato con le com-penetrazioni iridescenti di Balla (e nel contesto simbolista di un Arturo Martini e Romolo Romani), come nuova sinte-si tra interazione divisionista tra colori e astrazione, ha poi rappresentato per Balla stesso la possibilità di fondare un ulteriore momento originale della ricerca futurista con il passaggio a forme astrat-to analogiche intorno al 1914, influen-zando immediatamente Fortunato Depe-ro e Enrico Prampolini. Questo carattere dell'astrazione futurista si legava inoltre

alla volontà di oltrepassare il limite della finzione e considerare il quadro come un organismo vivo a contatto con la realtà senza il limite della cornice. L'astrattismo analogico futurista era sempre legato a un soggetto, come si vede anche negli as-seriti di Depero nella sua personale romana del 1916, un "astrattismo floreale", un "astrattismo animale". La permanenza di questo legame, fonda e distingue la ricer-ca futurista identificandola non nella ricerca di un assoluto spirituale, ma piuttosto



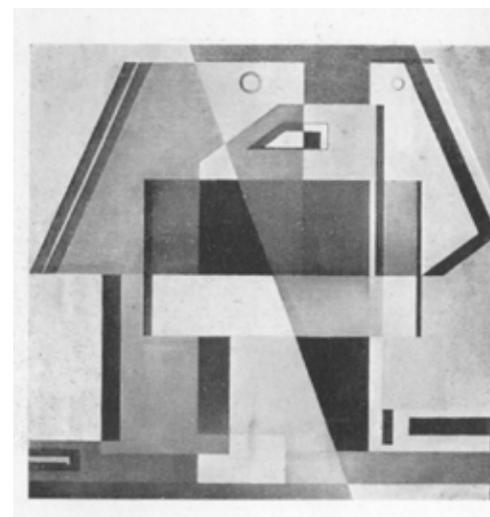
nel legame con la sensazione e la "vita" dell'oggetto o della situazione reale rap-presentate dall'astrazione (in senso qua-si ossimorico). Mentre una corrisponden-za in chiave spiritualistica e esoterica, nel senso di astrazione come accesso alla sfera del sovrasensibile, è in Evola e in altro Balla (Traformazione forme e spiriti etc). Scrivevano del resto Balla e Depero,

Luigi Spazzapan Progetto per pittura murale numero 1 1923-1915 tempera su carta 30x43 cm Da Giordano Bruno Guerri, Maurizio Scudiero, Massimo de Grassi et al. Futurismo Filippo Tommaso Marinetti l'avanguardia giuliana e i rapporti interna-zionali, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2009, p. 361.

nel 1915 in Ricostruzione futurista dell'U-niverso: "Vogliamo trovare gli equivalenti astratti di tutte le forme dell'universo". Negli anni Venti, valga da esempio circo-stanziale un episodio, la partecipazione del veneto Luigi Spazzapan alla capita-le Mostra di Arti Decorative e Industriali Moderne di Parigi, nel 1925, dove il fu-turismo era rappresentato ufficialmente da Balla, Depero, Prampolini (introdotti in catalogo dalla Sarfatti). La mostra, suddivisa in classi di concorso, presen-tava gli ambiti di applicazione dell'arte al "metallo", al "vetro", alla "ceramica", ai "giocattoli e agli oggetti sportivi", al "tea-tro di strada e ai giardini", e, alla "strada" (classe 26 Art de la rue). Qui trionfava-no le innovative proposte di arte pubbli-citaria e affiches di Depero. Spazzapan vinse la medaglia d'argento presentando un "progetto di pittura murale" del quale rivendicava, con il critico Antonio Moras-si¹, la natura puramente astratta: "Nel 1925 feci il gran colpo a Parigi. Esposi alla grande esposizione internazionale dei pannelli astratti puri (mi dispiace per Soldati che ci tiene così tanto essere il primo astrattista)"². È il primo esempio italiano di arte murale astratta, intenzio-nalmente sganciata da ogni riferimento figurativo "Abbandonate, visitando una



Abstraction et Création art non figuratif 1932, n.1 Da Enrico Crispolti Nuovi Archivi del Fu-turismo. Cataloghi di esposizioni, De Luca CNR, Roma 2010 p. 518



Mario Radice Composizione T.R.S. catalogo della III Mostra del Sindacato Nazionale fascista belle arti Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-lu-glio 1941. Da Enrico Crispolti (a cura di) Nuovi Archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni, De Luca CNR, Roma, 2010 p. 760

1. Nell'articolo del 1924 per "La voce di Gorizia" (cfr. Annalisa Delneri, Luigi Spazzapan, in Giordano Bruno Guerri, Maurizio Scudiero, Massimo de Grassi et al. Futurismo Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2009, pp. 361-362.
2. Luigi Spazzapan, cit. in Ibidem.

esposizione d'arte, ogni pregiudizio circa 'la imitazione dal vero'. Consideratela come rapporto di colori, come gioco di masse, come vibrazioni di linee, consideratela come pura decorazione se volete, e la relazione con la realtà la troverete più tardi"³.

Negli anni Trenta in Prampolini specialmente la ricerca astrattista o semi astratta accoglie alcuni spunti del surrealismo francese, declinandosi in senso organicistico, è lui l'unico artista italiano a intavolare un dialogo internazionale con le partecipazioni alle mostre di "Abstraction e Creation" in Francia, 1932-1933-1934. Ma è anche in questi anni trenta che la ricerca astrattista futurista, o in relazione dialettica rispetto a essa, determina la stagione dell'astrattismo comasco, con la pubblicazione di Kn di Carlo Belli 1935, e la Mostra di Pittura Moderna Italiana a Como, Villa Olmo, nel 1936. Rho e Reggiani che vollero poi in più occasioni presentarsi come futuristi, come nella Biennale di Venezia del 1940. Episodio significativo di posizioni irrisolte di confronto tra astrattismo proto concretista e, al contrario, di permanenza della figura nascosta nell'astrazione, è il fatto che per questa mostra Marinetti ordinò

un tema prettamente figurativo: "L'aeroritratto simultaneo". Del 1941 il Manifesto del gruppo Primordialisti Sant'Elia, che ufficializza teoricamente l'inclusione nell'aura del futurismo, Franco Ciliberti il teorico di questo nuovo appellarsi a una "unità originaria primordiale" in chiave di rigenerazione del futurismo stesso a un passo dalla sua fine.



Laboratorio fotografico Ansaldo. La nave da carico Ansaldo-Savoia II con camuffamento anti-sommergibile nel porto di Genova. Fototeca Storica della Fondazione Ansaldo, Genova. Giovanni Lista (a cura di), Futurismo velocità e fotografia, in Daniela Fonti, Filippo Bacci di Capaci (a cura di), Tutti in moto. Il mito della velocità in cento anni di arte, Bandecchi&Vivaldi, Firenze, 2016, p. 239.

La plastica murale e il mimetismo futuristi: la realtà aumentata

Appena altri due elementi, segnalati in chiave di confronto dall'anteguerra con la street art astratta: 1) la plastica murale futurista, come espansione plastica del muro e superamento della semplice finzione a parete, in senso dunque inverso alla attuale ricerca di complementarità dell'intervento pittorico parzialmente orientato dall'architettura preesistente. E il mimetismo futurista, nato dalle riflessioni Tullio Crali come estetizzazione dell'uso militare, che proviene dalla fotografia di camuffamento di oggetti anni Trenta (a esempio Tato). Ideato da Tullio Crali e dal colonnello Rocco Silvestri nel 1942, fu pubblicato prima con il titolo "Manifesto futurista del perfezionamento del Globo terraqueo", in giugno, e poi in luglio, a firma di Marinetti e Crali,

3. Antonio Morassi, cit.

con il titolo "Illusionismo plastico di guerra e perfezionamento della Terra". Vi si legge l'intento di "ingentilire e femminilizzare aggraziandole tutte le durezza le asperità e le brutalità guerresche di paesaggi e urbanismi, di rinvigorire virilizzare e militarizzare tutto ciò che i paesaggi contengono di molle languido voluttuoso carezzevole infantile, di femminilizzare fino alla più svaporata astrazione le sagome e le cubicità concrete e pesanti, di spiritualizzare dovunque la materialità e la volgarità di paesaggi e urbanismi"⁴.

Il mimetismo futurista può allora essere visto in reale chiave anticipatrice della street art astratta, seguendo una interpretazione di Giovanni Lista di "re-touching" del reale e di interscambio con la finzione.



Palazzo delle Poste La Spezia. Veduta della sala con il mosaico di Prampolini Edilizia delle comunicazioni. Da "Le Vie d'Italia" 1935. Da Aa.V. Muri ai Pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950, Mazzotta Milano, 1999.

Il dopoguerra e l'ufficializzazione della ricerca astratta in Italia, gli ambienti spaziali e l'arte ambientale

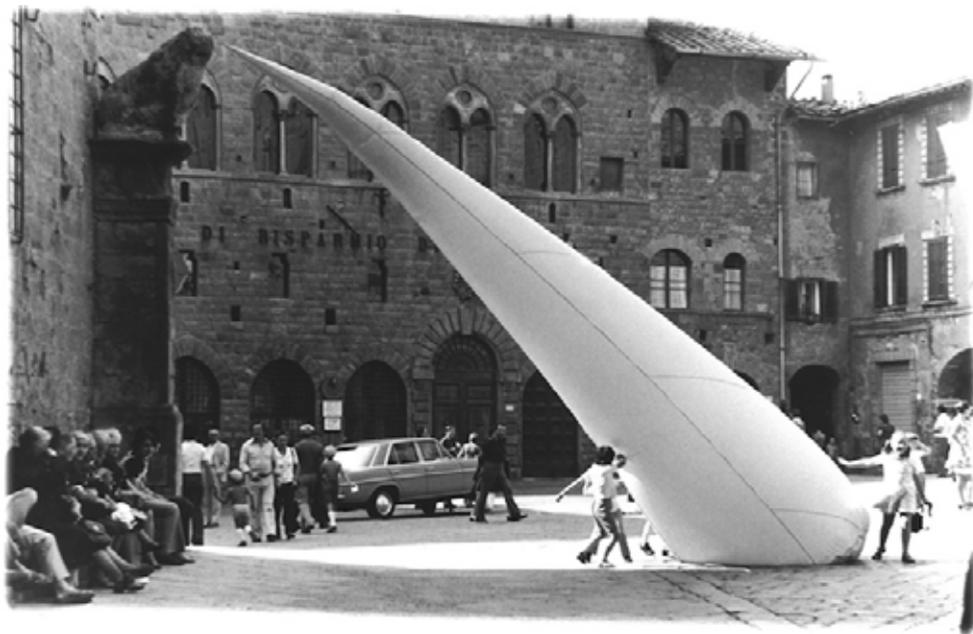
L'indubbio interesse degli astrattisti italiani di Forma1 nell'immediato dopoguerra per l'astrattismo futurista e il futurismo più in generale in chiave di astrazione come rappresentazione dell'energia, sta a testimoniare una mai sciolta continuità con la nostra avanguardia. Al di là poi della continuità reale attraverso il lavoro di Enrico Prampolini fondamentale animatore dell'Art Club. Le istanze astrattiste ebbero la loro ufficializzazione nel 1948 con la mostra "Arte Astratta in Italia", alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, con un comitato d'onore composta da Argan,



Da sinistra: Sanfilippo, Mannucci, Guerrini, Perilli, Turcato, Franchina, Vedova, Corpora, Prampolini, Scarpitta, Sterpini, Accardi, Rotella, Manachesi, Consagra. "Arte Astratta in Italia", 1948, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. Da Aa.Vv. Forma1, Galleria d'Arte Niccoli, Parma, 1994, p. 20.

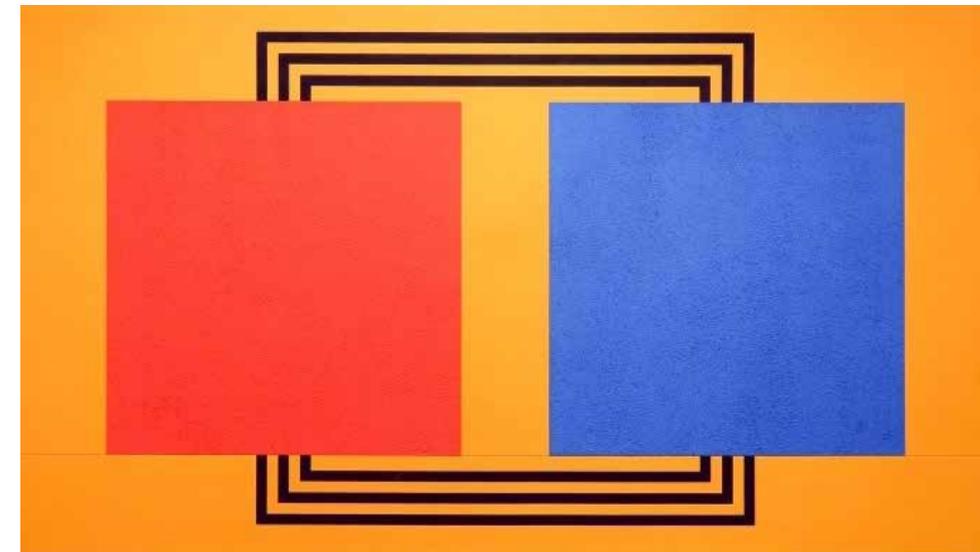
4. Tullio Crali, Filippo Tommaso Marinetti, Illusionismo plastico di guerra e perfezionamento della terra, 1942, in Giovanni Lista, L'aeropittura prospettica e mistica di Tullio Crali, in Aa.Vv. Tullio Crali, Vertigini e visioni, Comune di Civitanova Marche, 2013, p. 29.

Volterra 1973
 "Arte ambientale"
 progetto di
 Enrico Crispolti.
 I gonfiabili di
 Franco Mazzucchelli
 in Piazza dei Priori.



Palma Bucarelli, Corrado Maltese, Giuseppe Marchiori, Emilio Villa e Lionello Venturi, e una rappresentanza delle principali posizioni delineatesi tra Roma e Milano, tra Forma1, MAC, e gli artisti orbitanti attorno alla galleria del Milione. Ma episodio nuovo di influenza, negli anni cinquanta, dopo il viaggio di Dorazio a New York, è la sua reinterpretazione delle compenetrazioni iridescenti di Balla. Già alla fine degli anni Cinquanta lo portarono oltre le prospettive dell'epoca in chiave di anticipazione della pittura analitica e in dialogo con l'astrazione post-pittorica americana. Da qui una possibile linea tesa fino al lavoro di Sten Lex. Quanto alla coeva (1946) fondazione dello Spazialismo, esso trasborda una linea tutta italiana dell'immaginazione cosmica futurista anni Trenta (Prampolini)⁵ realizzandola a livello ambientale. Nella dichiarata vicinanza di ispirazione dello street artist astrattista Moneyles verso il movimento fondato da Lucio Fontana, l'illusione di spazi "altri" dentro la spazialità reale appare il legame più evidente (rifiuto però dall'era delle simulazioni digitali). Per quanto a me pare che i mezzi cerchi spezzati e ricomposti come in una progressione interrotta - come nel lavoro in mostra - debbano il loro carattere più attuale a una sorta di apertura, verso lo spazio, ottenuta per sottrazione, mutilazione, presenza dell'assenza, come in un feticismo delle forme. In ultimo, sempre in prospettiva di

5. Come documentato e sostenuto da Crispolti.



Peter Halley
 Two Cells With
 Circulating Conduit
 1987

approfondimenti ulteriori della situazione attuale si ricordi il primo affacciarsi in Italia dell'arte ambientale, a Volterra nel 1973 nel progetto ideato dagli artisti e dal critico Enrico Crispolti appositamente per la città e per suscitare la reazione.

La Neo Geometric Conceptualism americana e il simulazionismo e la Street Art astratta: una nuova manifestazione della fase post-storica dell'arte?

Negli anni Ottanta, in posizione post-pop di recupero dell'astrattismo in chiave non evolutivo lineare ma simulazionista, da Peter Halley e Meyer Vaisman a Sherrie Levine, prende avvio l'ulteriore dialettica con la optical italiana e con il presente di alcuni street artist astrattisti. Mentre una nuova conformazione pop delle texture occorrerà poi in lavori come quelli di Nido e della Montanino (quest'ultima in senso cute) che hanno predecessori nel pop di Kusama e Murakami. La matrice di queste composizioni di street art astratta non deriva tanto dalla storia dell'astrattismo secondo fondamentalmente un dibattito tra astrazione pura, astrazione legata a un soggetto, astrazione concreta, astrazione surrealista, quanto invece dalle nuove immagini rese possibili dalla tecnologia, e dalla enorme ricerca della moda nel campo delle texture. E, anche là dove il riferimento è piuttosto a un segno archetipico o etnico (a sua volta rifiuto dalla strada) come in Etnik, il richiamo effettivo è alla provenienza di questi segni dalla circolazione globale delle immagini piuttosto che da una ascisi formalistica. Similmente nelle proliferazioni a metà strada tra il digitale e la geminazione in Tellas. C'è a volte un connubio tra pattern di matrice tecnologica e digitale

Piero Dorazio
mosaico per
Italmosaic
Spilimbergo, 1989.



e la storia come un richiamo alla optical art in Alberonero, nonché all'astrazione energetica e sensoriale del futurismo in Guè, o anche a certe conformazioni di masse pittoriche tra espansione e macchia burriane di 108. O anche come nell'intervento di Bros che in evidente ripresa futurista di "negazione attiva" si può leggere però piuttosto in chiave di arte relazionale, con questa mostra, come una reversibilità tra il contesto delle altre opere a parete, acquisite e negate, e il muro urbano "negato" dall'intervento. Essendo il suo segno sopra un oggetto relazionale esso è radicalmente immateriale.

Dunque questi stili appaiono, nuovamente e in modo diverso che nella Neo-Geo americana, simulanti, ma in modo differente perché l'applicazione architettonica o urbana produce un'apertura verso la globalità degli stili disponibili all'uso diversa dalla sperimentazione strettamente oggettuale della Neo-Geo. E la simulazione, anche se praticata, sembra come giustificata da un campionario di possibilità stilistiche vasto e anonimo. Se, insomma, la storia della pittura che vuole arrivare a mostrare se stessa finisce con l'espressionismo astratto e la coda dell'astrazione post pittorica proposta da Greenberg, e inizia l'era post-storica dove ogni stile è permesso teorizzata da Danto, questa deviazione dalla figurazione all'astrazione nell'arte di strada può essere concepita teoricamente come una messa in opera della fase post-storica ma, operata tramite un richiamo storico all'evoluzione lineare. È come se l'assoluta libertà stilistica introdotta dalla street art, che già di per se può essere considerata

una manifestazione "di genere" della fase post storica, si desse ora più precisamente sotto quella chiave di lettura.

Quanto alla loro caratteristica di ridefinizione ottica dell'architettura in relazione all'apertura di spazi simulati, essa si aggancia alla loro matrice tecnologica in chiave, a me pare, soprattutto di "realtà aumentata". Gli interessanti interventi di Ligama, su costruzioni diroccate e piccole strutture isolate o semi abbandonate, declinano questa prospettiva anche nel senso di una simbiosi funzionale tra il reale e il digitale, come se il reale dovesse essere non tanto ridipinto ma puntellato, messo in sicurezza da una finzione digitale. Si ha dunque il senso di un mondo in trasformazione, imperfetta. Dove è ormai il reale, non la finzione, l'elemento che ne impedisce la compiutezza, la resistenza, e perciò, adornianamente, dice ancora la verità. Da una dimensione di realtà aumentata si passa piuttosto a una sorta di "realtà sostenuta". Il punto è che in chiave di realtà aumentata interventi come quelli di 2501 sembrano appunto divorare la realtà. A confronto la soluzione di Ligama appare più problematica e critica. Infine guardando ad alcuni interventi a mosaico esterni, di grandi dimensioni di Dorazio, già della fine degli anni Ottanta, verrebbe da chiedersi quali siano le differenze rispetto a questi interventi del 2018. Per forza di cose un ruolo è giocato dal contesto profondamente mutato della nostra percezione umana, per la nostra esperienza quotidiana del digitale e della virtualità. Per giungere a oggi Dorazio, in quel momento avrebbe dovuto in un certo senso assorbire l'esperienza, già virtualizzante, di Christo. Ma per finire mi preme sottolineare ancora un aspetto che mi pare forse il più corretto considerando la street art astratta come una evoluzione della street art e prima del graffitismo, è cioè il molto semplice piegarsi della pittura alle esigenze del supporto, alle inclinazioni dei muri, alla profondità delle finestre. Questa letterale adesione a un supporto preesistente, questa rinuncia alla scelta del supporto in funzione dell'opera, questo considerare il supporto come un limite giusto, è qui il vero contatto con la società, e il suo rispetto. E se i futuristi avevano aperto una finzione nello spazio per poi muoversi, da essa, verso la realtà (il quadro/cornice di Balla) gli street artist astratti hanno trovato una realtà per poi muoversi, da essa e secondo i suoi limiti, verso la finzione. Queste loro finzioni divoranti assecondano, a volte, particolarmente la struttura preesistente, piuttosto che fermarsi all'effetto di dematerializzazione, ed è in questi casi che i risultati appaiono come di espansione positiva del reale.

In the assembly of this exhibition we have accepted the main historically recognized moments in the history of abstract art in Italy. However, the exhibition, giving itself as a critical and lighting process oriented towards the last abstraction production of some of the best Italian street artists, goes to capture some areas of resonance in particular, or tries to realize them. Among the many that will come to show themselves in the setting itself, I want to emphasize some more analytically.

The influence and temporal expansion of futurism Futurist abstractionism, born with the iridescent interpenetrations of Balla (and in the symbolist context of an Arturo Martini and Romolo Romani), as a new synthesis between divisionist interaction between colors and abstraction, then represented for Balla himself the possibility of founding a further moment original of Futurist research with the transition to analogous abstract forms around 1914, immediately influencing Fortunato Depero and Enrico Prampolini. This character of the Futurist abstraction was also linked to the desire to go beyond the limit of fiction and to consider the painting as a living organism in contact with reality without the limit of the frame. The Futurist analogical abstractionism was always linked to a subject, as can also be seen in the statements of Depero in his personal Roman 1916, a "floral abstractionism", an "animal abstractionism". The permanence of this bond, founds and distinguishes futurist research, identifying it not in the search for a spiritual absolute, but rather in the link with the sensation and the "life" of the object or real situation represented by abstraction (in an almost oxymoric sense) . While a correspondence in a spiritualistic and esoteric key, in the sense of abstraction as access to the sphere of the super-sensible, is in Evola and in other Balla (Forms and spirits transformation, etc.). Balla and Depero, in 1915, wrote in the Futurist Reconstruction of the Universe: "We want to find the abstract equivalents of all the forms of the universe". In the Thirties in Prampolini especially the abstract or semi abstract research includes some ideas of French surrealism, declining in an organicistic sense, he is the only Italian artist to initiate an international dialogue on the front of abstract art, with participation in the exhibitions of "Abstraction and Creation" in France, 1932-1933-1934. But it is also in these thirties that the Futurist abstractist research, or in a dialectic relation to it, determines the season of abstractionism in Como, with the publication of *Kn* by Carlo Belli 1935, and the *Mostra di Pittura Moderna Italiana* in Come, Villa Olmo, in 1936. Rho and Reggiani who then wanted to present themselves on several occasions as futurists, as in the Venice Biennale of 1940. A significant episode of unresolved positions of confrontation between proto-realism abstractism and, on the contrary, the permanence of the figure hidden in abstraction, is the fact that for this exhibition

Marinetti ordered a purely figurative theme: "The simultaneous portrait". Of 1941 the Manifesto of the Primordialisti Sant'Elia group, which theoretically formalizes the inclusion in the aura of futurism, Franco Ciliberti, the theoretician of this new appeal to a "primordial original unity" in terms of regeneration of futurism itself a step away from its end.

The mural plastics and futurist mimicry: augmented reality Just two other elements, signaled in comparison to the pre-war with the abstract street art: 1) the futurist wall plastic, as a plastic expansion of the wall and overcoming the simple fiction on the wall, in a sense therefore inverse to the current search for complementarity of the pictorial intervention partially oriented by the pre-existing architecture. And the Futurist mimicry, born from the reflections Tullio Crali as an aestheticization of military use, which comes from the camouflage photography of objects from the Thirties (eg Tato). Conceived by Tullio Crali and Colonel Rocco Silvestri in 1942, it was first published under the title "Futurist Manifesto of Refinement of the Globe Terraqueo", in June, and then in July, signed by Marinetti and Crali, with the title "Plastic Illusionism of war and improvement of the Earth ". It reads the intent to "soften and feminize all the harshness hardening the asperities and the war brutality of landscapes and urbanism, to reinvigorate virilize and militarize all that landscapes contain soft languid voluptuous caressing childish, feminize fiano to the most evaporated abstraction of the concrete and heavy shapes and cubicities, to spiritualize the materiality and vulgarity of landscapes and urbanism everywhere ".¹

Futurist mimicry can then be seen in real key anticipating abstract street art, following an interpretation by Giovanni Lista of "retouching" of reality and of interchange with fiction.

The post-war period and the officialization of abstract research in Italy, space environments and environmental art The undoubted interest of the Italian abstractionists of Forma1 in the immediate post-war period for Futurist abstractionism and futurism more generally in terms of abstraction as a representation of energy, is testifying to a never loose continuity with our vanguard. Beyond then the real continuity through the work of Enrico Prampolini fundamental animator of the Art Club. The abstractionist instances had their formalization in 1948 with the exhibition "Abstract Art in Italy", at the National Gallery of Modern Art in Rome, with an honorary committee composed of Argan, Palma Bucarelli, Corrado Maltese, Giuseppe Mar-

1. Tullio Crali, Filippo Tommaso Marinetti, Plastic illusionism of war and improvement of the earth, 1942, in Giovanni Lista, Perspective and mystical aeroptery by Tullio Crali, in Aa.Vv, Tullio Crali, Vertigini and visions, Municipality of Civitanova Marche, 2013 , p. 29

chiori, Emilio Villa and Lionello Venturi, and a representation of the main positions delineatesi between Rome and Milan, between Forma1, MAC, and the artists orbiting around the Galleria del Milione.

But a new episode of influence, in the fifties, after Dorazio's journey to New York, is his reinterpretation of Balla's iridescent interpenetrations. Already at the end of the fifties they took him beyond the perspectives of the era in terms of anticipation of analytic painting and in dialogue with the American post-pictorial abstraction. From here a possible stretched line up to the work of Sten Lex.

As for the coeval (1946) foundation of Spatialism, it transposes an all-Italian line of the futuristic cosmic imagination of the Thirties (Prampolini)² realizing it on an environmental level. In the declared closeness of inspiration of the abstract artist street artist Moneyles towards the movement founded by Lucio Fontana, the illusion of "other" spaces within the real spatiality appears the most evident link (however it has flowed from the era of digital simulations).

As for me it seems that the half broken circles and recomposed as in an interrupted progression - as in the work in the exhibition - owe their more current character to a sort of opening, to space, obtained by subtraction, mutilation, presence of absence, as in a form fetishism. Lastly, always in view of further investigations of the current situation, remember the first appearance in Italy of environmental art, in Volterra in 1973 in the project conceived by the artists and the critic Enrico Crispolti specifically for the city and to arouse its reaction.

The neo geometric American conceptualism and the simulationism and the abstract street art: a new manifestation of the post-historical phase of art?

In the eighties, in post-pop position of recovery of abstractionism in a non-linear but simulationist evolutionary way, from Peter Halley and Meyer Vaisman to Sherrie Levine, the dialectic with the Italian optical and with the present of some street artists began. abstract artists. While a new pop conformation of the textures will then take place in works such as those of Nido and Montanino (the latter in the cute sense) that have predecessors in the pop of Kusama and Murakami.

The matrix of these compositions of abstract street art does not derive so much from the history of abstraction, basically according to a debate between pure abstraction, abstraction linked to a subject, concrete abstraction, surrealistic abstraction, but from the new images made possible by technology, and the enormous fashion research in the field of textures. And, even where the reference is rather to

2. As documented and supported by Crispolti.

an archetypal or ethnic sign (which in turn flows back from the street) as in Etnik, the actual reference is to the origin of these signs from the global circulation of images rather than from a formal asceticism. Likewise in the proliferations halfway between digital and geminations in Tellas. There is sometimes a combination of patterns of technological and digital matrix and history as a reference to optical art in Alberonero, as well as to the energetic and sensorial abstraction of futurism in Gue, or even to certain conformations of pictorial masses between expansion and stain burriane di 108. Or also as in the intervention of Bros that in evident futuristic recovery of "active negation" can be read rather in terms of relational art, with this exhibition, as a reversibility between the context of the other wall works, acquired and denied, and the urban wall "denied" by the intervention. Being its sign on a relational object it is radically immaterial.

So these styles appear, again and in a different way than in the American Neo-Geo, simulants, but in a different way because the architectural or urban application produces an opening towards the globality of the styles available for use other than the strictly objective experimentation of the Neo-Geo. And the simulation, even if practiced, seems to be justified by a vast and anonymous sample of stylistic possibilities. If, in conclusion, the history of painting that wants to show itself ends with the abstract expressionism and the tail of post pictorial abstraction proposed by Greenberg, and the post-historical era begins where every style is allowed theorized by Danto, this deviation from figuration to abstraction in street art can be theoretically conceived as an implementation of the post-historical phase, but operated by a historical reference to linear evolution. It is as if the absolute stylistic freedom introduced by the street art, which in itself can be considered a "genre" manifestation of the post-historical phase, was given more precisely under that key of reading.

As for their feature of optical redefinition of architecture in relation to the opening of simulated spaces, it is linked to their technological matrix in key, I think, above all of "augmented reality". The interesting interventions of Ligama, on ruined constructions and small isolated or semi-abandoned structures, decline this perspective also in the sense of a functional symbiosis between the real and the digital, as if the real were not so repainted but shored, secured by a digital fiction.

One therefore has the sense of a world in transformation, imperfect. Where the real is now, not the fiction, the element that prevents its completeness, resistance, and therefore, adornously, still tells the truth. Instead, from a dimension of augmented reality, it is rather a sort of "sustained reality". The point is that in terms of augmented reality, interventions such as those of 2501 seem to devour reality. In

Raffaella Bozzini

Da una rivoluzione all'altra

From a revolution to the other

comparison, the Ligama solution appears to be more problematic and critical. Finally, looking at some large mosaic interventions of Dorazio, already at the end of the eighties, one wonders what the differences are with respect to these interventions in 2018. Of course a role is played by the profoundly changed context of our human perception, for our daily experience of digital and virtuality.

To reach to this day Dorazio, at that moment he would have had to absorb the already virtualizing experience of Christo.

But to finish I still want to emphasize one aspect that I think perhaps the most correct considering the abstract street art as an evolution of street art and before graffiti, that is the very simple bending of painting to the needs of the support, the inclinations of the walls, at the depth of the windows. This literal adherence to a pre-existing support, this renunciation of the choice of support in function of the work, this considering the support as a just limit, is here the true contact with society, and its respect. And if the Futurists had opened a fiction in space and then moved from it to reality (the painting / frame of Balla) the abstract street artists found a reality and then move, from it and according to its limits, towards the fiction. These devouring fictions, at times, particularly support the pre-existing structure, rather than stopping at the effect of dematerialization, and it is in these cases that the results appear as a positive expansion of reality.

*"Ho messo tutti i colori nel sacco e ci ho fatto sopra un nodo;
ecco che il libero abisso bianco, l'infinito, sono davanti a noi"*
Kazimir Malevic

A un secolo dalla sua nascita, la mostra "Abstracta - da Balla alla Street Art" ci offre la possibilità di fare una ricognizione di quella che è stata una delle più incisive rivoluzioni della storia dell'Arte: l'Astrattismo.

Conseguenza di un lungo processo iniziato nel Romanticismo, in cui l'Artista passa dal descrivere la realtà esterna a esprimere il sentimento interiore, l'Astrattismo comincia a manifestarsi in un momento storico in cui la voglia di libertà e il coraggio di iniziare a prendersela, si sono sviluppati più che in ogni altro tempo.

Figlio della seconda rivoluzione industriale, della nuova velocità che permeava tutto, della nascita della psicanalisi, è uno dei pochi canoni artistici, culturali e politici del '900 sopravvissuti nel nuovo millennio.

Era il 1910 quando, racconta Kandinsky: *"Il sole tramontava, tornavo dopo avere disegnato ed ero ancora tutto immerso nel mio lavoro, quando apro la porta dello studio, vidi davanti a me un quadro indescrivibilmente bello. All'inizio rimasi sbalordito, ma poi mi avvicinai a quel quadro enigmatico, assolutamente incomprensibile nel suo contenuto, e fatto esclusivamente di macchie di colore. Finalmente capii: era un quadro che avevo dipinto io e che era stato appoggiato al cavalletto capovolto. [...] Quel giorno, però, mi fu chiaro che l'oggetto non aveva posto, anzi era dannoso nei miei quadri".* L'acquarello di Kandinskij - un foglio di carta alto poco più di cinquanta centimetri, che a prima vista sembra lo scarabocchio di un bambino - racchiude un'energia e un senso dello spazio che solo un artista può avere ed eserciterà un influsso inestimabile sull'intero secolo. L'idea era di trovare una 'nuova armonia', Kandinskij fu uno dei primi artisti che riuscì a liberare l'Arte dalla descrizione della realtà e a sviluppare una poetica, una filosofia, quasi una fede.

La mostra propone un fondamentale percorso dell'arte italiana, quello della li-

nea non-figurativa, dall'inizio degli Anni Dieci sino ai nostri giorni, partendo dal Futurismo, nel cui ambito già si formula una possibilità di arte astratta, per approdare alle successive formulazioni dell'Astrattismo.

I Futuristi italiani lasciarono un'eredità fertilissima fatta di 'linee forza', di simultaneità, di analitica scomposizione e addizione, di vagheggiate intuizioni cosmiche, di divertimenti meccanici, d'ingranaggi e bulloni. Tutti spunti che sono rintracciabili nelle tante declinazioni del non-figurativo italiano, mutati e assorbiti in altri tentativi di stabilire un nuovo linguaggio.

Da questo momento, l'Astrattismo ha la forza di liberare la fantasia di molti artisti, che si sentono totalmente svincolati dalle norme e dalle convenzioni.

Le esperienze astrattiste trovano nuova vitalità nel secondo dopoguerra, con l'Action Painting, l'Informale e il Concettuale... Nuovi campi di sperimentazione vengono tentati, per rendere esperienza estetica la gestualità, la materia e così via, fino all'Arte Cinetica, che concretizza, per la prima volta, quelli che erano gli assunti teorici del Futurismo e riesce a introdurre la fisicità del movimento nell'opera artistica.

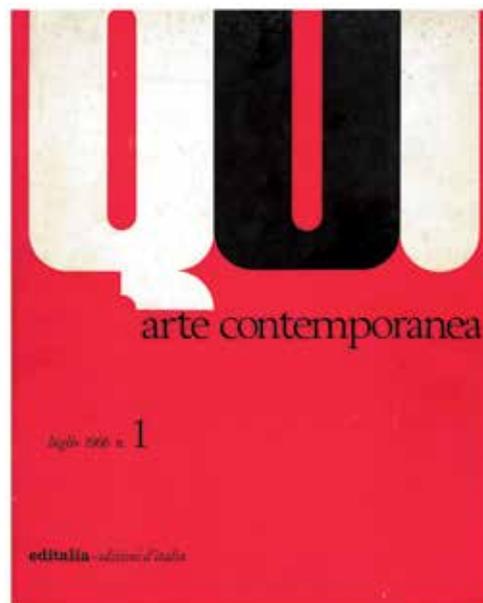
Attraverso l'evoluzione dell'arte astratta si può effettivamente analizzare la rivoluzione più precisa e autentica degli impulsi sociologici di tutto il secolo. Forse mai come nell'arte astratta possiamo leggere, attraverso un'analisi anche simbolica, quali tipi di libertà venivano richiesti o prodotti nel corso del secolo.

Con i tagli di Fontana si giunge a un'ulteriore rivoluzionaria astrazione: *"Quando Fontana è tornato dall'Argentina, dopo aver formulato il famoso Manifesto Blanco, allora lì incomincia il grande Fontana astratto. Credo che si possa dire "grande" perché, effettivamente, la sua scoperta di una pittura spaziale, anche in senso materiale di rottura con lo spazio bidimensionale, rappresenta una delle tappe fondamentali dell'arte del secolo scorso, non solo italiana",* così Gillo Dorfles sottolineava questo passaggio epocale.

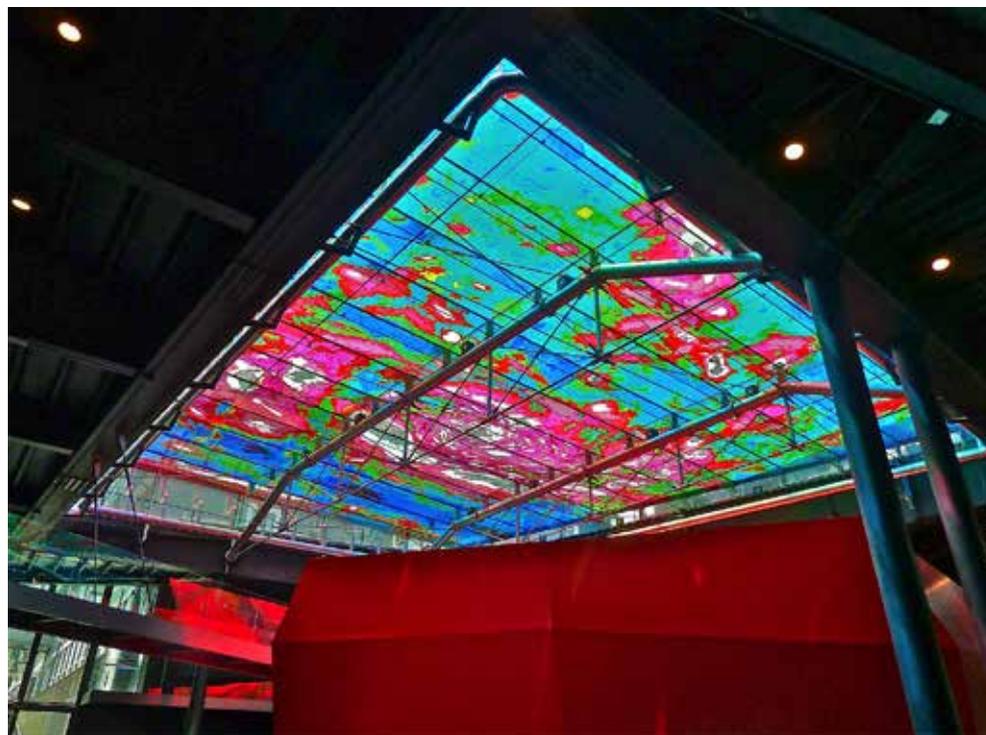


Palma Bucarelli e
Carla Accardi
Mostra "Accardi"
Maggio 1974
Galleria Editalia Roma

Il primo numero
della rivista "QUI arte
contemporanea", 1966



Bros, "Andrew" 2012
MACRO Roma



Fu proprio Fontana uno dei fondatori della rivista "QUI arte contemporanea", da cui ebbe origine la Galleria Edieuropa - già Editalia - nel luglio del 1966, insieme a Capogrossi, Colla, Leoncillo e Sadun. Con la partecipazione nel comitato redazionale di Pasmore e Lipton, oltre che storici dell'arte quali Giovanni Carandente, Lorenza Trucchi, Mario Verdone e Marisa Volpi.

Come Edieuropa, nel 2002, organizzammo al Museo del Corso di Roma, la storica mostra "Dal Futurismo all'Astrattismo", in cui il percorso, essenzialmente d'avanguardia, che attraversa le vicende dell'arte italiana del primo Novecento, fu magistralmente declinato da Enrico Crispolti. In tutti questi anni, abbiamo continuato a essere portavoce degli artisti più importanti dell'Astrattismo italiano e internazionale, particolarmente con il gruppo di *Forma Uno* e con gli artisti della stessa generazione.

Oggi l'Arte è protagonista di un'altra rivoluzione sociologica e comportamentale, quella della Street Art, con gli artisti che escono dai luoghi preposti ed invadono le strade. In questa ricerca di libertà, la Street Art, dimostra ed esplicita la voglia di una libertà di posizione. Ora si esce non soltanto dal tratto, ma anche dal contesto, in cui l'espressione artistica era abituata ad esprimersi. L'arte, che era sempre stata nei

musei e nelle gallerie, irrompe nella strada che rappresenta lo spazio più comune e selvaggio della vita urbana. È quindi l'ubicazione dell'arte che aggiunge un livello di astrattismo all'espressione stessa. Perciò è sempre e comunque, un'espressione che chiama, abbraccia e invita alla libertà.

Nata negli anni Ottanta negli Stati Uniti, come evoluzione dei primi episodi di graffitismo urbano, questa particolare corrente è maturata nel corso dei decenni in modo variegato, nutrendosi di un intenso rapporto con la strada, con la dimensione metropolitana e l'ambiente *underground*. I più recenti sviluppi vedono gli artisti, ormai pienamente consapevoli del proprio ruolo e riconosciuti per la potenza innovativa che il loro linguaggio virale e clandestino ha introdotto nella pratica artistica tradizionale.

Nel 2012 negli spazi della terrazza del MACRO - allora sotto la direzione di Bartolomeo Pietromarchi - insieme allo Studio Fabio Mauri, Associazione per l'Arte l'Esperimento del Mondo - abbiamo prodotto l'opera di Bros, sulla vetrata della terrazza e quella di Ozmo, sul palazzo che vi si affaccia e, insieme anche a Sten e Lex, abbiamo dato vita a *Urban Arena*, un progetto ideato in più tappe per dare visibilità alla Street Art, che si è poi rivelato uno dei movimenti più attivi e connotati degli ultimi tempi.

Sono molto grata a Giuseppe Stagnitta, Giancarlo Carpi e al Comune di Noto per questa preziosa occasione, che offre una tale panoramica sull'Astrattismo dell'ultimo secolo, e permette una visione ampia dell'evoluzione del gesto e della cultura del nostro tempo.

*"I put all the colors in the bag and I made a knot on it;
here the free white abyss, the infinite, are before us "*
Kazimir Malevic

A century after its birth, in a setting of extraordinary beauty, the exhibition "Abstracta - from Balla to Street Art" offers us the opportunity to make a reconnaissance of what has been one of the most incisive revolutions in the history of Art: l'Abstraction.

Consequence of a long process begun in Romanticism, in which the Artist goes from describing the external reality to expressing the inner feeling, the Abstraction begins to manifest itself in a historical moment in which the desire for freedom and the courage to start to take it, they have developed more than any other time.

Son of the second industrial revolution, of the new speed that permeated

everything and of the birth of psychoanalysis, is one of the few artistic, cultural and political canons of the '900 survived in the new millennium.

It was 1910 when, Kandinsky recounts: "The sun was setting, I would come back after drawing and I was still all immersed in my work, when I opened the door to the studio and saw before me an indescribably beautiful picture. At first I was stunned, but then I approached that enigmatic picture, absolutely incomprehensible in its content, and made exclusively of color spots. Finally I understood: it was a painting that I had painted and that had been leaning against the overturned easel. [...] On that day, however, it became clear to me that the object had no place, indeed it was harmful in my paintings".

Kandinsky's watercolor - a sheet of paper a little more than fifty centimeters high, which at first glance looks like a child's doodle - contains an energy and a sense of space that only an artist can have and will exert an incalculable influence on whole century.

The idea was to find a 'new harmony' and Kandinskij was one of the first artists who succeeded in freeing the art from the description of reality and developing a poetic, a philosophy, almost a faith.

The exhibition proposes a fundamental path of Italian art, that of the non-figurative line, from the beginning of the Ten to the present day, starting from Futurism, in which it is promptly formulated a possibility of abstract art, to arrive at the first and further formulations of abstractionism.

The Italian Futurists left a very fertile legacy, for all the following abstract art, made of force lines, of simultaneity, of analytical decomposition and addition, of dreamed cosmic intuitions, of mechanical amusements, of gears and bolts. All ideas that perhaps remained suspended, but which are traceable in the many declensions of the Italian non-figurative, changed and absorbed in other attempts to establish a new vocabulary.

From this moment on, the Abstractionism, allowing the soul to manifest itself, has the power to free the imagination of many artists, who feel totally free from the rules and conventions up to then imposed on artistic practice. The fields in which to act for new experiments are open to excess. And the directions in which abstract art takes place appear to be heterogeneous, with deeply different premises and outcomes.

Abstractist experiences find new vitality after World War II, giving rise to different currents, such as Action Painting, the Informal, the Conceptual. New fields of experimentation are tempted by the artists, leaving the field of images, to make gestural experience, matter, and so on, up to the Kinetic Art that phenomenizes, for the first time, those that were the theoretical postulates of Futurism and manages to introduce movement into the artistic work.

With Fontana's cuts we reach a further revolutionary abstraction. "When Fontana returned from Argentina, after having formulated the famous Manifesto Blanco, then the great abstract fountain begins there. I think we can say "great" because, actually, his discovery of a spatial painting, also in a material sense of breaking with the two-dimensional space, represents one of the fundamental stages of the art of the last century, not only Italian", so Gillo Dorfles emphasized this other epochal passage.

Fontana was one of the founders of the magazine "HERE contemporary art", which originated the Edieuropa Gallery - formerly Editalia - in July 1966, together with Capogrossi, Colla, Leoncillo and Sadun, who saw names such as Pasmore and members of the editorial board. Lipton, as well as art historians such as Giovanni Carandente, Lorenza Trucchi, Mario Verdone and Marisa Volpi.

From the beginning the vocation for an Italian line of non-figurative language was clear, already started with Balla, Dottori and Prampolini. The transition from Futurism to abstractionism was masterly declined by Enrico Crispolti in the historic exhibition that we organized, like Edieuropa, at the Museo del Corso in Rome in 2002. In all these years, the Gallery continued to be spokesperson for the most important artists of Abstract art Italian and international, particularly with the Forma Uno group and with the artists of the same generation.

Through the evolution of abstract art we can effectively analyze the most precise and authentic revolution of the sociological impulses of the whole century; perhaps never as in abstract art can we read, through a symbolic analysis, what kinds of freedom were required or produced during the course of the century.

Today Art is the protagonist of another revolution, that of Street Art, with the artists who come out of the designated places and invade the streets, even if figurative, it is still a logistic abstraction of place. In this quest for freedom, this revolution first removed the chains of rational expectations of the trait, now, with the Street Art, demonstrates and expresses the desire for freedom of position. Now we come out not only from the stroke, but also from the context in which the artistic expression was used to expressing itself. Art had always been in the arena of museums and galleries, while the street is the most common and wild space in urban life. It is therefore the location of art that adds a level of abstraction to the expression itself. A further abstraction from the path, as a place from which art today splits out. Therefore it is always and in any case an expression that calls, embraces and invites freedom.

Born in the eighties in the United States, as an evolution of the first episodes of urban graffiti, this particular current has matured over the decades in a multiform way, feeding on an intense relationship with the street, the metropolitan dimension

and the underground environment. The most recent developments see the artists, now fully aware of their role, for the recognized innovative power that their viral and clandestine language has introduced in traditional artistic practice.

In 2012, in the spaces of the MACRO terrace - then under the direction of Bartolomeo Pietromarchi - together with Studio Fabio Mauri, the World Experimental Art Association - we produced Bros' work on the terrace and Ozmo windows, on the building that overlooks it and, together with Sten and Lex, we gave life to Urban Arena, a project conceived in several stages to give visibility to Street Art, which then turned out to be one of the most active and connoted movements of recent times. I would like to thank Giuseppe Stagnitta, Giancarlo Carpi and the Municipality of Noto for this precious opportunity to enjoy such an overview of the abstractionism of the last century, which allows us to have a broad vision of the evolution of the gesture and culture of our time.

Marianna Imperatori

A spasso nel tempo: ricordi e aneddoti *Walking back in time: memories and anecdotes*

Afro Basaldella
Mostra "Afro"
19 marzo 1973



Avevo meno di vent'anni quando mi sono affacciata nel mondo dell'arte e della cultura, con gli occhi ancora disincantati di una giovane studentessa.

Andavo allora sottobraccio al poeta Diego Valeri a prendere un bicchiere di "Porto" da Aldo Palazzeschi, nello scenario magico ed incantato di Piazza Navona.

Al crepuscolo, il sole scendeva dietro la cupola di Sant'Andrea della Valle e si assaporava quella luce che solo Roma regala ad ogni tramonto.

Il mio primo incontro "illuminante" è stato con **Luigi Veronesi**. Un uomo piccolo di statura, con la barba. Devo a lui la prima opera della mia piccola collezione, una litografia bianca e blu che ancora oggi conservo gelosamente.

Da milanese, amava Roma. Mi diceva sempre: "Mary ricordati che a Milano si vive per lavorare, a Roma si vive per vivere!".

Questa è una frase che ho fatto mia, e quante volte poi l'ho ripetuta...

Ma il primo e vero ingresso nel mondo dell'arte è avvenuto per me negli anni Settanta, quando è iniziata la collaborazione con la **galleria Editalia, oggi Edieuropa**, fondata e diretta dall'Avvocato Lidio Bozzini.

Uomo d'altri tempi, di raffinata cultura, grande mecenate, ancora oggi lo ricordo con tantissimo affetto e profonda stima...ha creduto in me, allora giovanissima e alle prime esperienze. In quegli anni con lui sono cresciuta professionalmente affiancandolo ad ogni passaggio (la rivista QUI arte contemporanea, le mostre, le fiere). E poi, la mia vita privata andava di pari passo. Tutto è partito da lì, tutto è iniziato grazie a lui.

Tra gli anni '70 e gli anni '80 nella **sede storica della galleria in via del Corso 525** sono passati tanti artisti. La porta era sempre aperta: c'era chi si fermava per un saluto e poi proseguiva in studio o chi entrava e "scrutava" la mostra in corso, il tempo di un caffè e di uno scambio di battute. C'era un fermento di idee, di incontri e scontri, una voglia d'arte che rispecchiava a pieno la rivoluzione artistica degli **anni Settanta**, forse il decennio più complesso dell'arte italiana del '900.

Tra i numerosi artisti che ho avuto il privilegio ed il piacere di conoscere il mio affetto più grande è per Fausto Melotti. Un ricordo indelebile il suo.

L'ho incontrato nel 1976, in occasione della sua personale in galleria ed "Il Viag-



Palma Bucarelli
e Pietro Consagra
Mostra
"Pietro Consagra"
23 Maggio 1973
Galleria Editalia Roma

gio della luna", una delle sculture esposte, in ferro di circa un metro, mi rapì completamente per poesia e liricità.

Era letteralmente innamorato dei giovani, della loro freschezza e curiosità. Quando parlava gli occhi gli sorridevano. Con la sua delicatezza d'animo riusciva a far scomparire quella soggezione che si ha dinanzi ad un grande Maestro. Per lo meno ci è riuscito con me che avevo oltre cinquant'anni di meno, mezzo secolo!

È con lui che ho imparato che gli uomini più sono "grandi"- forse perché forti della propria forza - più sono umili.

E poi gli **artisti del Gruppo Forma 1**... "Marxisti e Formalisti".

Li ho conosciuti nel 1977, in occasione della mostra in galleria: "**Forma 1. Trent'anni dopo**". È stato bello vederli lavorare assieme, allestire la mostra, artisti già all'epoca importanti e consacrati nel mondo dell'arte, che "litigavano" per una o l'altra parete del salone della galleria.

I tre siciliani Carla Accardi, Antonio Sanfilippo e Pietro Consagra, il mantovano ma veneziano di adozione Giulio Turcato, ed i due romani, i più giovani del gruppo:

Lidio Bozzini
e Piero Dorazio
Mostra "Forma 1
trent'anni dopo"
6 Dicembre 1978
Galleria Editalia Roma



Marisa Volpi,
Marcia Hafif e
Maurizio Calvesi
Mostra
"Immagini del colore"
12 aprile 1967
Galleria Editalia Roma



Piero Dorazio ed Achille Perilli. Nel 1947 firmarono il manifesto che uscì nel primo numero della rivista "Forma"; allora c'erano anche Ugo Attardi e Mino Guerrini, poi lasciarono.

Carla Accardi, unica donna del gruppo, minuta e dagli occhi profondi. Non appena parlava si percepiva in lei un'energia dirompente. Bei momenti, e che risate insieme quando a volte ci si incontrava per l'aperitivo di mezzogiorno all'enoteca Buccone, in via di Ripetta, dietro la galleria.

Ricordo che in fase di allestimento della mostra, durante gli scherzosi "scontri" dei protagonisti, da donna lungimirante quale era, per stemperare gli animi, si mise da parte dicendo: "Io vado nella sala più piccola". Ed alla fine, comunque, la sua opera - da lei chiamata - "Primavera" in sicofoil trasparente, con

il telaio dipinto e composto da quattro quadrati incrociati a rombo, fu quella messa più in risalto dell'intera mostra!

Ho per Antonio Sanfilippo un'ammirazione sconfinata. È stato un grandissimo artista, che per troppo tempo è rimasto "adombrato" dal "segno" di Carla Accardi (sua moglie), ma oggi è balzato nuovamente - e finalmente - all'attenzione della critica internazionale.

Tutti i giorni, per un mese, durante l'organizzazione della mostra, passava in galleria ed il tempo con lui volava in tante chiacchiere. Era un uomo schivo, forse proprio perché provato dalla vita, ma, giorno dopo giorno, si apriva sempre più, fin quando mi permise di visitare il suo studio per ritirare delle opere per la mostra. Mi emozionai! Tornai in galleria con cinque tele, non di grandi dimensioni, un paio con il telaio e le altre tre piegate in quattro come un tovagliolo.

Ed alla fine, con somma e stupefatta gioia da parte di tutti noi, si presentò il giorno dell'inaugurazione a festeggiare con gli storici "compagni di avventura".

Ho conosciuto Giulio Turcato nel 1976, in occasione della mostra organizzata per



Fausto Melotti,
Bruno Mantura e
Luciana Bozzini
Mostra "Melotti"
18 Febbraio 1976
Galleria Editalia Roma

festeggiare i "Dieci Anni" della galleria. Nel 1979, eravamo insieme all'"Expo Arte Fiera del Levante" di Bari: l'Editalia gli dedicò l'intero stand, davvero una bellissima personale.

Era l'artista più importante della fiera e così, la sera dell'inaugurazione ci sedemmo per cena nel tavolo principale della manifestazione, noi e le autorità che presenziavano l'evento. Io ero emozionatissima, lui niente affatto. Anzi forse anche un po' "scocciato". Ricordo i suoi occhi sgranati. Però ancora sorrido se penso a come si sciolse in auto quando, per tornare in albergo, ci perdemmo in strada, di notte, nelle campagne baresi.

Del resto Turcato era un personaggio davvero singolare. La parlata veneta lo rendeva divertente ed accattivante anche quando si irritava. La sua era una simpatia ragionevole ed irragionevole. Dotato di una fantasia trasgressiva, estrosa, divertente, lo si vedeva in giro per Roma sempre con il basco in testa ed il suo lungo cappotto marrone.

Turcato era Turcato!

Rimpiango di non essere mai andata a trovare Piero Dorazio nel suo studio nell'antico convento di Sant'Angelo a Todi, eppure mi aveva invitata più volte, anche per assaggiare il vino che produceva e di cui andava fiero, ne parlava sempre. Lo "Scacciadiavoli".

Fra tutte le sue mostre tenute in galleria, quella che più mi colpì fu senza dubbio

Antonio Sanfilippo
Mostra "Sanfilippo"
14 Aprile 1971
Galleria Editalia Roma



la personale del 1978. Bellissima! Opere molto grandi, di tela grezza, per lo più dipinte di blu, uniformi, dalla stesura orizzontale composta di piccole "taches", di misure e colori diversi. Un discorso pittorico incentrato sul colore.

E poi Pietro Consagra nel suo studio in via Cassia a Roma, per la preparazione della mostra "Bianco e Nero", organizzata in galleria nel 1993. La materia del marmo, da lui sapientemente lavorata, portò il colore in una mostra che, per sua stessa natura, ne era priva. Ciò che più spiccava agli occhi era senza dubbio la potenza e la forza espressiva del suo gesto.

Achille Perilli, l'unico ancora in vita del gruppo, burbero all'apparenza, ma con la sua simpatica "bonomia" romana, schietta e diretta. Lo ricordo con il sorriso, che mi prendeva in giro, e mi chiamava "Lady Italia"...dal nome della galleria Editalia.

Nell'ambito della manifestazione "Percorsi" del 1995, organizzata dall'associazione delle gallerie romane A.R.G.A.M., esposò con Laura Barbarini, Ignazio Gadaleta ed Enzo Scolamiero: aveva una attenzione particolare per i giovani artisti ed amava dialogare con loro. Ciò che mi ha sempre colpito nelle sue opere è l'importanza data al valore di superficie e all'autonomia sintattica dei segni, mettendo però in discus-

sione la pura bidimensionalità della pittura attraverso la distorsione della forma geometrica.

Gastone Biggi, i suoi "Cieli" dalla stesura armonica del colore, i suoi ritmi e le vibrazioni musicali da cui scaturiscono giochi di movimenti e luci riflesse sulla superficie.

Ricordo una cena, in una bella sera d'estate, nella cucina di casa sua. L'odore fresco della vernice da lui utilizzata per dipingere tutti i mobili di blu.

Mario Nigro, Claudio Verna, Paolo Cotani, Ermanno Leinardi, e potrei continuare davvero con molti altri ma lascio per ultimo, ma non da ultimo, Guido Strazza, che ho conosciuto circa quarant'anni fa, ma che ancora oggi è una presenza costante, importante ed affettuosa per tutte noi "ragazze" - come continua a chiamarci - della Galleria Ediuropa!



Giulio Turcato
e Lidio Bozzini
Mostra "Turcato"
Febbraio 1972
Galleria Editalia Roma



Claudio Verna
Mostra "Verna"
Novembre 1971
Galleria Editalia Roma

I was less than twenty years old when I entered the world of art and culture, with the still disenchanted eyes of a young student.

then I went under my arm to the poet Diego Valeri to take a glass of port from Aldo Palazzeschi, in the magical and enchanted scenery of Piazza Navona.

At sunset, the sun descended behind the dome of Sant'Andrea della Valle and savored the light that only Rome offers at every sunset.

My first "enlightening" meeting was with Luigi Veronesi. I remember a small man with the beard. I owe him the first work of my small collection, a blue and white lithograph that I still jealously preserve today.

From Milan, he loved Rome. He always told me: "Mary remember that in Milan we live to work, in Rome we live to live".

This is a sentence that I made mine, and how many times then I repeated it!

But the first and true entry into the art world it happened for me in the seventies, when it started the collaboration with the Editalia gallery, today Edieuropa, founded and directed by the lawyer Lidio Bozzini.

A man of the past, of refined culture, a great patron, I still remember him with a lot of affection and deep esteem ... he believed in me, then very young and his first experiences. In those years I grew up professionally alongside him at every step (the magazine QUI contemporary art, exhibitions, fairs). And then, my private life went in parallel. Everything started from there, it all started thanks to him.

In the historical site of the gallery in Via del Corso 525 many artists have passed. The door was always open: there were those who stopped for a greeting and then continued in the studio or who entered and "scrutinized" the current exhibition, just the time for a coffee and an exchange of jokes. There was a ferment of ideas, meetings and clashes, a desire for art that fully reflected the artistic revolution of the seventies, perhaps the most complex and "indecipherable" decade of Italian art of the 20th century.

Among the many artists I had the privilege and the pleasure of knowing my greatest affection is for Fausto Melotti. An indelible memory of his.

I met him in 1976, on the occasion of his solo exhibition in the gallery and "Il Viaggio della luna", one of the sculptures that were exposed, in iron, of about one meter, he completely kidnapped me for poetry and lyricism.

He was literally in love with the young, their freshness and curiosity. When he spoke, his eyes smiled. With his delicate heart he managed to make that subjection that is before a great Master disappear. At least he did it with me that I was over fifty years younger, half a century!

It is with him that I learned that the more men are "great" - perhaps because they are strong in their strength - the more humble they are.

And then the artists of the Gruppo Forma 1 ... "Marxists and Formalists".

I met them in 1977, on the occasion of the gallery exhibition: "Form 1. Thirty years later". It was nice to see them working together, setting up the exhibition, artists already important at the time and consecrated in the art world, who "were fighting" for one or the other wall of the gallery hall.

The three Sicilians Carla Accardi, Antonio Sanfilippo and Pietro Consagra, the Mantuan but Venetian by adoption Giulio Turcato, and the two Romans, the youngest of the group: Piero Dorazio and Achille Perilli. In 1947 they signed the manifesto that came out in the first issue of the magazine "Forma"; then there were also Ugo Attardi and Mino Guerrini, then they left.

Carla Accardi, the only woman in the group, petite and with deep eyes. As soon as she spoke, she felt a disruptive energy in her. Good moments, and that laugh together when sometimes we met for the midday aperitif at the Buccone wine shop, in Via di Ripetta, behind the gallery.

I remember that during the preparation of the exhibition, during the joking "fights" of the protagonists, as a farsighted woman as it was, to dilute the minds, she stepped aside saying: "I go to the smallest room". And in the end, however, his work - which she calls - "Primavera" in transparent sicofoil, with the painted frame and composed of four squares crossed in rhombus, was the most highlighted one in the whole exhibition!

I have a huge admiration for Antonio Sanfilippo. He was a great artist, who for too long has remained "overshadowed" by the "sign" of Carla Accardi (his wife), but today has jumped again - and finally - to the attention of international critics.

Every day, for a month, during the organization of the exhibition, he went to the gallery and time with him flew in a lot of talk. He was a shy man, perhaps because he was tested by life, but, day after day, he opened up more and more, until he allowed me to visit his studio to collect works for the exhibition. I got excited! I returned to the gallery with five canvases, not large, a pair with the frame and the other three folded in four like a napkin.

And in the end, with the sum and stupefied joy of all of us, the day of the inauguration was presented to celebrate with the historical "companions of adventure".

I met Giulio Turcato in 1976, on the occasion of the exhibition organized to celebrate the "Ten Years" of the gallery and, in 1979, we were together at the "Expo Arte Fiera del Levante" in Bari: Editalia dedicated the entire stand to him, really a beautiful

exhibitions. I remember it was only because his wife Vana was in Paris at the time.

It was the most important artist of the fair and so, on the evening of the inauguration we sat down for supper in the main table of the event, us and the authorities that attended the event. I was very excited, he was not at all. Indeed perhaps even a little "pissed off". I remember his wide eyes. But I still smile if I think about how he got into the car when, back to the hotel, we lost ourselves in the street, at night, in the countryside of Bari.

Moreover Turcato was a truly unique character. The Venetian dialect made it fun and captivating even when irritated. His was a reasonable and unreasonable sympathy. Equipped with a transgressive fantasy, whimsical, fun, you could see him around Rome always with the beret on his head and his long brown coat.

Turcato was Turcato!

I regret never having gone to see Piero Dorazio in his studio in the old convent of Sant'Angelo a Todi, and yet he had invited me several times, even to taste the wine he produced and which he was proud of, he always spoke about it. The "Scacciadivoli".

Among all his exhibitions held in the gallery, the one that struck me most was undoubtedly the personal of 1978. Beautiful! Very large works, of rough canvas, mostly painted blue, uniform, with a horizontal composition composed of small "taches" of different sizes and colors. A pictorial discourse focused on color.

And then Pietro Consagra in his studio in Via Cassia in Rome, for the preparation of the exhibition "Black and White", organized in gallery in 1993. The marble material, wisely worked by him, brought the color to an exhibition that, for his same nature (only black and white), it was devoid of this. What stood out most in the eyes was undoubtedly the power and the expressive power of his gesture.

Achille Perilli, the only one still alive in the group, surly in appearance, but with his friendly Roman "bonomy", straightforward and direct. I remember with the smile that made fun of me and called me "Lady Italia" ... from the name of the Editalia gallery.

As part of the "Percorsi" event in 1995, organized by the association of the Roman galleries A.R.G.A.M., he exhibited with Laura Barbarini, Ignazio Gadaleta and Enzo Scolamiero: he had a particular attention for young artists and he loved to dialogue with them. What has always struck me in his works is the importance given to the surface value and syntactic autonomy of the signs, however, putting into question the pure two-dimensionality of painting through the distortion of the geometric shape.

Gastone Biggi, his "Skies" from the harmonious draft of color, its rhythms and musical vibrations from which flows of movements and lights reflected on the surface.

I remember a dinner on a beautiful summer evening in the kitchen of his house. The fresh smell of the paint he used to paint all the furniture in blue.

Mario Nigro, Claudio Verna, Paolo Cotani, Ermanno Leinardi, and I could really continue with many others but I leave last, but not least, Guido Strazza, whom I met about forty years ago, but which is still a constant presence today, important and affectionate for all of us "girls" - as he continues to call us - of the Ediuropa Gallery!

Gian Paolo Seghezza

Il MAC e l'astrattismo del primo dopoguerra

The MAC and the abstraction of the first post-war period

Stile e Industria
n.2 Ottobre 1954.

Articolo di
Gillo Dorfles.

Nella colonna di
sinistra "Composizione
geometrica di Enrico
Bordoni applicato
alla carrozzeria
di un'automobile"



L'astrattismo italiano nasce sulla fine degli anni trenta come diretta evoluzione del futurismo dal quale eredita: una parte del senso del dinamismo, la costruzione spaziale dell'immagine e l'uso del colore con campiture uniformi.

Tuttavia in quell'avanguardia, astratta italiana, già dalla metà degli anni 30 è ben presente la lezione del **De Stijle**

(Radice, Reggiani, Soldati, Veronesi, Munari) e del **Surrealismo informale** (Mazon, Gillo Dorfles, Monnet ed in parte Prampolini).

Il loro vate era Carlo Belli che nel suo "Kn" (vero e proprio manifesto dell'Astrattismo); nel quale, pur riconoscendo la matrice nordica nell'astrazione in genere, inquadra le tendenze italiane come punto estremo della ricerca futurista.

Nella sua disamina vede in questa modalità espressiva una continuazione anche ideologica ed applicata del futurismo, anche come esaltazione della presunta capacità rivoluzionaria del Fascismo. In tale ottica si può inquadrare la concezione utilitaristico-pratica delle arti proprie di "Regime", penso a: Regina, Carla Badiali, Bice Lazzari ed alla frequente applicazione del loro lavoro in manufatti di uso comune.

Forse per questo Carlo Argan, ancora negli anni sessanta, tendeva a negare all'astrattismo una valenza artistica assoluta, riconoscendogli più finalità decorative "per la prima volta s'è posto il problema di un'arte che non adorna o consola, ma positivamente concorre ad elevare il tenore di vita degli uomini; che li soccorre nel loro lavoro quotidiano, che non chiede di essere interpretata, rivissuta, capita, ma di essere soltanto utilizzata; che in fine si propone di concorrere a determinare negli uomini un'attitudine attiva, e non più contemplativa o ammirativa, nei confronti della realtà" (forse pensando a Le Corbusier ed ancor prima a Walter Gropius), tuttavia ritengo si riferisse più che altro al periodo storico ed alla stagione politica in cui si era trovava allora ad operare negli anni antecedenti l'ultimo conflitto.

Nel primo dopo guerra il panorama artistico italiano vede una forma di dicotomia ideologica nelle arti figurative, e non solo, che rispecchia i soggetti principali della nuova fase politica: le tendenze post cubiste di Guttuso, a sostegno degli ideali della sinistra, in contrapposizione ideologica al figurativo post-romantico di Sciltian; trascurato l'apporto della metafisica nel contesto artistico culturale italiano poiché ritengo che il solo De Chirico abbia saputo dargli un senso compiuto.

In questa realtà a Milano nel Dicembre del 1948 un gruppo di artisti astrattisti dà

vita al "MAC" Movimento di Arte Concreta, definizione concettualmente allineata ad un pensiero del De Michelis: "verso gli anni trenta hanno pensato di sostituire il termine astrattismo col termine concretismo, essendosi accorti che parlare di arte astratta era perlomeno improprio; infatti un'immagine annunciata sulla tela o realizzata in materiale plastico, per quanto astratta, è già di per sé concreta; in più l'astrattismo puro, non ispirandosi in alcun modo alla realtà naturale e quindi non ricavando da essa alcun elemento, cioè non essendo il risultato di un'astrazione ma la proposta di una nuova realtà, si pone logicamente fuori da tale denominazione".

Gli artisti che vi aderirono, sostanzialmente apolitici, trovavano proprio in questa posizione ideale la differenza dagli artisti in qualche modo allineati. Per questo si ritenevano più in debito verso le correnti dell'astrazione nordica degli anni venti e trenta che verso il Futurismo nostrano, pur non negando un suo influsso esclusivamente estetico.

Il movimento, nei suoi dieci anni di vita, ha visto transitare nelle proprie file un numero ragguardevole di artisti che si raccolsero in gruppi locali territoriali: Milano, Torino, Roma, Genova per citare i principali.

Tuttavia in seguito molti di loro hanno intrapreso altre strade espressive, penso a Gianni Bertini che, dopo un periodo di alcuni anni (un paio) di astrazione concreta, trovò nella Mac-Art un transito verso l'arte concettuale.

Al movimento aderirono pittori, scultori ed architetti; ciascun artista a sua volta praticò discipline diverse, dando all'astrattismo un'intensa funzione interdisciplinare.

Tuttavia, sulla fine degli anni cinquanta, le nuove ricerche informali di provenienza anglosassone, intrise di una materica gestualità istintiva ed espressionistica, attrassero molti artisti del MAC, che forse aveva finito la sua funzione di transizione tra l'arte italiana precedente e successiva alla seconda guerra mondiale. Così sulla fine degli anni cinquanta il movimento si esaurì.

C'è da ricordare che grandissima è stata la sua influenza sul design, molti dei nostri oggetti di uso quotidiano hanno nel proprio DNA l'astrattismo di quegli anni.

L'attuale ritorno alla pittura come tentativo di rivincita dell'estetica sulla concettualità ossia di un'estetica al servizio della concettualità e non viceversa, in cui ben s'inquadrano le nuove tendenze della Street Art Astratta, penso rientri nel desiderio dell'uomo d'oggi di evasione dai mille turbamenti di una società che stenta a trovare una coerente linea di sviluppo sociale e culturale.



Stile e Industria
n.2 Ottobre 1954.

Articolo di
Gillo Dorfles.

Proposta di
Ideo Pantaleoni
per un nuovo uso
del colore nelle
carrozzerie d'auto.

The Italian abstractionism was born at the end of the 1930s as a direct evolution of the futurism from which it inherited: a part of the sense of dynamism, the spatial construction of the image and the use of color with uniform backgrounds.

However, in that avant-garde, Italian abstract, the lesson of De Stijle (Radice, Reggiani, Soldati, Veronesi, Munari) and informal Surrealism (Mazzon, Gillo Dorflès, Monnet and in part Prampollini) is well present since the mid-30s.

Their vates was Carlo Belli who in his "Kn" (real manifesto of 'Abstract Art'); in which, while recognizing the Nordic matrix in abstraction in general, it frames Italian trends as the extreme point of Futurist research.

In his examination he sees in this expressive modality an ideological and applied continuation of Futurism, also as an exaltation of the alleged revolutionary capacity of Fascism. With this in mind, the utilitarian-practical conception of the proper arts of "Regime" can be framed, thinking of: Regina, Carla Badiali, Bice Lazzari and the frequent application of their work in artifacts of common use.

Maybe that's why Carlo Argan, still in the sixties, tended to deny abstraction an absolute artistic value, recognizing more decorative purposes "for the first time there was the problem of an art that does not adorn or console, but positively contributes to raise the standard of living of men; that it helps them in their daily work, that does not ask to be interpreted, relived, understood, but to be used only, which in the end proposes to contribute to determine in men an active attitude, and no longer contemplative or admiring, towards of reality "(perhaps thinking of Le Corbusier and earlier to Walter Gropius), however I think it referred more than anything else to the historical period and the political season in which it was then operating in the years prior to the last conflict.

In the first post-war period, the Italian artistic panorama sees a form of ideological dichotomy in the figurative arts, and not only that reflects the main subjects of the new political phase: the post-Cubist tendencies of Guttuso, in support of the ideals of the left wing, in ideological opposition to the post-romantic figurative of Sciltian; I neglect the contribution of metaphysics in the Italian cultural artistic context because I believe that only De Chirico has been able to give it a complete sense.

In this reality in Milan in December 1948 a group of abstract artists gave life to the "MAC" Movement of Concrete Art, conceptually defined in line with a thought of De Michelis: "in the thirties they thought of replacing the term abstractism with the term concretism, having realized that to speak of abstract art was at least improper: in fact, an image announced on the canvas or made of plastic material, however abstract, is already in itself concrete; moreover pure abstractionism, not in any way

inspired by natural reality and therefore not deriving from it any element, that is, not being the result of an abstraction but the proposal of a new reality, logically arises out of this denomination".

The artists who adhered to it, essentially apolitical, found in this ideal position the difference from the artists in some way aligned.

For this reason they considered themselves more indebted to the currents of the Nordic abstraction of the twenties and thirties than towards the Italian Futurism, while not denying its exclusively aesthetic influence.

In its ten years of life, the movement has seen a considerable number of artists pass through their ranks, which were gathered in local territorial groups: Milan, Turin, Rome, Genoa to mention the main ones.

However later many of them have undertaken other expressive ways, I think of Gianni Bertini who, after a period of a few years (a couple) of concrete abstraction, found in Mac-Art a transit to conceptual art.

Painters, sculptors and architects joined the movement; each artist in turn practiced different disciplines, giving abstraction an intense interdisciplinary function.

However, at the end of the fifties, the new informal research of Anglo-Saxon origin, imbued with a material instinctive and expressionistic gestures, attracted many MAC artists, who perhaps had finished their transition function between Italian art before and after the second world War. Thus, at the end of the fifties the movement was exhausted.

It should be remembered that its influence on design was very great, many of our everyday objects have in their DNA the abstraction of those years.

The current return to painting as an attempt to revitalize aesthetics on conceptuality, that is to say aesthetics at the service of conceptuality and not vice versa, in which the new trends of Abstract Street Art are framed, I think it falls within the desire of 'today of escaping from the thousands of disturbances of a society that is struggling to find a coherent line of social and cultural development.

Gian Paolo Seghezza

Luigi Veronesi 10 fotogrammi e fotografie
dal 1936 al 1947

*Luigi Veronesi 10 frames and photographs
from 1936 to 1947*



Ho sempre pensato a quale turbamento portò l'invenzione della fotografia tra gli artisti del XVIII secolo; tutte le forme di riproduzione della realtà, sia ai fini ritrattistici che documentaristici, venivano ormai demandate a quello strumento così preciso e... così economico.

La possibilità di trasferire la realtà esterna su di un piano, delle dimensioni volute, era nota ed utilizzata da secoli (Canaletto ne faceva largo uso); tuttavia allora si usava quello strumento solo come base per aumentare il realismo delle figurazioni pittoriche. Come ebbe a scrivere **Veronesi** "...il fotogramma ebbe origine quando un raggio di luce,

per la prima volta, incontrò sul suo percorso una cosa e creò un'ombra".

Tuttavia verso la fine del 1800 alcuni artisti come il francese **Étienne Jules Marey**, il britannico **Eadweard Muybridge** e successivamente l'italiano **Anton Giulio Bragaglia** incominciarono a studiarne applicazioni diverse cercandole in una nuova dimensione quella del dinamismo, da cui molto attinse il Futurismo.

Ma la vera ricerca su di un uso artistico dell'immagine fotografica si deve alla scuola del Bauhaus fondata nel 1919 che vide all'opera grandi maestri come: **László Moholy-Nagy**, **Florence Henri** e **Cesar Domela**, solo per citarne alcuni.

Riferendosi a questi Veronesi ebbe a scrivere "è notevole e significativo che i primi, pochissimi sperimentatori di questa disciplina, negli anni fra le due guerre, siano in maggioranza dei pittori..." con questo spirito e sentendosi profondamente pittore portò avanti la sua personale ricerca.

Nel 1934 aderisce al gruppo parigino "Abstraction création", conosce le esperienze del costruttivismo svizzero ed abbraccia il metodo del Bauhaus, nei cui artisti la componente ideologica è strettamente legata al surrealismo e quella estetica all'astrazione.

Anche Veronesi si atterrà rigidamente a questi due assiomi: nel nostro caso rinunciando all'uso della macchina fotografica, intesa come strumento di riproduzione di qualche cosa che esiste di perse (quindi copia), ed inserendo un suo intervento diretto nella costruzione di un sogno che così si realizza.

La tecnica usata, come ebbe più volte a dire, è semplicissima: l'oggetto posato su una superficie fotosensibile e quindi illuminato, permette a questa superficie di registrare trasparenze, spessori, ombre, luci e riflessi in una gamma ricchissima di affascinanti variazioni, e possibilità espressive.

Con questo sistema, unito ad una grande capacità tecnica ed a una allegra curiosità, l'artista diede vita alle immagini che si possono ammirare in questa esposizione; frutto della collaborazione tra Veronesi e la Galleria "Martini & Ronchetti" di Genova.

Nelle opere esposte si possono riconoscere vari oggetti scelti con cura (garze, reticoli, molle, spirali e quant'altro gli dettava la fantasia) posti in una scansione armonica quasi ritmica, in alcuni casi utilizzando anche il movimento; qui perdono la loro realtà oggettiva per assumere solo una valenza grafica.

Ebbi modo di incontrarlo due volte: una durante la realizzazione di queste opere ed una seconda volta presso la Galleria Valente di Finale Ligure (SV) per una sua personale di lavori astratti tra il 1950 ed 1970. Pur essendo avanti negli anni ricordo ancora quegli occhi luminosi e curioni sempre alla ricerca di nuova conoscenza, la conversazione spaziava con disinvoltura tra arte figurativa, musica e cultura generale in un'eterna ricerca di sintesi "costruttiva". Mi tornano alla mente quelle sue trasposizioni cromatiche di partiture musicali, tradotte in rapporti tonali di colore, frutto di una ricerca sui rapporti matematici delle note musicali.

Per concludere ritengo utile ed esplicativa, per comprendere l'uso della tecnica fotografica da parte di Veronesi, la definizione sul "fotogramma" data da Moholy-Nagy nel 1936 nella rivista "Telehor" e volutamente da lui riportata nel volume "Fotogrammi e Fotografie" (editore Einaudi) ed in cui le opere in mostra sono pubblicate: "Il fotogramma, cioè l'immagine luminosa ottenuta senza la macchina fotografica, è il segreto della fotografia. In esso si rivela la caratteristica unica del procedimento fotografico che permette di fissare immagini di luce ed ombra su di una superficie sensibile senza l'aiuto di alcun apparecchio. Il fotogramma apre nuove prospettive sul linguaggio visivo finora completamente sconosciuto e governato da leggi proprie. Nella lotta per giungere ad un nuovo modo per vedere le cose, il fotogramma è un'arma del tutto smaterializzata".

I always thought about how upset the invention of photography brought between 19th century artists; all forms of reproduction of reality, both for the purposes of portraiture and documentary, were now left to that instrument so precise and ... so economical.

The possibility of transferring the external reality on a plane, of the desired dimensions, was known and used for centuries (Canaletto made extensive use of it), but then the instrument was used only as a basis for increasing the realism of pictorial figurations. As he wrote Veronesi "... the frame originated when a ray of light, for the first time, met a thing on its path and created a shadow. "

However in the late 1800s some artists such as the French Étienne Jules Marey, the British Eadweard Muybridge and then the Italian Anton Giulio Bragaglia began to study different applications looking for a new dimension that of dynamism, from which very much took Futurism.

But the real research into an artistic use of photographic imagery is due to the Bauhaus school founded in 1919 which saw great masters such as László Moholy-Nagy and Florence Henri at work, to name a few.

Referring to these Veronesi he wrote "it is remarkable and significant that the first, very few experimenters of this discipline, in the years between the two wars, are mostly painters ..." with this spirit and feeling deeply painter he carried on his personal research.

In 1934 he joined the Parisian group "Abstraction création", he knows the experiences of Russian constructivism and embraces the Bauhaus method, in whose artists the ideological component is closely linked to surrealism and the aesthetic to abstraction.

Even Veronesi will rigidly adhere to these two axioms: in our case, renouncing the use of the camera, intended as a means of reproducing something that exists of lost (hence copying), and inserting a direct intervention in the construction of a dream that this is achieved.

The technique used, as he had several times to say, is very simple: the object placed on a light-sensitive surface and then illuminated, allows this surface to record transparencies, thicknesses, shadows, lights and reflections in a range full of fascinating variations, and expressive possibilities.

With this system, combined with a great technical ability and a cheerful curiosity, the artist gave life to the images that can be admired in this exhibition, the result of the collaboration between Veronesi and the "Martini & Ronchetti" Gallery in Genoa.

In the exhibited works we can recognize various carefully chosen objects (gauze,

reticles, springs, spirals and anything else that dictated the imagination) placed in an almost rhythmic harmonic scan, in some cases also using movement; here they lose their object reality to assume only a graphic value.

I had the opportunity to meet him twice: one during the realization of these works and a second time at the Valente Gallery of Finale Ligure (SV) for a solo exhibition of his between 1950 and 1970. Even though I'm still in the years I still remember those eyes bright and curio always looking for new knowledge, the conversation ranged with ease between figurative art, music and general culture in an eternal search for "constructive" synthesis.

These chromatic transpositions of musical scores come to mind, translated into tonal relationships of color, the result of research into the mathematical relationships of musical notes.

To conclude, I consider untile and explanatory, to understand the use of photographic technique by Veronesi, the definition on the "frame" given by Moholy-Nagy in 1936 in the magazine "Telehor" and deliberately reported by him in the volume "Frames and Photographs" (Einaudi publisher) and in which the works on display are published: "The frame, that is the luminous image obtained without the camera, is the secret of photography. It reveals the unique feature of the photographic process that allows to fix images of light and shadow on a sensitive surface without the help of any device.

The frame opens new perspectives on the visual language so far completely unknown and governed by its own laws.

In the struggle to reach a new way of seeing things, the frame is a totally dematerialized weapon".

LA MOSTRA



Giacomo Balla
Compenetrazione iridescente, 1912
acquerello e matita su carta, 10,5x12 cm



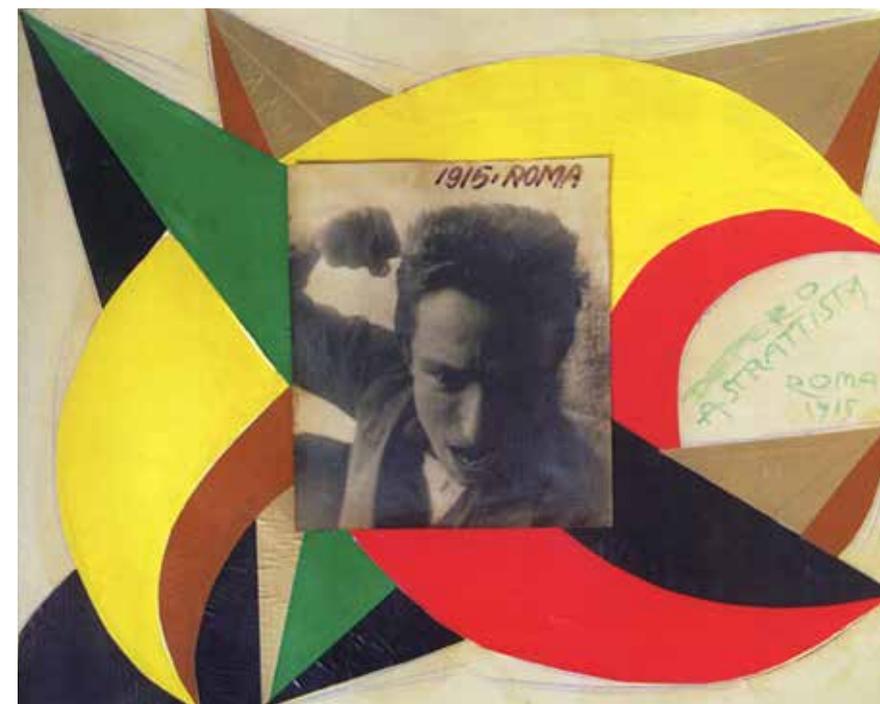
Giacomo Balla
Linea di velocità+cielo+rumore, 1913
matite colorate su cartoncino, 28x34 cm



Gerardo Dottori

Motivo geometrico, 1921 ca.

tempera graffita su carta su tavola, 29x48 cm

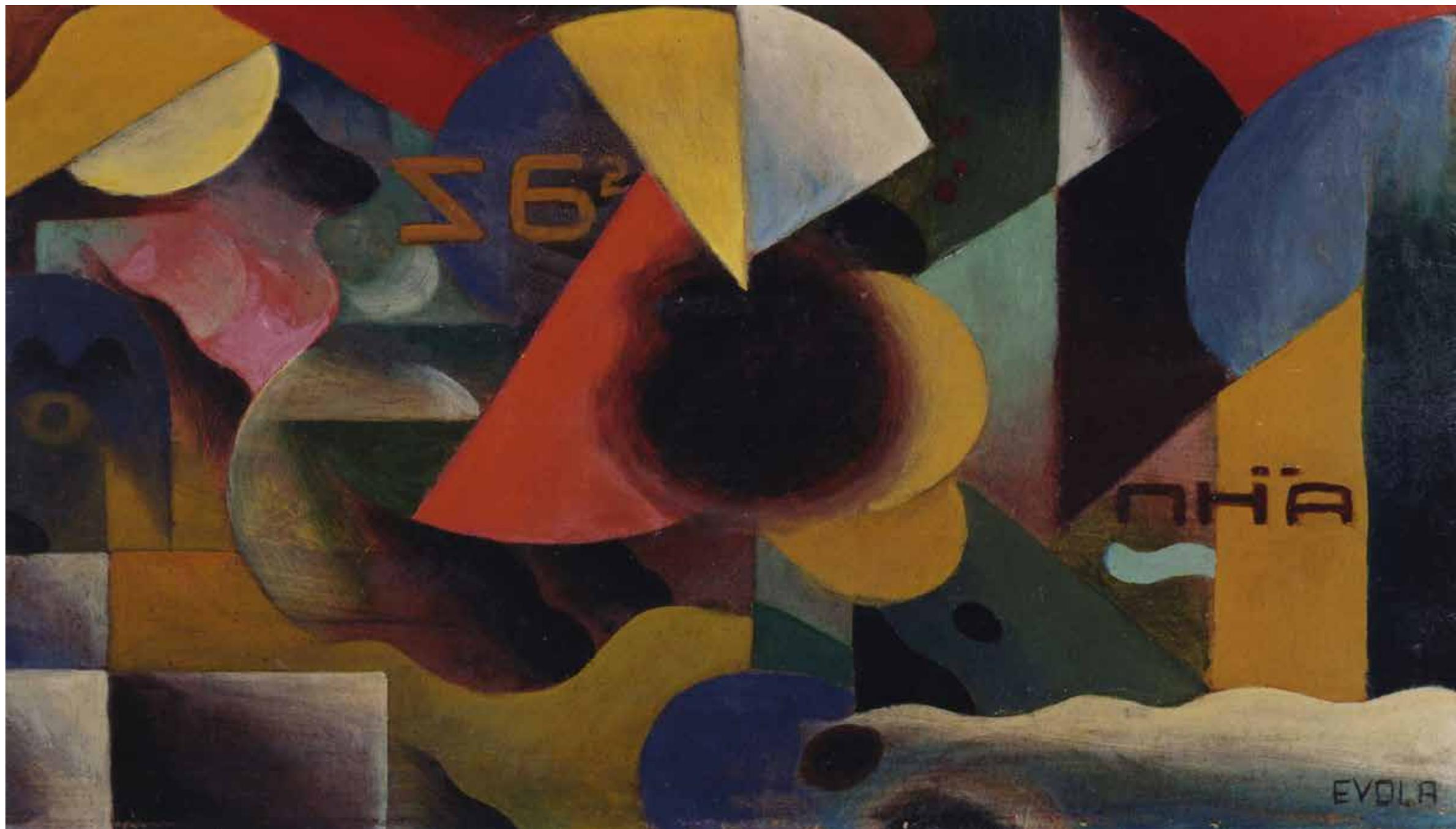


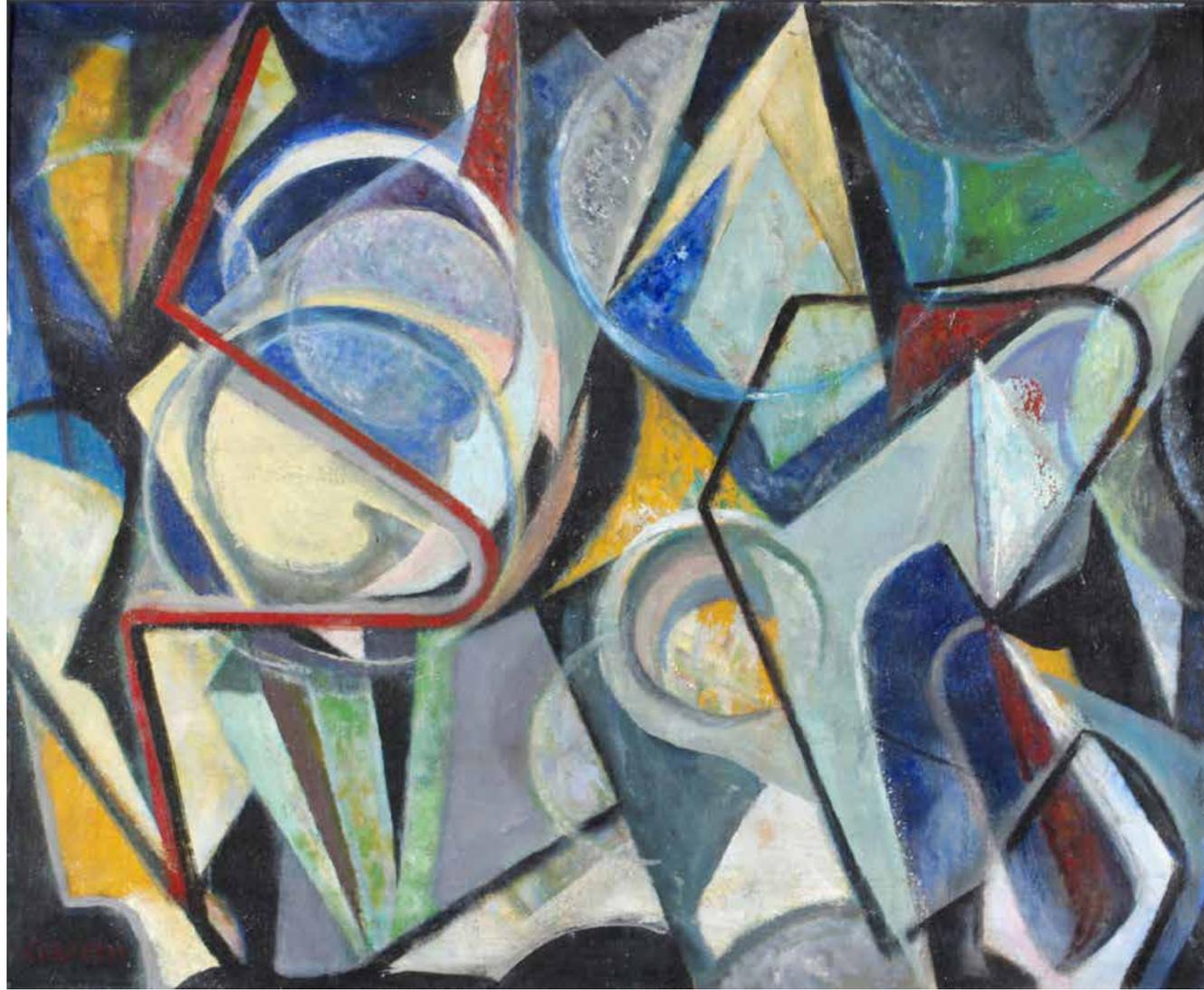
Fortunato Depero

Depero astrattista guerra guerra, 1915

collage di carte colorate, 34x44 cm

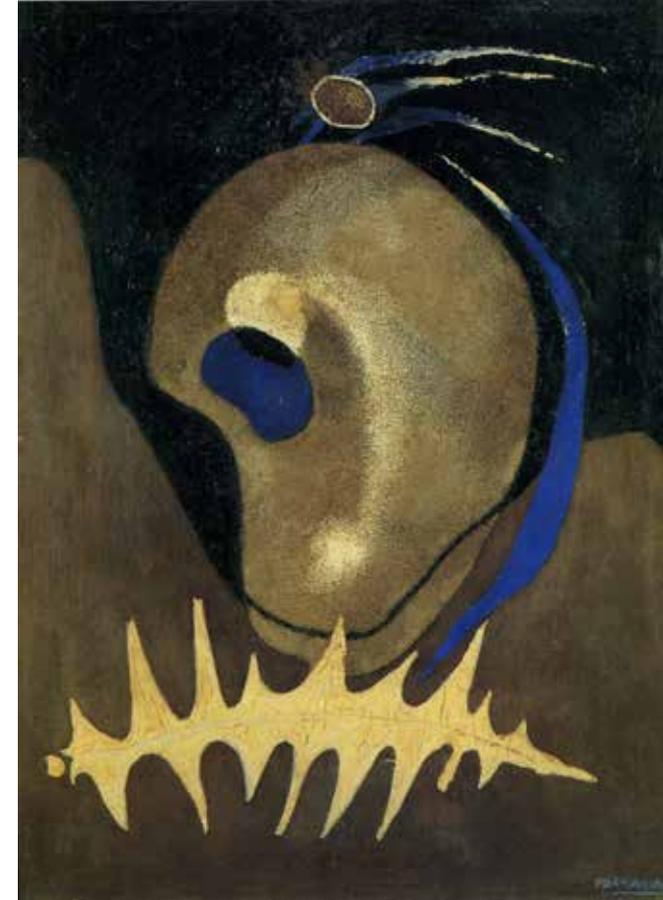
Julius Evola
La parola oscura
1920 ca.
olio su cartone
40x70 cm





Arturo Ciacelli

Ali ed eliche nello spazio, 1929
olio su tela, 53x64 cm



Enrico Prampolini

Drammaticità di esplosione, 1940
polimaterico, 40x30 cm



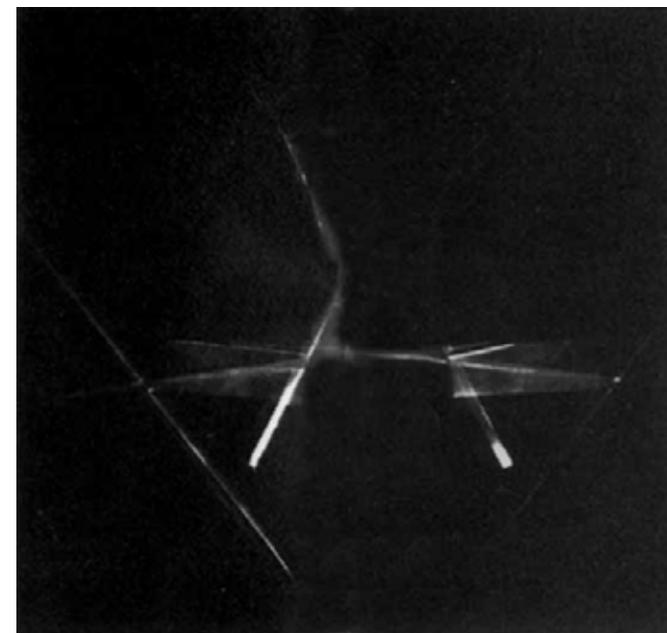
Enrico Prampolini
Isole nello spazio, 1932 ca.
olio su tela, 91x72 cm



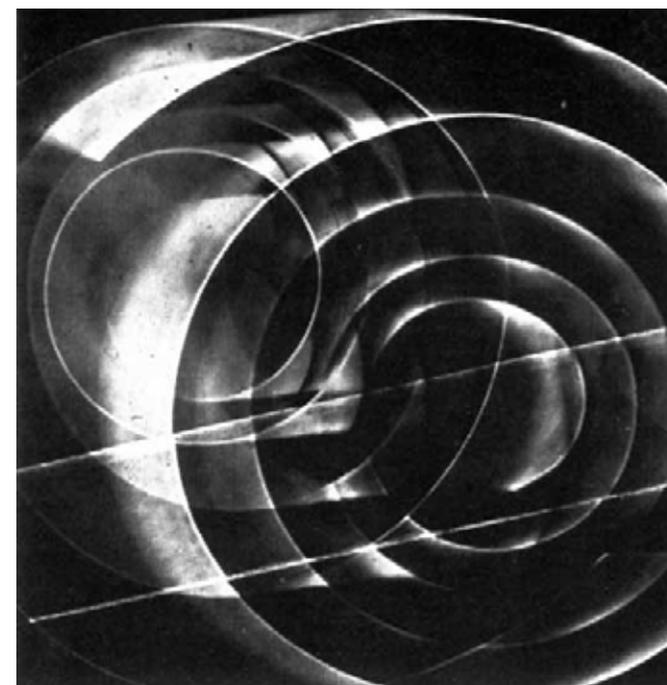
Mauro Reggiani
Senza titolo, 1935
olio su tela, 40x54 cm

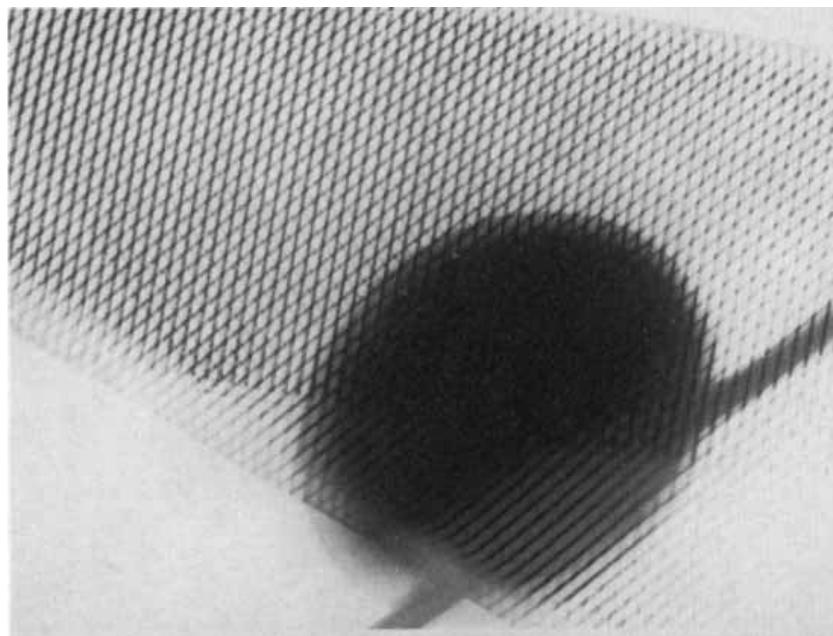


Manlio Rho
Senza titolo, 1935
olio su cartone, 56x41 cm

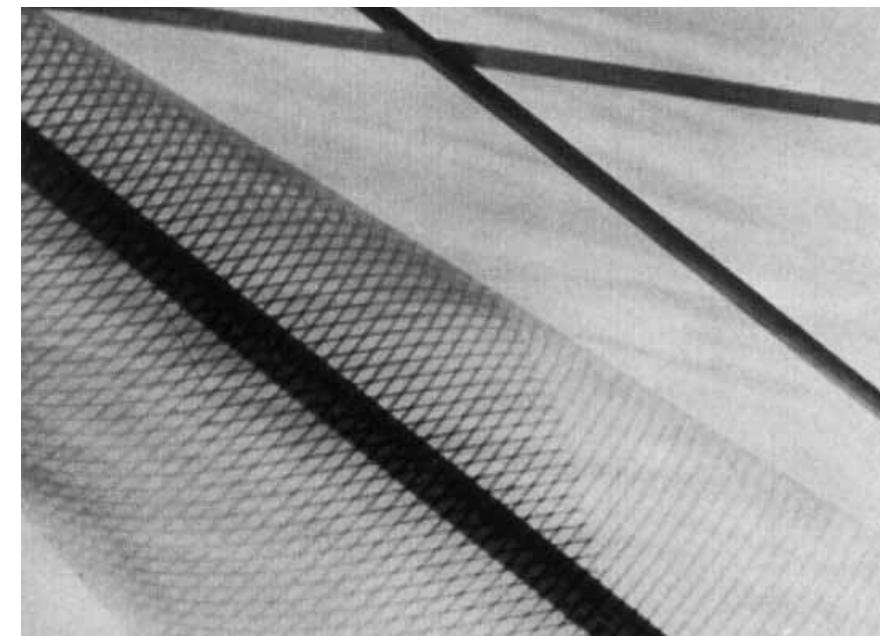
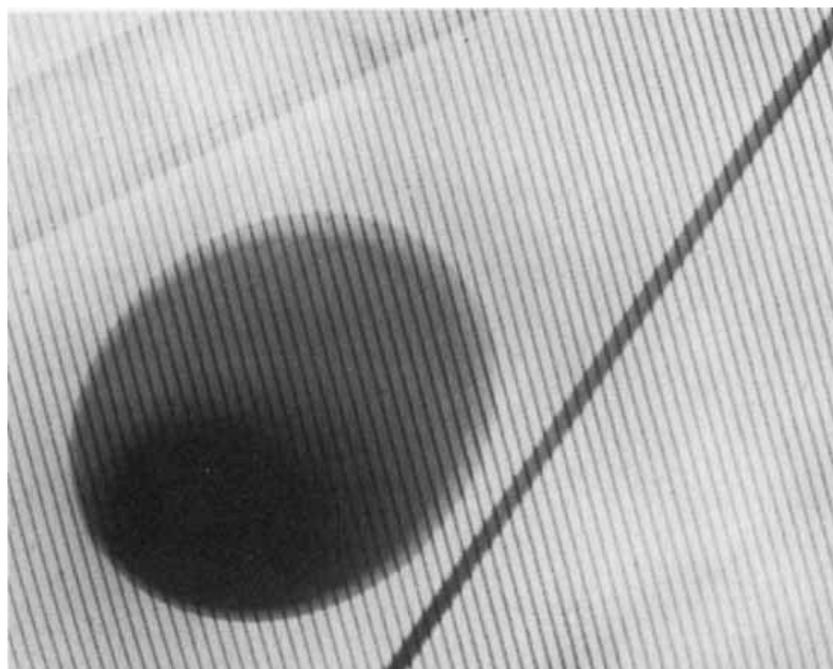


Luigi Veronesi
10 Fotogrammi e fotografie
dal 1936 al 1947

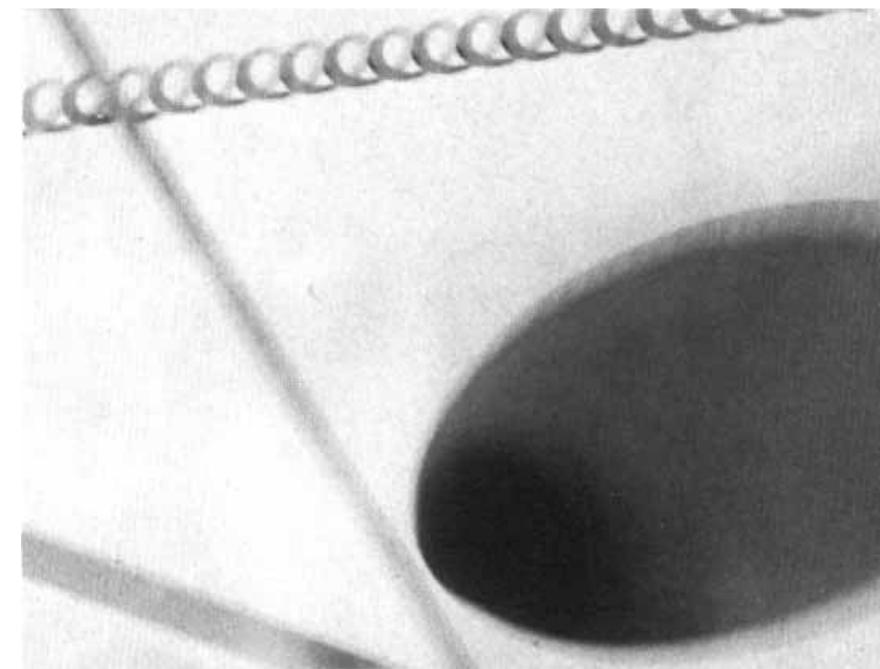




Luigi Veronesi
10 Fotogrammi e fotografie
dal 1936 al 1947

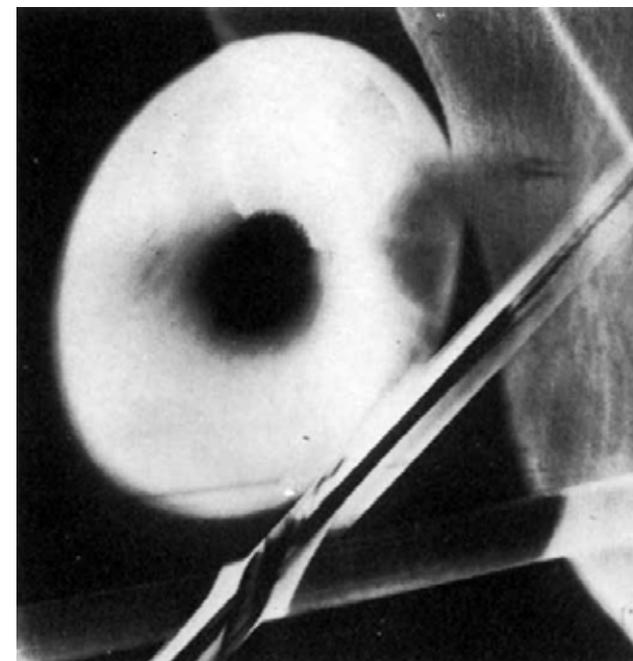
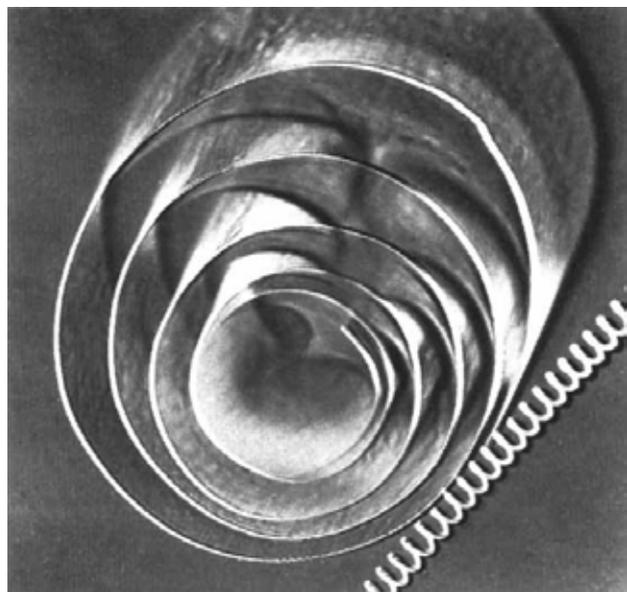


Luigi Veronesi
10 Fotogrammi e fotografie
dal 1936 al 1947

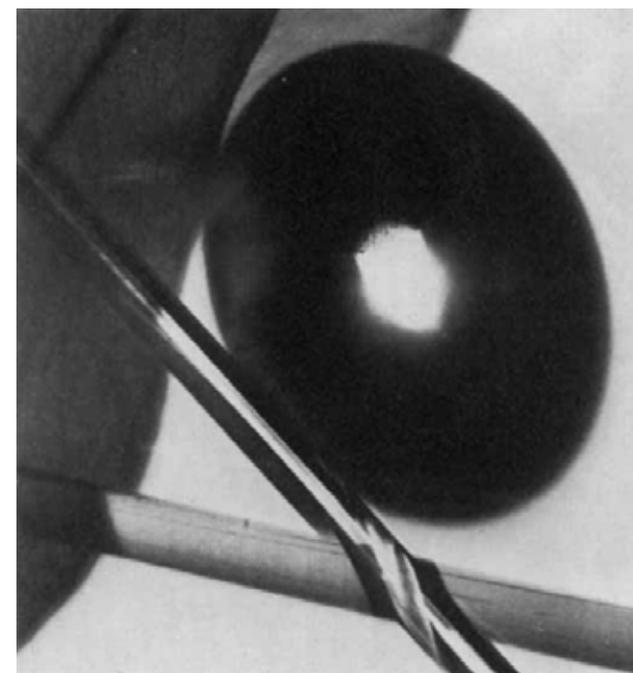


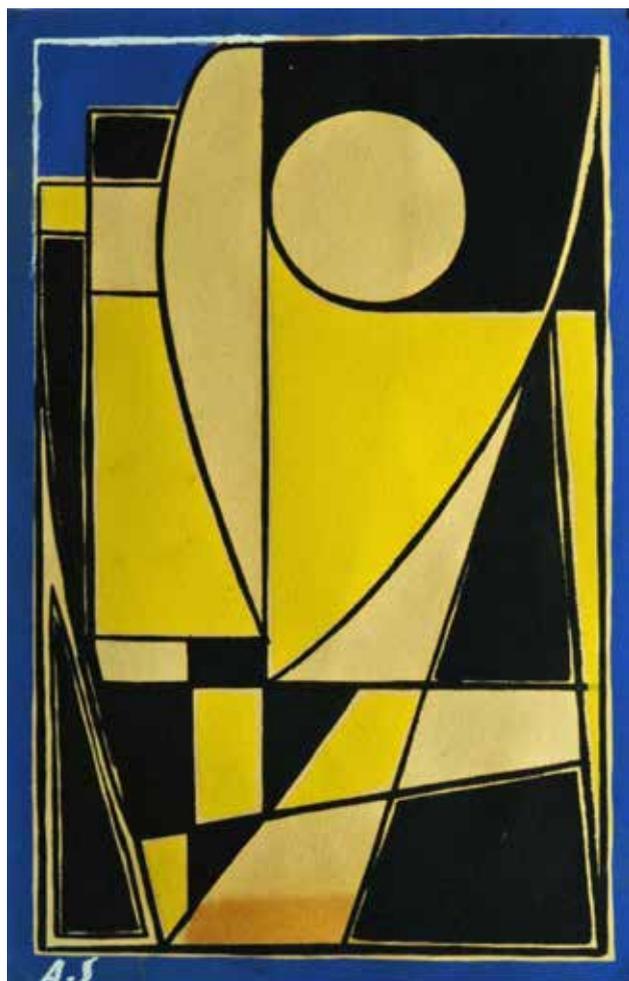


Luigi Veronesi
10 Fotogrammi e fotografie
dal 1936 al 1947



Luigi Veronesi
10 Fotogrammi e fotografie
dal 1936 al 1947





Atanasio Soldati
Senza titolo, 1940 ca.
tempera su carta, 29x12 cm



Mario Radice
Composizione, 1945
matita su carta, 24x17 cm

Antonio Sanfilippo
Senza titolo, 1948
tempera su tela, 60x80 cm

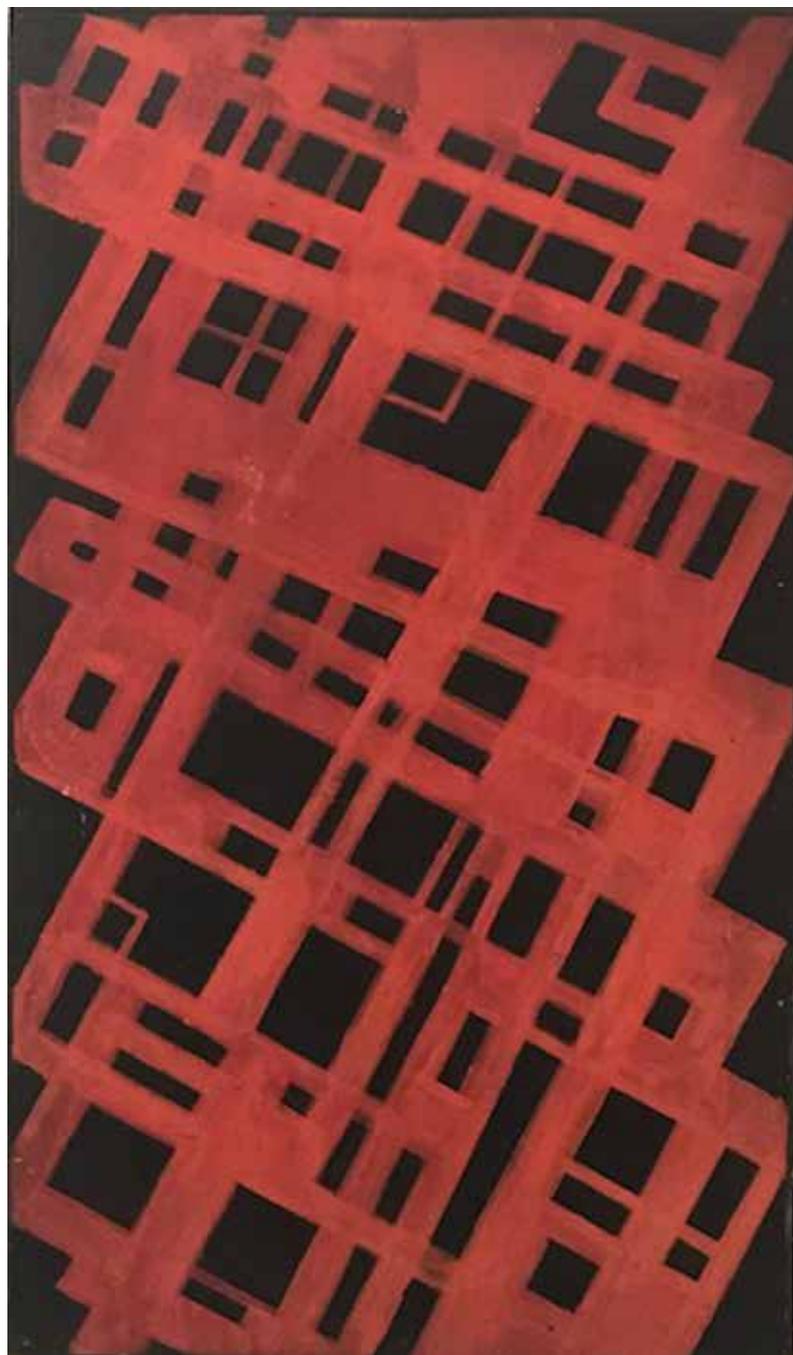




Alberto Magnelli
Senza titolo, 1943
collage e tecnica mista su cartoncino
75x50 cm



Corrado Cagli
Motivi, 1949
olio su carta intelata, 48x65 cm



Quirino Ruggeri
Senza titolo, 1954
olio e inchiostro su tavola
114x66 cm



Joseph Jarema
Senza titolo, 1950
olio su tela, 80x100 cm



Enrico Prampolini
Composizione geoplastica, 1955
polimaterico su faesite, 80x100 cm



Fausto Melotti
Senza titolo, 1953
tempera su carta intelata, 70x100 cm



Giuseppe Capogrossi
Superficie 736, 1950
tempera su carta, 101x67,5 cm



Carlo Accardi
Marrone bronzo, 1967
vernice su sicofoil, 48x70 cm



Lucio Fontana
Autoritratto della mia facciata, 1956
olio, buchi, sabbia su tela, 40x20 cm



Mario Nigro
Reticolo, 1954
tecnica mista su cartone, 35x44 cm



Mario Radice
Senza titolo, 1954
olio su tavola, 103x41 cm

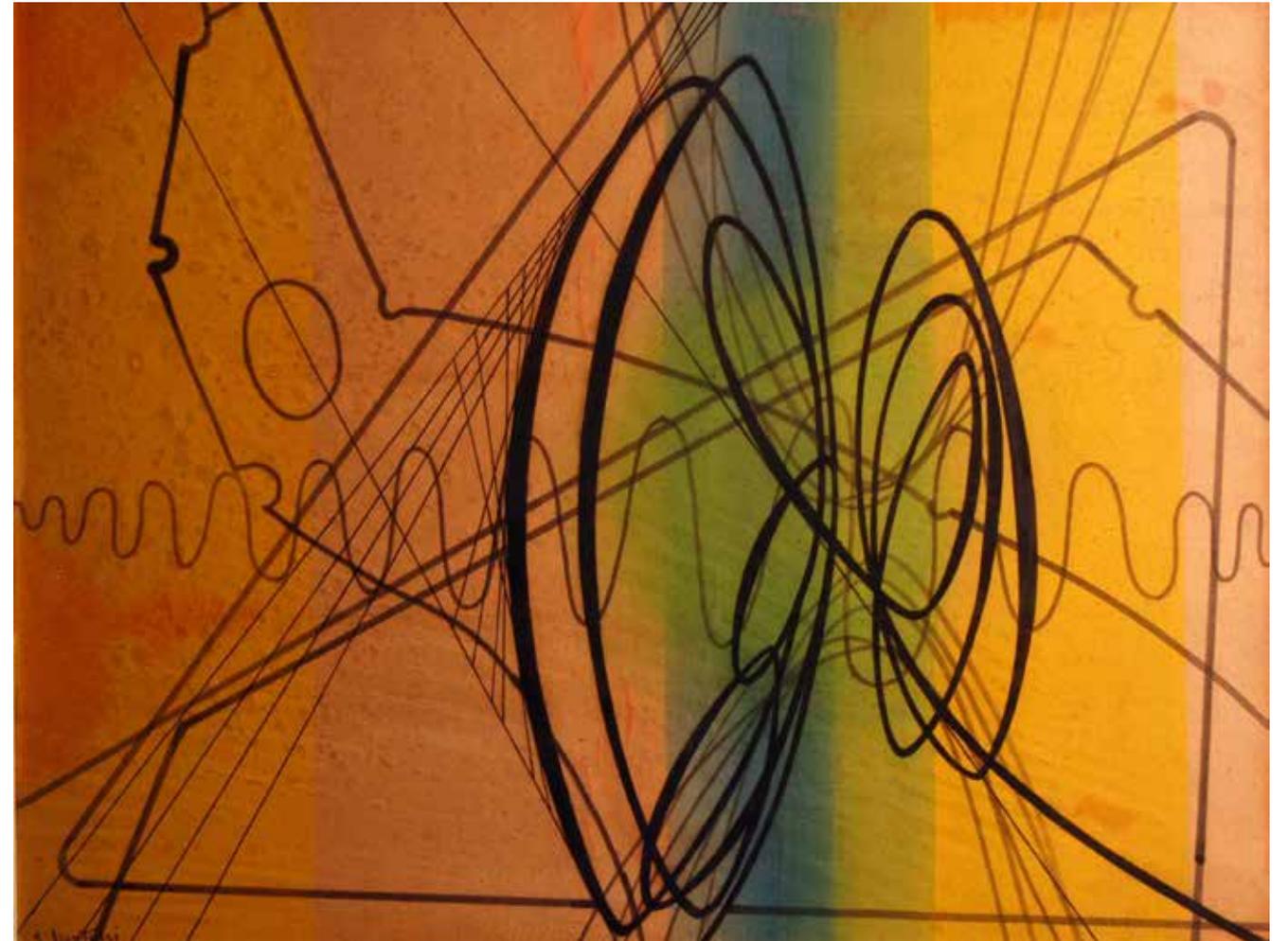


Jean Leppien
Liv, 1951
olio su tela, 41x33 cm



Regina

Senza titolo, 1950-52
tempera su carta, 32x45 cm



Gianni Bertini

Senza titolo, 1952-53
olio su tela, 50x65 cm



Carla Badiali
Senza titolo, 1950
olio su cartoncino intelato, 29x34 cm



Annibale Biglione
Composizione, 1954
tecnica mista su cartone, 33x22 cm



Albino Galvano
Astrazione, 1950
olio su tela, 58x43 cm



Enrico Bordini
Composizione geometrica, 1950
tempera su carta, 34x23 cm



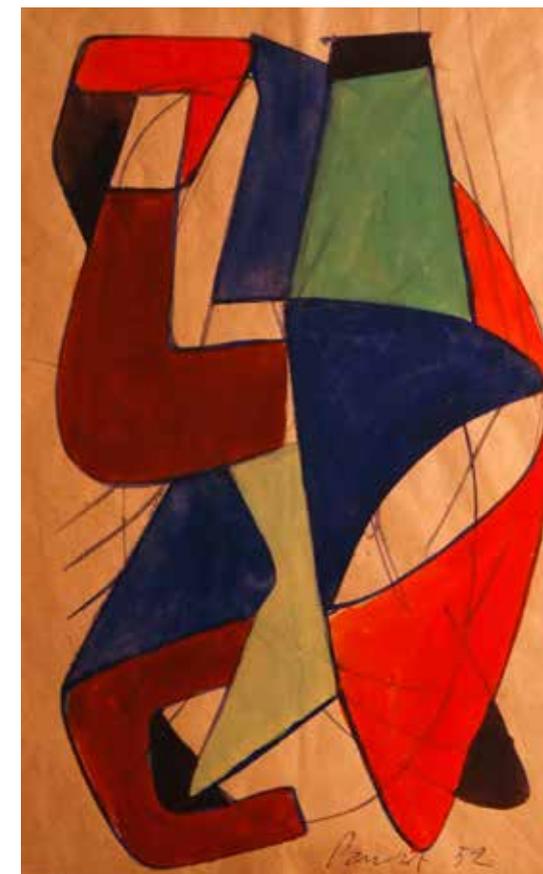
Angelo Bozzola
Senza titolo, 1952-53
tempera su cartone, 52x69 cm



Bruna Pecciarini
Composizione, 1954
tempera su carta, 34x52 cm



Oreste Bogliardi
Composizione, 1966
tempera su carta, 35,5x28 cm



Adriano Parisot
Senza titolo, 1952
tempera mista su carta, 38x25 cm



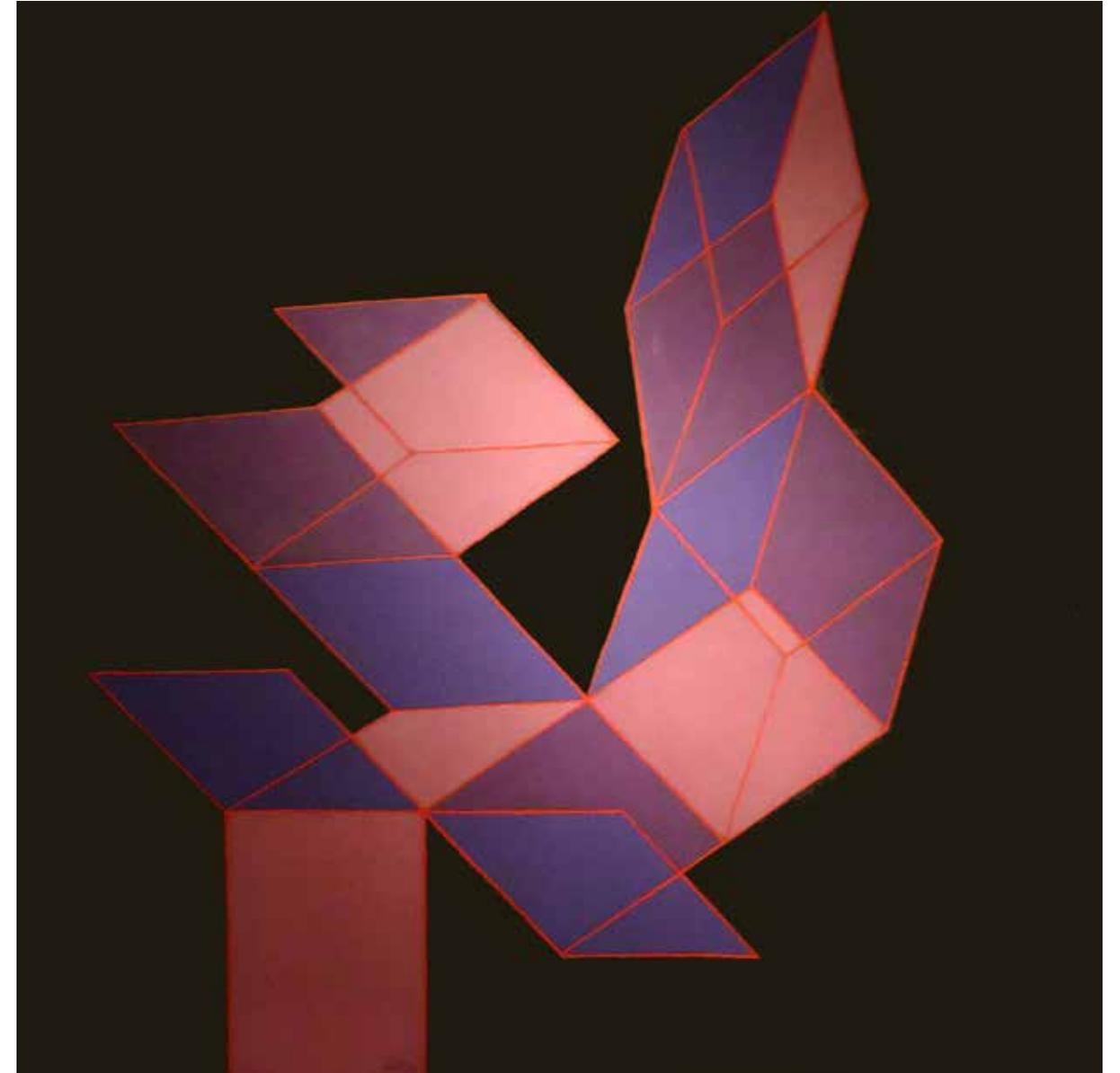
Nino Di Salvatore
Sequenza, 1953
acquerello su carta, 23,7x30,7 cm



Ideo Pantaleoni
Senza titolo, 1952
tempera su carta, 69,5x32,5 cm

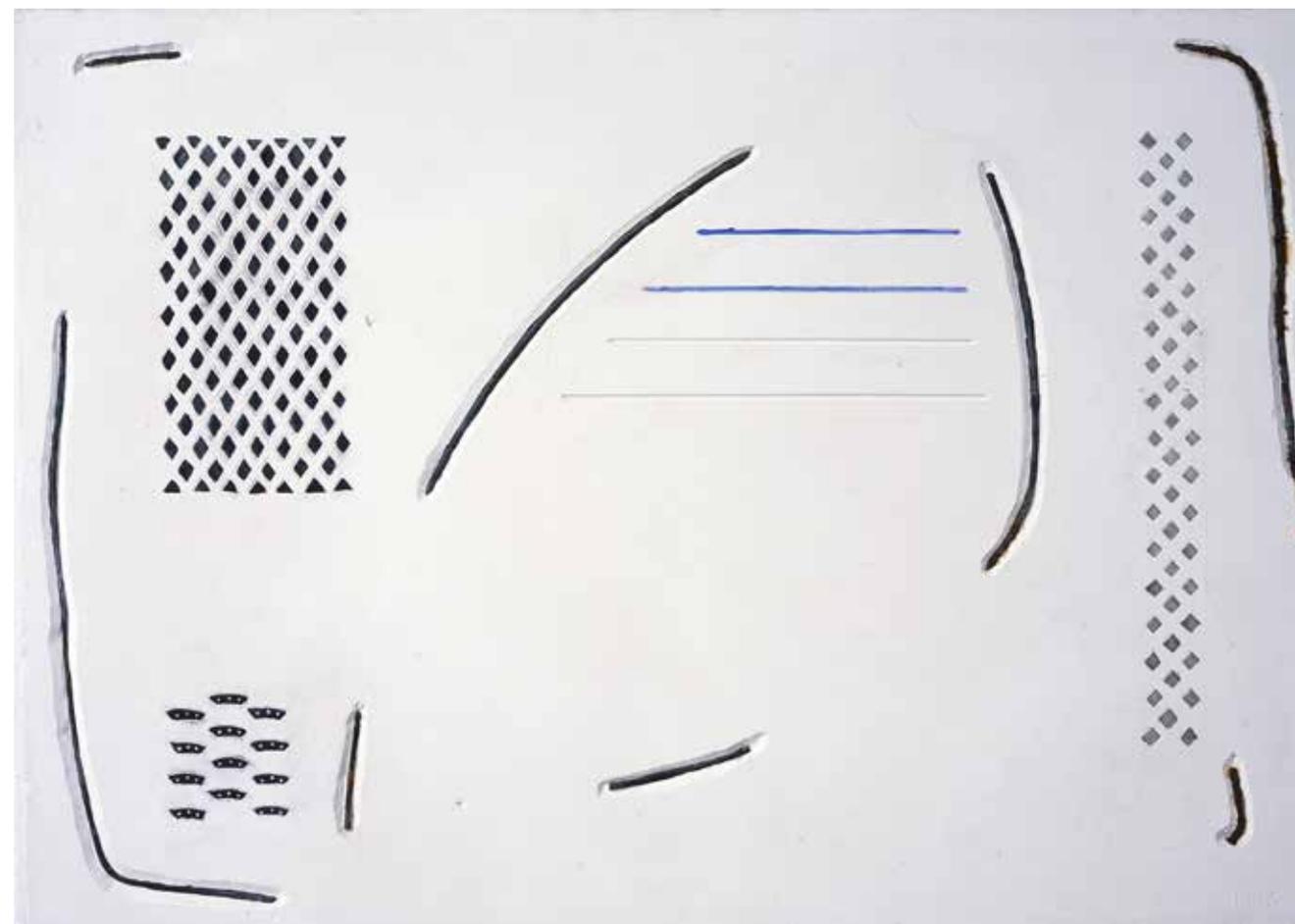


Piero Dorazio
Purple Wink, 1959
olio su tela, 53,5x81 cm



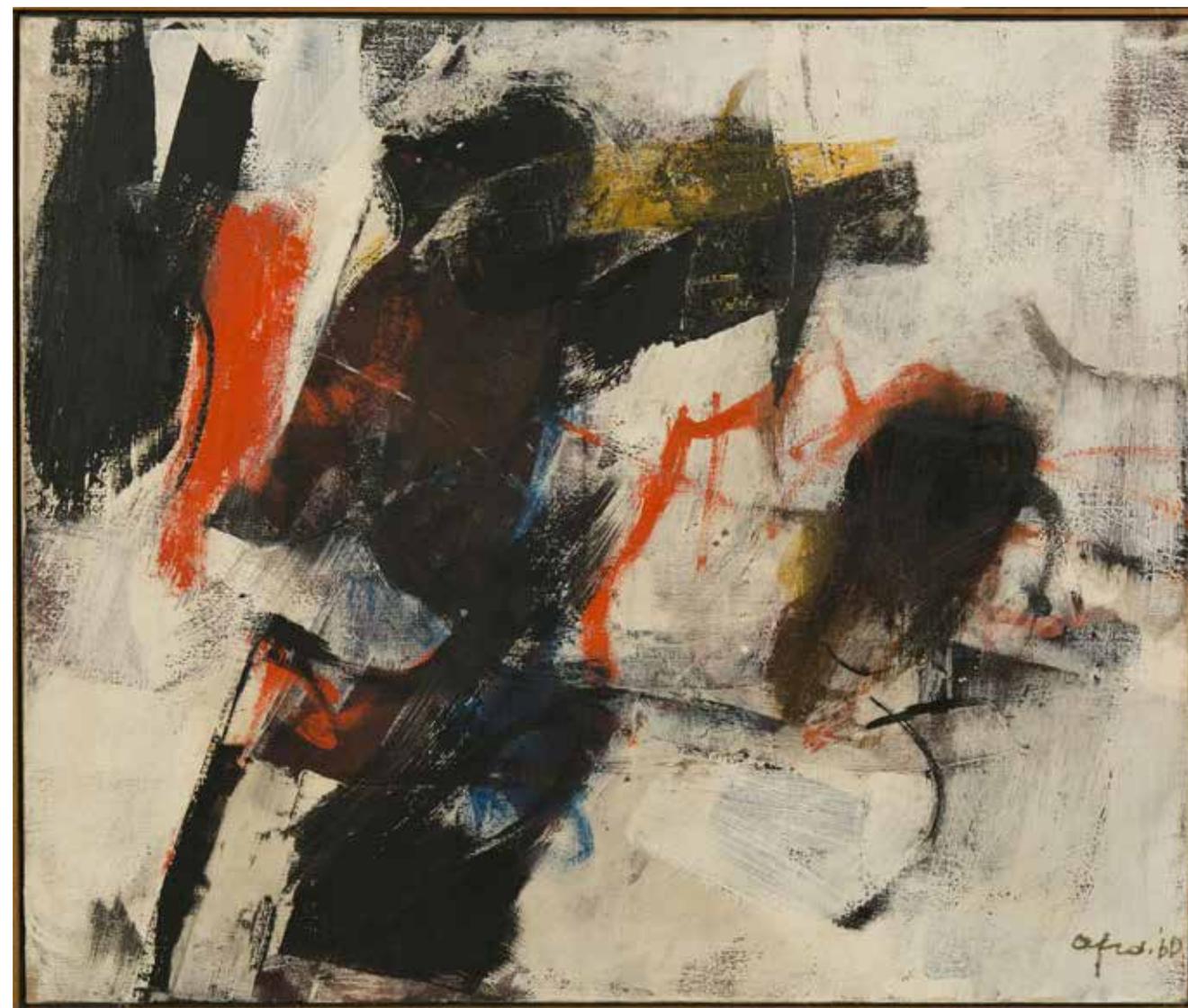
Achille Perilli
La teoria generale dei procedimenti paralleli, 1972
olio su tela, 100x100 cm

Fausto Melotti
Senza titolo, 1953
tempera e matita su gesso
50x70 cm



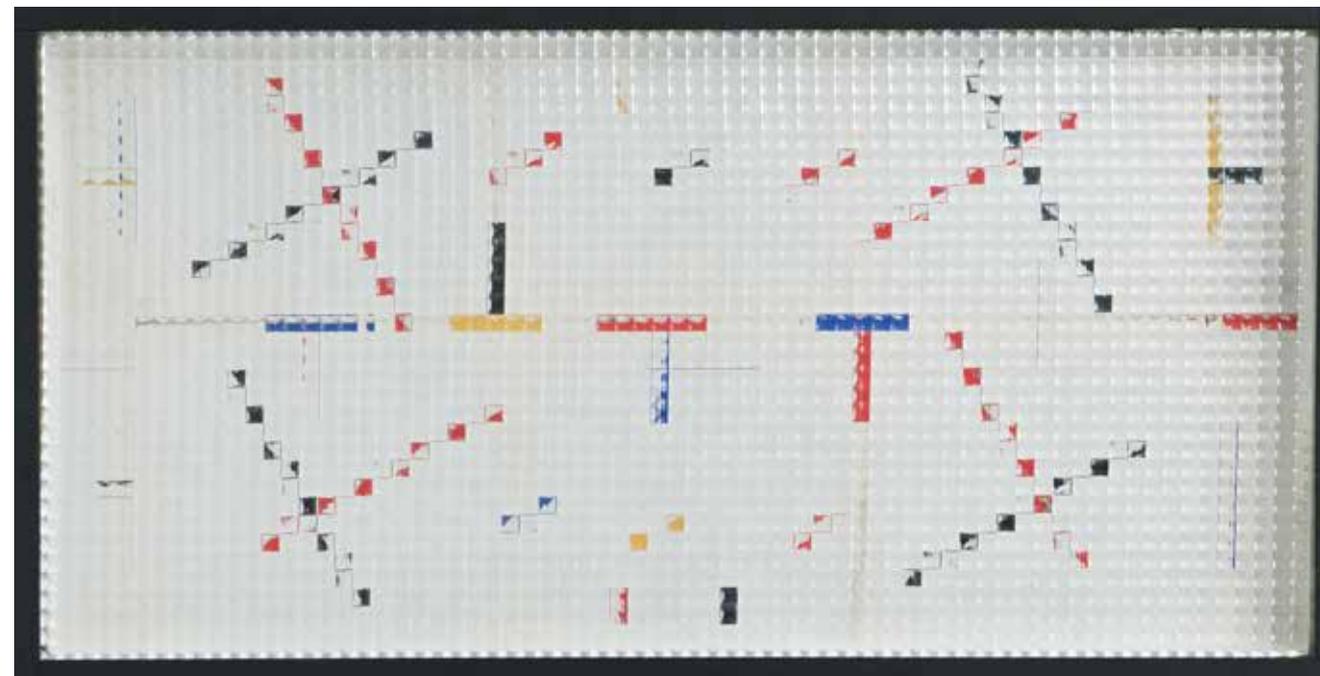


Bice Lazzari
Senza titolo, 1959
olio su tela, 73x116 cm



Afro
Villa Horizon, 1960
tecnica mista su tela, 85x100 cm

Grazia Varisco
Solo 4 colori
in croce, 1967
oggetto ottico cinetico
48x94 cm





Getulio Alviani
1.2.3.4 (doppi), 1970
laminato rosso e alluminio
66x66 cm



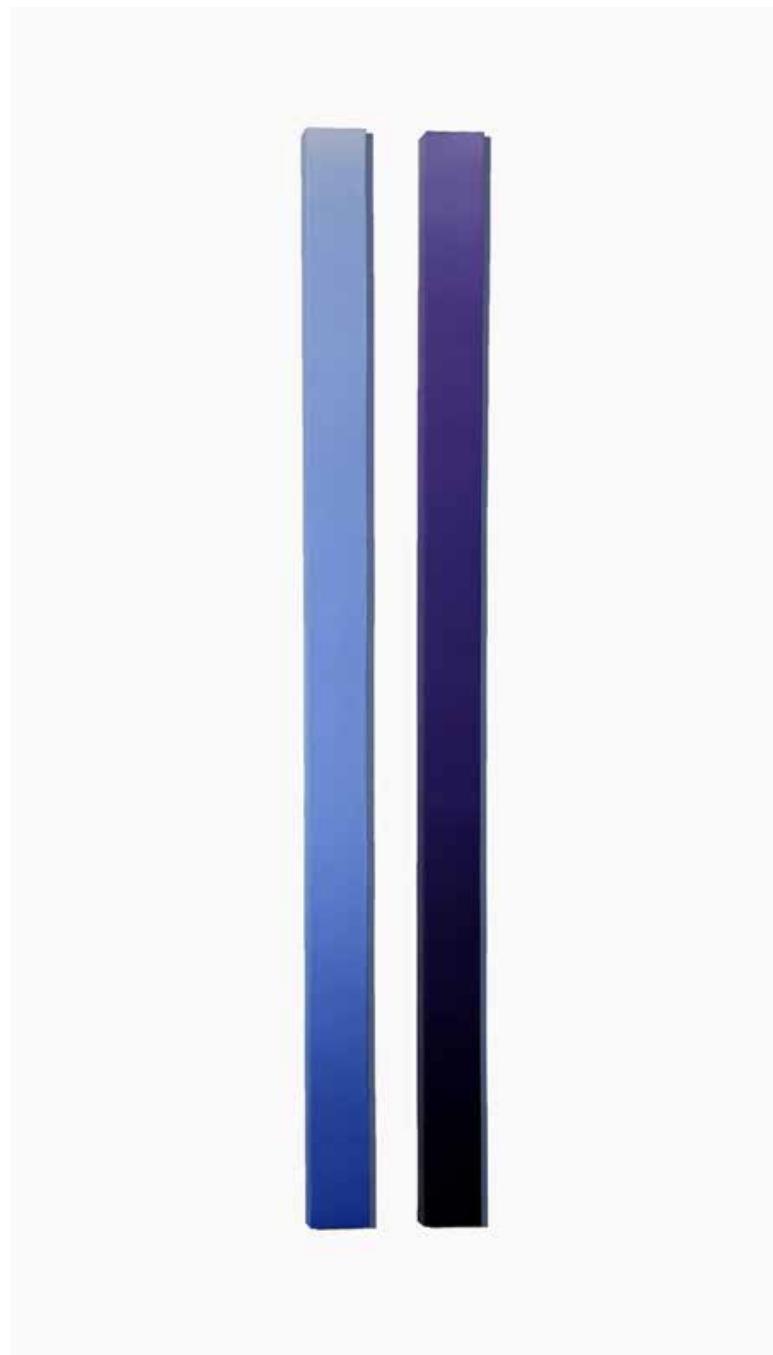
Alberto Biasi
Rilievo ottico-dinamico, 1966
rilievo in PVC su tavola
87x59x5 cm



Pietro Consagra
C162, 1972
tempera e nitro su faesite, 60x80 cm



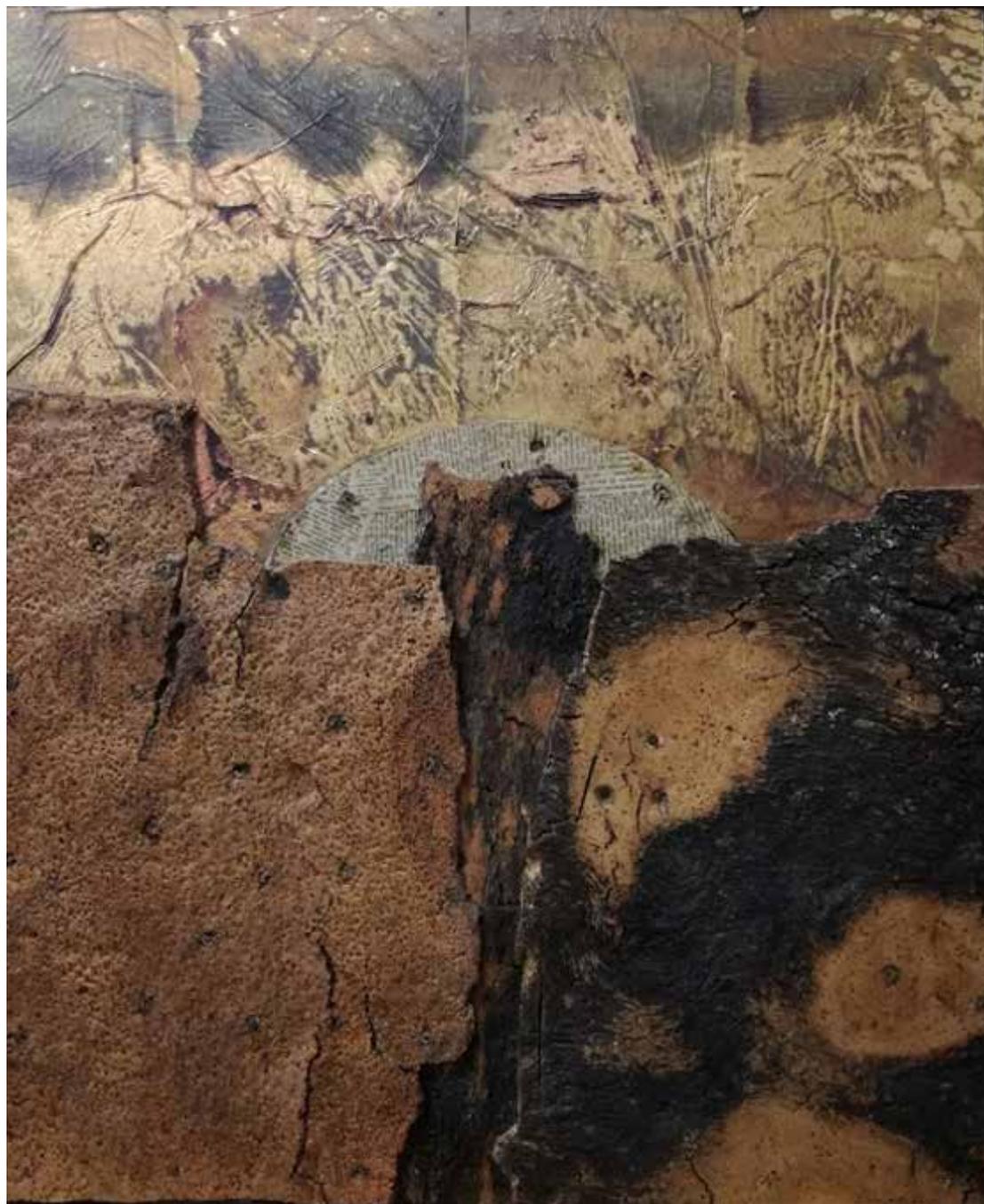
Giulio Turcato
Cangiante Bianco, anni '70
tecnica mista su tela, 50x70 cm



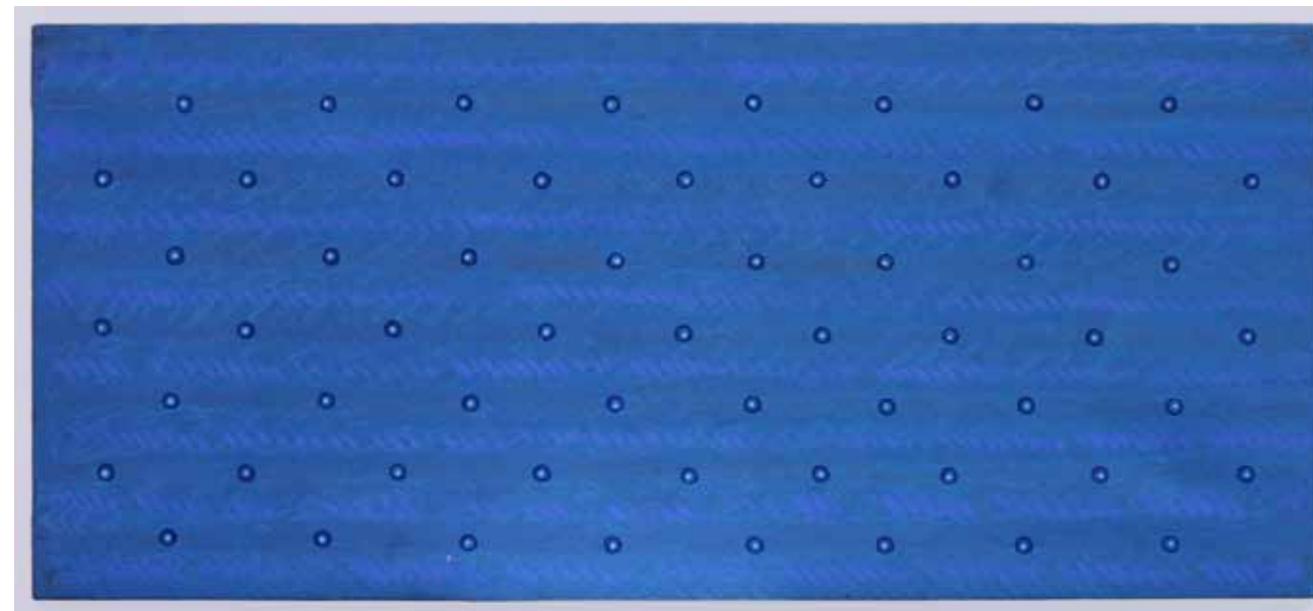
Michele Cossyro
Luce / Luce, 1978
installazione composta di due
elementi
149x8 cm



Guido Strazza
*Aura color giada
con luce azzurra*
1997
tempera su tela
130x100 cm



Roberto Crippa
Senza titolo, 1965
collage e sughero
su tavola
65x54 cm



Gastone Biggi
Sheherazade, 1979
olio su tela, 45x100 cm



Ermanno Leinardi
TS-238 Bianco e nero, Ineffabile visibile, 1974
acrilico su tela più velina, 40x40 cm



Paolo Cotani
Senza Titolo, 1970
acrilico su tela, 140x140 cm



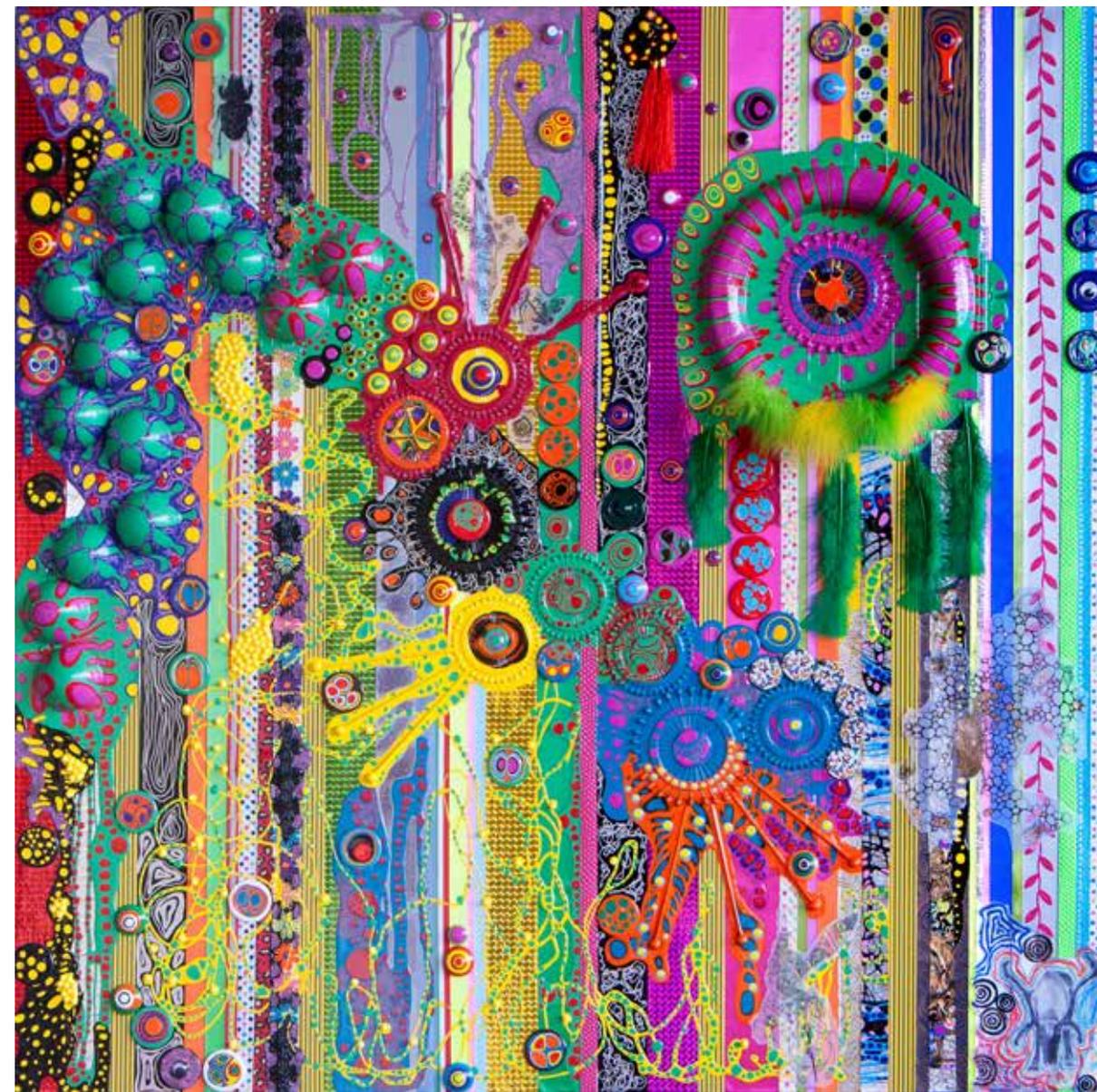
Claudio Verna
Dittico II, 1968
olio su tela, 90x140 cm



Marcia Hafif
Blue Brown, 1966
acrilico su tela, 100x100 cm



Davide Nido
Luna, 2008
colle siliconiche su tela, 100x100 cm



Veronica Montanino
Senza titolo, 2017
tecnica mista su tela, 100x100 cm



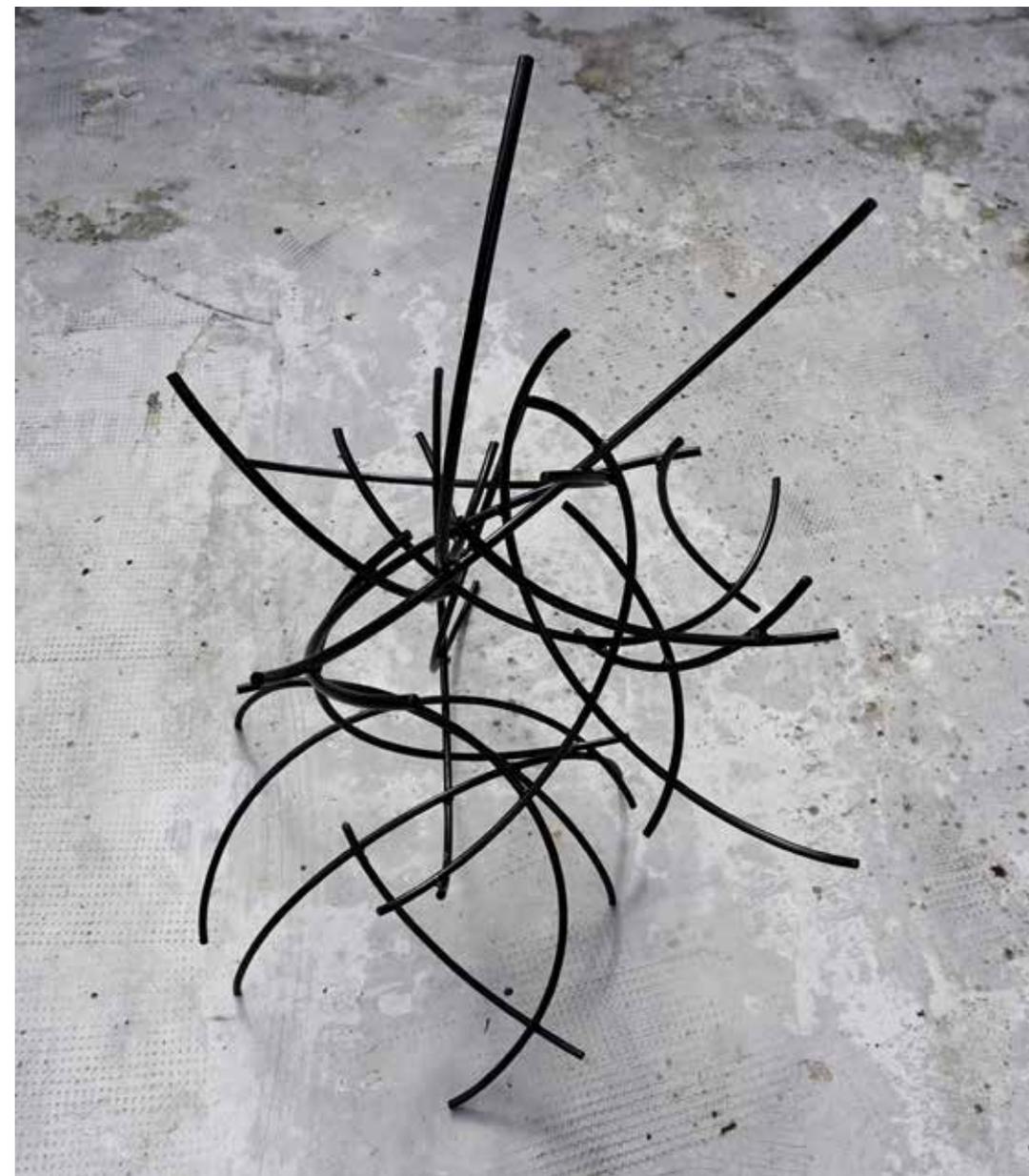
Alberto Parres
A fior di pelle (io e lei), 1993
olio su tela, 188x173 cm



Etnik
Heart of the city, 2017
ferro, acrilici, marker e smalti
100x120 cm



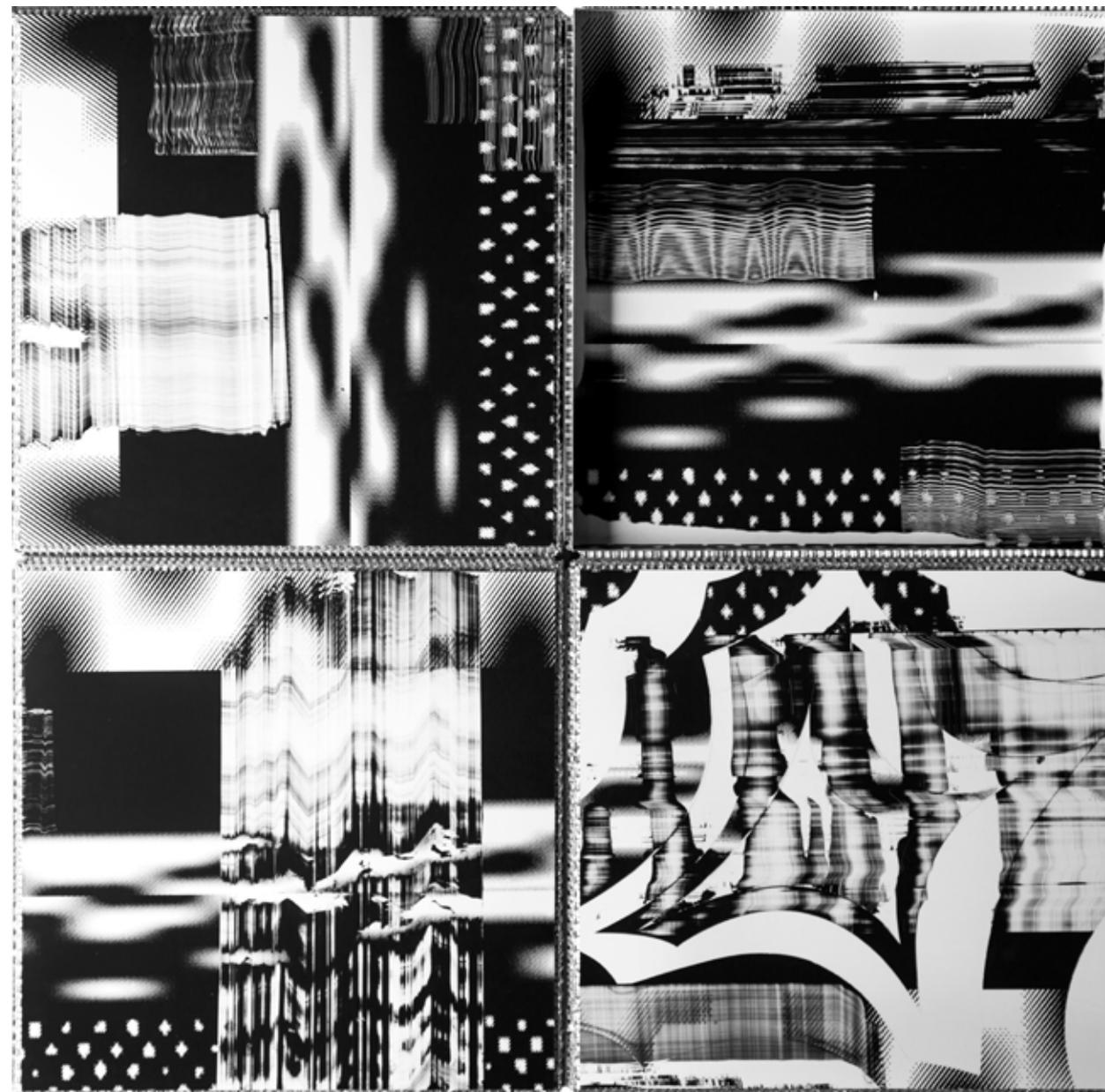
Moneyless
Frammenti, 2015
acrilico su tela, 95x70 cm



Moneyless
90x60x60 cm, smalto su ferro, 2017



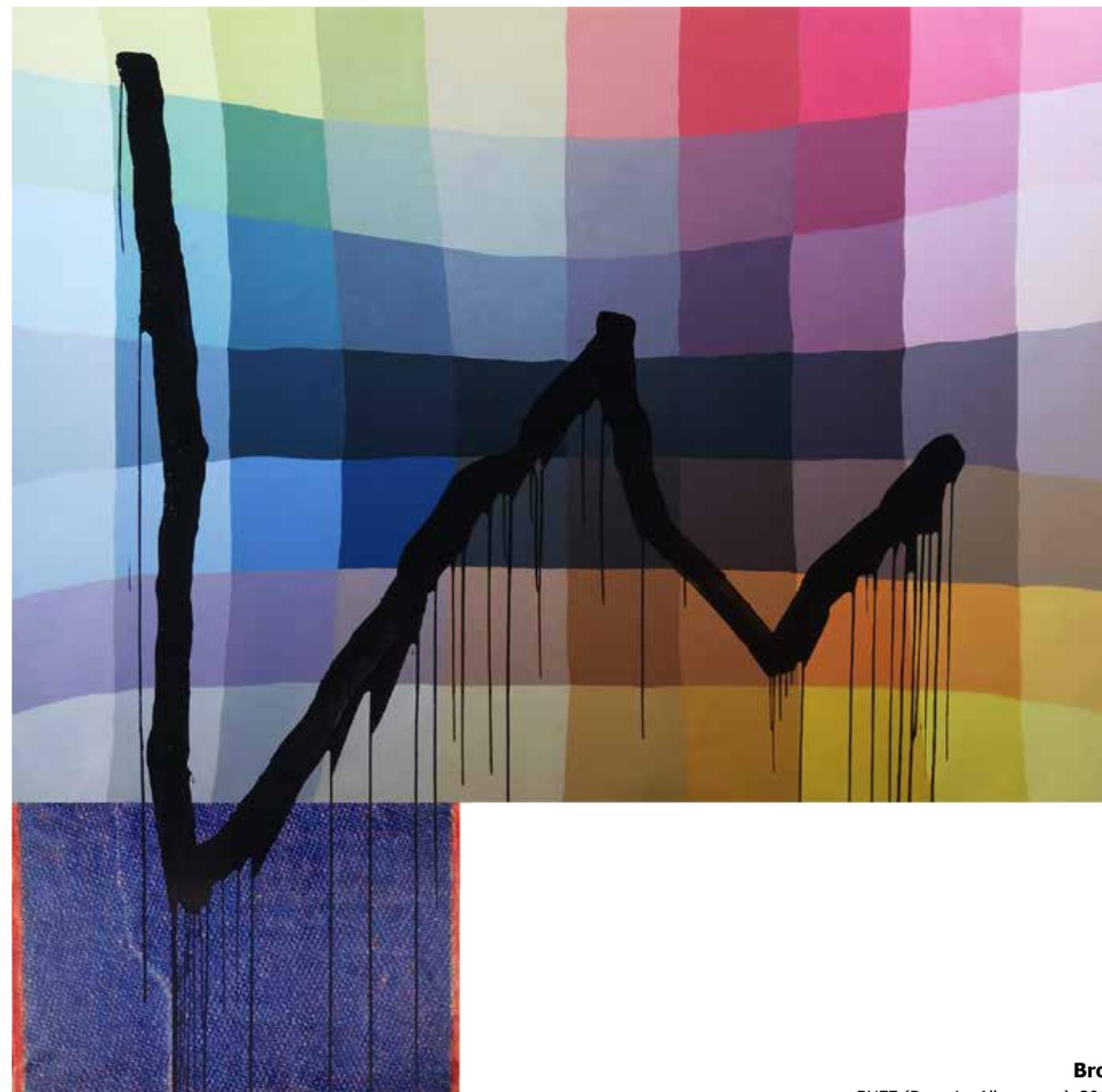
CT
Senza titolo, 2017
ferro vernice epossidica, 60x40 cm



2501
Milano 2007, Moduli copy



Bros
BUFF (Balla), 2018
smalto su stampa su alluminio, 56x68 cm



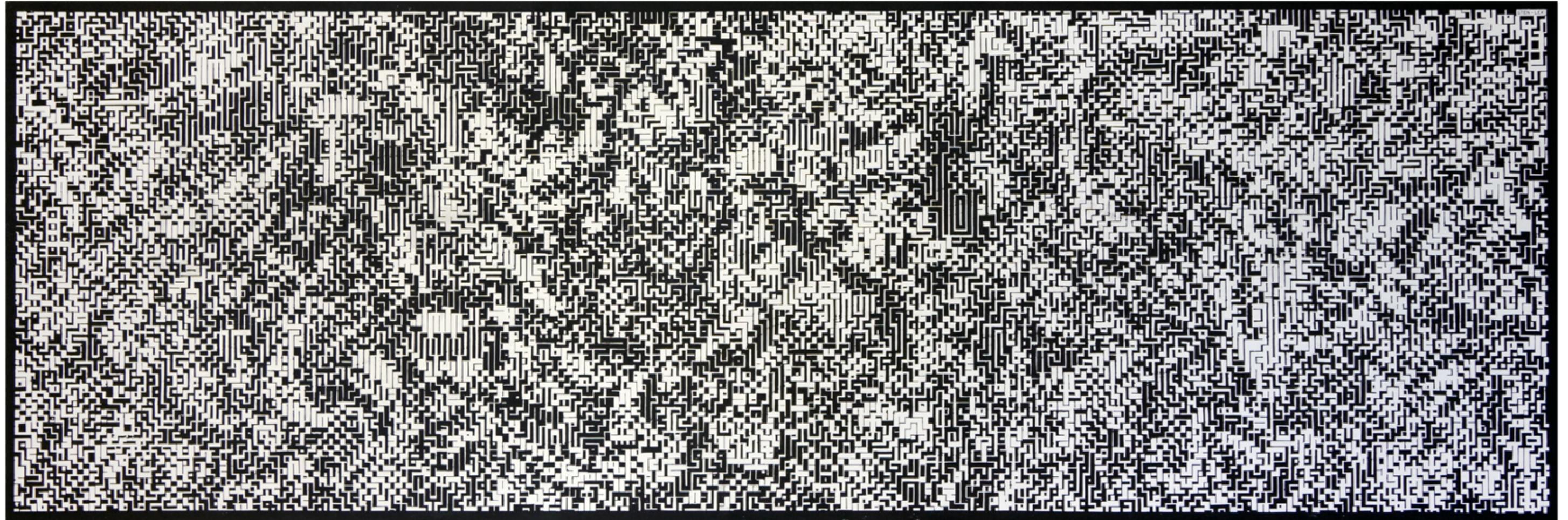
Bros
BUFF (Dorazio_Alberonero), 2018
smalto su stampa su alluminio



Alberonero
70 toni, 2017
acrilico su tela, 150x200 cm



Guè
Lumen (dittico), 2018
smalto acrilico su tela, 100x70 cm



Sten Lex

Paesaggio urbano V, 2017
stencil, 90x270 cm



108
Io non sono il corpo, 2018
dittico, 100x120 cm



Ligama
Lava Gradienti, 2017
acrilico e spray su tela, 200x220 cm

Tellas
Wet Tropics, 2017
acrilico su tela, 157x207 cm
Courtesy MAGMA gallery



Display

Si è deciso di disporre le opere degli Street Artists Astratti su muri provvisori al centro di ciascuna sala. Isolate nel presente rispetto alla storia ricostruita dalla sequenza spaziale delle opere a parete, per un confronto stilistico che non rimuova il loro legame con il contesto outdoor.

I curatori

It was decided to arrange the works of Street Artists Abstract on provisional walls in the center of each room.

Isolated in regard to the reconstructed history from the spatial sequence of the wall works, for a stylistic comparison that does not remove their connection with the outdoor context.

The curators

Sala 1



Artisti in esposizione nella sala: Etnik, Dottori, Balla, Prampolini, Ciacelli, Evola, Depero.



Sala 2



Artisti in esposizione nella sala: Moneyless, Galviano, Biglione, Radice, Rho, Reggiani, Ruggeri, Melotti, Cagli, Veronesi, Parisot, Di Salvatore, Soldati, Bordoni, Badiali, Le Pen, Pecciarini, Ottola, Regina, Magnelli, Bertini.

Sala 3



Artisti in esposizione nella sala: Alberonero, Guè, Turcato, Fontana, Accardi, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Consagra, Melotti Bianco Gesso, Crippa.



Sala 4



Artisti in esposizione nella sala: Sten Lex, 108, Capogrossi, Afro, Lazzari, Cotani, Verna, Leonardi, Haff.

Sala 5



Artisti in esposizione nella sala: Tellas, Ligama, Nido, Cossyro, Strazza, Pantaleoni, Montanino, Biggi.



Sala 6



Artisti in esposizione nella sala: Bros, CT, 2501, Alviani, Biasi, Varisco, Nigro.



108

Guido Bisagni nasce ad Alessandria nel 1978. Fra i maggiori esponenti del Post-graffitismo in Italia, inizia la sua ricerca artistica con un approccio al graffito tradizionale. Alla fine degli anni novanta, dopo il trasferimento a Milano nel 1997 e la laurea in disegno industriale, la sua cifra stilistica evolve formalmente e concettualmente, tanto da diventare uno dei primi ad utilizzare numeri e non lettere per firmare i propri lavori. Le sue forme astratte e le figure misteriose cominciano ad apparire negli spazi abbandonati delle strade di Milano, Berlino, Londra, New York e Parigi. Non limitando la sua produzione, oltre al **muralismo** si cimenta anche con sculture, suoni, dipinti e installazioni in decine di mostre personali e collettive. Tra le principali sono la partecipazione nel 2007 la Biennale di Venezia con il progetto **Walls inside**, nel 2014 la Biennale di Arte Urbana di Mosca **Artmosphere**, nel gennaio 2015 la grande collettiva **Mapping the City** curata da Rafael Schacter alla Somerset House di Londra e diverse altre collettive tra cui Milano - **La famosa invasione degli artisti a Milano**, presso la galleria Antonio Colombo Arte Contemporanea, nel 2017 **Abstractism**, Galleria Varsi, Roma, **Dialogues**, Galerie Celal M13, Parigi, (Fra). Molte sono le collaborazioni per mostre personali in gallerie italiane e estere, tra queste: nel 2012 **Seventeen Dens** - Ego Gallery, Lugano (Switzerland), nel 2013 **Crossroad #1** - (double with Elzo Durt) - Doppelgaenger gallery, Bari, **The thin mountain - The soft mountain** - 999Contemporary, Roma, **La manipulation de la form** - Bienurbain, Besancon (Fra), nel 2014 **Passaggi Concreti** - Studio d'Arts, Milano, **Genius Loci** - Sale d'Arte della Città di Alessandria, Alessandria, **LAVA** - Van Der, Torino, **Solstizio d'Inverno** - Studio Cromie, Grottaglie, nel 2015 **Antipodas** - Dinamica Galeria, Buenos Aires (Arg), **Svartans Orolighet** - Neven, Goteborg (Swe), **1010 + 108 = 1118** (double solo show) - Soon Switzerland (Ch), **The Rite of Spring** - Little Circus, Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milano, **La forma dell'Ignoto** - Ego Gallery, Lugano (Ch), nel 2016 **Di carne, di nulla** (double show with Silvia Argiolas), Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milano, nel 2017 **Post-Tradition** (Double show with Giulio Zanet), Villa Casati Stampa di Muggiò, Muggiò, (MB), **ABSTRACTR?E?A?L?I?S?M?**, Affenfaust Galerie, Amburgo, (Germany).

Dall'alto
Besancon, 2013
Trollhattan, 2016
Saint Petersburg, 2017

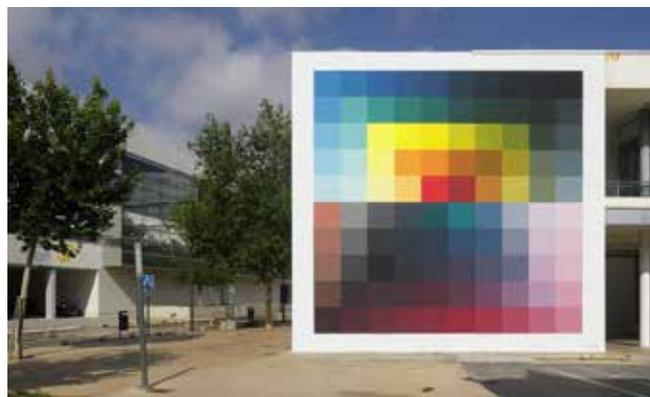


2501

L'artista milanese **2501** lavora con un'ampia varietà di mezzi, tra cui pittura, installazione, scultura, fotografia e video. Naviga in una ricerca di spazi vuoti, 2501 si esprime con linee, forme e movimenti in composizioni libere che mostrano rigore ma nel contempo infrangono i codici d'arte. All'età di 20 anni, si stabilì a San Paolo per insegnare pittura ai bambini della baraccopoli, dopo aver studiato cinema e video editing a Milano e comunicazione visiva all'Università New Bahaus di Weimar, in Germania. Il suo approccio multidisciplinare lo ha portato ad adottare un approccio documentario che si è evoluto verso il progetto **Nomadic Experiment**, una serie di mostre internazionali e un decennale archivio digitale incentrato su controculture, comunità, punti di vista e sperimentazioni in tutto il mondo. Il lavoro specifico di 2501 e il lavoro socialmente impegnato in costante dialogo con la topografia urbana, prende principalmente la forma di murales, tra cui specifici progetti murali portati avanti a *Los Angeles, Miami, San Paolo, Milano, Roma, Detroit, Chicago, Ulan Bator, New York, Atlanta, Kiev*. Sempre in movimento a causa di una carriera che lo porta a rispondere alle chiamate di varie istituzioni artistiche e fiere in tutto il mondo, ha partecipato a numerosi festival d'arte pubblici come **O.BRA, Living Walls, ALTrove, Art United Us, Artmosphere Biennale, Walk & Talk, Wabash Arts Corridor, Outdoor, Mural, Traffic Design, Painted the Desert Progetto**. La sua arte e il suo processo servono da canale investigativo tra un individuo che ha assorbito una serie di principi dall'arte classica e l'applicazione di essi in un ambiente contemporaneo. Tra le molte mostre personali: **La Macchina**, al Museo di Arte Contemporanea di Lisosne, **Sull'orlo del disastro** alla Wunderkammern Gallery di Roma, **See You On Other Side and Anatomy of Restlessness** alla Soze Gallery di Los Angeles, **Freedom of Choice** alla Celaya Brothers Gallery di Città del Messico.

Utilizzando un approccio che può essere sia primitivo che sofisticato, la ripetizione del lavoro di esplorazione e di valutazione è sottolineata dalla sensibilità di 2501 alla relazione dei dettagli esigenti della superficie e del richiedente. Altrettanto importanti sono le dinamiche di aria aperta, spazi vuoti e strutture abitate o edifici abbandonati. La relazione simbiotica tra spazio positivo e negativo è sempre in gioco.

Dall'alto
Roma 3
Saopaulo, 2015
Berlino 2017, Urban Nation



Alberonero

Nasce a Lodi e vive a Milano. Laureato presso il Politecnico di Milano nel corso di Interior Design, Alberonero lavora con forme minimali, essenziali e sintetiche riducendo gli elementi del linguaggio visivo ai minimi termini.

La preparazione nasce dallo spazio architettonico e dalla ricerca delle sensazioni che quest'ultimo può trasmettere una volta ridisegnato. Azzerando la forma ed utilizzando il quadrato come mezzo di espressione pura della singola cromia, il colore si pone come elemento centrale del lavoro. Ogni colore è capace di creare una sensazione nuova e differente rispetto al contesto ed in base alla loro disposizione, geometria e interazione si generano diverse possibilità di trasmissione sensoriale nello spazio urbano e non.

Nel 2013 partecipa ad **Art Basel Miami** presso lo showroom di Meridiani USA reinterpretando l'immagine dell'azienda con arazzi e wallpainting. Nel dicembre 2014 a Campidarte in Sardegna lavora per **Norme di paesaggio**, una personale tra natura ed architettura, temi centrali portati avanti nello studio del paesaggio abbandonato sviluppato in Salento nell'estate 2015. Nell'inverno 2015 progetta una nuova area di gioco urbano presso l'Ex Dogana di Roma con la creazione di un campo da basket site specific per gli abitanti del quartiere. Negli stessi spazi durante primavera 2016 Alberonero partecipa a **Roma Arte Aperta** mostra collettiva al fianco di grandi maestri come **Alighiero Boetti, Sol LeWitt, Jannis Kounellis** ed altri. Nell'estate 2016 la ricerca si focalizza sulla relazione uomo-paesaggio con il progetto **Tre Colli** in Catanzaro per **Altrove**. In autunno Alberonero crea un'installazione in marmo di fronte all'Arena di Verona, simbolo della città. La ricerca architettonica continua durante il 2017 con il progetto di grandi dimensioni per **Farm Cultural park**, centro culturale a Favara in Sicilia. Sempre in Sicilia durante l'autunno realizza una mostra personale a Catania sulla percezione del paesaggio del vulcano Etna. A fine 2017 lavora a in Buenos Aires per il quartiere di Barracas.

Dall'alto

Manana, 100 toni

Porco Benvenuto wallpainting, Catanzaro, 2015

Altro Paesaggio installazione sul vulcano Etna, 2017



Bros

Daniele Nicolosi, Milano 1981

Nel 2003 dopo aver intrapreso un percorso di studi al Politecnico di Milano alla facoltà di Disegno Industriale realizza numerosi wallpaintings in Italia e all'estero, diventando presto uno dei protagonisti dell'arte di strada italiana.

Nel 2007, riceve l'invito a partecipare alla mostra Street art Sweet art al PAC di Milano a cura di A.Riva, A marzo del 2008 inaugura la sua prima mostra personale al Superstudio più di Milano. Nello stesso anno partecipa a "Scala Mercalli" all'Auditorio di Roma a cura di G. Marziani. Nel 2010 partecipa alla "II Young Biennial Moscow" e a "La scultura italiana del XXI sec." curata da M. Meneguzzo. Contemporaneamente il Comune di Milano lo denuncia per una decina di interventi non autorizzati e il caso viene documentato sul New York Times e International Herald Tribune.

Nel 2012 realizza "Andrea" un'opera permanente sella fontana-lucernaio del Macro di Roma a cura di B. Pietromarchi. A marzo del 2013 inaugura "Padiglione Natura" un progetto che riflette sul paesaggio in relazione con la città, della durata di tre anni. Nel 2014 realizza, privo di autorizzazione, un intervento sulla facciata della chiesa S.Pio X a Milano, indagando l'aspetto della commissione.

A marzo del 2015 si diploma in Scultura all'Accademia di Belle Arti di Milano e realizza, successivamente a due anni di progettazione, Magic Boxes; opera che ha trasformato in sculture l'Auditorio e il Centro conferenze all'interno del sito che ha ospitato la manifestazione "Expo 2015".

Nel 2016 lavora a due opere permanenti per la Fondazione Bice Bugatti Segantini nel comune di Nova Milanese (MI) e, in collaborazione con l'assessorato alla Cultura del Comune di Milano, realizza una pittura su porcellana che abbraccia gran parte di Via Principe Eugenio.

Dal 2017 lavora all'eliminazione delle immagini delle sue opere dal web.

Dall'alto

Nuovo linguaggio - Commitenza. Smalto su tessere mosaicate.

Dimesione ambientale. Chiesa di San Pio X. Milano, 2014

Rosa, Rosae, Rosae - Pannelli di multistrato, vernice rombo, ferro,

terriccio, glitter. 870x310x3. Villa Brivio. Nova Milanese (MI), 2013

Vista posteriore del Centro conferenze di Expo 2015.

Magic Boxes - Prefabbricato architettonico, collage di pellicole

adesive, quarzo. Dimensioni ambientali, 2013/15



CT

Matteo Ceretto Castigliano (Torino, 1985) fin dai primi anni di attività, ha dedicato la sua ricerca alle evoluzioni e ai cambiamenti del rapporto tra dipinto murale e paesaggi marginali. Influenzato dalla storia della grafica e dalla cultura del *Writing*, l'interesse per il *lettering* è diventato un espediente per studiare la forma fino al punto di raggiungere gli elementi essenziali della lettera. Le campiture geometriche, risultato di analisi compositive, si adattano spesso a superfici inserite in contesti post-industriali, edifici abbandonati, luoghi periferici. Tra i più noti nomi della nuova generazione di artisti attivi in ambito urbano ha partecipato a **B- Wall** (a cura di F. Naldi e C. Musso, Bologna, IT, 2018); **W.C.T.H.Y.** (a cura di J. Van der Meer, Amsterdam, NL, 2017); **Artmosphere** Biennale (a cura di S. Chagina e S. Krolikova, Mosca, RUS, 2016); **1984 Evoluzione e rigenerazione del Writing** (a cura di P. Rivasi, Galleria Civica di Modena, IT, 2016); **Viatorino** (a cura di Galleria Giuseppe Pero, Milano, IT, 2016), **Street art Doping** (a cura di Fundacia do Dziela, Varsavia, PL, 2015).

Dall'alto

Senza titolo, spray su muro, Torino 2017

Senza titolo, pittura su muro, Torino 2017

Senza titolo, pittura su muro, Bologna 2018



Dall'alto

Giessen, 2017

Bonneuil Sur Marne (Parigi), 2017

Torino, 2017

Etnik

L'artista, Italo-svedese, ad oggi vive a Torino. **Etnik** si forma come writer nella scena dei primi anni novanta iniziando con le lettere classiche e i graffiti in stile newyorkese. Attraverso il disegno, con gli anni, l'artista ha evoluto il suo stile cercando sempre una strada originale arrivando fino alle forme architettoniche e alle sue inconfondibili città prospettiche attraverso l'analisi e la critica sugli agglomerati urbani, trasformando le lettere in questi ultimi e andando oltre quelle che sono state le barriere della disciplina portando la pittura murale ad un livello eccelso. È dal 2001 che questa sua evoluzione a livello artistico prende vita, trovando base nel *lettering*, sul quale ha impostato lo sviluppo della sua ricerca di stile.

Come si può leggere sul sito dell'artista: la trasformazione delle lettere che compongono il suo nome in masse geometriche, sono lo spunto su cui costruire moduli architettonici che s'intersecano violentemente su piani opposti e punti di vista spiazzanti per rappresentare un cemento sempre più costrittivo e un equilibrio sempre più precario nella vita quotidiana di ognuno di noi. Agglomerati urbani ed elementi naturali che fluttuano in uno spazio indefinito, in cui sono presenti le contraddizioni degli spazi urbani in cui viviamo. Il suo attuale lavoro è la sintesi di una continua sperimentazione che negli anni lo ha portato ad evolversi e che ancora oggi si sviluppa, come dimostrano le sue opere sempre innovative. Etnik già negli anni novanta, è nell'organizzazione di eventi e convention, come **Panico Totale** a Pisa, che ha creato sinergie tra alcuni dei più importanti artisti attivi di quegli anni, non solo in Italia, ma nel mondo.





Guè

Marco Mangione è nato a Catania nel 1986, **Guè** è un artista visivo che lavora principalmente nello spazio pubblico. Conosce l'ambiente del graffiti writing nei primi anni 2000, indagando e sperimentando sulle possibilità espressive che lo accosteranno all'arte urbana contemporanea.

La sua ricerca sviluppa un sistema di codici formali che seguono una determinata logica, un linguaggio segnico che ha le sue regole e propri canali di riferimento. Una grammatica personale che si esprime in una visione sospesa, per suggerire universi possibili attraverso una figurazione che confina con l'astratto, partendo da uno sviluppo legato a caratteri e personaggi iconici che hanno accompagnato l'artista dall'inizio del suo percorso.

La scomposizione degli elementi è il risultato di una ricerca verso la sintesi che tende a manifestare vibrazioni positive e serene, verso la rappresentazione di uno spazio flessibile, un dialogo aperto con l'architettura e l'ambiente.

Il suo interesse sulle nuove potenzialità espressive della superficie, che da verticale diventa abitabile e percorribile, nelle ultime esperienze lo porta ad intervenire in diversi ambienti legati all'attività collettiva. Impianti sportivi e aree ricreative sono gli spazi urbani dove sperimentare il movimento e l'attraversamento di uno spazio fruibile, per ottenere una visione variabile che si rigenera continuamente, come in una simulazione virtuale vissuta nello spazio reale.

Nel 2006, insieme al fratello **Andrea Mangione**, pittore figurativo, danno vita al progetto **Brevidistanze**, un percorso evolutivo artistico determinate per il loro stile di vita, una riflessione sulle possibilità associative di diversi linguaggi proposti dai due artisti.

Nel 2013 fonda, insieme ad altri collaboratori, il progetto **Ritmo**, uno spazio espositivo con sede a Catania, atto alla divulgazione delle nuove tendenze contemporanee, dove svolge la funzione di direttore artistico.

Quel filo sottile che lega l'uomo al paesaggio, in un gioco di stratificazioni e scambi fra l'ingegno, la tecnica e il lento procedere del tempo, sviluppa una cartografia specifica del limite variabile della città e del suo prolungamento nel territorio.

Gli altopiani scanditi dai muretti a secco e dai terrazzamenti ispirano una composizione che segue un andamento curvilineo, nella sovrapposizione di trasparenze e campi cromatici.

Dall'alto

Altrove III, Vento d'estate, Altrove festival, Catanzaro 2016

Border, Ragusa Festiwall, Ragusa 2017

Skatepark, Ravenna 2017



Ligama

Classe 1986, laureato in Grafica all'Accademia di Belle Arti Catania, è stato Assistente alla cattedra di Incisione fino al 2015, intraprendendo una carriera universitaria concentrata alla sperimentazione di nuovi metodi di stampa, culminati in Storiche *Alchimie Contemporanee*, che è stato il primo Workshop di Incisione Atossica tenuto presso l'Accademia di Catania. Ancora studente è segnalato per tre edizioni al **Premio Nazionale delle Arti** (Catania 2007, Napoli 2010, Milano 2011) indetto dal MIBACT, nel 2010 espone alla **Reggia di Venaria** a Torino, presso le Scuderie di Juvarra, nel 2013 espone all'**Istituto Nazionale per la Grafica** a Roma.

Proprio nel 2015 decide di abbandonare la carriera universitaria per dedicarsi esclusivamente alla ricerca artistica, cercando un linguaggio personale, riconoscibile e contemporaneo.

Così la sua ricerca pittorica arriva alla riproduzione dei meccanismi di scomposizione e dissoluzione dell'immagine reale in pixel tipici del virtuale digitale, nel desiderio di conciliare i tempi lunghi e riflessivi della pittura con quelli frenetici della realtà contemporanea. Una ricerca che si sviluppa in studio e nello spazio. È infatti molto influenzato dall'arte urbana, dai graffiti, e soprattutto da come la pittura possa evolversi nello spazio. Nella sua indagine i pixel sono gli atomi di una nuova materia telematica e inconsistente, sono i pigmenti di una pittura divisionista che interpreta il contemporaneo, sono un modo per avvicinarsi alle cose e per avvicinarsi alla storia, sono le celle che accolgono le frequenze suono-colore da lui analizzate e convertire attraverso un processo di co-creazione con un algoritmo di intelligenza artificiale. L'oggetto da informare (tela o muro esso sia) è al centro di un dispositivo di intelligenza connettiva che crea un dialogo tra la dimensione reale con quella digitale. Questo avviene ad esempio quando dipinge il suono, raccogliendo dati scientifici e traducendoli in equivalenti codici colori.

Attualmente è impegnato in un viaggio nella sua Sicilia, nel progetto **Uncommissioned Landscape Manipulation**, realizzando una consapevole trasformazione del territorio attraverso la pittura, intervenendo sui ruderi sparsi nell'isola, interrompendo di fatto una tradizione visiva "tipica" del paesaggio stesso, in cui ogni elemento risulta anonimo e fagocitato da una visione generale.

Dall'alto

Movimento Sicilia 2017

Magnitudo Sicilia 2017

Carbonio 2018



Dall'alto
crans montana 2016
Irpina 2015

Moneyless

Teo Pirisi è nato a Milano nel 1980 vive in Toscana. Nella scena artistica urbana affermatasi in Europa a partire dalla seconda metà degli anni 2000, l'Italia occupa oggi un posto di rilievo grazie alle esperienze di alcuni artisti che, pur provenendo dal graffiti writing (ossia dalla pratica del *tagging* di derivazione newyorkese) hanno fatti propri i linguaggi astratti già sperimentati tra gli anni Cinquanta e Ottanta, in particolare quello degli *spazialisti* e del **Gruppo Forma 1**, riproponendoli sotto nuove forme e, soprattutto, nel paesaggio eterogeneo della città.

In questo panorama, la traiettoria compiuta da **Moneyless** negli ultimi dieci anni, e qui riassunta in un percorso retrospettivo arricchito di opere nuove, si configura come un'indagine sulla geometria e sulla sua interazione con lo spazio - da quello urbano a quello naturale, da quello "piatto" del quadro (sia esso su tela, su tavola o su carta) a quello tridimensionale della scultura.

Tesi e ipotesi è il titolo che l'artista ha voluto per questa mostra.

Una la tesi. La geometria, dicevamo, come punto di contatto e riconciliazione tra la creatività umana e la natura, quest'ultima simbolicamente ricondotta all'essenzialità della linea - retta, aperta, infinita - e del cerchio - curvo, chiuso, finito.

Tante le ipotesi, spesso contrastanti. Innanzi tutto la simmetria e l'asimmetria. La perfezione del cerchio e la sua esplosione o spezzettatura. La finezza essenziale e ideale della linea e il suo ispessimento - quindi la sua trasformazione in forma e la conseguente e inevitabile sparizione. Infine il movimento, espresso da cerchi che si inseguono freneticamente sul piano, oppure dal sovrapporsi di linee ispessite e colorate, secondo un abile gioco di trasparenze che, analogicamente, simula il procedere per livelli tipico della grafica digitale - che l'artista ha studiato ma prontamente accantonato per dedicarsi al disegno, alla pittura e alla scultura e non dover mai rinunciare a quel coinvolgimento, antico e corporeo, con la materia da plasmare.

Questa ricerca incessante delle infinite variazioni sui linguaggi essenziali della linea e del cerchio sembra non aver mai abbandonato Moneyless, in nessuno dei suoi esperimenti con la materia: dal legno delle prime tavole scandite da composizioni simmetriche di cerchi, alle installazioni eteree di fili in situazioni boschive, o ancora alle sculture in cui pezzi di cerchi "spezzati" vengono combinati e saldati, quindi sospesi e illuminati in modo da proiettare il gioco aleatorio e cinetico della propria ombra su muro.

Nell'ultima produzione dell'artista l'informe sembra aver



Arezzo 2015

quasi preso il sopravvento sul rigore geometrico che caratterizzava i suoi primi lavori, e che sembra essersi poco a poco rarefatto. Quasi, tuttavia, perché nelle opere su legno sagomato e smaltato presentate in mostra - degli ibridi, al limite tra la scultura e l'opera pittorica - appare evidente come l'informale non si sia del tutto emancipato dalla paternità del cerchio e della linea. Probabilmente ciò non accadrà mai, ma gli esiti saranno sempre diversi: questo, il metodo che Moneyless sembra impiegare nella sua ricerca artistica, e che beneficia della sua particolare attitudine al viaggio e all'esplorazione di paesaggi naturali e urbani sempre nuovi.

In fondo, la traiettoria che vogliamo raccontare ha la sua vera origine diversi anni prima del 2008, e proprio in un viaggio. Questo viaggio porta dalla città natale e dai treni ai boschi e alle campagne, dal paesaggio metropolitano milanese a quello più raccolto lucchese, dove un Teo Pirisi appena quindicenne e con la passione per il graffiti writing ha dovuto trasferirsi per ragioni familiari. Già allora, la necessità di adattare un genio creativo precoce dalla realtà urbana a quella rurale si è rapidamente trasformata in opportunità. Da allora Teo/Moneyless non ha mai smesso di adattare - in contrasto in ambiente urbano, in armonia in ambiente naturale - le proprie ricerche materiali e estetiche ai differenti contesti delle sue esplorazioni.



Dall'alto

Vulcano, Shanghai, 2015

Nevicata, Madrid, 2015

Sten e Lex

Realizzano il primo stencil in strada a Roma nel 2001 e di lì si attestano tra i principali diffusori dello **Stencil Graffiti** in Italia.

Il duo è noto per aver sviluppato, a partire dal 2002, la tecnica della *mezzatinta* nello stencil.

I soggetti dei loro ritratti sono personaggi anonimi, da loro stessi fotografati o riscoperti in vecchi archivi fotografici, dipinti a stencil in bianco e nero e frutto di una ricerca sul ritratto di posa fotografico occidentale dagli anni '60 fino ad oggi.

A partire dal 2010, Sten e Lex realizzano stencil ritagliati sulla carta ed incollati sui muri. Mescolando lo stencil al manifesto da strada il duo sviluppa un processo che chiamano **Stencil Poster**.

Il processo comincia con l'affissione in strada, di un manifesto, un poster composto di linee o punti. Il poster, una volta incollato, viene ritagliato a mano sul muro ed una volta creata la matrice di carta, viene dipinta di nero ed infine distrutta per dare spazio alla figura finale. Solitamente restano attaccati alcuni brandelli di poster, si tratta di un'opera in divenire, che viene svelata dal tempo. Man mano che l'opera si disfa della matrice, l'opera stessa viene alla luce. Lo *stencil poster* pone fine alla riproducibilità dello stencil dato che la matrice viene distrutta per dare vita all'opera.

Nel 2008, **Banksy** li invita a partecipare al **Cans Festival** a Londra. Nel 2008 e nel 2010 hanno partecipato al **Nuart Festival** con esponenti internazionali della Street Art come: **Blek le Rat, Nick Walker, Dolk, D-Face, Chris Stain, Blu, Erica il Cane, Vhils e Roa**.

A partire dal 2010 dipingono una serie di ritratti di persone anonime su facciate di palazzi, come a *Stavanger, Køge, Baltimora, Atlanta, Poznan e Katowice*. Nel 2012 realizzano una facciata esterna del Museo Macro di Roma sotto la guida di Bartolomeo Pietromarchi e nello stesso anno espongono i loro lavori nella galleria Magda Danysz di Parigi.

La collaborazione con Magda Danysz li porterà ad esporre nel 2013 a Shanghai. A partire da quest'ultima mostra, il duo inizia a lavorare su forme astratte riprendendo sia la tecnica che la struttura composta da linee che aveva caratterizzato gran parte dei ritratti precedenti.

Il primo lavoro in grande scala di questa serie astratta è stato realizzato sul Palazzo dell'Economia di Bari nel 2013. Sempre nel 2013 partecipano all'Outdoor Festival di Roma ed al festival CityLeaks di Cologne.

Nel 2014, l'Istituto di Cultura Italiano, li chiama per realizzare una facciata a Shanghai, dal titolo **Vulcano**. Nel 2014 realizzano **Arazzo** al Foro Italico di Roma sotto la guida di Bartolomeo Pietromarchi. Lo stesso anno par-



Raggio, Bari, 2013

tecipano a mostre collettive in musei di arte contemporanea come il **Maco** di Oaxaca in Messico, la **Caixa Cultural** di San Paolo in Brasile e il Cafe Museum in Beijing.

Nel 2015 il duo inaugura un solo show alla Wunderkammern Gallery di Roma ed uno alla Celaya Brothers Gallery di Città del Messico. In entrambe le mostre oltre ai paesaggi astratti vengono esposte le **Matrici di carta** esposte sottovetro.

Alcune delle opere esposte in mostra nel 2015 vengono riproposte su grade scala e realizzate a parete a Roma e Città del Messico. Il 2015 è anche l'anno in cui il duo è chiamato a realizzare opere murali permanenti a Madrid, Porto ed Arezzo.

Nel 2016 Sten e Lex partecipano al **Festival Bukruk** a Bangkok dipingendo un murale astratto, dal titolo **The Storm** e realizzano la facciata esterna della Stazione Ostiense di Roma **Paesaggio Urbano V**. Ad Austin, realizzano un'opera dal titolo **Accordion**. A Gibellina realizzano un'opera dal titolo **Confini**.

Nel 2017 l'Università di Monterrey gli commissiona la facciata esterna dell'Auditorium Luis Elizondo.



Tellas

Tellas (Cagliari, 1985) nasce e cresce nelle aspre terre sarde. Da questi luoghi inizia la sua ricerca artistica: le sue opere sono una visione personale e intima degli elementi dei paesaggi naturali che lo circondano, un processo meditativo e pittorico che unisce lo spazio e le forme che caratterizzano il suo lavoro.

Nel 2014 l'Huffington Post USA lo inserisce nei 25 street artists più interessanti del mondo; nel 2015 per The Urban Contemporary Art Guide, a cura del noto Graffiti Art Magazine, Tellas entra a far parte della classifica dei 100 migliori artisti emergenti dell'anno a livello mondiale. Le modalità tramite cui esprime il proprio stile sono le più differenti: disegno, pittura, installazioni, stampa, produzioni audio-video, a conferma della volontà di sperimentare e sviluppare linguaggi differenti. Le sue partecipazioni a festival internazionali sono innumerevoli, tra le altre si ricordano **Artmosphere**, prima Biennale di Street Art tenutasi a Mosca nel 2014 (70 artisti internazionali) e **La Tour Paris Project**, 2013, considerato uno dei progetti più innovativi di arte contemporanea di tutto il mondo. Nel 2015 completa un'enorme opera pubblica a Cagliari, città capitale della cultura italiana per quell'anno, mentre nel 2016 compie importanti interventi pubblici a Madrid, Spagna, e ad Albany e Perth, Australia. Di rilievo sono anche le collaborazioni con alcuni brand storici di moda italiana, tra cui **Ferragamo** e Marni. Con quest'ultimo, Tellas realizza in due periodi differenti dei video e dei progetti, presentati anche in occasione della 56° Biennale di Venezia. Infine si segnalano i numerosi progetti condivisi con altri artisti, tra cui **Martina Merlini**, con la quale crea **Asylum**, un work in progress che esplora il microcosmo degli uccelli e da cui derivano successivamente diverse mostre. Con **Roberto Ci-redz**, invece, dopo essere stati selezionati per una residenza d'artista in Brasile, Tellas sviluppa numerosi murales pubblici ed installazioni a Sergipe, la cui realizzazione è descritta nel documentario **A grande terra do Sertão**.

Dall'alto

The Barrier 2017

deep in winter Lodz 2017

Senza titolo

Finito di stampare nel mese di luglio 2018
per conto di Lantana Editore Srl Roma

ISBN 978-88-99401-18-4



9 788899 401184