

I GRANDI RIVOLUZIONARI DELL'ARTE ITALIANA
DAL FUTURISMO ALLA STREET ART

RI EVOLUTION

A CURA DI
CURATED BY
RAFFAELLA BOZZINI
GIUSEPPE STAGNITTA

SUPERVISIONE STORICO SCIENTIFICA
HISTORICAL AND SCIENTIFIC SUPERVISION
MARCO DI CAPUA

Edizioni Dietro le Quinte

INDICE
CONTENTS

TESTI
TEXTS

RI EVOLUTION ISTRUZIONI PER L'USO <i>RI EVOLUTION INSTRUCTIONS FOR USE</i> Raffaella Bozzini	8
LA BELLA MODERNITÀ ITALIANA <i>THE BEAUTIFUL ITALIAN MODERNITY</i> Marco Di Capua	18
CANCELLARE IL PASSATO <i>ERASING THE PAST</i> Giuseppe Stagnitta	26
ANTONIO PRESTI: RIGENERARE ATTRAVERSO LA BELLEZZA E LA CONOSCENZA <i>ANTONIO PRESTI: REGENERATING THROUGH BEAUTY AND KNOWLEDGE</i> Gianfranco Molino	38
FARM CULTURAL PARK Florinda Saieva	42
SKRIPTURA Leonardo Alaedin Clerici	48
1962: ARTE PROGRAMMATA <i>1962: PROGRAMMED ART</i> Lucilla Meloni	134

ARTISTI
ARTISTS

Carla Accardi	103-132-189
Afro	149-175
Franco Angeli	144-185-186
Giacomo Balla	66-71-72-78
Alberto Biasi	143
Blu	257-258
Bo130	225-230-221
Umberto Boccioni	58-59-60-61-62-63-65
Alighiero Boetti	151-201
Bros	231
Alberto Burri	159-161
Giuseppe Capogrossi	87-104-111
Maurizio Cattelan	244-245
Mario Ceroli	199
Sandro Chia	220
Gianni Colombo	99-177
Pietro Consagra	165-200
Enzo Cucchi	196
Cuoghi e Corsello	220-240
Giulio D’Anna	76
Giorgio De Chirico	86-129-155
Gino De Dominicis	203-207-212
Mino Delle Site	83
Fortunato Depero	77-84
Arturo Di Modica	226-232
Piero Dorazio	109-162-206
Gerardo Dottori	79-80
Ericailcane	235
Tano Festa	167-170-180
Giosetta Fioroni	147
Lucio Fontana	98-113
Luigi Ghirri	194
Mario Giacomelli	158-193
Piero Gilardi	219
JBrock	248
Kaf	243
KayOne	250
Jannis Kounellis	105-236
Maria Lai	169-214
Bice Lazzari	74-75-101-126
Emilio Leofreddi	249

Felice Levini	229
Sergio Lombardo	115
Piero Manzoni	106-107
Renato Mambor	124
Gino Marotta	152
Rae Martini	252
Umberto Mastroianni	153-216
Fabio Mauri	166
Fausto Melotti	171-191
Mario Merz	174
Microbo	225-237
Maurizio Mochetti	150
Bruno Munari	92-154
Gastone Novelli	125
Nunzio	239
Vinicio Paladini	73
Mimmo Paladino	192
Pao	238-241-242
Giulio Paolini	234
Pino Pascali	121-123-131-145
Nicolaj Pennestri	247
Achille Perilli	88-172
Vettor Pisani	224
Michelangelo Pistoletto	188-202-217
Franco Politano	222-232
Arnaldo Pomodoro	173
Enrico Prampolini	67-93
Emilio Prini	213
Mauro Reggiani	176
Mimmo Rotella	205
Antonio Sanfilippo	95-97-122
Salvatore Scarpitta	94
Mario Schifano	120-182-183-184
Toti Scialoja	108
Gino Severini	68-81
Mario Sironi	82-85
Sten Lex	255
Studio Azzurro	210-211
Giulio Turcato	91-163
Grazia Varisco	157-228
Emilio Vedova	89-187
Luigi Veronesi	146-204
Gilberto Zorio	197

I GRANDI RIVOLUZIONARI DELL'ARTE ITALIANA
DAL FUTURISMO ALLA STREET ART

RIEVOLUTION

7 SETTEMBRE 2023 / 7 GENNAIO 2023

PALAZZO DELLA CULTURA - CATANIA
VIA VITTORIO EMANUELE II, 121

COMUNE DI CATANIA
CATANIA'S MUNICIPALITY

SINDACO
MAYOR
ENRICO TRANTINO

DIREZIONE CULTURA
CULTURE MANAGEMENT
PAOLO GIUSEPPE DI CARO

SITI E SISTEMI MUSEALI
SITES AND MUSEUM SYSTEM
VALENTINA NOTO

RESPONSABILE ALLESTIMENTI PALAZZO DELLA CULTURA
MANAGER OF THE PALACE OF CULTURE
ANGELO BACCHELLI
GIOVANNI MANITTA

A CURA DI
CURATED BY
RAFFAELLA BOZZINI
GIUSEPPE STAGNITTA

SUPERVISIONE STORICO SCIENTIFICA
HISTORICAL AND SCIENTIFIC SUPERVISION
MARCO DI CAPUA

COMITATO SCIENTIFICO
SCIENTIFIC COMMITTEE
ROBERTO BILOTTI
RAFFAELLA BOZZINI
GIORGIO CALCARA
LEONARDO CLERICI
MARCO DI CAPUA
GIUSY EMILIANO
MARIANNA IMPERATORI
ROBERTO LOCCI
LUCILLA MELONI
GIUSEPPE STAGNITTA

PRODUZIONE
EXECUTIVE PRODUCERS
AC DIETRO LE QUINTE
AC EMERGENCE

COORDINAMENTO GENERALE
GENERAL COORDINATION
MARIANNA IMPERATORI
(Edieuropa Qui Arte Contemporanea)

ORGANIZZAZIONE GENERALE
ORGANIZATION GENERAL
DIETRO LE QUINTE
EMERGENCE FESTIVAL

SEGRETERIA ORGANIZZATIVA E RICERCA D'ARCHIVIO
ORGANIZATIONAL SECRETARIAT AND ARCHIVAL RESEARCH
SILVIA FERDINANDI (Edieuropa Qui Arte Contemporanea)

IMPAGINAZIONE GRAFICA
GRAPHIC LAYOUT
SAMANTHA TORRISI

FOTOGRAFIE
PHOTOS
GIORGIO BENNI
63-71-72-76-79-82-83-84-89
94-129-176-192-200-224
BRUNO BANI 106
THOMAS LIBIS 157-228
MARCO PAROLO 258
ANTONIO SOLLAZZO
58-59-60-61-62-65

UFFICIO STAMPA
PRESS OFFICE
GLOBAL NETWORK COMMUNICATION
ELISA PETRILLO ODG 122332

UFFICIO STAMPA NAZIONALE
NATIONAL PRESS OFFICE
FRANCESCA LANDI

ALLESTIMENTO
SET-UP
GIADA CALCAGNO
in collaborazione con
DANIELA ARIONTE

ASSICURAZIONI
INSURANCE
LLOYD'S DI LONDRA

TRASPORTO OPERE
TRANSPORT OF WORK
ART SERVICE SRL MILANO

EDIZIONE CATALOGO
CATALOGUE EDITOR
DIETRO LE QUINTE

TRADUZIONI
TRANSLATION
JAKE NICHOLAS BROOKS

TESTI IN CATALOGO
TEXTS IN THE CATALOGUE
RAFFAELLA BOZZINI
LEONARDO CLERICI
MARCO DI CAPUA
LUCILLA MELONI
GIANFRANCO MOLINO
FLORINDA SAIEVA
GIUSEPPE STAGNITTA

RINGRAZIAMENTI
ACKNOWLEDGEMENTS
ARCHIVIO ACCARDI SANFILIPPO
FONDAZIONE ARCHIVIO AFRO
ARCHIVIO STORICO ALBERTO BIASI
ARCHIVIO GIANNI COLOMBO
ARCHIVIO PIETRO CONSAGRA
ARCHIVIO MARIA LAI
ARCHIVIO BICE LAZZARI
ARCHIVIO SERGIO LOMBARDO
FONDAZIONE PIERO MANZONI
FONDAZIONE DE CHIARA DE MAIO
ARCHIVIO GINO MAROTTA

STUDIO FABIO MAURI
ASSOCIAZIONE PER L'ARTE L'ESPERIMENTO DEL MONDO
STUDIO AZZURRO
FONDAZIONE FAUSTO MELOTTI
ARCHIVIO GINO MAROTTA
ARCHIVIO GASTONE NOVELLI
ARCHIVIO ACHILLE PERILLI
PINACOTECA CIVICA DI REGGIO CALABRIA
ARCHIVIO FONDAZIONE TOTI SCIALOJA
ARCHIVIO SEVERINI FRANCHINA
ARCHIVIO GRAZIA VARISCO
COLLEZIONE ROBERTO BILOTTI RUGGI D'ARAGONA
FONDAZIONE CA' SKRIPTURA

SI RINGRAZIANO INOLTRE
THANKS ALSO TO
ROBERTO ALESSANDRI
ETTORE ALLOGGIA
GALLERIA ARIONTE ARTE CONTEMPORANEA
ANNA E FRANCESCA BILLECI
TIZIANA BLANCO

STEFANO BOCCALINI
GIORGIO CALCARA
MAURIZIO CASCELLA
SILVIA CAVAZZA
OANA MICU CLEMENTINA
RITA SAVINA CUSIMANO
GIOVANNI DAMIANI
MARIANNA DI MODICA
STEFANIA DRAGO
FABIO DE VINCENTIIS
CONSUELO FABRIANI
GIOVANNI FLORIDI
VALERIA GALLETTI
GALLERIA EDIEUROPA QUI ARTE CONTEMPORANEA
GALLERIA ERICA RAVENNA
MARTINA GHIRALDI
AMEDEO GORIA
FABIO IANNIELLO
MARINA E ASIA LEOFREDDI
ROBERTO E LORENZO LOCCI
MASSIMO LOCCI
ROBERTO LOMBARDI
CLAUDIO MANNARA
SILVIA MORANI
MAURIZIO MORICONI
DOBRITA NICOI
SERGIO PANDOLFINI
ALESSANDRO PAVIA
MICHELA PIGORINI
LUCIANA PISANI
LUCIANO PIZZAGALLI
ANNAMARIA PRAMPOLINI
CORRADO RAVA
CARMELO RICCOBONO
CARLA MARIA RUTA
GIORGIA E VINCENZO SANFO
RAFFAELE SOLIGO
SABINA STERBINI
ANTONELLA VALENTE



RI EVOLUTION ISTRUZIONI PER L'USO

di Raffaella Bozzini

*“Il vero viaggio di scoperta non consiste nel cercare nuove terre,
ma nell'aver nuovi occhi”
M. Proust*

RI EVOLUTION indaga quegli artisti che, sin dall'inizio del Novecento hanno saputo e voluto mutare il corso dell'arte, nonostante il clima culturale non fosse sempre favorevole e la difficoltà di essere compresi. Artisti che hanno allargato le loro conoscenze, che non si sono accontentati, gli autentici contemporanei.

Il Novecento è stato un secolo di enormi trasformazioni che ha prodotto un taglio netto tra un passato, che si è ripetuto ciclicamente, e un futuro sconvolto da una nuova dimensione di comunicazione. Non credo sia mai accaduto nella vita degli uomini di assistere a così tanti cambiamenti ed evoluzioni. La rivoluzione artistica precede sempre quella storica, anticipando i tempi con le loro opere, sono stati gli artisti i primi rivoluzionari - come sempre antenne sul futuro - che hanno aperto le strade, lanciato messaggi, rivoluzionato lo sguardo.

Prescindendo da un percorso cronologico, la mostra offre al visitatore uno sguardo articolato sui vari fenomeni di trasformazione del pensiero dall'inizio del Novecento ad oggi, creando una dialettica dinamica tra passato e presente; momenti storici che, portati fuori dal loro tempo, combinano situazioni e interazioni diverse. Si vuole invitare i visitatori a partecipare attivamente alla mostra, ad allenare l'occhio e la mente alla percezione di opere che, al di là delle correnti artistiche e di pensiero, poste una accanto all'altra fuori il contesto teorico, esprimono meglio la loro essenza, a volte proprio nella loro opposizione e differenza. Il focus sarà la genialità dell'artista e le sue sperimentazioni, sia nel linguaggio artistico che nelle arti applicate.

RI EVOLUTION INSTRUCTIONS FOR USE

by Raffaella Bozzini

*“The true voyage of discovery consists not in seeking new
lands but in having new eyes”
M. Proust*

RI EVOLUTION investigates those artists who, since the beginning of the 20th century, have been able and willing to change the course of art. Artists who broadened their knowledge, who were not content, who were authentic contemporaries. The exhibition you are about to discover is a journey through an entire century of revolutions, through which you will be accompanied by the works of major modern and contemporary artists. The artistic revolution always precedes the historical one: artists are the first innovators and revolutionaries, who anticipate the times with their works, even though they sometimes express themselves in a language incomprehensible even to their contemporaries. Leaving aside a chronological path, the exhibition offers the visitor an articulated look at the various phenomena of the evolution of thought, creating a dynamic dialectic between past and present, going through the beginning of the 20th century to the present. Historical moments that, taken out of their time, combine different situations and interactions.

The aim is to invite visitors to actively participate in the exhibition, to train their eyes and minds to perceive works that, placed side by side beyond artistic currents and theoretical context, better express their essence, sometimes precisely in their opposition and difference. The focus is the genius of the artists and his experiments also in the applied arts. The exhibition tends not to concede precise references to allow the visitor to approach it with a gaze that is clear of preconceptions. To live space at the sensitivity that allows one to be permeated by Art; to surrender to emotions and to let one's gaze be transformed, returning to a state of amazement as that

La mostra tende a non concedere riferimenti precisi, per permettere al visitatore di affrontarla con uno sguardo limpido da preconetti e dare spazio a quella sensibilità che consente di farsi permeare dall'Arte, di affidarsi alle sensazioni e lasciare che lo sguardo si trasformi, tornando a uno stato di stupore proprio del bambino. Il suggerimento è di provare ad ascoltare la mostra come una sinfonia di forme, colori e impulsi. Immergersi, per il tempo necessario a creare un capovolgimento del punto di vista, in una dimensione in cui lo sguardo artistico predomina ma non è separato dalla storia e dai rapporti sociali. Come diceva Mario Schifano “Forse per me l'infanzia non è mai finita, per infanzia io intendo la possibilità di continuare a osservare il mondo con uno sguardo magico”.

L'opera che diede il titolo a una storica mostra di Giulio Paolini nel 1970 era proprio “Vedo”, un insieme di punti (matita su fogli di carta fissati alla parete) estesi su un'area corrispondente all'ampiezza del campo visivo dell'artista.

of a child. The suggestion is to try to listen to the exhibition as a symphony of shapes, colours and impulses. Immerse yourself, for the time necessary to create a reversal of point of view, in a dimension in which the artistic gaze predominates but is not separated from history and social relations. As Mario Schifano said, “Perhaps for me childhood never ended.... by childhood I mean the possibility of continuing to observe the world with a magical gaze.”

The work that gave the title to a historic exhibition of Giulio Paolini in 1970 was precisely “I see”, a set of points (pencil on sheets of paper fixed to the wall) extended over an area corresponding to the width of the artist's visual field.

To see is not just to have a look, but to be able to penetrate inside things, to intuit their substance, and then imagine a different function and dream of a change in value. In any case, it is in recognising that form of feeling that we call emotion and that we have within us, that unusual experiences are activated to the point that a universe can be



Mostra Giulio Paolini. Vedo, Galleria Editalia, Roma 1970. Da sinistra: Orietta Bianchi, Giorgio De Marchis, Giulio Paolini
Exhibition Giulio Paolini. Vedo, Galleria Editalia, Rome 1970. From the left: Orietta Bianchi, Giorgio De Marchis, Giulio Paolini

Vedere non è semplicemente guardare, ma riuscire a penetrare all'interno delle cose, intuirne la sostanza, per poi immaginare una diversa funzione e sognare un cambiamento di valore. È proprio nel riconoscere quella forma del sentire che chiamiamo emozione e che abbiamo dentro di noi, che si attivano esperienze insolite al punto che da un'immagine isolata può nascere un universo. Ogni quadro andrebbe osservato almeno per alcuni secondi. La prima cosa da fare è esaminare i particolari, senza preoccuparsi di collocarlo in un'epoca piuttosto che in un'altra e successivamente lasciarsi permeare dall'insieme, cambiando l'ordine il progetto non cambia. Il significato comunque è sempre intuitivo, anche quando gli artisti utilizzano un linguaggio diverso da quello a cui siamo abituati, talvolta apparentemente incomprensibile. **Ognuno di noi è come un pianeta dell'universo, in questa mostra abbiamo scelto di esporre le opere di quegli artisti che brillano di luce propria e li abbiamo accostati creando delle costellazioni, delle possibilità di dialogo, a volte producendo dei corti circuiti.**

Sospinti dall'energia prodotta dal movimento di rivoluzione e rotazione, da millenni i pianeti e le stelle solcano il cielo e producono trasformazioni. Diceva Ruggero Bacone: *“Le virtù vigorose dei cieli, con le loro specie, e quelle delle stelle, possono imprimersi molto di più nei corpi e negli organi, e una volta che questi siano stati violentemente alterati, l'uomo è spinto con forza ad azione delle quali prima non si preoccupava, fatto salvo il suo libero arbitrio”*. Anche nella storia dell'Arte ci sono movimenti di gruppo che, come le formazioni dei voli degli uccelli tras migratori, cambiano direzione con una sincronicità e sintonia che solo a distanza si può scorgere nel loro divenire, pur mantenendo ogni artista la propria individualità.

Gli studiosi di astrologia ritengono che siano i transiti dei pianeti lenti, definiti generazionali, a influenzare i movimenti collettivi: Urano, Nettuno e Plutone, pianeti che sostano per diversi anni in ogni segno zodiacale, possono esser letti a questo scopo di influenza comune.

Dato che l'astrologia non è altro che la relazione tra micro e macro cosmo, tutto è leggibile anche in chiave astrologica e

born from an isolated image. Every picture should be observed for at least a few seconds. The first thing to do is to observe its details, without worrying about placing it in one era rather than another, then let be permeated by the whole, changing the order the project does not change. The meaning is always intuitive, even sometimes apparently incomprehensible.

Each of us is like a planet in the universe. In this exhibition, we have chosen to exhibit the works of those artists who shine in their own light, and we have placed them side by side, creating constellations, possibilities for dialogue, sometimes producing short circuits.

Buoyed by the energy produced by the movement of revolution and rotation, planets and stars have for millennia been plying the skies and producing transformations. Roger Bacon said: “The vigorous virtues of the heavens, with their species, and those of the stars, can imprint themselves much more in bodies and organs, and once these have been violently altered, man is forcibly impelled to actions which he did not previously concern himself with, subject to his free will”. Even in the history of Art, there are group movements that, like the formations of the flights of trans migratory birds, change direction with a synchronicity and harmony that can only be discerned at a distance in their becoming, though each artist retains there individuality.

Astrologers believe that it is the transits of the slow planets, termed generational, that influence collective movements: *Uranus, Neptune and Pluto, planets that dwell for several years in each sign of the zodiac, can be read for this purpose of communal influence. Since astrology is nothing more than the relationship between micro and macro cosmos, everything can also be read in an astrological key, and art is no exception. As Marco Pesatori tells us: “The great epochs are linked to the slow planets, particularly Pluto. For example, when Pluto enters Gemini at the end of the 19th century, all art becomes twin art. All avant-garde art is Gemini: Futurism: movement; Cubism: looking above, behind, below; Expressionism: throwing out; Impressionism: studying perception. These are all twin themes. In 1914 Pluto enters Cancer: Dada and Surrealism arrive. It is the discovery of the unconscious: art is overwhelmed and becomes Cancer art. In*

l'arte non è un'eccezione. Come ci racconta Marco Pesatori: “Le grandi epoche sono legate ai pianeti lenti, in particolare a Plutone. Per esempio, quando Plutone entra nei Gemelli alla fine del XIX secolo, tutta l'arte diventa un'arte gemellare. Tutte le avanguardie artistiche sono Gemelli: il Futurismo: il movimento; il Cubismo: il guardare sopra, dietro, sotto; l'Espressionismo: buttare fuori; l'Impressionismo: studiare la percezione. Queste sono tutte tematiche gemellari. Nel 1914 Plutone entra in Cancro: arrivano il Dada e il Surrealismo. È la scoperta dell'inconscio: l'arte viene travolta e diventa un'arte cancerina. Nel 1939 Plutone entra in Leone ed ecco compagno Pollock e la Action Painting e così via”.

Inizia così quella rivoluzione artistica che coinvolge tutto il secolo scorso e ancora non si è interrotta. Le continue invenzioni tecnologiche e le evoluzioni culturali propongono sempre nuove intuizioni e visioni che si moltiplicano all'infinito come specchi. Questi sono solo alcuni spunti per navigare in questa mostra, che veleggia tra le opere che vanno dal 1913 al 2023, passando attraverso molteplici evoluzioni, coinvolgendo tutte le Avanguardie e includendo la rivoluzione tecnologica della fotografia, che a sua volta apre allo sguardo creativo a ulteriori e innumerevoli possibilità.

Una delle più potenti rivoluzioni dello sguardo che ha radicalmente mutato le sorti dell'arte fu quella del **Futurismo**, aprendo le porte alla visione dell'epoca moderna. Un inno alla modernità e alle novità tecnico scientifiche, destinata a espandersi nel mondo e in tutte le espressioni artistiche e culturali, proponendo in sostanza un nuovo atteggiamento nei confronti del concetto stesso di arte. È proprio la velocità il parametro estetico della modernità, il mito della velocità per il Futurismo ha degli impeti quasi religiosi. Dice Marinetti in un suo scritto: *“Se pregare vuol dire comunicare con la divinità, correre a grande velocità è una preghiera”*.

Anello di congiunzione e grande maestro dell'arte del guardare è l'artista e designer **Bruno Munari**. Nel 1926 fa ritorno a **Milano**, che in quegli anni è un grande centro culturale e artistico e lì conosce **Marinetti** e gli altri protagonisti del Futurismo e grazie al suo approccio

1939 Pluto enters Leo and appear Pollock and Action Painting and so on”.

Thus began the artistic revolution that persisted for the entirety of the last century and has not yet stopped. The continuous technological inventions and cultural evolutions always propose new insights and visions that multiply endlessly like mirrors. These are just a few pivotal cues to navigate this exhibition, which sails through works from 1913 to 2023, passing through multiple evolutions, involving all the Avant-gardes and including the technological revolution of photography, which in turn opens the creative gaze to further and countless possibilities.

The exhibition opens with the first parenthesis of the Futurist revolution, a reinterpretation of that fundamental moment of transition to modernity that Europe experienced at the beginning of the 20th century.

*One of the most powerful ‘revolutions of the gaze’ that radically changed the fate of art, opening the door to the vision of the modern era, was the **Futurism**. More than a century has passed since the publication of their Manifesto, the most important historical Italian avant-garde of the 20th century. A hymn to modernity and technical-scientific novelties, it was destined to spread throughout the world and into all artistic and cultural expressions, essentially proposing a new attitude towards the very concept of Art. Speed is precisely the aesthetic parameter of modernity.*

The myth of speed for futurism has almost religious impulses. Marinetti says in one of his writings: “If praying means communicating with the divinity, running at great speed is a prayer”.

*The conjunction ring and great master of the art of looking is the artist and designer **Bruno Munari**. In 1926 he returned to **Milan**, which in those years was a major cultural and artistic centre, and there he met **Marinetti** and the other protagonists of Futurism, and thanks to his innovative approach he became one of the leading figures of the group. Munari later shifted his attention towards new forms and perceptions and became crucial in the birth and development of Kinetic and Programmed Art. He transformed the Futurist ‘Myth of the Machine’ into the ‘**Manifesto of Machinism**’ - more relevant than ever - in which he compared machines to living beings,*

innovativo diventa una delle figure di spicco del gruppo. Munari successivamente sposta la sua attenzione verso nuove forme e percezioni e diventa cruciale nella nascita e nello sviluppo dell'Arte Cinetica e Programmata. Trasforma il 'Mito della macchina' futurista nel ***Manifesto del Macchinismo*** - più attuale che mai - in cui paragona le macchine agli esseri viventi, immaginando un futuro in cui l'uomo sarebbe stato loro schiavo e l'unica salvezza per il genere umano sarebbero stati gli artisti. Diventa celebre con la serie delle 'Macchine Inutili' ispirate ai ricordi di infanzia. Lui stesso le descrive così *“inutili perché non fabbricano, non eliminano manodopera, non fanno economizzare tempo e denaro, non producono niente di commerciabile. Non sono altro che oggettibili colorati, appositamente studiati per ottenere quella determinata varietà di accostamenti, di movimenti, di forme e di colori”*.

Tra le opere più inclini a trasformare il nostro punto di vista ci sono proprio quelle dell'**Arte Cinetica con i suoi particolari effetti ottici e giochi di colori e forme**. Di nuovo protagonista nelle opere cinetiche è il movimento, che può essere reale o virtuale e che disorienta l'osservatore spostandone il punto di vista; sperimentazioni d'insolita magia visiva, che lasciano affiorare la sorpresa di qualcosa che si verifica nell'istante in cui si guarda. L'obiettivo comune che caratterizza l'arte cinetica è proprio il rapporto attivo fra opera e pubblico, coinvolto anche sul piano sensoriale. L'Arte Cinetica italiana fu un'arte rivoluzionaria, non in senso politico come altre correnti di quell'epoca di fermenti, ma in senso visivo e tecnico. Si usano meccanismi e materiali prima inutilizzati quali motori, luci, acciaio, superfici trasparenti, riflettenti, gomme.

Sono molte le personalità di spicco che si muovono in quel periodo storico-artistico dominato dalla voglia di cambiamento e sperimentazione ma pochi sono stati così influenti nel mondo dell'Arte come **Lucio Fontana**. Con un solo gesto iconico l'artista ha rivoluzionato l'arte contemporanea per sempre. Eppure il suo genio va molto al di là delle tele tagliate e bucate.

Introducendo il gesto di andare oltre la tela, Fontana ha aperto la prospettiva ad ulteriori dimensioni e ha rappresentato un definitivo spartiacque con il passato.

imagining a future in which man would be their slave and the only salvation for mankind would be artists. He became famous with the 'Useless Machines' series inspired by childhood memories. He himself describes them this way: “Useless because they do not manufacture, do not eliminate labour, do not save time and money, do not produce anything marketable. They are nothing but colourful moving objects, specially designed to obtain that certain variety of combinations, of movements, of shapes and colours”.

*Among the works most likely to transform our viewpoint are those of **Kinetic Art with its particular optical effects and play of colours and shapes**. Again, the protagonist in kinetic works is movement, which can be real or virtual and which disorients the observer by shifting his or her point of view; experiments in unusual visual magic, which let the surprise of something occurring in the instant of looking emerge. The common goal that characterises kinetic art is precisely the active relationship between the work and the audience, which is also involved on a sensory level.*

Italian kinetic art was a revolutionary art, not in a political sense like other currents of that period of ferment, but in a visual and technical sense. The materials changed, previously unused mechanisms and materials such as motors, lights, steel, transparent surfaces, reflective surfaces, rubbers were used.

*There were many prominent personalities moving in that historical-artistic period dominated by the desire for change and experimentation, but few were as influential in the world of Art as **Lucio Fontana**. With a single iconic gesture, the artist revolutionised contemporary art. Yet his genius goes far beyond cut and pierced canvases. By introducing the gesture of going beyond the canvas, Fontana opened up perspectives to further dimensions and represented a definitive watershed with the past. An evolution for a new art within which other aspects of reality such as science would come into play. In fact, it is science that pushes art to change and modifies the structure of man. An art that goes beyond painting, sculpture, literature, music including any experimentation.*

Alberto Burri** is the other Italian artist who has transformed the visual stereotypes of the post-war period. In addition to the shapes, his **use of matter was really revolutionary: he paints on jute sacks, on old shirts, aged woods; the tar, molds,

L'intento degli artisti del *Manifesto Blanco*, tra cui Fontana, è proprio compiere una rivoluzione per un'arte nuova all'interno della quale sarebbero entrati in gioco altri aspetti della realtà come la scienza. È la scienza infatti che spinge l'arte al cambiamento e modifica la struttura dell'uomo.

Un'arte che vada oltre pittura, scultura, letteratura, musica includendo qualsiasi sperimentazione.

Alberto Burri è l'altro artista italiano, che ha trasformato maggiormente gli stereotipi visivi del secondo dopoguerra. Oltre alle forme il suo è un **rivoluzionario uso della materia**, dipinge sui sacchi di juta, su vecchie camicie, legni invecchiati; i catrami, le muffle, le lastre di metallo gli servivano come la tavolozza dei colori e con la fiamma trasforma le plastiche in membrane squarciate. In una rara intervista spiega: *“Non c'entra tanto il materiale, quanto piuttosto le forme e lo spazio nel quadro [...] la morbidezza del legno e la durezza del ferro, non sono certo queste le caratteristiche del quadro. La caratteristica principale è la forma. I colori anche, naturalmente. I colori sono così dentro alla mia testa che potrei farli al buio. Io cerco i colori puri”*. *“Un quadro, quando riesce, è equilibrio, struttura, composizione, ritmo e luce”*. *“Io voglio che tutto sia armonico”*. Nel 1973 inizia il ciclo dei *Cretti*, caolino misto a vinavil in sapiente dosaggio in cui le screpolature si dispongono a disegno, e su questo filone, tra 1984 ed il 1989, realizza quella meraviglia che è il sudario di cemento con cui rivestì i resti di **Gibellina** - andata completamente distrutta dal terremoto del 1968 - dove il “cretto” o crepa diventa percorso.

Duplica è stata la rivoluzione per le artiste come **Bice Lazzari, Maria Lai** e **Carla Accardi**: non deve essere stato semplice riuscire a emergere nelle Arti e a imporre come linguaggio un'astrazione netta e senza ripensamenti.

Siciliana di Trapani, **Carla Accardi** - assieme al marito **Antonio Sanfilippo** - e Ugo Attardi, **Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli** e **Giulio Turcato** nel 1947 aveva aderito al ***Manifesto di Forma I***, che rappresenta una pagina fondamentale della storia dell'arte del Novecento. Il gruppo sostiene l'armonia di forme pure, sino ad arrivare alla sintesi simbolica del **'segno'**, e rifiuta ogni nesso di continuità con la pittura

metal plates served him as the color palette and with the flame transforms the plastics into torn membranes. In a rare interview he explains: “It has nothing to do with the material, but rather with the shapes and the space in the [...] the softness of wood and the hardness of iron, these are certainly not the characteristics of the picture. The main feature is the shape. The colors too, of course. The colors are so inside my head that I could make them in the dark. I look for pure colors.” “A picture, when it succeeds, is balance, structure, composition, rhythm and light”. *“I want everything to be harmonious”*. *In 1973 began the cycle of ‘Crettos’, kaolin mixed with vinavil in wise dosage in which the cracks are arranged to design, and on this strand, between 1984 and 1989, realizes the wonder that is the cement shroud with which he covered the remains of **Gibellina** - gone completely destroyed by the earthquake of 1968 - where the “cretto” or crack becomes path.*

*The revolution was twofold for women artists such as **Bice Lazzari, Maria Lai** and **Carla Accardi**: imposing a clear-cut abstraction as a language without second thoughts, must not have been easy to succeed in emerging in the arts.*

*A Sicilian from Trapani, **Carla Accardi**, together with her husband **Antonio Sanfilippo** and Ugo Attardi, **Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli** and **Giulio Turcato** in 1947 had adhered to the **'Forma I Manifesto'**, which represents a fundamental page in the history of 20th century art. The group advocated the harmony of pure forms, up to the symbolic synthesis of the **'sign'**, and rejected any link of continuity with the Italian painting of the last twenty years, surpassing it and returning to the strand of abstractionism. In the 1960s, Accardi moved from the decomposition of form to the decomposition of the work. With the work 'Tent' (1965), painting became a space into which one could enter and she was one of the first artists to experiment with the so-called 'art-environment'.*

The 1960s and 1970s represented an extraordinary revolutionary season for Italian art, a period rich in visual, intellectual and social stimuli. After the impact with its overwhelming charge of new and disruptive ideas, nothing has remained the same. There are many artists in

italiana degli ultimi vent’anni, sorpassandola e tornando al filone dell’astrattismo. La Accardi negli anni ’60 passa perfino dalla scomposizione della forma alla scomposizione dell’opera. Con l’opera “Tenda” (1965) la pittura diventa uno spazio in cui si può entrare e lei una delle prime artiste a sperimentare la così detta ‘Arte-ambiente’.



Il Gruppo di Forma 1 al tempo del Manifesto nel 1947
The Forma 1 Group at the time of the Manifesto in 1947
Da sinistra / From the left: Pietro Consagra, Mino Guerrini, Ugo Attardi, Carla Accardi, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Piero Dorazio

Gli **anni Sessanta e Settanta hanno rappresentato per l’arte italiana una straordinaria stagione rivoluzionaria, un periodo ricco di stimoli visivi, intellettuali e sociali.** Dopo l’impatto con la sua carica travolgente di idee nuove e dirompenti nulla è rimasto più lo stesso. Molti sono gli artisti in mostra che hanno vissuto in modo radicale - sotto il profilo estetico e sotto quello politico - quel tempo di svolta e di contraddizioni. In quel periodo, caratterizzato da profondi cambiamenti sociali e politici, l’arte esce infatti dalle gallerie e dai musei per invadere strade e piazze ed entrare a contatto con la vita quotidiana reale.

La liberazione dai canoni dell’arte figurativa è ben visibile in mostra anche nelle opere di quegli artisti che hanno compiuto una rivoluzione all’interno del loro stesso linguaggio, passando dal figurativo all’astrattismo, come **Giuseppe Capogrossi** che lascia la magistrale figurazione per giungere ai suoi riconoscibili segni, denominati da Gillo Dorfles ‘forme a forchetta’, destinati non solo a diventare marchio dell’artista ma, come i tagli di Fontana e le combustioni di Burri, capaci di essere elevati a simboli del

the exhibition who radically experienced - aesthetically and politically - that time of change and contradiction. At that time, which was characterised by profound social and political changes, art left the galleries and museums to invade streets and squares and come into contact with real everyday life.

*In the exhibition **the liberation from the canons of figurative art** is clearly visible in the works of those artists who made a revolution within their own language, moving from the figurative to the abstract such as **Giuseppe Capogrossi** who left masterly figuration to arrive at his recognisable signs, called ‘fork shapes’ by Gillo Dorfles, destined not only to become the artist’s trademark but, like Fontana’s cuts and Burri’s combustions, capable of being elevated to symbols of contemporary Italian art, appreciated and recognised even abroad.*

***Afro Basaldella’s** extreme stylistic independence makes him an artist who was able to flow into abstraction while still embodying figuration. Afro himself stated in an interview in 1966 that “the distinction between abstract and figurative makes no sense. The artist, whether he paints a car or a human face, will only ever have in mind the rhythms, the colours, the forms... never the subject”.*

*Artists such as **Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Alighiero Boetti** and **Jannis Kounellis** expanded their gaze to the international scene, experimented with innovative contaminations between genres and inaugurated new languages such as performances, installations and happenings. **Rome was the centre of the cultural world.** The Roman stage of the ‘Dolce vita’ was not only Via Veneto, an entire universe of artists revolved around **Piazza del Popolo** and the café Rosati, even though the public was often decidedly refractory to new artistic trends. The so-called ‘Scuola di Piazza del Popolo’ was mainly joined by **Mario Schifano, Giosetta Fioroni, Tano Festa** and **Franco Angeli.** The group was officially formed in 1960 with the exhibition of their works in a group show at the ‘La Salita Gallery’.*

*With **Studio Azzurro’s “Garden of Things,” we reach the revolution introduced by video art** in which experimentation with new technologies is well represented by an infrared image video installation created in 1992 for the 18th Milan Triennale. We enter a dark room in which electric blue*

contemporaneo italiano, apprezzato e riconosciuto anche all’estero.

L’estrema indipendenza stilistica di **Afro Basaldella**, fa di lui un artista che è stato capace di fluire nell’astrazione continuando a incarnare la figurazione. Lo stesso Afro, in un’intervista del 1966, aveva dichiarato che “*non ha senso la distinzione fra astratto e figurativo. L’artista, dipinga una macchina o un volto umano, avrà sempre e soltanto presenti i ritmi, i colori, le forme... mai il soggetto*”.

Artisti come **Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Alighiero Boetti** e **Jannis Kounellis** ampliando il proprio sguardo alla scena internazionale, sperimentano innovative contaminazioni tra generi e inaugurano nuovi linguaggi come performance, installazioni e happening. In quegli anni **Roma era il centro del mondo culturale.** Palcoscenico romano della ‘dolce vita’ non fu soltanto Via Veneto, un intero universo di artisti ruotava intorno a **Piazza del Popolo** e al caffè Rosati, nonostante spesso il pubblico fosse decisamente refrattario alle nuove tendenze artistiche.

Alla cosiddetta ‘Scuola di Piazza del Popolo’ aderirono principalmente **Mario Schifano, Giosetta Fioroni, Tano Festa** e **Franco Angeli.** Il gruppo si formò ufficialmente nel 1960 con l’esposizione delle loro opere in una mostra collettiva, presso la galleria La Salita.

Si giunge poi alla **rivoluzione introdotta da Studio Azzurro, il gruppo artistico pioniere della videoarte**, collettivo milanese che esplora da 35 anni le possibilità poetiche e espressive delle nuove tecnologie, i legami tra reale e realtà virtuale, e le potenzialità del video concepito come fenomeno di sinestesia.

video panels offer white hands that take care of the objects they shape. Just as a blind man shapes objects and sees them through touch, here too they come to life in the hands that caress them. Their contours break down once the hand’s attention wanders away. Imaginative power is awakened through the person’s relationship with the world, by manipulating matter we also transform ourselves. ‘Touch to see’ this is the key. *As Jung says ‘the unconscious touches’, both the producer and the user.*

*The exhibition includes and concludes with **the works of the most important artists of Street Art, the last of the artistic revolutions in order of time** who, like the Futurists, reject the concept of an élitist art, confined to museums and the spaces of courtly culture. Authors of a transformation of language and field, their need to express themselves is so compelling that they conquer city spaces. In addition to civil commitment, sometimes there is anger, but above all there is that ‘good madness’, which often goes hand in hand with creativity, with genius.*

“Observe how carefully nature took care to scatter a pinch of madness everywhere. She infused man with more passion than reason so that everything would be less sad, difficult, ugly, insipid, annoying”, *wrote Erasmus of Rotterdam, between the serious and the facetious, in ‘In Praise of Folly’.* “The distinction lies in the moral approach: madness is interesting, but it matters what lies behind it, the ethics” *adds the wittiest of art critics Philippe Daverio.* “A country can have less competitive capacity and more aesthetic, cultural strength,” he explains, “Italy is an example of this: everyone goes their own way, but in this ‘crazy’ path



Studio Azzurro, Il nuotatore, a Palazzo Fortuny, Venezia, nel 1984 / Studio Azzurro, Il nuotatore, at Palazzo Fortuny, Venice, in 1984

La loro sperimentazione verso nuove tecnologie è ben rappresentata da il “*Giardino delle cose*” una videoambientazione per immagini a infrarossi, creata nel 1992 per la XVIII Triennale di Milano.

Una stanza buia in cui i pannelli video di un blu elettrico, offrono mani bianche che si prendono cura degli oggetti che modellano. Come un cieco dà forma agli oggetti e li vede attraverso il tatto, anche qui prendono vita tra le mani che li accarezzano. Il loro contorno si scompone una volta che l’attenzione della mano si allontana. Il potere immaginativo si risveglia grazie alla relazione della persona col mondo, manipolando la materia trasformiamo anche noi stessi. È il calore delle mani dell’uomo che dà esistenza alle cose. ‘Toccare per vedere’ questa è la chiave di volta. Come dice Jung “*l’inconscio tocca*” sia chi produce che chi ne fruisce.

La mostra comprende e si conclude con le opere degli **artisti più innovativi della Street Art, l’ultima delle rivoluzioni artistiche in ordine di tempo**, che rifiutano

we advance dialectically and we Italians, in love with art as few are, should be proud of our maieutic knowledge”.

*We wanted to add to the exhibition the account of a Sicilian reality that concrete example of contemporary revolutionary gesture: the work of **Antonio Presti**. Among his many contemporary art projects, the visionary Antonio Presti succeeded in realising Fiumara d’Arte, between Milazzo and Cefalù: an open-air museum stretching from the coast to the hinterland, over a total distance of some 70 km, studded with colossal sculptures. Between 1986 and 2010, he called internationally renowned artists such as the Sicilian **Pietro Consagra, Mauro Staccioli, Piero Dorazio, Tano Festa** and many others to work here. More than fifteen years have passed since the “**Porta della Bellezza**”, a monumental work donated by Antonio Presti to the city of Catania, triggered the value of sharing in the consciences of those who live in the suburbs.* “In the Librino district I felt the need to continue



Bros The End. “Urban Arena” Mostra Museo Macro, novembre 2012 (Foto: Yuma Martellanz)
Bros The End. “Urban Arena” Exhibition Macro Museum, November 2012 (Photo: Yuma Martellanz)

il concetto di un’arte élitaria, confinata nei musei e negli spazi della cultura aulica. Autori di una trasformazione di linguaggio e di campo, la loro necessità di esprimersi è così impellente che conquistano gli spazi delle città. Oltre all’impegno civile, a volte c’è la rabbia, ma soprattutto si manifesta quella ‘pazzia buona’, che spesso si sposa con la creatività, con il genio.

“Osservate con quanta previdenza la natura ebbe cura di spargere ovunque un pizzico di follia. Infuse nell’uomo più passione che ragione perché fosse tutto meno triste, difficile, brutto, insipido, fastidioso”, scriveva tra serio e faceto, Erasmo da Rotterdam nell’Elogio della follia. *“La distinzione sta nell’impostazione morale: la follia è interessante, ma conta cosa ci sta dietro, l’etica”* aggiunge il più spiritoso dei critici d’arte Philippe Daverio. *“Un paese può avere meno capacità competitiva e più forza estetica, culturale - ci spiega - l’Italia ne è un esempio: ognuno va per la sua strada, ma in questo percorso “matto” si avanza dialetticamente e noi italiani, innamorati d’arte come pochi, dovremmo essere fieri del nostro sapere maieutico”.*

Abbiamo voluto aggiungere in mostra il racconto di una realtà siciliana che è un concreto esempio di gesto rivoluzionario contemporaneo, il lavoro di **Antonio Presti**. Tra i moltissimi progetti di arte contemporanea, è riuscito a realizzare “Fiumara d’Arte”, tra Milazzo e Cefalù, un museo a cielo aperto che si estende dalla costa all’entroterra, su un percorso totale di circa 70 km, costellato di colossali sculture. Tra il 1986 e il 2010 chiamò a lavorare in questi luoghi artisti di fama internazionale come il siciliano **Pietro Consagra, Mauro Staccioli, Piero Dorazio, Tano Festa** e tanti altri. Sono passati più di quindici anni da quando la ‘**Porta della Bellezza**’, opera monumentale donata da Antonio Presti alla città di Catania, ha innescato nelle coscienze di chi vive la periferia il valore della condivisione. *“Nel quartiere di Librino ho sentito la necessità di continuare a innestare Bellezza, con i primi portatori di purezza: i bambini. Una vera muraglia dedicata all’anima l’arte ritorna così al suo processo spirituale di azione e condivisione di valori, innestando una nuova coscienza etica e civile”.*

L’estetica madre dell’etica la definisce Brodskij nel suo discorso per il Nobel: *“Quanto più ricca è l’esperienza estetica di un individuo, quanto più sicuro è il suo gusto, tanto più netta sarà la sua scelta morale e tanto più libero - anche se non necessariamente più felice sarà - lui stesso”.*

to graft Beauty, with the first bearers of purity: the children. A true wall dedicated to the soul, art thus returns to its spiritual process of action and sharing values, grafting a new ethical and civil conscience”.

The aesthetics mother of ethics is defined by Brodskij in his Nobel Prize speech: “The more substantial the aesthetic experience of an individual, the healthier his taste, the sharper his moral focus, the freer - though not necessarily the happier - he is”.

LA BELLA MODERNITÀ ITALIANA

di Marco Di Capua

Ho la tentazione di guardare a questa mostra, a questo esteso album italiano - che pure individualizza e isola, e in tal modo rimodula, la presenza di ogni singola opera d'arte rispetto alle altre – come a un super organismo, che a dispetto dei nomi degli autori che raccoglie, delle stagioni da loro vissute e degli stili adottati, è rigogliosamente cresciuto, per decenni e decenni, simile a un bosco di forti alberi secolari, ai piedi del quale le vicende dei singoli appaiono adesso trascurabili, e dove maggiormente valgono le radici e i rami più alti e i frutti più grandi: la profondità che toccano, la direzione che presero e che continuano a seguire, il sapore intenso, aspro che hanno.

Propongo allora uno sguardo che, qui e adesso, colga i dipinti, le sculture e le fotografie della nostra esposizione, percependo soprattutto l'attimo in cui queste ci vengono incontro e in cui dunque *accadono* nei nostri occhi e nella nostra coscienza, come fosse la prima volta: uno sguardo *in purezza*, leggero, se ciò vuol dire emanciparlo da schemi e stereotipi, dalle troppe idee ricevute. Facciamolo, e apparirà così uno spazio/tempo intensamente nostro, italiano (su questo poi torniamo) e piuttosto elastico, dove, benché ci chiami a sé, calamitandoci per qualità e *allure*, ogni opera, ugualmente questa - pur nella sua spasmodica ricerca di un segno che la distingua, di una cifra ossessivamente posseduta e ripetuta - ci rimanderà alle altre, per una specie di fraternità diresti, per un patto identitario non ancora stracciato, riallestendo prevedibili match e inevitabili scontri ma anche stabilendo corrispondenze, consonanze e legami tra personalità ed epoche diverse, quelle stesse che la storia necessariamente separava sotto etichette e nominazioni orgogliosamente proclamate ma che adesso ci appaiono su un unico, complesso piano di posa, ricco di rifrangenze.

Da storico dell'arte, in una giusta combinazione col metodo fenomenologico, ho più la tendenza, anzi il desiderio, di cercare e indicare connessioni piuttosto che di esaltare fratture: mettere in evidenza soltanto queste ultime mi sembra

THE BEAUTIFUL ITALIAN MODERNITY

by Marco Di Capua

I am tempted to look at this exhibition, at this extended Italian album - which also individualizes and it from schemes and stereotypes, from the too many ideas received. Let's do it isolates and, thus remodulates, the presence of every single piece of art compared to the others - as a super organism, which despite the authors' names it collects, of the seasons they lived and the styles adopted, has grown luxuriantly, for decades and decades, similar to a forest of secular trees, at the base of which the events of individuals now appear insignificant, and where the highest roots and branches and the greatest fruits are worth the most: the depth they touch, the direction they took and continue to follow, the intense, sour taste they have.

I propose then a gaze that, here and now, captures the paintings, sculptures and photographs of our exhibition, perceiving above all the moment in which these come to meet us and in which therefore happen in our eyes and in our conscience, as if it were the first time: a look in purity, light, if that means emancipating, and it will appear a space/ time intensely ours, Italian (on this we will return) and rather elastic, where, although it calls us to itself, transposing us for quality and allure, each work, and equally this work - even in his frantic search for a sign that distinguishes it, of an obsessively possessed and repeated figure - will link us to the others, for a kind of fraternity it could be said, for an identity agreement not yet torn, restaging predictable matches and inevitable clashes but also establishing correspondences, consonances and links between different personalities and eras, the same ones that history necessarily separated under labels and proudly proclaimed names but that now appear to us on a single, complex plan of pose, rich in refractions.

As an art historian, in a right combination with the phenomenological method, I have more the tendency, indeed the desire, to seek and indicate connections rather than to exalt fractures: highlighting only the latter seems to me every time a trivial exercise, easy, and after all boring. Let's say this: there

ogni volta un esercizio banale, facile, e alla fine noioso. Diciamo questo: esiste una speciale forza di gravità che attira le opere d'arte, l'una verso l'altra, generando collisioni ma anche allineamenti, affinità, fusioni addirittura. E così, istintivamente cerco ponti tra artista e artista, quelle sonde che portano da un pianeta all'altro, compiendo anche viaggi lunghissimi - Francesco Arcangeli li chiamava *tramandi* - e liberando così le opere che furono create, perfino la stessa più intima personalità di chi le eseguì, dalle orbite che erano state loro ferreamente assegnate, dalle insegne sotto le quali avevano lottato e si erano imposte, dagli anni da cui erano emerse. Guardo dunque a questa prismatica mostra come a un'unica costellazione di riferimento o, se preferite, a un unico fiume narrativo - prima ho detto un bosco? Ho cambiato paesaggio, sono molte, d'altronde, le idee e le visioni ispirate dall'arte, e vanno bene *quasi* tutte - un ricco, limpido corso d'acqua che, scorrendo, cerca di dirmi qualcosa. Già, ma cosa?

Che, per esempio, tutti questi frammenti e ultimi riverberi e schegge di una millenaria civiltà visiva, ci danno conto di come l'occhio dei nostri artisti sia riuscito a metabolizzare un passato stracarico e prodigo di meraviglie - sterminato deposito di storia inimitabile, che poteva anche gravare come un impedimento paralizzante, stabilendo parametri e standard di qualità forse inarrivabili - in quella smagliante sequenza di forme, colori e immagini che occupa la gran scena della bella modernità italiana.

Dovessi fissare sullo spartito il tono sul quale impostare l'interpretazione di questa sinfonica mostra dedicata, a Palazzo della Cultura di Catania, ai nostri Rivoluzionari dal (apri parentesi) Futurismo alla Street Art (chiudila) - tali, per verità, con grazia e leggerezza quasi orientali, con precisione e metodo e senso dell'ordine, della forma, dello stile - userei un allegrissimo e struggente ricordo che una volta Alberto Arbasino risvegliò nel suo *Il meraviglioso, anzi*: «Gli anni Sessanta alla Tartaruga di Plinio de Martiis furono bellissimi: Schifano, Pascali, Ceroli, Angeli, Fioroni, Festa, Kounellis, Scarpitta, Rotella, Marotta... Numeri, lettere, fiori, cuori, finestre, cassette, schermi, scritte, spazzole, obelischi, affiches strappate, testiere trapunte, figure di perspex, profili di legno...»¹

¹ Oltre al citato libro di Arbasino, edito da Bompiani nel 1985, per chi voglia approfondire sia l'intero arco dell'arte italiana del '900, sia le dinamiche relative agli anni Sessanta, segnalo due cataloghi di mostre importanti, entrambe curate da Maurizio Calvesi: *Roma Anni '60. Al di là della pittura*, Ed. Carte Segrete, Roma, 1990; *Novecento. Arte e Storia in Italia*, Skira, Milano, 2000.

is a special force of gravity that attracts the pieces of art, one towards the other, generating collisions but also alignments, affinities, even fusions. And so, instinctively I search for bridges between artist and artist, those probes that lead from one planet to another, also making very long journeys - Francesco Arcangeli called them tramandi - and thus freeing the works that were created, even the most intimate personality of the one who created the work, from the orbits that had been firmly assigned to them, from the insignia under which they had struggled and imposed themselves, from the years from which they had emerged. So, I look at this prismatic exhibition as a single reference constellation or, if you prefer, a single narrative flow - I said a forest before? I have changed landscape, there are many, after all, the ideas and visions inspired by art, and almost all are fine - a rich, clear stream of water that, flowing, tries to tell me something. Yes, but what?

That, for example, all these fragments and last reverberations and splinters of a thousand-year-old visual civility, give us an idea of how the eye of our artists has managed to metabolize a past overflowing and prodigal of wonders - an immense deposit of inimitable history, that could also be a crippling impediment, setting parameters and standards of quality maybe unattainable - in that dazzling sequence of shapes, colors and images that occupies the great scene of beautiful Italian modernity.

If I had to fix on the score the tone on which to set the interpretation of this symphonic exhibition dedicated, at Palazzo della Cultura in Catania, to our Revolutionaries from the “Futurism to Street Art” - such, in truth, with almost eastern grace and lightness, with precision and method and a sense of order, of form, of style - I would use a very happy and poignant memory that once Alberto Arbasino awakened in his Il meraviglioso, anzi: «The years from the sixties to the Tartaruga of Plinio de Martiis were beautiful: Schifano, Pascali, Ceroli, Angeli, Fioroni, Festa, Kounellis, Scarpitta, Rotella, Marotta... Numbers, letters, flowers, hearts, windows, houses, screens, writings, brushes, obelisks, torn posters, quilted headboards, Perspex figures, wooden profiles...»¹

¹ *In addition to the mentioned book by Arbasino, published by Bompiani in 1985, for those who want to deepen both the entire arc of Italian art of the '900, and the dynamics of the sixties, I point out two catalogues of important exhibitions, both curated by Maurizio Calvesi: Roma Anni '60. Al di là della pittura, Ed. Carte Segrete, Rome, 1990; Novecento. Arte e Storia in Italia, Skira, Milan, 2000.*

(Flashback: non nei Sessanta, ma alla fine degli anni Ottanta io collaborai a una elegantissima, sobria rivista, che De Martiis aveva fedelmente intitolato “La Tartaruga”, e il primo numero che mi coinvolse fu dedicato agli “Anni Originali” - tali secondo la civetteria retrattile di Plinio il Giovane, per citare ancora Arbasino - cioè ai Cinquanta, un titolo messo giù in polemica con i successivi anni e decenni dell’omologazione e standardizzazione dell’arte italiana diventata, in modo approssimativo per carità, sistema. Il pezzo più bello lo scrisse quel finissimo intellettuale e prodigo artista che era Fabio Mauri, in gloria della *miserabilità dell’arte*: lui la chiamò così quella stagione di fame, libertà ed eruzione di talenti).

Il sommo Arbasino, si è visto, elencava gli emblemi e le pulsazioni visive della Pop romana, quasi fossero standardi al vento, ma se adesso scannerizzo con lo sguardo il perimetro della mostra, dunque non percorrendo solo la fly-zone su Roma ma tutto il paese nella sua fase di risveglio e boom e stato di grazia, altri ne posso aggiungere a quell’elenco: magnifiche scacchiere di lettere, perché la felicità è ripetizione (Alighiero Boetti), famose faccione pop (Sergio Lombardo) e figure smaglianti, incastrate come tessere di un mega puzzle (Tano Festa), scudi tarsiati (Pietro Consagra), garbugli, grovigli, vibrazioni arabeggianti e splendide matasse (Carla Accardi), preziosi reticoli e intrecci di colore ricevuti in eredità direttamente dalla linea di famiglia Balla-Severini-Boccioni (Piero Dorazio), micro mondi vegetali messi in salvo (Piero Gilardi), provocatorie scatolette scatologiche (Piero Manzoni), stupendi stormi di segni in volo (Antonio Sanfilippo), orme, tracce, solchi (Toti Scialoja), infallibili, elegantissime macchie (Giulio Turcato) e “una rosa, è una rosa, è una rosa”, e non è un’altra cosa (Michelangelo Pistoletto)... C’è un che di sfrontatamente araldico nella modernità e nella misura italiane? Come in onore di una perdurante sensibilità *classica*, ogni volta captata da fonti remote e rimodulata su più chiare onde di frequenza... Tutte fresche di colore, avrebbe detto Penna.

In questa prospettiva i due geni certificati del nostro secondo ’900 sono indubbiamente stati una superstar come Mario Schifano² e l’inclassificabile Gino De Dominicis³.

(Flashback: not in the sixties, but in the late eighties I collaborated on a very elegant, sober magazine, which De Martiis had faithfully titled “La Tartaruga”, and the first release that involved me was dedicated to the “Anni Originali” (“Original Years”) - such according to the retractable coquetry of Plinio il Giovane, to quote again Arbasino - that is to the Fifty, a title put down in controversy with the subsequent years and decades of homologation and standardization of Italian art became, in an approximate way for sake, system. The most beautiful piece was written by that fine intellectual and prodigal artist who was Fabio Mauri, in glory of the misery of art: he called it this way that season of hunger, freedom and eruption of talents).

The great Arbasino, as we saw, listed the emblems and visual pulses of Roman Pop, as if they were banners in the wind, but if I now scan with my eyes the perimeter of the exhibition, so not only along the fly-zone on Rome but the whole country in its phase of awakening and boom and state of grace, others I can add to that list: magnificent chessboard of letters, because happiness is repetition (Alighiero Boetti), famous big pop faces (Sergio Lombardo) and dazzling figures, wedged as tiles of a huge puzzle (Tano Festa), inlaid shields (Pietro Consagra), twists and tangles, Arabic vibrations and beautiful skeins (Carla Accardi) precious reticles and weaves of color inherited directly from the family line Balla-Severini-Boccioni (Piero Dorazio), rescued micro vegetable worlds (Piero Gilardi), provocative eschatological boxes (Piero Manzoni), beautiful flocks of signs in flight (Antonio Sanfilippo), footprints, tracks, grooves (Toti Scialoja), infallible, elegant stains (Giulio Turcato) and “a rose, is a rose, is a rose”, and is not something else (Michelangelo Pistoletto)... Is there something shamelessly heraldic about Italian modernity and measure? As in honor of an enduring classical sensitivity, each time captured from remote sources and reshaped on clearer frequency waves... All fresh in color, Penna would have said.

In this perspective the two certified geniuses of our second half of 1900 have undoubtedly been a superstar like Mario Schifano² and the unclassifiable Gino De Dominicis³. The

L’uno ha languidamente animato l’immaginario contemporaneo, tuffandocisi avidamente dentro e sollecitando magistralmente tutti i sortilegi della pittura, passando dal vuoto, dal felice e spensierato grado zero di una sgocciolante carta da imballaggio alla densa ricchezza delle figure e dei paesaggi, e dei loro sensualissimi convegni; l’altro si è misticamente e inesorabilmente distaccato dal mondo a caccia di essenze iconiche e fondamenti di significati ermetici e senza tempo. L’inesplicabile Gino mi fa tornare in mente una splendida frase di Emanuele Severino, un dono per chi ama le arti visive: «L’immagine guarda la vita, di cui essa è immagine, ma la guarda separandosene, stando al di fuori, la guarda dall’alto». Tutti e due questi grandi artisti, a pensarci, avrebbero voluto stupirci e salvarci, Schifano seducendo eroticamente e spettacolarmente l’occhio e i sensi, De Dominicis fortificando lo spirito e la nostra capacità di distanza e profondità, e invece entrambi si persero, abbassando di colpo, con la loro scomparsa, i livelli di qualità dell’arte contemporanea italiana.

Abbiamo mostrato anche i muscoli, esibito prove di forza, di potenza espressiva, toccando, quasi fosse il magma unificante della realtà, il *tragico*? Sì, è stato fatto. Non che fosse, o attualmente sia, nelle nostre corde, questo proprio non si può dire, però è vero che qualche volta abbiamo sentito l’urgenza di iniettare alti tassi di eroismo e disperazione e combattività radicale nelle vene del nostro *genius loci*. Qualche tormentata notte ha interrotto la fila dei chiari giorni italiani.

Essere posseduti da un che di sovrastante e drammatico, ristabilire, per quel che si può, il contatto col grande ha alimentato il pathos e accomunato due spiriti per altro assai dissimili, artuolatisi in opposti fronti politici e culturali antiborghesi, come: Mario Sironi, forse il più grande di tutti⁴, addirittura *abissale* secondo Arturo Martini, è lui il romantico viandante, il profeta della nostra solitudine, che sulla città nuova fa cadere il suono cupo e colossale delle voci interiori e dei fantasmi di un passato glorioso e agonico; Emilio Vedova, che fa a botte col quadro e in ogni fase della colluttazione proclama *Ecce Corpus*, corpo nostro, dell’arte,

first has languidly animated the contemporary imagination, plunging eagerly into it, and masterfully soliciting all the spells of painting, passing from the void, from the happy and carefree zero degree of a draining wrapping paper to the dense richness of figures and landscapes, and their sensual conventions; The other mystically and inexorably detached himself from the world in search of iconic essences and foundations of hermetic and timeless meanings. The inexplicable Gino reminds me of a splendid phrase by Emanuele Severino, a gift for those who love the visual arts: «The image looks at life, of which it is an image itself, but looks at it apart from it, standing outside, looks at it from above». Both these great artists, thinking about it, would have liked to surprise and rescue us, Schifano seducing erotically and spectacularly the eye and the senses, De Dominicis strengthening the spirit and our capacity for distance and depth, and instead both were lost, lowering suddenly, with their disappearance, the quality levels of contemporary Italian art.

Have we also shown our muscles, exhibited evidence of strength, expressive power, touching, as if it were the unifying magma of reality, the tragic? Yes, it has been done. Not that it was, or currently is, in our aims, this just cannot be said, but it is true that sometimes we felt the urgency to inject high rates of heroism and desperation and radical combativeness in the veins of our genius loci. Some tormented night interrupted the line of the clear Italian days.

To be possessed by something which is overlying and dramatic, to re-establish, as far as possible, contact with the great, has fed the pathos and united two spirits among other very dissimilar, joined in opposing political and cultural anti-bourgeois fronts, as: Mario Sironi, perhaps the greatest of all,⁴ even abysmal according to Arturo Martini, he is the romantic traveler, the prophet of our loneliness, that the dark and colossal sound of inner voices and ghosts of a glorious and agonizing past falls on the new city; Emilio Vedova, who fights with the painting and in every phase of the struggle proclaims Ecce Corpus, our body, of art, of society, an indelibly marked body. To these two Dioscuri of Italian intensity, so following this road until the night lasts, we add Alberto Burri, which is not to say that also about this immense artist - who extended the same concept of painting to coincide with signs of cuts and scars on

² Cfr. Marco Di Capua, “Sulle strade di Schifano”, in *Lo sguardo occidentale. Come abbiamo visto il mondo. Storie di artisti dall’Ottocento al Duemila*, Galaad Edizioni, Giulianova, 2020, p. 325

³ Cfr. Duccio Trombadori, *De Dominicis, amico pittore. Storia e cronistoria di un sodalizio*, Maretti Editore, Roma, 2012.

² See Marco Di Capua, “Sulle strade di Schifano”, in *Lo sguardo occidentale. Come abbiamo visto il mondo. Storie di artisti dall’Ottocento al Duemila*, Galaad Edizioni, Giulianova, 2020, p. 325.

³ See Duccio Trombadori, *De Dominicis, amico pittore. Storia e cronistoria di un sodalizio*, Maretti Editore, Rome, 2012.

⁴ Cfr. Marco Di Capua, “La solitudine del numero uno”, in op. cit. p. 181.

⁴ See Marco di Capua, “La solitudine del numero uno”, in op. cit., p. 181.

della società, corpo indelebilmente segnato. A questi due dioscuri dell’*intensità* italiana, dunque seguendo questa strada finché dura la notte, aggiungiamo Alberto Burri, il che non vuol dire che anche a proposito di questo immenso artista - il quale estese lo stesso concetto di *quadro* fino a farlo coincidere con segni di tagli e cicatrici su materiali poveri, senza lustro, con gli effetti di un bruciamento, con un’intera parte della terra siciliana - non si debba evocare il senso dello spazio italiano, quello intuito e perimetrato una volta per tutte dal nostro più remoto e illustre Quattrocento. E quanto certe sintonie tra artisti lontani possano apparirci folgoranti e improvvise, è dimostrato da quanto sia lecito, a questo punto, unire ai nomi di Sironi e di Burri quello di Mario Giacomelli, fotografo sentimentale, cantore delle ombre della terra.

Le rivoluzioni in arte si basano spesso sulla ricerca di principi basilari, primari, su pochi gesti essenziali portati tuttavia al loro massimo grado di risonanza formale. Si tratta di una semplicità - direbbe Bertolt Brecht, e lui di rivoluzioni se ne intendeva - che è difficile a farsi. Le rivoluzioni talvolta sono *reazioni* - ecco un bel paradosso - a un mondo mistificatorio, complicato, falso: da rigettare. L’alba, in questa prospettiva, la si vide con Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Gino Severini. La loro irruzione in scena generò un sisma dal grado ancora ineguagliato sulla scala Richter dei sommovimenti artistici del XX secolo. «Se l’Ottocento è francese - ha sostenuto una volta Lorenza Trucchi senza timore di esagerare - il Novecento, con Futurismo e Metafisica, è italiano». Ho detto alba, poco fa, e non corrisponde forse a quella di uno sfolgorante mattino la luce che piove e che si irradia da questi importanti studi boccioniani, preparatori di alcuni capolavori, apparentoci così come l’alba di un’alba?

Tuttavia, pensare che gli artisti più radicali puntino sempre verso un radioso avvenire sarebbe sbagliato. Diciamo che si limitano a procedere in direzione ostinata e contraria (Fabrizio De André) e in tasca hanno talvolta biglietti di andata e ritorno rispetto all’obiettivo che si erano dati, all’idea che si erano fatti circa la specifica qualità da raggiungere: capita che qualcosa li avverta che la bellezza è laggiù, dietro le loro spalle, non all’orizzonte.

poor materials, without luster, with the effects of a burn, with an entire part of the Sicilian land - we must not evoke the sense of Italian space, that intuited and bounded once and for all by our most remote and illustrious fifteenth century. And how certain syntopies between distant artists can appear to us dazzling and sudden, it is shown by how much it is permissible, at this point, to combine the names of Sironi and Burri that of Mario Giacomelli, sentimental photographer, singer of the shadows of the earth.

Revolutions in art are often based on the research for basic, primary principles, on a few essential gestures, however, brought to their maximum degree of formal resonance. It is a simplicity - Bertolt Brecht would say, and he knew about revolutions - that is difficult to make. Revolutions are sometimes reactions - here is a nice paradox - to a mystifying, complicated, false world: to be rejected. The dawn, in this perspective, was seen with Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Gino Severini. Their irruption on stage generated an earthquake of the still unmatched degree on the Richter scale of the artistic upheavals of the twentieth century. «If the nineteenth century is French - Lorenza Trucchi once said without fear of exaggerating - the twentieth century, with Futurism and Metaphysics, is Italian». I said dawn, just now, and does not correspond perhaps to that of a blazing morning the light that rains and that radiates from these important studies from Boccioni, preparatory of some masterpieces, appearing so as the dawn of a dawn?

However, to think that the most radical artists always point towards a bright future would be wrong. Let’s say that they just proceed in a stubborn and contrary direction (Fabrizio De André) and in their pockets they sometimes have round-trip tickets with respect to the goal they had given themselves, to the idea they had made about the specific quality to be achieved: Something happens to warn them that beauty is over there, behind their backs, not on the horizon.

The revolution that the conservative Giorgio De Chirico made, alone, but giving lessons and authorizations to proceed to legions of French surrealists and consequently to half the world, he did it in the name of silence, and an amazed and astonished stop at the things and squares and shadows of autumn. Or the night, as in the later painting that is here. He

La rivoluzione che fece il conservatore Giorgio De Chirico, da solitario ma impartendo lezioni e autorizzazioni a procedere a legioni di surrealisti francesi e di conseguenza a mezzo mondo, la compì in nome del silenzio, e di uno stop meravigliato, attonito di fronte alle cose e alle piazze e alle ombre dell’autunno. O della notte, come nel quadro più tardo che è qui. La chiamò Metafisica, generando uno dei più eclatanti raggiungimenti della cultura italiana novecentesca, poi discesa, dall’intellettualissima, sofisticata dimora dove aveva prosperato, sulle spiagge d’inverno e sulle povere strade impolverate della nostra provincia, sotto l’occhio girovago dell’indimenticabile Luigi Ghirri.

Dunque, non ci stupisca il fatto che debba voltarsi, torcendosi il collo, chi voglia vedere il mistico Muro di Enzo Cucchi, mentre, guardate, sta proprio camminando all’indietro, verso i beati anni del colore di primo ’900, l’Adamo (non per nulla si chiama così) di Sandro Chia, e ancora più a ritroso, va solenne la figurazione primaria e arcaica di Mimmo Paladino. Aggiungiamo che la meravigliosa, spesso struggente dinamica creativa delle video installazioni di Studio Azzurro non risulterebbe così fluente e ricca se non attingesse anche ai grandi schemi narrativi della letteratura e del cinema del nostro ’900. Davvero: in arte non esistono linee diritte, ma cerchi.

Perfino chi ha tagliato in due il proprio percorso artistico, operando una cesura tra un *prima* e un *dopo*, facendosi agente e cospiratore di una rivoluzione tutta sua, tenuta dentro (e penso ad artisti straordinari, in un certo qual senso *bimani*, come Gino Severini, che fece del Futurismo una danza di pulviscoli, ma qui, per converso, è con una sua opera d’arte sacra, o Umberto Mastroianni, il quale gradualmente passò dalla sua mansueta scultura classicistica ad astratte rotazioni e forme in lotta all’ultimo sangue con l’inerzia del mondo, per poi tornare a rimeditare, anche solo per poco e con un doppio salto acrobatico, sulla sua prima fase figurativa. E ancor di più mi riferisco a uno come Giuseppe Capogrossi, diviso, com’è diviso un paese dopo un colpo di stato, tra la sua stupenda figurazione stagliata sulle rive del Tevere e le sue monumentali adunate e combinazioni e variazioni di un unico, originalissimo *segno*) perfino loro, dicevo, vanno intesi nella loro interezza, giacché una metà della loro vita, dei significati che loro stessi le attribuirono, non può amputarsi dell’altra.

called it Metafisica (“Metaphysics”), generating one of the most striking achievements of twentieth-century Italian culture, then descent, from the intellectual, sophisticated home where it had thrived, on the winter beaches and the poor dusty roads of our province, under the wandering eye of the unforgettable Luigi Ghirri.

So, we are not surprised that he must turn, wringing his neck, who wants to see the mystical Muro of Enzo Cucchi, while, look, is just walking backwards, towards the blessed years of color of the early ’900, the Adamo (“The Adam”) (not for nothing is called so) by Sandro Chia, and even more backwards goes the solemn, primary, and archaic figuration of Mimmo Paladino. We add that the wonderful, often poignant creative dynamics of the video installations of Studio Azzurro would not be so fluent and rich if it did not draw on the great narrative patterns of literature and cinema of our ’900. Really: in art there are no straight lines, but circles.

Even those who have cut their artistic path in two, creating a gap between a before and an after, becoming agents and conspirators of a revolution of their own, kept inside (and I think of extraordinary artists, in a sense bimane as Gino Severini, who made of Futurism a dance of dust, but here, conversely, he is with one of his sacred work of art, or Umberto Mastroianni, who gradually passed from his sober classicist sculpture to abstract rotations and forms fighting to the death against the inertia of the world, and then returns to rethink, even for a little and with a double acrobatic jump, on its first figurative phase. And even more I refer to one like Giuseppe Capogrossi, divided, as a country is divided after a coup, between his wonderful representation on the banks of the Tiber and his monumental gatherings and combinations and variations of a single, very original sign) even they, I said, must be understood in their entirety, since one half of their lives, of the meanings that they themselves attributed to them, cannot be amputated from the other.

A brilliant, excellent poet of sculpture like Fausto Melotti, creating his fantastic alembic stills without weight had in mind Bach’s music, the Greek architecture, and the frescoes of Piero della Francesca, while, going back further in time, Italo Calvino even recognized him «the attention, the industrious obstinacy of the pile-dwelling». How can we not perceive on

Un geniale, eccelso poeta della scultura come Fausto Melotti, creando i suoi fantastici alambicchi senza peso aveva in mente la musica di Bach, l'architettura greca e gli affreschi di Piero della Francesca, mentre, retrodatandolo ancor di più, Italo Calvino gli riconosceva addirittura «l'attenzione, l'industriosa ostinazione dei palafitticoli». Come non percepire su questo stesso terreno, d'altronde confermato storicamente, la passione per lo strutturato, il costruito, il geometrico, il disabitato, dunque per quella tenace, signorilissima dissimulazione dell'Io, per quella sorta di voluta catatonia che nutrono sodali di Melotti come Mauro Reggiani, Atanasio Soldati, Luigi Veronesi, riconoscendo un loro fratello maggiore nello strepitoso Giacomo Balla astratto e iridescente, o un dotatissimo nipote in Achille Perilli e le sue pazze architetture siderali. Ho detto siderali? Vediamo.

Tanto esiste nella mente, nella mano e nell'occhio italiani, per quanto essi siano così ancorati alle misure e agli equilibri della terra, un che di volatile, di aereo e insofferente a qualsiasi peso e gravità, che non c'è stato proprio verso di tener sotto controllo la visione di uno come Lucio Fontana, questo esploratore di altri spazi, questo frequentatore di pianeti freddi, assai distanti dal sole. Non ebbe dunque torto Philippe Daverio quando sostenne che Italia e Giappone si incontrano su un punto fondamentale, che riguarda la loro sensibilità formale: entrambi producono una estetica *concettuale*. Mi arrendo, e non posso che intendere così, allargando il raggio di questa ispirazione 'orientale', il lavoro di Bice Lazzari e di Maria Lai, il loro *tessere* l'opera "con lievi mani" - direbbe Cristina Campo - e le scorribande e il saliscendi tra pittura e scrittura di Gastone Novelli, l'intelligenza e la capacità di operare in sottrazione di Giulio Paolini, la duttile, ironica disposizione di Felice Levini a uno sguardo obliquo sul mondo, il solido, imperforabile drappoggio metallico di Nunzio. Perfino quell'evocazione di superfici liquide, habitat visivi in continua gestazione, con le quali Afro prodigalmente ci riempì lo sguardo, consigliandoci di lasciarci andare, di mollare la presa, abbandonandoci a una qualche lenta, mite deriva, ora mi pare congiunga davvero l'acquorea dolcezza di Venezia con chissà quale favoloso Oriente.

this same terrain, also historically confirmed, the passion for the structured, the built, the geometric, the uninhabited, therefore for that tenacious, very noble dissimulation of the Ego, for that sort of wanted catatonia that fed Melotti's companions as Mauro Reggiani, Atanasio Soldati, Luigi Veronesi, recognizing their older brother in the amazing, abstract and iridescent Giacomo Balla, or a gifted nephew in Achille Perilli and his crazy sidereal architecture. Did I say sidereal? Let's see.

There is so much in the Italian mind, hand and eye, even though they are so anchored to the measures and balances of earth, that of a volatile, of an airplane and intolerant to any weight and gravity, that there was no way to keep under control the vision of one like Lucio Fontana, this explorer of other spaces, this visitor of cold planets, far away from the sun. Philippe Daverio was not wrong when he argued that Italy and Japan meet on a fundamental point, which concerns their formal sensibility: both produce a conceptual aesthetic. I surrender, and I can only understand this way, widening the radius of this 'eastern' inspiration, the works by Bice Lazzari and Maria Lai, their weaving the work "with light hands" - Cristina Campo would say - and the raids and the ups and downs between painting and writing by Gastone Novelli, the intelligence and ability to operate in subtraction of Giulio Paolini, the ductile, ironic disposition of Felice Levini to an oblique gaze to the world, the solid, non-perforable metallic drape of Nunzio. Even that evocation of liquid surfaces, visual habitats in continuous gestation, with which Afro lavishly filled our eyes, advising us to let us go, to let go, abandoning us to some slow, mild drift, now it seems to me to really join the watery sweetness of Venice with who knows what fabulous East.

CANCELLARE IL PASSATO

di Giuseppe Stagnitta

“Tutto ciò che viene fischiato non è necessariamente bello o nuovo. Ma tutto ciò che viene immediatamente applaudito, certo non è superiore alla media delle intelligenze e quindi cosa mediocre, banale, rivomitata o troppo ben digerita. Dobbiamo combattere con accanimento i tre nemici irriducibili dell’Arte: l’Imitazione, la Prudenza e il Denaro, che si riducono ad uno sola: la Viltà. Viltà contro gli esempi ammirabili e contro le formule acquisite. Viltà contro il bisogno d’amore e contro la paura della miseria che minacciano la vita necessariamente eroica dell’artista! ...” scrive Marinetti nel suo manifesto futurista (MARINETTI E IL FUTURISMO, un’antologia a cura di Luciano De Maria Oscar Mondatori, 1973). Questo fu il compito che i futuristi adempirono nel periodo eroico del movimento, concentrandosi su quel rapporto Arte/Vita vissuta con la costante e irruente necessità di fare qualcosa di importante e i futuristi volevano di fatto CAMBIARE LA VITA.

Racconteremo in questa mostra tutti quei fragili eroi, dai primi anni del Novecento fino ad oggi in Italia, i quali, avendo coscienza dell’umana malattia, non si rassegnarono ad una vita da ectoplasmi, ma risposero all’insulto dell’esistere collocandosi in una prospettiva che si ostina a ricercare un senso della vita, elaborando un percorso rivoluzionario di cambiamento. Resettare l’arte dalla sua oggettività per farla rinascere è il compito di questi eroi che, cancellando il passato con una pennellata ridanno un unico e nuovo colore carico di nuove idee. L’opera d’arte deve essere ricondotta alla vita e non esprimere i principi estetici della società borghese, non deve essere oggetto di mercato e deve essere espressione del pensiero prima ancora che della manualità: *Resettare l’arte dalla sua oggettività e farla rinascere.*

Era il 1915 e i tempi non erano ancora maturi per un vero e proprio monocromo, ma è certo che Malevič ne ha segnato il punto di partenza: la pittura apparentemente del nulla si trasforma in un vero e proprio cambiamento.

Forza rigeneratrice per un azzeramento dell’arte.

ERASING THE PAST

by Giuseppe Stagnitta

“Anything that is hooted is not necessarily beautiful or new. But everything that is immediately applauded is certainly not above average intelligence and therefore mediocre, trivial, revamped or too well digested. We must fiercely fight the three irreducible enemies of Art: Imitation, Prudence and Money, which are reduced to one: Cowardice. Cowardice against admirable examples and against acquired formulas. Cowardice against the need for love and against the fear of misery that threaten the necessarily heroic life of the artist!...” wrote Marinetti in his Futurist manifesto (MARINETTI E IL FUTURISMO, an anthology edited by Luciano De Maria Oscar Mondatori, 1973). This was the task that the Futurists fulfilled in the movement’s heroic period, focusing on that Art/ Life relationship lived with the constant and impetuous need to do something important, and the Futurists actually wanted to CHANGE LIFE.

In this exhibition, We will recount all those fragile heroes, from the early 20th century to the present day in Italy, who, being aware of human illness, did not resign themselves to a life of ectoplasms, but responded to the insult of existence by placing themselves in a perspective that stubbornly sought a meaning of life, elaborating a revolutionary path of change. Resetting art from its objectivity in order to revive it is the task of these heroes who, by erasing the past with a brushstroke, give it a unique, new colour full of new ideas. The work of art must be brought back to life and not express the aesthetic principles of bourgeois society, it must not be an object of the market and must be an expression of thought before that of manual dexterity: Resetting art from its objectivity and making it reborn.

It was 1915 and the time was not yet ripe for a true monochrome, but it is certain that Malevič marked the starting point: the painting of seemingly nothingness is transformed into true change.

Regenerative force for a resetting of art.

“La questione per me è dare una superficie integralmente bianca (anzi integralmente incolore, neutra) al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore di superficie: un bianco che non è un paesaggio polare, una materia evocatrice o una bella materia, una sensazione o un simbolo o altro ancora: una superficie bianca che è una superficie bianca e basta: essere (e essere totale è puro divenire)”, scrive Manzoni riferendosi ai suoi monocromi bianchi.

Non molti anni dopo Manzoni, nuovi monocromi si sono affacciati nel mondo dell’arte italiana: quelli di Mario Schifano e di quasi tutti gli artisti della Scuola di Piazza del Popolo. Di nuovo il monocromo diventa punto di partenza: tabula rasa della pittura informale a cui Schifano si dedicò fino al fatidico 1961... Il monocromo di Schifano diventa lo schermo su cui proiettare ricerche artistiche successive: nel corso degli anni cominciano ad apparirvi numeri, piccole scritte, fino ad arrivare al pieno mondo pop dei loghi della Esso e della Coca-Cola. Ma siamo già troppo avanti con questa storia. Vale la pena citare anche un altro illustre amico di Manzoni, Lucio Fontana, anche se la sua ricerca artistica l’ha portato fin da subito oltre il monocromo: monocromi con i tagli, andare al di là del quadro, stavolta in senso letterale. Non a caso lui chiama queste opere “concetti spaziali”.

E così arriviamo agli anni Settanta, in cui si scatena, prima a Philadelphia, poi a New York e dopo in tutto il mondo, una rivoluzione trasversale che stravolge la cultura, l’arte, la musica, la moda dell’intero pianeta e che inizia con gli stessi obiettivi del monocromo nell’arte.

Vandalismo come azione d’arte in strada che cancella tutto per ridare dignità alle persone che vivono gli spazi pubblici.



Metropolitana di New York anni Settanta / New York underground in the 1970s

“The question for me is to give an integrally white surface (or rather integrally colourless, neutral) outside of any pictorial phenomenon, of any intervention extraneous to the value of surface: a white that is not a polar landscape, an evocative or beautiful matter, a sensation or a symbol or anything else: a white surface that is a white surface and that is enough: to be (and to be total is pure becoming),” wrote Manzoni referring to his white monochromes.

Not many years after Manzoni, new monochromes appeared in the Italian art world: those of Mario Schifano and almost all the artists of the Scuola di Piazza del Popolo. Once again, the monochrome became the starting point: a tabula rasa of the informal painting to which Schifano dedicated himself until the fateful 1961, ... Schifano’s monochrome became a screen on which to project subsequent artistic research: over the years, numbers and small writings began to appear on it, until arriving at the full pop world of the Esso and Coca-Cola logos. But we are already too far ahead of this story. It is also worth mentioning another illustrious friend of Manzoni’s, Lucio Fontana, even though, his artistic research took him beyond the monochrome right from the start: monochromes with cuts, going beyond the picture, this time in a literal sense. It is no coincidence that he calls these works ‘spatial concepts’.

And so we come to the 1970s, in which a transversal revolution is unleashed, first in Philadelphia, then in New York and afterwards all over the world, one that disrupts culture, art, music, fashion on the entire planet and that begins with the same goals as monochrome in art.

Vandalism as an art action in the streets that erases everything to restore dignity to people living in public spaces.

The search for freedom is no longer shouted in the streets and slogans, but the protest turns into individual acts of rebellion, enclosing itself in an intimate and self-destructive sphere, in the need for a freedom without conditionings and restrictions.

*Urban, social and cultural contexts are some of the determining elements in the birth and development of the **Graffiti Art** phenomenon, a language that does not oppose the official one, but undermines it from within, taking possession of the external signs of power and daubing them with swift, ironic, aggressive, opaque and brightly-coloured written words or with those colourful drips. The most evident trait is the need*

La ricerca di libertà non si urla più nelle strade e negli slogan, ma la protesta si tramuta in atti di ribellione individuali, racchiudendosi in una sfera intima e autodistruttiva, nella necessità di una libertà senza condizionamenti e restrizioni.

Contesto urbano, sociale e culturale, sono alcuni degli elementi determinanti la nascita e lo sviluppo del fenomeno della **Graffiti Art**, un linguaggio che non si oppone a quello ufficiale, ma lo mina dall'interno, impossessandosi dei segni esteriori del potere e imbrattandoli con vergate scritte rapide, ironiche, aggressive, dai toni opachi e accesi o con quelle colate di colore. Il tratto più evidente è la necessità di colmare quello spazio ampio e anonimo; gesto che si traduce in un atto di possessione e limitazione dell'ambiente, nella demarcazione territoriale e, allo stesso tempo, l'agire in luoghi pubblici diviene contestazione e manifesto, rifiuto di un sistema, quello dell'arte e della sua mercificazione; il confronto deve essere diretto e, soprattutto, coinvolgere tutti.

to fill that wide and anonymous space; a gesture that translates into an act of possession and limitation of the environment, in the territorial demarcation and, at the same time, acting in public places becomes a contestation and manifesto, a refusal of a system, that of art and its commodification; the confrontation must be direct and, above all, involve everyone.

Spray response to the capitalist production of art and life is a wild response that cancels, overwhelms, all the messages of the mass revolution: the last revolutionary movement of the 20th century.

In the Bronx and in certain areas of Brooklyn, Graffitiism became a means of communication and the force, energy, and desire to leave a tangible sign of one's existence, giving rise to a form of social protest and the diffusion of a unique, different and alternative style.

A revolution that started from the subterranean of the underground system through letters and images: an army of letters at war against mass communication, trying to annihilate



Muro nell'Est Village a New York, anni Settanta
East Village in New York in the 1970s

Risposta spray alla produzione capitalistica dell'arte e della vita, una risposta selvaggia che cancella, travolge, tutti i messaggi della rivoluzione di massa: ultimo movimento rivoluzionario del Novecento.

Nel Bronx e in alcune aree della città di Brooklyn, il Graffitismo diviene strumento di comunicazione e la forza, l'energia, la voglia di lasciare un segno tangibile della propria esistenza, dando vita ad una forma di protesta sociale e di diffusione di uno stile unico, diverso e alternativo.

Una rivoluzione che parte dai sotterranei della metropolitana dell'underground attraverso lettere e immagini: un esercito di lettere in guerra contro la comunicazione di massa, che cerca di annientarla con sistemi criptati e immagini incomprensibili. Che non erano altro che i loro nomi criptati che gridavano forte: anch'io ci sono esisto e con forza.

Questo fenomeno illegale e apparentemente vandalico provoca una reazione delle autorità: si mettono taglie sui writers, si recitano i depositi della metro (luoghi preferiti per l'azione) e si piazzano pattuglie cinofile lungo le recinzioni. Nonostante ciò, tra i graffitisti c'era una continua **sfida data la pericolosità dell'azione**, che portò all'evoluzione ed al miglioramento qualitativo del fenomeno, che prese ad ampliarsi.

TAKI 183 è un *writer* dei primi anni Settanta che, insieme a Rammellzee, apre la strada al graffitismo a New York. Il suo tag era l'abbreviazione di "Dimitraki", un'alternativa al suo nome di nascita greco Dimitrios, e il numero 183 proveniva dal suo indirizzo in 183rd Street a Washington Heights. Lavorava come fattorino e ha scritto il suo soprannome per le strade dove passava per lavoro.

“Più che il graffito (termine che preferisco sostituire con “pezzo”, dall'inglese *piece*), all'inizio era il nome che poi diviene firma, detta anche “tag”. La cultura del writing newyorkese, con i capolavori realizzati dai maestri caposcuola: **Phase 2, Dondi, Kase 2, Noc 167, Sharp, Jon One, Rammellzee, Futura 2000** e molti altri, è stata la mia ispirazione” scrive **Rae Martini**. Partendo dagli studi sulla scrittura alfabetica evoluta, dipinti come interventi non autorizzati in spazi pubblici (1989/in corso), attraverso le decadi, segue una logica che lo conduce a temi di ricerca legati al concetto di stato dinamico della materia e di

it with encrypted systems and incomprehensible images. Which were nothing more than their encrypted names shouting loudly: I am there too, and strongly.

*This illegal and apparently vandalistic phenomenon provoked a reaction from the authorities: bounties were placed on the graffiti writers, the metro depots (favourite places for the action) were fenced off and dog patrols were placed along the fences. In spite of this, there was a continuous **challenge among graffiti writers due to the dangerousness of the action**, which led to the evolution and qualitative improvement of the phenomenon, which began to expand.*

TAKI 183 is an early 1970s graffiti writer who, together with Rammellzee, paved the way for graffiti art in New York. His tag was short for 'Dimitraki', an alternative to his Greek birth name Dimitrios, and the number 183 came from his address on 183rd Street in Washington Heights. He worked as a delivery man and wrote his nickname on the streets where he passed for work.

*“More than the graffiti (a term I prefer to replace with 'piece', from the English piece), in the beginning it was the name that later became a signature, also known as a 'tag'. The culture of New York writing, with the masterpieces created by the masters in charge: **Phase 2, Dondi, Kase 2, Noc 167, Sharp, Jon One, Rammellzee, Futura 2000** and many others, was my inspiration,” writes **Rae Martini**. Starting from his studies on evolved alphabetic writing, painted as unauthorised interventions in public spaces (1989/ongoing), through the decades, he follows a logic that leads him to research themes related to the concept of the dynamic state of matter and temporal succession. With twenty years of experience at the highest level, he is considered an authentic 'living legend' of the European chapter of graffiti art.*

*Another pioneer of Italian graffitiism on show is **KayOne**, who has remained faithful to a more “old school” line, compared to many contemporary strands influenced by graphics and 3D, keeping alive the spirit of the early New York pioneers with a hip hop flavour that has instead disappeared in writing.*

*It was his passion and long militancy in graffiti that led **Bo130** to become part of an artistic movement now known worldwide under the label of Street art. From '85 to '98 he changed several pseudonyms before finally choosing “Bo*

successione temporale. Forte di un’esperienza ventennale ad altissimi livelli, è considerato un’autentica “leggenda vivente” del capitolo europeo del graffitismo.

Altro pioniere del graffitismo italiano in mostra è **KayOne**, rimasto fedele ad una linea più “old school”, rispetto a molti filoni contemporanei influenzati dalla grafica e dal 3D, che ha mantenuto vivo lo spirito dei primi pionieri newyorkesi dal sapore hip hop che nel writing invece è andato scomparendo.

È stata la passione e la lunga militanza nei graffiti, che ha portato **Bo130** a far parte di un movimento artistico, oggi noto in tutto il mondo sotto l’etichetta di Street art. Dall’ 85 al 98 cambia diversi pseudonimi prima di scegliere definitivamente “Bo One Thirty”. “Bo130” in alfabeto Leet si legge Bobo, soprannome con il quale viene chiamato da sempre. L’espressione “Bo!”, in gergo italiano significa non lo so e rafforza l’idea dell’anonimato quando la si accosta proprio ad un nome in codice: Bo130, BoBO. Bo130 si distingue per essere stato uno dei primi Writer a combinare e alternare la propria Tag con una “icona o logo”, nel suo caso raffigurante un granchio stilizzato.

Microbo, storica street artist catanese in mostra, si definisce cittadina del pianeta Terra e microbo dell’universo. Microbo è una delle poche donne pioniere della Street Art internazionale. Dopo gli studi si trasferisce a Londra, dove conosce l’artista Bo130, con il quale stringe un sodalizio artistico e sentimentale che continua ancora oggi.

Profondamente affascinata dal microcosmo, l’arte di Microbo prende vita da un alfabeto organico ancestrale – così come lei lo chiama – composto da creature organiche e conduttori d’energia che fluttuano, quasi in assenza di gravità, in uno spazio senza tempo. Un’evocazione costante degli albori della vita e dell’interconnessione che esiste tra tutte le cose.

Dalla tag composta da lettere, si passa così alla tag racchiusa in un’immagine rappresentativa per cui, dalle lettere scritte sui muri, questi nuovi artisti creano una sorta di logo iconico che contiene in sé un contenuto da comunicare, che a mano a mano diventa rappresentativo e riconoscibile e per cui identitario, carico di tutto il messaggio che racchiude in sé.

One Thirty”. ‘Bo130’ in the Leet alphabet is read Bobo, the nickname by which he has always been called. The expression ‘Bo!’ means ‘I don’t know’ in Italian slang, and reinforces the idea of anonymity when juxtaposed with a code name: Bo130, BoBO. Bo130 stands out for being one of the first writers to combine and alternate his tag with an ‘icon or logo’, in his case depicting a stylised crab.

***Microbo**, the historical Catanese street artist on show, calls herself a citizen of planet Earth and a microbe of the universe. Microbo is one of the few female pioneers of international street art. After her studies, she moved to London, where she met the artist Bo130, with whom she formed an artistic and sentimental partnership that continues to this day.*

Deeply fascinated by the microcosm, Microbo’s art comes to life from an ancestral organic alphabet - as she calls it - composed of organic creatures and energy conductors that float, almost in the absence of gravity, in a timeless space. A constant evocation of the dawn of life and the interconnectedness that exists between all things.

From the tag composed of letters, we move on to the tag enclosed in a representative image, whereby, from the letters written on the walls, these new artists create a sort of iconic logo that contains within itself a content to be communicated, which gradually becomes representative and recognisable and therefore identifiable, charged with all the message it contains.

*Among the first tags/icons to appear on Italian streets are those of **Cuoghi and Corsello**: ‘My mother too,’ writes Monica Cuoghi, ‘used to write her name Flora on the ominous patches of cement on her Palazzo, the former home of the Benedictines. As a punishment in primary schools during recess I was locked in class by my teacher to clean up the drawings I made on everyone’s tables, discouraged, the teachers helped me without good results. In the seventies, in middle school we all wrote our names, it was like a virus. Modified, balloonised, arched, on diaries, on desks; I was reprimanded by the headmaster for filling my arms with drawings. We were incessant producers of drawings and logos, we used photography and photocopying as a multiplication element for collages, photo experiments such as photos of photos, figurines to paste on walls, we still rehashed and rehashed our language.*

Fra le prime tag/icona apparse nelle strade italiane ci sono quelle di **Cuoghi e Corsello**: “Anche mia mamma – scrive Monica Cuoghi – scriveva il suo nome Flora sulle cementificazioni cerotti infausti della sua Palazzo, ex casa dei Benedettini. Per punizione alle elementari durante l’intervallo sono stata dal mio maestro chiusa in classe per pulire i disegni che facevo sui tavolini di tutti, sconsolata mi hanno aiutata le maestre senza buoni risultati. Negli anni Settanta alle medie tutti scrivevamo il nostro nome, era come un virus. Modificato, a palloncino, arzigogolato, sui diari, sui banchi; sono stata rimproverata dal preside per essermi riempita le braccia di disegni. Eravamo incessanti produttori di disegni e loghi, usavamo la fotografia e la fotocopia come elemento di moltiplicazione per collage, esperimenti fotografici come le foto di foto, figurine da incollare sui muri, rimasticavamo e rimasticavamo ancora il nostro linguaggio.

Un’estate abbiamo deciso di non lasciare sguarnita nessuna strada del centro storico così da usarne la cartina

One summer, we decided not to leave any street in the old city centre uncovered so we could use the map and mark all the affected streets: before long, none was free of the systematic bombardment.

*I was much faster, a natural bomber, and while I was doing so many geese, Claudio was writing one Cane Cotto for that there were so many more, but it was his way, he liked the drawings that surprised you that you could see them in mysterious hidden spots. As you know that in the summer the newspapers have less to write about so for three days in a row they talked about these drawings that were invading the city and later many wrote and talked about **Pea Brain**’.*

*Parallel to the emergence of graffiti writing in New York in the 1970s, artists such as **John Fekner, Richard Hambleton, Keith Haring and Jean-Michel Basquiat** (SAMO) were working. Their work was very different from that of the graffiti writers even though they used the same spontaneous and illegal methods on the walls of the City.*



Cuoghi e Corsello, Pea Brain, 1994

e segnare tutte le strade colpite: in poco tempo nessuna era priva del bombardamento sistematico.

Io ero molto più veloce, una bomber naturale e, mentre facevo tante oche, Claudio scriveva n solo Cane Cotto per questo che erano tantissime di più, ma era un suo modo di fare, gli piacevano i disegni che ti sorprendevo che li vedevi in punti nascosti misteriosi. Si sa che d'estate i giornali hanno meno da scrivere così che per tre giorni di seguito parlarono di questi disegni che stavano invadendo la città e in seguito molti scrissero e parlarono di **Pea Brain**".

Parallelamente alla nascita dei graffiti writing a New York, negli anni Settanta, operavano artisti come **John Fekner, Richard Hambleton, Keith Haring, Jean-Michel Basquiat** (SAMO). Il loro lavoro era molto diverso da quello dei writer anche se usavano le stesse modalità spontanee e illegali sui muri della Città.

Questa ondata, iniziata negli anni Settanta a New York, si diffonde velocemente in tutto il mondo ed soprattutto in Europa: intorno al 2000, tra Francia, Inghilterra, Spagna, Germania e Italia, si assiste a qualcosa di differente per le strade; numerosi graffitari abbandonano l'etnocentricità del movimento del graffitismo e manifestano la loro esigenza d'espressione *in una tensione costante verso la comunicazione di massa*.

Il fenomeno rimane spontaneo e solo una parte illegale. Per **Street Art** si intendono 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, rivendicando le strade e le piazze nel tentativo di abolire la proprietà privata, per una democratizzazione dell'arte e della vita. *L'arte diventa popolare*, non più in mano all'ambiente colto, borghese e soprattutto al mercato dell'arte, ma per tutti.

Geco è uno street artist vecchio stile, il classico bomber, uno di quelli che vuole letteralmente riempire ogni angolo possibile e immaginabile con il proprio nome, senza farsi scoraggiare da altezze o difficoltà varie. Ci bombardano da decenni di messaggi pubblicitari violenti e intrusivi che ci hanno svuotato e che hanno come unico obiettivo quello di creare nuovi bisogni funzionali al sistema del consumo, alienandoci e distruggendo le nostre individualità.

This wave, which started in the 1970s in New York, spread quickly all over the world and especially in Europe: around the year 2000, in France, England, Spain, Germany and Italy, something different took place on the streets; numerous graffiti artists abandoned the ethnocentricity of the graffiti movement and manifested their need for expression in a constant tension towards mass communication.

*The phenomenon remains spontaneous and only a part illegal. **Street Art** refers to all artistic manifestations performed 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 is contextualised in the space that surrounds him, reclaiming the streets and squares in an attempt to abolish private property, for a democratisation of art and life. Art becomes popular, no longer in the hands of the educated, bourgeois and above all the art market, but for everyone.*

***Geco** is an old-fashioned street artist, the classic bomber, one of those who literally wants to fill every possible and imaginable corner with his name, without being deterred by heights or various difficulties. We have been bombarded for decades with violent and intrusive advertising messages that have drained us out and whose only goal is to create new needs that are work for the consumer system, alienating us and destroying our individuality.*

*But the inscription 'Gecko gives you wings', which is a clear reference to the advertising of a consumer product, makes it very clear what street art is and its objectives against the system: **I too exist!***

The individual with his true needs in the foreground returns, opposing the consuming animal.

*A good example of graffiti in which the tag becomes a character is **Jbrock's** "Er Ciccio", inspired by "The New World" (Brave New World), a science fiction novel of the dystopian genre written in 1932 by Aldous Huxley, which tells of a new system of society in which man lives in a dramatic existential limbo, in which every man is already born with a character and a social role determined by genetics. Er ciccio tells a bit about the alienation of contemporary man and appears in the city as a social experiment of the artist, who first paints it in the studio and then pastes it in transit areas of the city. In this*



Geco sul Mercato Metronio di Riccardo Morandi, Roma
Gecko in Magna Graecia in Rome

Ma la scritta "Geco ti mette le ali", che è un chiaro riferimento alla pubblicità di un prodotto di consumo, fa ben capire cos'è la street art e suoi obiettivi contro sistema: **anch'io esisto!**

Ritorna l'individuo con i suoi veri bisogni in primo piano, che si oppone *all'animale che consuma*.

Un buon esempio dei graffiti in cui la tag diventa un personaggio è il "Er Ciccio" di **Jbrock**, ispirato da "Il mondo nuovo" (*Brave New World*), romanzo di fantascienza di genere distopico scritto nel 1932 da Aldous Huxley, che racconta di un nuovo sistema di società in cui l'uomo vive



Jbrock, Er Ciccio

way he tries to pick up on the reactions of those who use him on a daily basis: by now he has become a character in the cities, familiar to everyone.

*The phenomenon of frontier art enters the art system overbearingly, acquiring such a vast popularity that it explodes all over the world, involving not only graffiti artists, but artists of various kinds who take to the streets to communicate in a free way, breaking away from a system, both of art and of life, exasperated by consumption. An example of this is the work of **Ericailcane** and **Blu** who are political muralists, using city walls as media to communicate their political, cultural and social ideas.*

Specifically, Blu is considered one of the most significant and important artists, together with Banksy, in the world precisely because he has kept his mission clean and unpolluted by the consumer and economic system. His identity is unknown because his action is spontaneous individual and illegal. He uses the wall as a media to communicate his opinions directly to the people, without censorship or imposition. He works in total autonomy, not even using the basket to paint on the wall. He often climbs down, only tying himself with ropes, from the top of the building and paints freely.

His street work is closer to the idea of Mexican muralism than graffiti writing; in 2007, we find him in Palestine together with Banksy, Ron English and Ericailcane, painting on the Israeli separation barrier near Bethlehem. Under a watchtower, Blu paints a boy trying to tear down the wall with his finger. In 2016, he painted the wall in Catania in the Librino district in Via Moncada, where he painted his representation/idea of the Etnean capital invaded by an explosion of lava from the volcano that erases the characters of the institutions, men hidden behind masks of legality, while red as the lava gushing from the crater, are an elephant and a hare. The former unequivocally symbolising the city and the latter the Librino district. In black and white instead are the speculators who have covered the city with cement and an octopus with the face of a skull.

So far we have talked about that part of street art linked to political and social protest, realised spontaneously and illegally. Graffiti as social protest. Street art as an attempt to bypass the intermediaries between creation and fruition. With public art,

in un drammatico limbo esistenziale, in cui ogni uomo già nasce con un carattere e un ruolo sociale determinato dalla genetica. Er Ciccio racconta un po' l'alienazione dell'uomo contemporaneo e appare nelle città come esperimento sociale dell'artista, che lo dipinge prima in studio e poi lo incolla in zone di passaggio della Città. Così cerca di captare le reazioni di chi lo fruisce giornalmente: ormai è diventato un personaggio delle città, familiare a tutti.

Il fenomeno dell'arte di frontiera entra prepotentemente nel sistema dell'arte, acquistando una popolarità così vasta che esplode in tutto il mondo, coinvolgendo non solo i graffitisti, ma artisti di varia natura che scendono in strada per comunicare in modo libero, distaccandosi da un sistema, sia dell'arte che della vita, esasperato dal consumo. Un esempio di questo è il lavoro di **Ericailcane** e di **Blu** che sono dei muralisti politici, che usano i muri delle città come media per comunicare le loro idee politiche, culturali e sociali.

Nello specifico Blu è considerato uno degli artisti, insieme a Banksy, più significativi e importanti al mondo, proprio perché ha mantenuto la sua missione pulita e non inquinata dal sistema del consumo e da quello economico. Non si conosce la sua identità perché la sua azione è spontanea individuale e illegale. Utilizza il muro come media per comunicare le proprie opinioni direttamente alla gente, senza censure e imposizioni. Lavora in totale autonomia, non usa neppure il cestello per dipingere sul muro... Si cala spesso, legandosi solo con le corde, dall'alto del palazzo e dipinge liberamente.

Il suo lavoro in strada si avvicina di più all'idea del muralismo messicano che ai graffiti writing; nel 2007 lo troviamo in Palestina insieme a Banksy, Ron English, Ericailcane, per dipingere sulla barriera di separazione israeliana nei pressi di Betlemme. Sotto una torretta di avvistamento Blu dipinge un ragazzo che cerca di abbattere con un dito il muro stesso. Nel 2016 realizza il muro a Catania nel quartiere di Librino in via Moncada dove dipinge la sua rappresentazione/idea del capoluogo etneo invaso da un'esplosione di lava del vulcano che cancella i personaggi delle istituzioni, uomini nascosti dietro maschere di legalità, mentre rossi come la lava che sgorga dal cratere ci sono un elefante e una lepre. Il primo inequivocabilmente



Murale di Blu a Librino (Catania) / Mural by Blu in Librino (Catania)

simbolo della città e il secondo del quartiere Librino. In bianco e nero invece gli speculatori che hanno ricoperto di cemento la città e una piovra con il volto di un teschio.

Fin qui abbiamo parlato di quella parte della street art legata alla protesta politica e sociale, realizzata in modo spontaneo e illegale. I graffiti come protesta sociale. La street art come tentativo di bypassare gli intermediari tra creazione e fruizione. Con l'arte pubblica, invece, oggi gli artisti (non solo street artists) incontrano la gente con la sua storia nei luoghi in cui abita.

Arte in strada, dunque, un fenomeno in continua evoluzione che da qualche tempo passa dalla protesta alla riqualificazione dei luoghi degradati; la street art 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.



Pao insieme ai ragazzi di un quartiere di Milano
Pao with the children of a Milan neighbourhood

L'arte va incontro alla gente per aiutarla a cambiare il volto dei territori e la vivibilità degli stessi, accompagnandola in quel cammino che conduce gli individui 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, che si allea con le istituzioni, la nuova committenza, e non è più illegale e spontanea, ma sostituisce le opere di arte pubblica

on the other hand, today artists (not only street artists) meet people with their history in the places where they live.

Street art, therefore, is a constantly evolving phenomenon that has for some time now been moving from protest to the redevelopment of degraded places; street art is going through a new phase today, which I would define as more 'humanitarian' and 'social', turning into art that is necessary and useful to the community.

Art is approaching people no longer out of protest, narcissism or career, but to redevelop public spaces otherwise degraded by man's bad action on the territory.

Art goes out to meet people to help them change the face of the territories and their liveability, accompanying them on that path that leads individuals to regain 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, which allies itself with the institutions, the new patronage, and is no longer illegal and spontaneous, but replaces the institutional public art works of the past, coming closer and closer to that architecture that ennoble the city from below and expresses itself in outer space through its image made communication.*

The idea is that art should be public, usable by all and should improve public space. Over time, it becomes mainstream from an underground phenomenon and artists start working with galleries and companies. The artist ventures into projects that teach people to take care of their territory (which is also ours) from a social and collaborative perspective. Involving the inhabitants in the design and realisation of the interventions ensures that they are shared and accepted, increasing the sense of belonging and the bond with one's own territory.

*The historic artist **Pao**, famous in the spontaneous street art scene for his penguins painted on roadside parachutes commonly known as panettoni, now devotes himself to participatory public art projects, in which he helps territories redesign themselves, involving the inhabitants in shared art workshops aimed at visually renovating public places and developing a sense of belonging to it.*

An exhibition-experiment that has the same objectives as the participatory public art workshops: an aesthetic revolution for an aesthetic education. To invite visitors to train their eyes

istituzionali del passato, avvicinandosi 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.

L'idea è che l'arte deve essere pubblica, fruibile da tutti e deve migliorare lo spazio pubblico. Nel tempo, da fenomeno underground diventa mainstream e gli artisti iniziano a lavorare con gallerie e aziende. L'artista si cimenta in progetti che insegnano alle persone a prendersi cura del proprio territorio (che è anche il nostro) in un'ottica sociale e collaborativa. Il coinvolgimento degli abitanti nella progettazione e realizzazione degli interventi fa sì che questi siano condivisi ed accettati, aumentando il senso di appartenenza ed il legame con il proprio territorio.

L'artista storico **Pao**, famoso nella street art spontanea per i suoi pinguini dipinti sui paracarri stradali comunemente chiamati panettoni, adesso si dedica a progetti di arte pubblica partecipata, in cui aiuta i territori a riprogettare sé stessi, coinvolgendo gli abitanti in laboratori artistici condivisi, volti a ristrutturare visivamente i luoghi pubblici e sviluppare il senso di appartenenza ad esso.

Una mostra-esperimento che ha gli stessi obiettivi dei laboratori partecipati dell'arte pubblica: una rivoluzione estetica per un'educazione estetica. Invitare i visitatori ad allenare l'occhio e la mente alla percezione di opere che, prescindendo dalle correnti artistiche e di pensiero, poste una accanto all'altra fuori il contesto teorico, esprimono meglio la loro essenza, a volte proprio nella loro opposizione e differenza. Il percorso espositivo attraverso il secolo più rivoluzionario dell'arte italiana si articolerà in modo informale e atemporale, attraverso un dialogo tra le opere in cui si accosteranno artisti diversi, accomunati solo dal genio: un percorso espositivo che diventa un'unica grande opera.

and minds to perceive works that, regardless of artistic currents and currents of thought which are placed side by side outside the theoretical context, better express their essence, sometimes precisely in their opposition and difference. The exhibition path through the most revolutionary century of Italian art will be articulated in an informal and timeless manner, through a dialogue between works in which different artists, united only by their genius, will be placed side by side.

**ANTONIO PRESTI: RIGENERARE
ATTRAVERSO LA BELLEZZA
E LA CONOSCENZA**

di Gianfranco Molino

Un conduttore di bellezza, così preferisce definirsi Antonio Presti, l’eclettico mecenate messinese visionario che negli anni ’80 ha realizzato in Sicilia, nel territorio negletto di una fiumara a secco tra Tusa e Santo Stefano di Camastra in provincia di Messina, il museo d’arte contemporanea a cielo aperto più grande d’Europa: il parco scultoreo Fiumara d’Arte. Presti mette patrimonio e maestranze al servizio di un sogno. Nel 1986 nasce *La materia poteva non esserci* di Pietro Consagra. Seguiranno altre sculture



Pietro Consagra, *La materia poteva non esserci* / *The Matter Might Not Be There*, Fiumara d’Arte

monumentali di artisti di punta del XX secolo, come: Tano Festa, Paolo Schiavocampo, Hidetoshi Nagasawa, Piero Dorazio, Mauro Staccioli e molti altri. L’opera ideata da Tano Festa: Monumento per un poeta morto, realizzata un anno dopo la sua morte nel 1989 sulla spiaggia di Villa Margi (Reitano, Messina). Il bozzetto in metallo, acquistato dal mecenate Presti nel 1972, è dedicato a Francesco Lo Savio, fratello di Festa e morto nel 1963. L’intimo potere celebrativo s’interpone senza disagio alla poetica di Presti che intravede nel senso dell’opera una finestra sul mare, dove il monolite nero, che sfonda la cornice, sembra un

**ANTONIO PRESTI: REGENERATING
THROUGH BEAUTY AND KNOWLEDGE**

by Gianfranco Molino

A conductor of beauty, this is how Antonio Presti prefers to define himself, the eclectic, visionary patron of the arts from Messina who in the 1980s created in Sicily, in the neglected territory of a dry river between Tusa and Santo Stefano di Camastra in the province of Messina, the largest open-air contemporary art museum in Europe: the Fiumara d’Arte sculpture park. Presti puts heritage and craftsmanship at the service of a dream. In 1986, Pietro Consagra’s La materia poteva non esserci was born. Other monumental sculptures by leading 20th century artists followed, such as: Tano Festa, Paolo Schiavocampo, Hidetoshi Nagasawa, Piero Dorazio, Mauro Staccioli and many others. The work designed by Tano Festa: Monument for a Dead Poet, created a year after his death in 1989 on the beach of Villa Margi (Reitano, Messina). The metal sketch, purchased by the patron Presti in 1972, is dedicated to Francesco Lo Savio, Festa’s brother who died in 1963. The intimate celebratory power interposes itself without discomfort with Presti’s poetics, which gives glimpses in the sense of the work a window onto the sea, where the black monolith, breaking through the frame, seems like a springboard to the sky. In Festa’s work, the breaking through of space can already be seen in 1964 with Armadio con cielo (Wardrobe with Sky), where the sky and the typical little clouds painted by the artist appear between the doors of a wardrobe. These, in Fiumara’s work, act as elements of pictorial resistance in the face of the intensity of the landscape and open up a zone of the imagination that follows the natural element. An upward game is realised that makes beauty the coveted prey both of nature and of the artist; a game that in the Tusa area is freed from all agonism to harmonise without tension through Presti’s idea that acts as a propulsive binder for a new vision of life aimed at the search for beauty as a remedy to the problems afflicting society. Subsequently, the Antonio Presti Foundation was founded with a series of cultural initiatives always aiming to combine ethics

trampolino di lancio verso il cielo. Nel percorso di Festa lo sfondamento dello spazio si avverte già nel 1964 con *Armadio con cielo*, dove tra le ante di un armadio compaiono il cielo e le tipiche nuvolette dipinte dall’artista. Queste, nell’opera di Fiumara, agiscono come elementi di resistenza pittorica di fronte all’intensità del paesaggio e aprono una zona dell’immaginario che segue l’elemento naturale.



Tano Festa, *Monumento per un poeta morto* / *Monument for a dead poet*, Fiumara d’Arte

Si concretizza un gioco al rialzo che fa della bellezza la preda ambita sia dalla natura che dall’artista; un gioco che nell’area di Tusa si libera da ogni agonismo per armonizzarsi senza tensione tramite l’idea di Presti che funge da legante propulsivo per una nuova visione della vita volta alla ricerca della bellezza come rimedio ai problemi che affliggono la società. Successivamente viene fondata la Fondazione Antonio Presti con una serie di iniziative culturali sempre attente a coniugare etica ed estetica per il sostegno della quale Presti ha attinto esclusivamente alle proprie risorse. Nasce

and aesthetics for the support of which Presti drew exclusively on his own resources. Thus was born the museum-hotel Atelier sul mare, a revolutionary concept of art fruition. The rooms, in fact, were handed over to artists who transformed them into art spaces. Maurizio Mochetti, Paolo Icaro, Fabrizio Plessi, Maria Lai, Mario Ceroli, Luigi Mainolfi, Sisley Xhafa, these are some

of the artists commissioned. But, and this is the novelty, the work is not static, on the contrary, it is in mutual and continuous exchange with those who decide to spend the night there. The idea is that of interaction between the work, which becomes part of everyday life, and the guest, who is encouraged to reflect and interiorise. The guiding thread is the four elements seen as simple and purifying, the return to the origins and thus to one’s own being. Since 2001, his vision has taken him to Librino, a ghetto neighbourhood of misery and decay on the outskirts of Catania, with a major aesthetic redevelopment project that

così il museo-albergo Atelier sul mare, un rivoluzionario concetto di fruizione dell'arte. Le stanze, infatti, sono state consegnate in mano ad artisti che le hanno trasformate in spazi d'autore. Maurizio Mochetti, Paolo Icaro, Fabrizio Plessi, Maria Lai, Mario Ceroli, Luigi Mainolfi, Sisley Xhafa, questi alcuni artisti commissionati. Ma, ed è questa la novità, l'opera non è statica, al contrario, è in mutuo e continuo scambio con chi decide di trascorrervi la notte.

L'idea è quella dell'interazione tra l'opera, che diviene parte del quotidiano, e l'ospite che viene spinto alla riflessione ed all'interiorizzazione. Filo conduttore i quattro elementi visti come elementi semplici e purificatori, il ritorno alle origini e quindi al proprio essere. Dal 2001 la sua visione lo porta a Librino, quartiere ghetto di miseria e degrado della periferia

has brought together photographers, videomakers, filmmakers, poets, philosophers, sculptors and painters called upon to restore centrality to the neighbourhood excluded from the polis, but above all to make the young people, through the awareness of their own beauty, bearers of a rediscovered identity and dignity, proponents of the demolition of anonymity, a problem common to all the urban peripheries of our contemporary times. For Presti, Librino means a place of decay and abandonment, where there is no light and no visible beauty, and where the visible has horrific traits of degradation and lack of any possible conceptuality. The new challenge? To make people creators of the art they inhabit and guardians of it: to educate to beauty and show that, by educating about beauty, degradation is curbed. In Librino, Presti conceives and realises works (The



Il Muro della Bellezza realizzato dai ragazzi del territorio / *The Wall of Beauty made by local children*, Librino (Catania)

catanese, con un grande progetto di riqualificazione estetica che ha fatto convergere fotografi, videomaker, registi, poeti, filosofi, scultori e pittori chiamati a riconsegnare centralità al quartiere escluso dalla polis, ma soprattutto per rendere i ragazzi, attraverso la consapevolezza della propria bellezza, portatori di un'identità e di una dignità riscoperte, fautori dell'abbattimento dell'anonimato, problematica comune a tutte le periferie urbane della nostra contemporaneità. Per Presti Librino significa luogo del degrado e dell'abbandono, dove non c'è luce e non c'è bellezza visibile e dove proprio il visibile ha tratti orrifici di degrado e di mancanza di ogni possibile concettualità. La nuova sfida? Rendere la gente creatrice dell'arte che abita e custode della stessa: educare alla bellezza e mostrare che, educando alla bellezza, il degrado viene arginato. A Librino Presti pensa e realizza delle opere (La porta della bellezza, Il cantico di Librino e la chilometrica Porta delle farfalle in fase di realizzazione), così come le ha realizzate e fatte realizzare altrove. Ma la specificità di Librino è che queste opere resistono senza che esse siano esposte al degrado, anzi sono custodite, salvaguardate dagli abitanti del quartiere. Nessun graffito, nessuna imbrattatura, nessun gesto vandalico in una periferia che normalmente avrebbe rigettato l'opera d'arte in quanto manifestazione retorica del potere. Nessuno tocchi il *Muro della bellezza*, sembrano gridare gli abitanti del quartiere. Ed il *Muro della bellezza*, infatti, dopo quindici anni ancora è intatto, là dove madri, figli, padri hanno potuto mirarlo. Ed essi stessi, madri, padri, figli sono diventati la stessa poesia della bellezza. Il bello, a Librino, diventa umano.

Door of Beauty, The Cantic of Librino and the kilometre-long Door of Butterflies currently under construction), just as he has realised and had them produced elsewhere. But the specificity of Librino is that these works resist without being exposed to degradation; on the contrary, they are guarded, safeguarded by the inhabitants of the district. No graffiti, no daubing, no vandalism in a suburb that would normally have rejected the work of art as a rhetorical manifestation of power. Nobody touches the Wall of Beauty which the inhabitants of the neighbourhood seem to shout. In fact, after fifteen year the Wall of Beauty, is still intact, where mothers, sons, fathers have been able to admire it. And they themselves, mothers, fathers, children have become the very poetry of beauty. Beauty, in Librino, becomes human.

FARM CULTURAL PARK

di Florinda Saieva

FARM CULTURAL PARK (di seguito FCP) è un’associazione culturale senza scopo di lucro. Inaugurato nel giugno 2010 per volere di due professionisti, Andrea Bartoli e Florinda Saieva. FCP ha ridisegnato negli anni il volto di Favara, la cittadina in cui sorge, trasformandola in attrattore di energie e talenti, dove i giovani restano per provare a creare un futuro possibile. Oltre a essere un ambizioso progetto di rigenerazione urbana, il centro è diventato punto di partenza per il cambiamento socio-culturale, scegliendo l’arte e la cultura per rigenerare la città a partire dal quartiere dei Sette Cortili, una zona del centro storico di Favara che era a rischio demolizione nel periodo in cui è nato FCP.

Nel corso degli anni FCP ha consolidato importanti rapporti internazionali che hanno portato alla realizzazione di una solida rete di collaborazioni con le più importanti Università Italiane e straniere, con cui sono state attivate diverse collaborazioni che hanno poi portato all’organizzazione di diversi eventi culturali.

FCP è riconosciuto come fenomeno da studiare, di particolare rilevanza nell’ambito della rigenerazione urbana e della gestione di spazi pubblici e privati abbandonati, motivo per cui è stata invitata per ben tre volte a partecipare alla Biennale di Architettura di Venezia all’interno del Padiglione Italia, curando anche uno dei due Padiglioni esterni della Biennale di Venezia a Cura di Alessandro Melis.

La mission di FCP è quella di attivare politiche sociali e culturali di significativo cambiamento e riscatto della comunità locale e dei giovani, attraverso lo scambio culturale con artisti, creativi, architetti, giornalisti e visitatori di tutto il mondo.

Negli anni ha organizzato tantissime mostre, talk e presentazioni, dimostrando come l’arte e la cultura possono essere degli strumenti di crescita e di sviluppo del territorio e un ottimo strumento di welfare.

FARM CULTURAL PARK

by Florinda Saieva

FARM CULTURAL PARK (hereafter FCP) is a non-profit cultural association. It was established in June 2010 at the initiative of two professionals, Andrea Bartoli and Florinda Saieva. Over the years, FCP has transformed Favara, the town where it is located, into a hub of energy and talent, attracting young people who aspire to create a possible future. Beyond being an ambitious urban regeneration project, the center has become a catalyst for socio-cultural change, using art and culture to rejuvenate the town. This began with the Sette Cortili district, a part of Favara’s historic center that faced the threat of demolition when FCP was founded.

Throughout its existence, FCP has nurtured significant international relationships, resulting in a robust network of collaborations with major Italian and foreign universities. These partnerships have led to the organization of various cultural events. FCP has been acknowledged as a subject worthy of study, particularly in the field of urban regeneration and the repurposing of abandoned public and private spaces. This recognition is evident through its three invitations to participate in the Venice Architecture Biennial within the Italian Pavilion. Additionally, FCP has curated one of the external pavilions of the Venice Biennial under the curation of Alessandro Melis.

FCP’s mission is to drive social and cultural policies that bring about meaningful change and uplift the local community and youth. This is achieved through cultural exchanges with artists, creatives, architects, journalists, and visitors from around the world. Over the years, FCP has organized numerous exhibitions, talks, and presentations, showcasing how art and culture can serve as tools for the growth and development of the region and as effective welfare instruments. The center hosts several artist residencies, welcoming creatives from various parts of the world.

Al suo interno ospita diverse residenze per artisti ospitando creativi da tutto il mondo.

La continua tensione alla costruzione di una cittadinanza attiva e la vocazione fortemente sociale del centro si sono espressi negli ultimi anni in progetti che hanno messo al centro lo sviluppo delle competenze trasversali incentrate su una didattica Creativa, quali SOU, la scuola di architettura per bambini, oggi presente in 9 città Italiane; Libera Tutti, il primo progetto di empowerment femminile realizzato da FCP grazie al bando “Prendi Parte! Agire e pensare creativo” della DGAAP del MIBAC; Prime Minister, prima scuola Apartitica, di politica per giovani donne, oggi presente in dieci città italiane; P.ARCH playground per architetti di comunità, progetto selezionato da Con i Bambini nell’ambito del Fondo per il contrasto della povertà

The center’s consistent efforts to foster active citizenship and its strong social orientation have materialized in recent projects centered around Creative Education. These include initiatives like SOU, a school of architecture for children present in 9 Italian cities; Libera Tutti, the first women’s empowerment project realized by FCP in response to the “Prendi Parte! Agire e pensare creativo” call by the DGAAP of the MIBAC; Prime Minister, the pioneering nonpartisan school of politics for young women now in ten Italian cities; P. ARCH, a playground for community architects, selected by Con i Bambini as part of the Fund for combating youth educational poverty; Countless Cities, the inaugural biennial of global cities in Favara, which brought together artists from diverse corners of the world; During the Lock-down period, Fabbricare Fiducia was launched, a project gathering over 100 ideas from friends and visionaries on



Ingresso di Farm Cultural Park / Farm Cultural Park entrance, Favara

educativa minorile”; Countless Cities, la prima biennale delle città del mondo di Favara, che ha radunato artisti da diverse parti del mondo; Durante il periodo del Lock-down ha dato vita a Fabbicare Fiducia, un progetto che ha raccolto più di 100 idee di amici e visionari sulla ripartenza post-Covid, e che è diventato un prodotto editoriale; South Italy Architecture Festival, progetto promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Mibact.

Nel Giugno del 2010 ha iniziato un percorso di Depavimentazione e Parkificazione di spazi Urbani con il progetto Human Forest.

Nel 2021 ha curato Sicani Creative Festival, progetto vincitore del Bando “Borghi in Festival, promosso dal MIC.

Nel corso degli anni è stata invitata dalle più importanti organizzazioni Internazionali, UN Habitat, OCSE,

post-Covid recovery, which evolved into an editorial product; South Italy Architecture Festival, an initiative promoted by the General Directorate for Contemporary Creativity of the Mibact.

In June 2010, FCP commenced the process of depaving and transforming urban spaces with the Human Forest project. In 2021, they curated the Sicani Creative Festival, the winning project of the “Borghi in Festival” competition, promoted by the MIC. Over the years, FCP has been invited by prominent international organizations such as UN Habitat, OECD, European Commission, and the American Embassy to share insights into urban regeneration and revitalization through art and creativity.

In 2021, FCP was recognized as one of the 23 Partners of the New European Bauhaus and was awarded the prestigious

Commissione Europea, Ambasciata Americana, a raccontare il processo di rigenerazione urbana e rivitalizzazione attraverso l’arte e la creatività.

Nel 2021 è stata riconosciuta tra i 23 Partner di New European Bauhaus, ed ha vinto il prestigioso Design City Award, indetto dalla città di Seoul in una competizione che l’ha vista vincitrice tra diversi progetti nelle più importanti città del Mondo.

Dopo 12 anni di lavoro incessante, Farm ha firmato un importante protocollo d’intesa con il Comune di Mazzarino per la concessione ventennale di Palazzo Tortorici, un immobile prestigioso, all’interno del quale Farm si occuperà di realizzare un presidio culturale permanente e sempre a Mazzarino, Farm Cultural Park apre The Embassy of Farm, una prestigiosa sede destinata alle attività di diplomazia Culturale.

Design City Award by the city of Seoul, triumphing among numerous projects from major cities across the globe. After 12 years of unwavering effort, Farm signed a significant memorandum of understanding with the Municipality of Mazzarino for a 20-year concession of Palazzo Tortorici, an esteemed building. Within this building, Farm will establish a permanent cultural outpost. In Mazzarino, Farm Cultural Park will also inaugurate The Embassy of Farm, a distinguished venue for cultural diplomacy endeavors.



Terrazzo di Human Forest / Terrace of Human Forest, Favara



Biglietteria di Palazzo Tortorici / Palazzo Tortorici Ticket office, Mazzarino

OPERE
ARTWORKS

SKRIPTURA

di Leonardo Alaedin Clerici

ALTARE AL GENIO DIVINATORIO DELL'ETNA, F.
T. MARINETTI

Una guida all'idolo di analogie offerto all'opera di F.T.

Marinetti e Boccioni

Intuizione lirica della materia

IL PASSATO HA SEMPRE TORTO

IL VETRAIO FUTURISTA DA VENEZIA A CATANIA appare sulla tavola idolo di questa mostra con un'urna portacenere dai riflessi verdi con sfere di cristallo frammentate in oro, onde di lava tracce della cenere polifemica della Sicilia, CATAETNA.

Questa esaltazione del vetraio futurista, lava etnea della fucina veneta dei cristalli di Murano informa l'anima dei vari demoni dei mari d'Italia, delle sue colline e terme...

Il drappo di seta rossa FIUME D'ITALIA *l'aerocanzone oblunga*, COSA FATTA CAPO

APPARE COME FINESTRA DI UNA REPUBBLICA ITALIANA CHE DA VENEZIA A TUTTO L'ADRIATICO CONTINUA A PARLARE PER ECHI DELLA LINGUA ROMANA, ITALIANA E LATINA, il fiume ardito di poemi dell'aria e del cielo o dell'Etna, inediti di Marinetti, *la marciante collina incandescente traccia un grande zeta rosea ultima lettera dell'alfabeto, traccia un grande zeta la marciante collina incandescente dei fianchi dell'Etna... invidia e bile giallo verde di quella vela incastrata nel vetro guarda davanti... dimmi cosa hai di tanto limpido intatto con borchie di moschea e pendagli di cannoni europei... Africa... vieni allungati, toccami... mugolano i polmoni desertici dell'Africa... avventura tattile, odorosa, colorate d'una statuetta*

di Scipione Africano di rame che ora guida senza dubbio l'idrovolante nella sua vasta spirale scendente... pompa solenne di un periodo ciceroniano togato obliquamente d'un drappeggio di nuvolette candide e di lunghi pezzi di mare indaco

CONCISAMENTE BORCHIANDO
IL CIELO CON NUVOLE... TORNITE SUGLI
ORLI... LA CARLINGA SCRIVE NELL'ARIA
L'AEROCANZONE OBLUNGA:

NOI LEGGEVAMO

disse D'Annunzio o Curzio Malaparte FUGHE IN PRIGIONE 1935 dedicate a Corrado Pavolini, la Francesca da Rimini o la Città che Sale di Boccioni, noi leggevamo: PITTURA, SCULTURA FUTURISTE, *dinamismo plastico con 51 riproduzioni, quadri, sculture di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini e Soffici opera di Boccioni Futurista edita da FT Marinetti nel 1914 a Milano edizioni Futuriste di Poesia*

LIBRO SECONDO ELETTRA DELLE LAUDI DI D'ANNUNZIO O ALCYONE, *il fascio di luce sul corpo di Pasolini legato che guarda Fabio Mauri, sigillato da un'ombra danzante a torre Herodiade... strade che cercano casa... primo dizionario aereo di Marinetti e Azari, 1929, nel libro Oracolo dell'Avanguardia (1994, SKRIPTURA) sul leggio davanti all'altare idolo al genio Etna di Marinetti, ceneri dell'urna di lava e cristallo ove una scatola disegnata da Ivo Pannaggi meccanica di poupées elettriche colora i movimenti in metamorfosi, una virtù metallica che appare ancor meglio nel film adrianeo, abitazione davanti al suo mausoleo, meccanica sacra, cosmo e Nilo del fascino dell'Egitto e del Moezin che invoca nelle ore aperte dell'enigma astrale (Surat Najm) Allah Akhbbar, analogie oracoli, segni divini,*

mots en liberté, il collo metamorfico di una spirale trasparente e liquida che attende il fiume cristallizzato di un desiderio violento quanto iconoclasta di Boccioni, frammentato nell'ossessione distruttiva dello specchio detto antigrizioso, un Boccioni della vela latina con le pagine futuriste che chiamano nel manifesto ai pittori meridionali... alcune buone severità... una soverchia preoccupazione dolorosa e sentimentale... a Napoli in quel tempo... anche per i meridionali si ripetono le stesse vicende... un barlume di genialità che si spegne a Napoli con gli echi delle sfrenerie... questa spirale ha l'espressione lirica... l'arte è principalmente tecnica, e tutta l'arte italiana fino ad oggi è caratterizzata dall'indifferenza della tecnica... gli artisti Napoletani e comprendo tra questi gli abruzzesi, i pugliesi, i siciliani, hanno vissuto fino ad oggi in un cieco feticismo per la commissione, sia essa privata o governativa... questi artisti ufficiali e commerciali li troviamo in ogni tempo come i diluitori delle verità plastiche... il gusto infrollito della borghesia francese trovava superficializzata con grazia vivace la pesante vuotaggine dei suoi accademici... voi avete estratto dalla convivenza quotidiana, creato e definito il tipo, dell'indisponente e il tipo ancor più popolare dello scocciatore che per noi futuristi sono personificati nel fisico miserabile del giovane studioso... sporco perché studia, casto perché studia, libidinoso scopritore di autori morti e conosciuti, egli accarezza untuosamente la pila dei volumetti che ha sul tavolo, si crogiola sulla sedia davanti ai suoi poeti e ai suoi filosofi... insomma il pedante professionista di profondità, il bigotto assertore di sublimità artistiche, l'impotente che disprezza gli artisti viventi, come la zitellona acida disprezza le donne fiorenti, e che studiando quelli morti crede di uguagliarli e superarli... voi soli possedete un attraentissimo groviglio di vita comica e tragica che supera in intensità l'imprevisto e perciò in valore artistico quello di Parigi, per noi questo groviglio tumultuoso ha il valore inestimabile di essere tipicamente italiana... la vostra arte commerciale trascura la vita ribollente degli enormi caseggiati napoletani, sovraccarichi di pensioni pieni di donne, innumerevoli balconi che traboccano su ogni festa della strada, le gelosie violentissime nel buio degli stracci enormi che cancellano il cielo urla guaisce e strepita, ride e canta il vostro popolo smisurato che non avete saputo esprimere, siete troppo sentimentali e la vostra arte è oleografica.

L'architetto comasco Sant'Elia porta, parlando con Luigi Cavadini, la visione lirica dell'idea architettonica come stile e movimento materiato nello spazio... disposizione originale del materiale greggio e nudo o violentemente colorato a cinquanta metri dalla trincea nemica Boccioni, Sant'Elia, Marinetti sul monte Zebio, se morirò mi disse... lo baciai... un lirismo ascensionale aeroplanico: orfisme, creationisme, surrealisme, rayonisme, vorticisme, expressionisme, costruttivisme, ultraisme, zenitisme... DISTRUZIONE DELLA SINTASSI...

Marinetti, ricorda Roberto Bilotti, ha salvato l'opera di Boccioni quando nel 1927 fu distrutta da Piero da Verona che aveva maldestramente tenuto nove sculture in gesso e polimateriche per dieci anni sotto il porticato del suo cortile a Milano... distrusse quindi le opere a martellate e dopo averne estratto i ferri buttò i frammenti nella discarica di "Aquabella" in via di Porta Romana. Marco Bisi, allievo di Boccioni, recuperò dalla discarica i soli frammenti della bottiglia in quanto differenti e dipinti in rosso. Furono riuniti grazie a delle fotografie e l'opera fu ricostruita dal poeta futurista Fedele Azari per farla fondere in bronzo. Vennero quindi fatti due calchi in gesso anch'essi dipinti in rosso uno per Amelia Boccioni, uno per Marinetti. L'originale della bottiglia salvata dalla discarica si è persa come il calco ma l'invenzione boccioniana si è salvata grazie alle repliche volute da Marinetti.

Lo stesso gesso delle forme uniche aveva subito un grave danno e la parte anteriore delle gambe furono ricostruite sul modello in bronzo che Marinetti fece realizzare, così le forme delle poche superstiti figure si sono conservate e promulgate dall'intelligenza poetica originaria di F.T. Marinetti:

IL PASSATO HA SEMPRE TORTO

Marinetti arrestato alla Camera e la lettera di D'Annunzio che lo elogia per il grido *ieri coraggioso come ogni vostro atto*, ROMA FUTURISTA, ancora l'arresto per attentato alla sicurezza dello Stato, il giornale LA TESTA DI FERRO, il teatro della sorpresa *che fa dimenticare la guerra, il tamburo di fuoco* come organizzazione della divinità d'Italia

ridicolizzando infine l'amore per una giovane borghese, fresca ma pedante e cretina come un saggio critico di Benedetto Croce:

L'ARRESTO DELLE MARIONETTE MECCANICHE
CHE PARLANO UN LUNGO OBLUNGO
DISCORSO SUSSURRATO DI AMORI

COSAFATTACAPOHA
COSAFATTA
CAPOHA
COSACAPOHA
COSAFATTA
CAPO HA
H
CAPO **H**A (H ACCA DEMIURGIA)

SIGILLO DI D'ANNUNZIO PER
LA LIBERTÀ D'ITALIA



STUDIO SKRIPTURA: FIUME D'ITALIA, VERMIGLIO E AZZURRO E IL VESSILLO GIALLO DELLO STATO LIBERO DI FIUME COL NODO GORDIO TAGLIATO DA UN PUGNALE, FIUME D'ITALIA

CLERICI SKRIPTURA
*Programma per la realizzazione di un monumento a fontana
corrente d'acqua dal gesso e bronzo fuso*
SVILUPPO DI UNA BOTTIGLIA NELLO SPAZIO
M E D I A N T E
LA FORMA E SVILUPPO
DI UNA BOTTIGLIA NELLO SPAZIO
M E D I A N T E
IL COLORE

Umberto Boccioni, come dice Carrà, aveva temperamento teologico. La teologia platonica romana mediterranea del SALIRE, sacra, una operazione sempre ascendente di una unità analogica, la linea sublime. È ormai assodato che il quadro delle liricità lineari di un *dizionario plastico* o linea di gesso (cf. *Oracle dell'avangarde, Bruxelles 1994 Clerici Skriptura Folio 33, 18, 19, 14, 50 Chandelle. Cf. anche Clerici Ytalia Capovolta, Triclinio Konia 2022 pg. 80-134 contro la voce stupida di soffici e l'intuizione materica di Marinetti e Boccioni*), sul quadro delle liricità lineari, disse Carrà sul temperamento teologico di Boccioni, il cui VOLITANTE MODUS, intuito preverbale di Marinetti, annuncia continuamente la linea di una eredità e di un paradosso di sintassi *anarchetipa e analogica*: LA CLASSICITA PURA.

Si tratta quindi di uno sviluppo come ben annunciato nei titoli MEDIANTE dove il medio e l'antefatto (mediante) strumenta continuamente la forma, lo sviluppo e di nuovo MEDIANTE appare il colore, ombra, gesso, resto fotografico, traccia, metallo (cf. *Clerici La Musa Metallica di F.T. Marinetti, grande esposizione e catalogo Museo del Genio 1991*).

Questa continuità delineata in *La Città che Sale*, volitante linea sublime, salire (cf. *ultima volontà poetica di Marinetti a Bellagio sul lago di Como: Salite Finalmente...*) trova nella dedica del 1902 ad Eleonora Duse i *modelli mediativi o mediante* dei versi commentati da D'Annunzio nella sua edizione al canto di Alighieri della *Francesca da Rimini*, un nudo al tornar della mente come ch'io mi muova, tra Paolo e Francesca, il sisma di Messina del 1908, il tornare indietro REDE O REDIS... NOCTE DIEQUE SUUM GESTARE IN PECTORE PESTEM, come fa l'onda, ancora ed ancora Boccioni e Marinetti con D'Annunzio **NOI LEGGEVAMO, FINO**

ALL'ANTIGRAZIOSO in cui potremo vedere lo stesso *Cigno di Boccioni 1902* apparire poi nel dicembre 1908 e fino al 1943 quale una Italia ravennate e riminese, cigno di un riflesso metallico a vetro colorato e fuso scorrente acqua di fonte originale.

Appare così nelle analogie e nella continuità teologica di Marinetti e Boccioni l'ATRIUM di una ascesi il cui monumento A SOLIDO FUOCO pone le basi di strati sovrapposti e stratificati, lastre di metallo fuso e pietre già invase di acque sorgenti assetate.

La struttura architettonica di questa apparizione monumentale dovrebbe utilizzare una fusione di bronzo con riflessi vitrei o cristallini che diano alla forma spirale, sfera teologica, una continua confusione tra flusso d'acqua

sgorgante da varie antri e acqua montante da una grande base alta almeno due metri con strati di pietra lavica, marmi colorati, vetri fusi che saranno la base per poter fare apparire la forma sferica spirale (mediante bottiglia) sviluppo, forma, linea del flusso della linea, dando anche nella parte del piedistallo valore a frasi e concetti analogici di Boccioni e Marinetti: **TONALITÀ. PRECONIZZARE. DRAMMA DI MATERIE. LINEA FORZA. FUSIONI. CIGNO. APPARE. RIAPPARE. SALIRE. VOLITANTE. CLASSICITÀ PURA. NUMERO HABERI. AL TORNARE DELLA MENTE. FARO DI MESSINA. LA CITTÀ CHE SALE. LINEA SUBLIME.**

Si farà apparire dovunque su tavolette di bronzo la parola MEDI ANTE più volte, in vari luoghi. In un quadrato inscritto su una pietra sarà scritto al *genio poetico di Boccioni futurista*.



STUDIO SKRIPTURA: INSIEMI PLASTICI DI BOCCIONI FUTURISTA MEDIANTE LA FORMA DI UNA BOTTIGLIA NELLO SPAZIO, SERIE DEGLI ANTIGRAZIOSI, CONTRO TUTTI I RITORNI IN PITTURA MEDIANTE AD INFINITUM VOLUNTAS VOLUPTAS: SUSPICARI IN RIVIS SIC EGO NUNC EMANAT, *materia, elasticità, antigrazioso, dimensioni astratte, voglio modellare la nostra intuizione della continuità*

CLERICI SKRIPTURA PRESENTA
IL VETRAIO FUTURISTA
PORTACENERI DI F. T. MARINETTI NELLA FUSIONE DI ADRIANO BERENGO
2 DICEMBRE 2022

UNA FUSIONE DI ACQUA E FUOCO, il vetraio futurista allegoricamente scritto da Marinetti a Venezia nel 1943 nel suo romanzo *Venezianella* e *Studentaccio*, questo *porta cenere* immagina le sponde dei fuochi in cenere che cadono sul letto di vetro fuso e *naviga su terra* o laguna con una polvere d'oro ormai cenere del tempo, altre onde dello *scafodolce* o dell'*ambulanza* della laguna vogano nelle fluidità dei baci futuristi cromatici e divini, cantando il vetraio futurista quale emblema della simultaneità gestuale e lavica dell'arte magica del fuoco e delle trasparenze a *vela di fato e fortuna*.
Questa fusione proviene dal sogno ormai lontano di una piccola stazione sul lago di Como in cui mi apparve una grande custodia nera che aprendosi nella polvere rivelava un'arpa di ossa, questa arpa divenne strumento musicale TABLUTH più



STUDIO SKRIPTURA: ETNA SERENISSIMA IL POEMA DELL'ARIA E IL LIBRO DEL CIELO DI F.T. MARINETTI CENERE, VETRO, LAVA DELL'ETNA MONTAGNA INVICTA

tardi con la *liuteria di Cremona* ed oggi diventa porta cenere, BERENGO, ceneri vive della poetica del fuoco e della grandine immediata delle parole in libertà di F. T. Marinetti, segni liquidi o vitrei che appaiono come *mitraglia* TARAKA TARAKA SURAT TARIK nell'ultimo poema *musica di sentimenti* a Bellagio, che termina con *mille e mille cuori traforati dal veemente oblio eterno*.

Tale fusione porta la luna in ceneri auree e le onde del tempo consumato e reversibile. Un porta cenere i cui cromatismi vitrei necessitano in ogni istante di una guardiana.



STUDIO SKRIPTURA: F.T. MARINETTI IL LIBRO DEL CIELO E IL POEMA DELL'ARIA: ETNA, TRACCIA UNA GRANDE ZETA LA MARCIANTE COLLINA INCANDESCENTE TRACCIA UNA GRANDE ZETA, L'AEROCANZONE OBLUNGA, DENTRO NEL TUO UTERO DI SPUGNE TORRIDE... CARNOSEGITTO, MAROCCOSSUTO CON BORCHIE DI MOSCHEA E PENDAGLI DI CANNONI EUROPEI...

AFRICA
VIENI ALLARGATI TOCCAMI,
MUGOLANO I POLMONI DESERTICI DELL'AFRICA

LA CITTA CHE SALE LACERBA

Questa non è una regola di morale, non è un comando etico

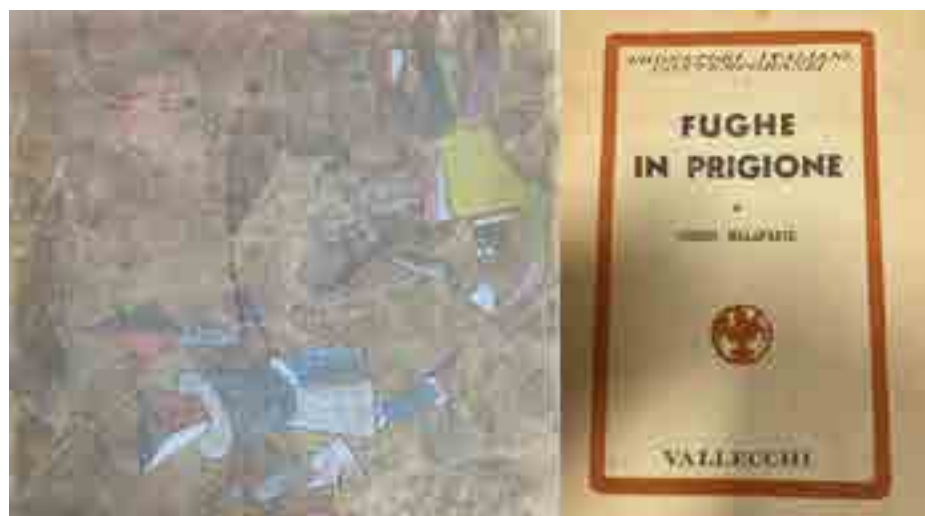
LACERBA 1913 ODIATEVI GLI UNI CON GLI ALTRI, *non dice quel che si deve fare non è un dovere ma un avere, un terribile quotidiano fare...*



STUDIO SKRIPTURA: ALLA DIVINA
ELEONORA DUSE, FRANCESCA DA RIMINI,
LAUDI DEL CIELO, DINAMISMO PLASTICO,
SALIRE



STUDIO SKRIPTURA: LE MONOPLAN DU
PAPE, ROMAN POLITIQUE EN VERS LIBRE
DI F.T. MARINETTI FUTURISTE IN ORACLE
DE L'AVANGUARDE CLERICI SKRIPTURA
FOLIO 13: L'YMAGIER, FRANCIS PICABIA
1913: LA VELA LATINA DI BOCCIONI
FUTURISTA



STUDIO SKRIPTURA: FUGHE IN PRIGIONE
DI MALAPARTE, MECCA MECCANICA DEL
CUBO QUANTITÀ DELL'ANIMA FUTURISTA
DI IVO PANNAGGI: FUGA (*sentimento dei
centauri, Puccini, Marinetti, D'Annunzio, Pasolini*)

MAJAKOWSKY, RUSSIA, D O N

mugolano i polmoni desertici dell'Africa

F. T. Marinetti a Majakowsky, 1925

À mon cher Maiakovsky et la grande Russie énérgique et optimiste tous mes souhaits futuristes.

Au grand esprit novateur que anime la Russie: qu'il ne s'arrête pas! Notre âme futuriste italienne ne s'arrêtera pas.



MARINETTI, D O N NAPOLI

mugolano i polmoni desertici dell'Africa

Mio caro Italo, e sono per l'ampiezza, larghi soffi ariosteschi come le più belle ottave d'un sol fiato e di un solo impeto:

PURCHE ALTAMENTE CON SUL COPERCHIO il veltro di bronzo disteso ma ad occhi aperti e fissi

NE PIU FERMO NE PIU FEDELE.

1° ottobre di Cattaro, 1930, e tutti eravamo beati, i beati pochi



23 marzo, romanzo radiocuori delle lontananze, DON NAPOLI, mentre fra le pareti degli echi malinconia quasi piangente di un aiutante di campo al lume della candela in bottiglia dilagante notorietà ora scoppia nei boschi di rovere del sole mentre fra le pareti degli echi si innalzano ponti... Poiché né le rivoluzioni intendono il senso dei miti che tramontano né questi intendono il senso delle rivoluzioni, cioè dei miti nuovi che sorgono... l'opinione che gli italiani siano tutti matti, il fondo delle cose, politiche, letterarie e particolari, si ha una specie di cordiale e fantasiosa pazzia, e che la storia d'Italia non ad altro si possa ridurre se non alla storia di una perenne contesa fra i matti e i finti tonti, che sono poi gli scemi, furbi: ogni po' i matti pigliano il sopravvento e giù botte in capo ai finti tonti per obbligarli a pagar dazio e ogni po' gli scemi furbi agguantano il mestolo, fanno e disfanno a modo loro che poi è sempre lo stesso modo codino o liberale che sia finché tornano a galla i matti e via di seguito per sette secoli o giù di lì... viva i matti della prima ora, se le rivoluzioni si debbono a coloro soltanto che al momento buono, quando maggiore è il pericolo, sanno farsi un'arma della loro pazzia ed essere matti a beneficio dei savi... i prudenti, i savi, i pensabene, i liberali pieni del senno di prima e di poi, debbono cavalcare le carogne e lasciare ai pazzi i cavalli vivi. Non si addice alla prudenza cavallo che non sia ben morto... e nella vita di Silla a Durazzo ad allestir le navi... dicendo che l'usignolo vive male in gabbia e la rondine vi muore, così dicendo Malaparte Marinetti o Gabriele in lode del furioso Ariosto che ammirava i briganti della Garfagnana che gli parvero certamente i più intelligenti conoscitori di poesia... infatti incontratosi con quei ceffi in un bosco e constatando le scarse forze che lo accompagnavano, a malincuore si decideva a ripiegare quando ad un tratto il capo dei briganti, solo e senz'armi, gli veniva incontro e piegando il ginocchio gli rendeva omaggio, felice, diceva, di ossequiare un sì grande poeta. E le pause dei viaggi e delle guerre egli riprendeva a scrivere il suo Orlando furioso i cui versi certo bollivano nelle sue vene.

Noi futuristi non avremmo mai condannato con brutalità le biblioteche e i musei se avessimo trovato degli italiani vivi, ribelli al passato, e ansiosi di utilizzarlo per

aiutare potentemente il presente ed aiutare il futuro... regnava intorno alle opere dei grandi artisti classici un metodo di insegnamento assolutamente cretino che voleva ad ogni costo umiliare e bloccare un'ammirazione inginocchiata statica pessimista e rinunciataria... ho recentemente realizzato una traduzione della *Germania* di Tacito come drammaticità dei gesti potenziali contenuti nelle anatomie liricamente proporzionate di Michelangelo, le stesse linee forza del dinamismo plastico e l'ambiente simultaneo scolpito o costruito da Boccioni... no! Il passato non contiene il futuro perché infatti come dice Pascal nel suo celebre Colloquio, la gente è digiuna di filosofia, quella che non capisce che non vi è peggiore oppressione della menzogna peggio della violenza, questa gente è pazza cavalca male, qui il Bucefalo furioso di Ariosto ai tonfi delle prime scoppiettate si ferma di colpo, volge la testa, mi guarda strizzando l'occhio e si addormenta pacifico sulle quattro zampe dell'isola di Alcinoò, atlante e isola il cui nome è Italia o Ausonia... perché né le rivoluzioni intendono il senso dei miti né queste intendono il senso delle rivoluzioni, e questo cratere di Atlantide e dell'Italia porta la **M** maiuscola del mito infallibile del Timeo Siria, Atlantide, Calcidia, ascoltando il Corano che formula astralmente le sillabe ALM degli enigmi (surat najm), conquista delle stelle

ΔΙΑ ΘΕΛΗΜΑΤΟΣ:

epistola ad Ephesios

olim praedestinatus, et quid est ante?



UMBERTO BOCCIONI (Reggio Calabria, 1882 - Verona, 1916)
Maria Sacchi che legge
 1907
 Inchiostro su carta applicata su tela
 cm 18x18
 Collezione Roberto Bilotti Ruggi d'Aragona



UMBERTO BOCCIONI (Reggio Calabria, 1882 - Verona, 1916)
Vecchia a tavola (Maria Sacchi)
 1907
 Penna e inchiostro su tavola
 cm 18x15
 Collezione Roberto Bilotti Ruggi d'Aragona



UMBERTO BOCCIONI (Reggio Calabria, 1882 - Verona, 1916)
Studio di periferia
 1910
 Grafite su carta
 cm 10,5x17,2
 Collezione Roberto Bilotti Ruggi d'Aragona



UMBERTO BOCCIONI (Reggio Calabria, 1882 - Verona, 1916)
Studio per "La città che sale"
 1910
 Grafite su carta
 cm 10x15,2
 Collezione Roberto Bilotti Ruggi d'Aragona



UMBERTO BOCCIONI (Reggio Calabria, 1882 - Verona, 1916)
Studio per “La risata”
 1911
 Grafite su carta
 cm 11,1 x 15,2
 Collezione Roberto Bilotti Ruggi d’Aragona



UMBERTO BOCCIONI (Reggio Calabria, 1882 - Verona, 1916)
Antigrazioso
 post 1912-1913
 Remoulage in bronzo patinato
 cm 58x50x40
 Collezione Roberto Bilotti Ruggi d’Aragona

“Oltre ogni riserva si definiscono i meriti storici del Futurismo nella coerente lotta per affermare la necessità e la possibilità di un’arte che tragga i suoi impulsi e i suoi incentivi dalle nuove forze materiali e sociali messe in moto dal nuovo slancio, ancor oggi mal valutato. delle scienze; nell’originalità di aver colto la dimensione tecnologica del secolo, il sorgere di una società nuova, soprattutto nel fatto che trasforma quelle aspirazioni europee in un preciso programma di azione in un vigoroso impulso rivoluzionario. È quanto Boccioni, tra le altre cose, afferma con estrema chiarezza a spiegazione dell’amore appassionato per la realtà: “Noi futuristi diamo per la prima volta l’esempio di un’entusiasta adesione umana alla forma di civiltà che si va plasmando sotto i nostri occhi... Noi vogliamo sostituire alle vecchie emozioni statiche e nostalgiche le violente emozioni del moto e della velocità e l’ebbrezza del l’azione, perché esse solo possono ispirare idee plastiche nuove. E in questa sensibilità estremamente moderna, continuamente anelante al futuro noi troviamo l’energia sovrumana di ripetere in noi fino all’impossibile l’eterno rinnovamento della vita”.

ELIO MERCURI, *“Attualità di Boccioni”*, QUI arte contemporanea n.1, Editalia Roma, luglio 1966.

“Beyond all reservations, the historical merits of Futurism are defined in the coherent struggle to affirm the necessity and the possibility of an art that draws its impulses and its incentives from the new material and social forces set in motion by the new impulse given by science, still poorly evaluated today. In the originality of grasping the technological dimension of the century, the emergence of a new society, especially in the fact that it transforms those European aspirations into a precise action programme into a vigorous revolutionary impulse. It is what Boccioni, among other things, says with extreme clarity to explain the passionate love for reality: “We futurists give for the first time the example of an enthusiastic human adherence to the form of civilization that is being shaped before our own eyes... We want to replace the old static and nostalgic emotions with the violent emotions of motion and speed and the thrill of action, because they alone can inspire new plastic ideas. And in this extremely modern sensibility, continually yearning for the future, we find the superhuman energy to repeat in us until the impossible the eternal renewal of life”.

ELIO MERCURI, *“Attualità di Boccioni”*, QUI arte contemporanea n.1, Editalia Rome, July 1966.



UMBERTO BOCCIONI (Reggio Calabria, 1882 - Verona, 1916)
Sviluppo di una bottiglia nello spazio
post 1913
Bronzo patinato
cm 38x59,5x32
Collezione Roberto Bilotti



GIACOMO BALLA (Torino, 1871 - Roma, 1958)
Motivo Compenetrato
 1916-17
 Pittura su pannello in legno
 cm 43x35
 Collezione Roberto e Lorenzo Locci, Roma



ENRICO PRAMPOLINI (Modena 1894 - Roma 1956)
Ritratto di Igor Strawinsky
 1917
 Matita su carta
 cm 22x27
 Collezione privata, Roma



GINO SEVERINI (Cortona, 1883 - Parigi, 1966)

Natura morta con rosa

1919

Matita su carta

cm 37x37

Collezione Franchina

“Ho visto Balla nel suo vestito bianco muovere le mani descrivendo la compenetrazione delle forme dello spazio, sottolineando il moto continuo e incantato della luce. I suoi occhi azzurri aperti sulla visione perpetua ma mutevole, del sentimento e della immaginazione che vedono ciò che vogliono. Le dita vecchie e bene articolate definivano a segni immagini solamente intuibili, aspirazioni dell’occhio e dell’animo, piuttosto che apparenze cieche della realtà. L’ho sentito parlare del miracolo che si compie quando lo studio delle apparenze diventa essenza e simbolo della realtà afferrata nel più intimo del suo trasformarsi nel suo momento più vero. Ho ammirato il grande Maestro quando era vecchio ma ancora lucido e appassionato; lo ammiravo per il suo vasto talento e per la sua straordinaria modestia. Nella sua casa era documentata l’ampiezza geniale della sua ricerca; dal naturalismo l’astrazione, alle immagini sintetiche e simboliche. I quadri, gli oggetti futuristi, dai mobili ai pennelli e perfino il soffitto dipinto testimoniavano la curiosità, l’inquisività visiva e intellettuale inesauribile, e il metodo accanito del visionario. C’era molto da imparare durante quelle visite fortunate e intime. Perché nel 1950 Balla a Roma era quasi un segreto per pochi; non un critico d’arte, non un mercante, non un direttore di museo (salvo Alfred Barr di New York) e solo due o tre artisti, per esempio Mannucci, gli facevano ogni tanto visita. Molti pensavano che fosse morto già da tempo o che la sua arte fosse troppo banale o troppo astrusa. A Roma era il più grande pittore vivente”.

PIERO DORAZIO, da “*Omaggio a Balla*”, Galleria Editalia Roma, ottobre 1971.

“I saw Balla in his white suit moving his hands describing the compenetration of the forms of space, emphasizing the continuous and enchanted motion of the light. His blue eyes open to the perpetual but ever-changing vision of feeling and imagination that see what they want. The old and well-articulated fingers defined, by signs, only intuitable images, aspirations of the eye and of the soul, rather than blind appearances of reality. I heard him speaking about the miracle that takes place when the study of appearances becomes the essence and the symbol of reality grasped in the most intimate of its transformation into its truest moment. I admired the great Maestro when he was old but still lucid and passionate; I admired him for his great talent and extraordinary modesty. In his home, the ingenious amplitude of his research was documented: from naturalism to abstraction, to synthetic and symbolic images. The paintings, the futurist objects, from the furniture to the brushes and even the painted ceiling testified the curiosity, the inexhaustible visual and intellectual inquisitiveness, and the relentless method of the visionary. There was much to learn during those fortunate and intimate visits. Because in 1950 Balla in Rome was almost a secret for few; not an art critic, not a dealer, not a museum director (save Alfred Barr of New York) and only two or three artists, for example Mannucci, occasionally visited him. Many thought he was dead long ago or that his art was too banal or too abstruse. In Rome he was the greatest living painter”.

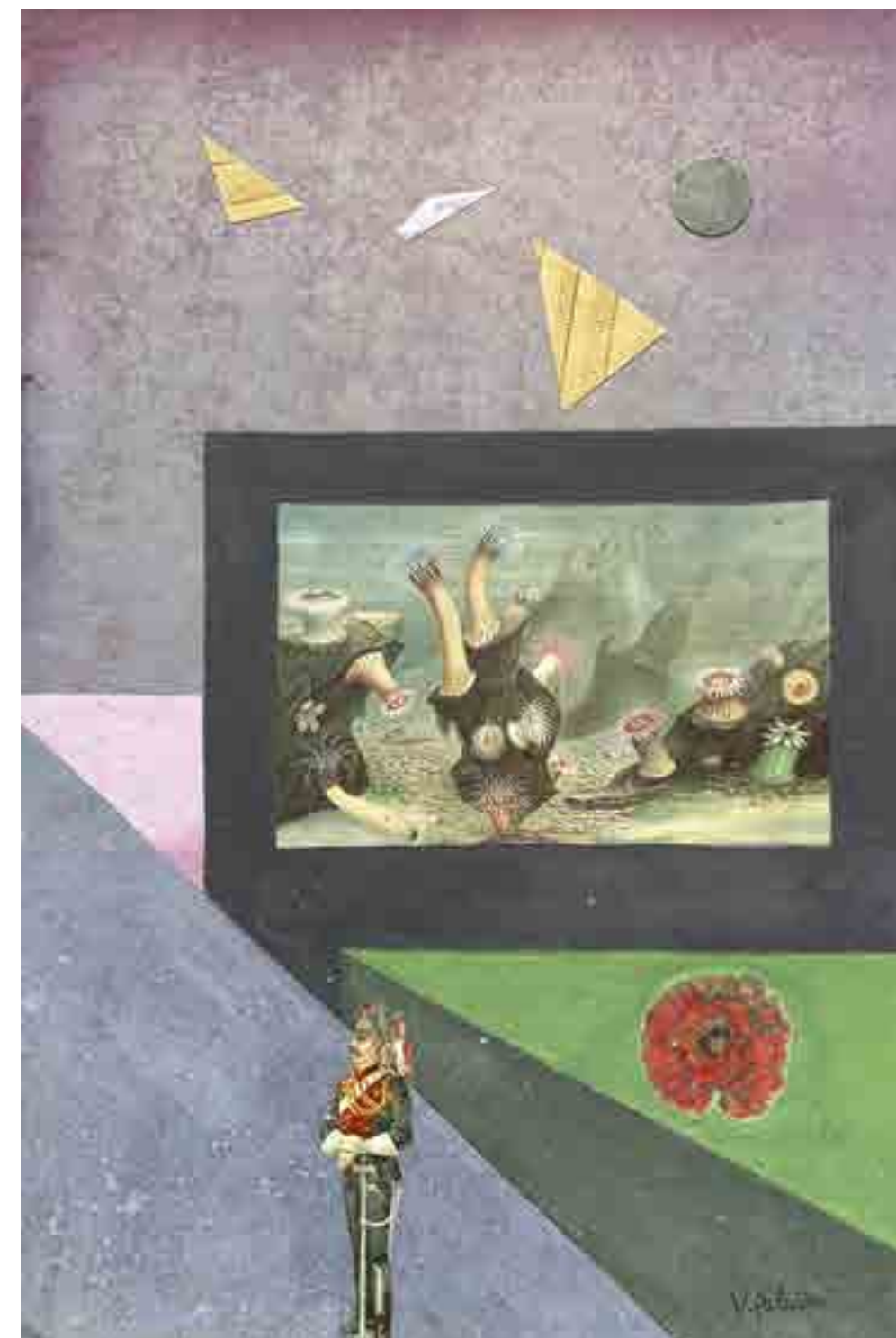
PIERO DORAZIO, from “*Omaggio a Balla*”, Galleria Editalia Rome, October 1971.



GIACOMO BALLA (Torino, 1871 - Roma, 1958)
Sbandieramento
1919
Tempera su cartone
cm 27,5x32
Collezione privata, Roma



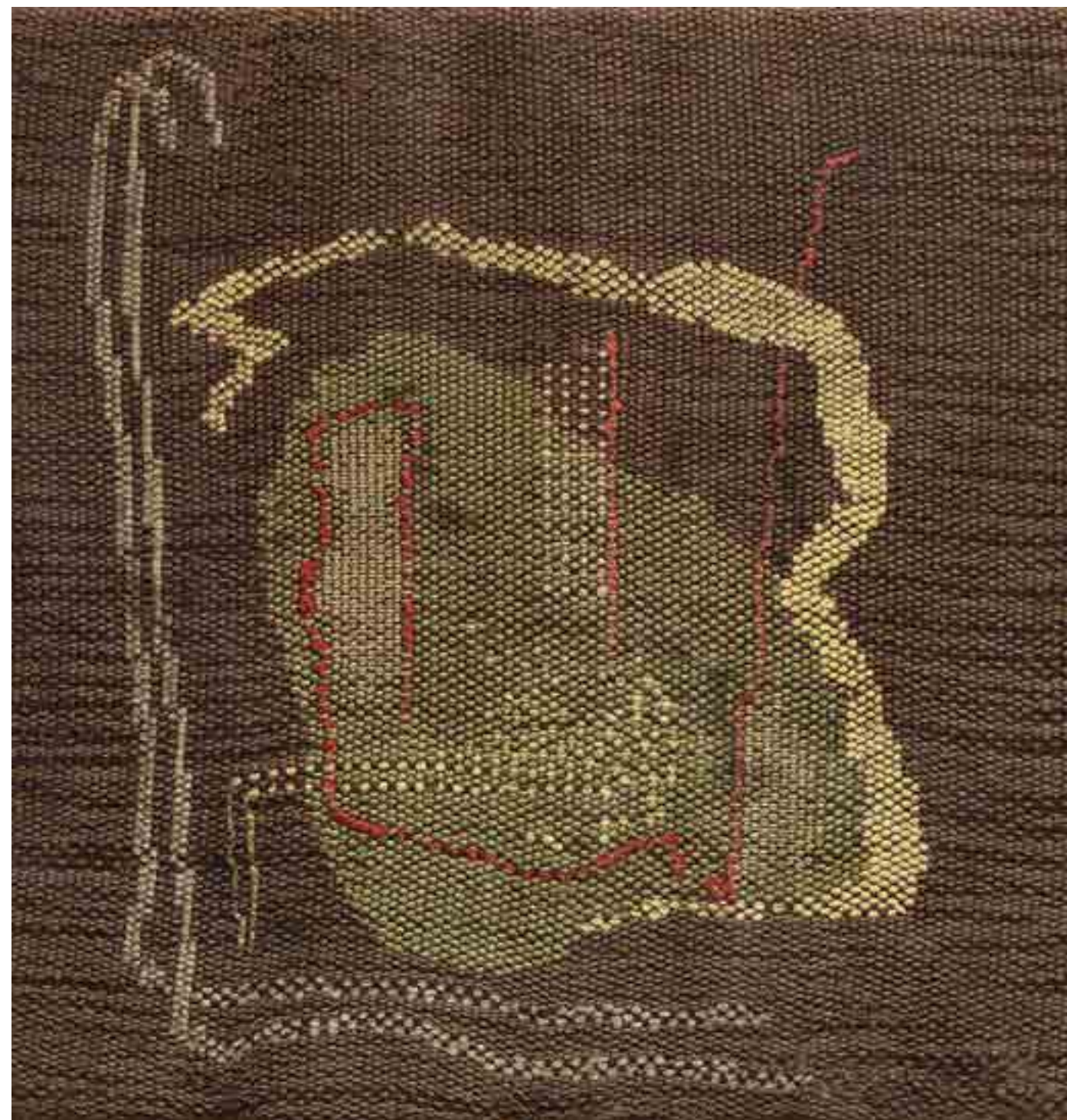
GIACOMO BALLA (Torino, 1871 - Roma, 1958)
Forme e rumore di un paesaggio
 1920-22
 Tempera su carta
 cm 21,2x36,5
 con timbri di Boccioni
Collezione privata, Roma



VINICIO PALADINI (Mosca, 1902 - Roma, 1971)
Natura morta
 1920-22
 Tempera e collage su cartone
 cm 46,5x31,5
Collezione privata, Roma



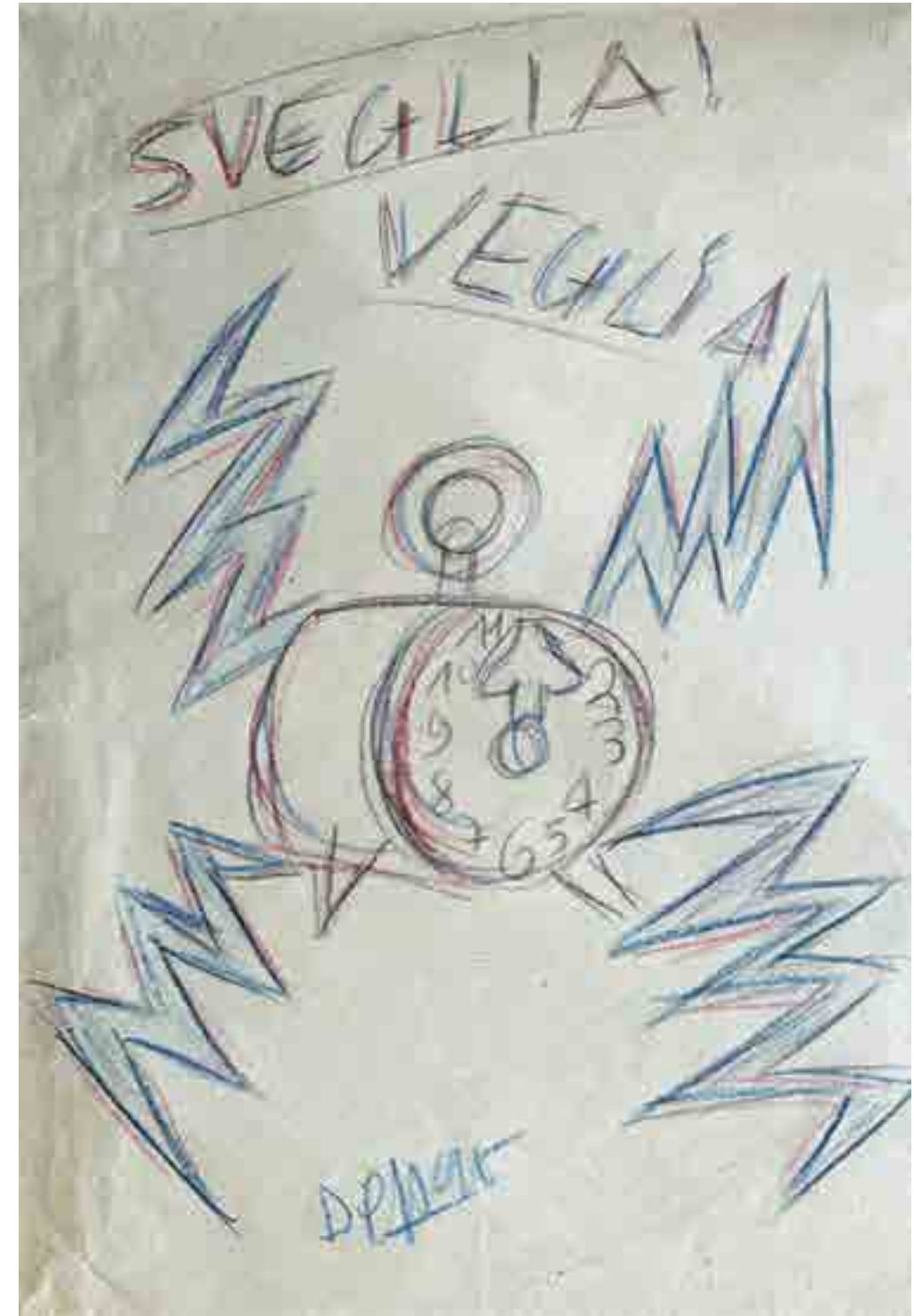
BICE LAZZARI (Venezia, 1900 - Roma, 1981)
Cuscino in panno Lenci (28N)
 1928
 Panno lenci
 cm 30x40
 Courtesy Archivio Bice Lazzari, Roma



BICE LAZZARI (Venezia, 1900 - Roma, 1981)
Cuscino (eseguito a telaio 28P)
 1928
 Tessuto in lana
 cm 44x45
 Courtesy Archivio Bice Lazzari, Roma



GIULIO D'ANNA (Villarosa, 1908 – Messina, 1978)
Composizione futurista
 1928
 Olio e collage su tela
 cm 80x78
 Collezione Floridi



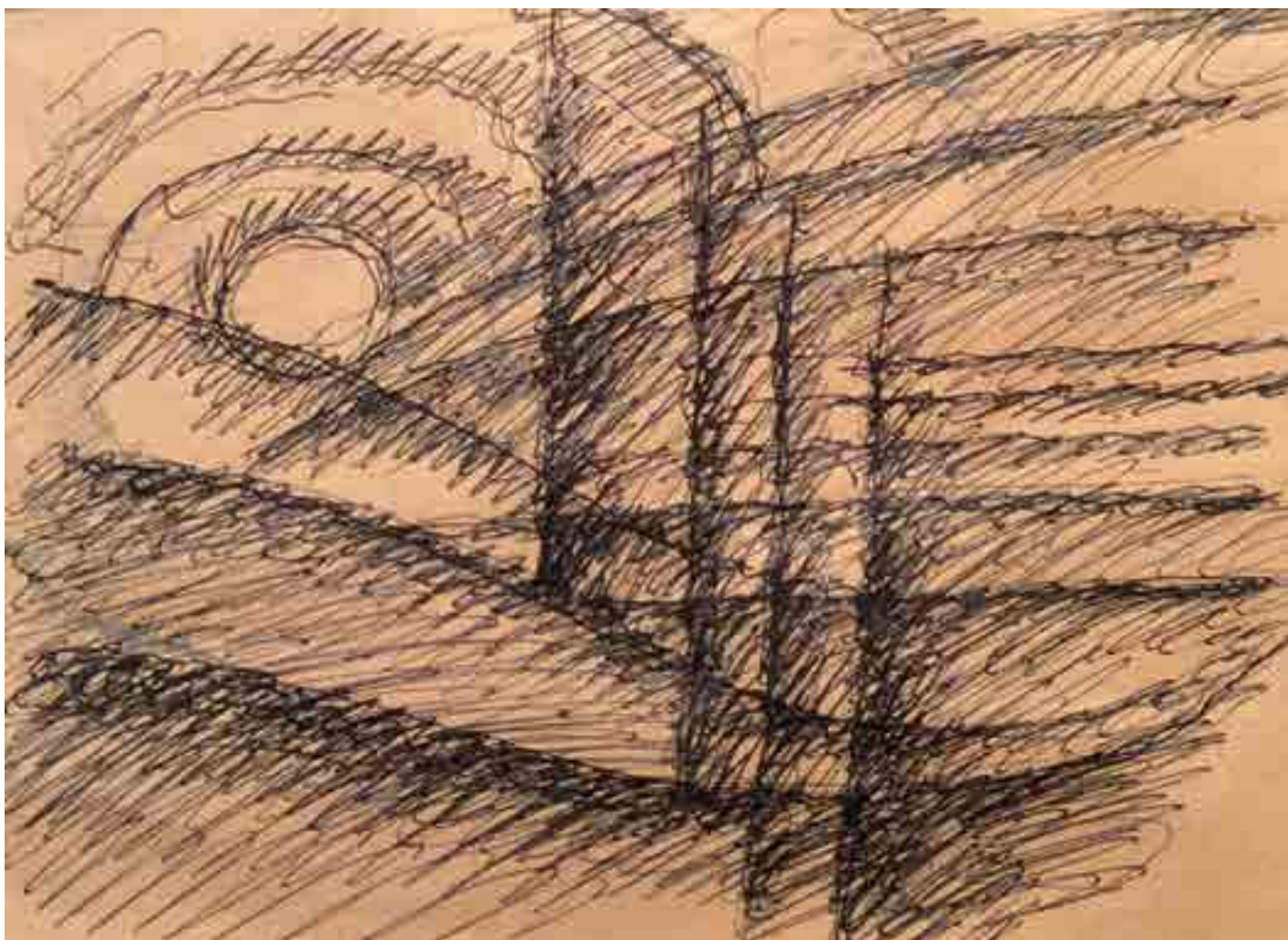
FORTUNATO DEPERO (Fondo, 1892 - Rovereto, 1960)
Sveglia! Veglia
 1928
 Matite colorate su carta
 cm 24,4x17,3
 Collezione privata, Roma



GIACOMO BALLA (Torino, 1871 - Roma, 1958)
Motivo Prismatico - foglio N° 72
 1929 (da un bozzetto del 1916)
 Tempera su carta intelata
 cm 24x33
Collezione privata, Roma



GERARDO DOTTORI (Perugia, 1884 - Perugia, 1977)
Momento mistico
 Anni '20
 Pastelli su cartoncino
 cm 41x33,8
Collezione privata, Roma



GERARDO DOTTORI (Perugia, 1884 - Perugia, 1977)
Idee per quadro
 Fine Anni '20
 Inchiostro su carta
 cm 12x16,5
 Collezione privata, Roma



GINO SEVERINI (Cortona, 1883 - Parigi, 1966)
Ave Maria
 1934-35
 Tempera su carta da spolvero intelata dall'autore
 cm 136x106
 Collezione privata, Roma



MARIO SIRONI (Sassari, 1885 - Milano, 1961)
Paesaggio urbano
 Anni '30
 Tempera su carta intelata
 cm 40x52
 Collezione privata Dobrita Nicoi



MINO DELLE SITE (Lecce, 1914 - Roma, 1996)
Volto di Marinetti
 1933
 Matita su carta
 cm 60x45
 Collezione Floridi



FORTUNATO DEPERO (Fondo, 1892 - Rovereto, 1960)
I martellatori
 1935
 Matita e carboncino su cartoncino
 cm 24x47,5
 Collezione privata, Roma



MARIO SIRONI (Sassari, 1885 - Milano, 1961)
Periferia. Studio per composizione murale con Manichini
 1940
 Inchiostro e tempera su carta intelata
 cm 28x45
 Collezione privata, Roma



GIORGIO DE CHIRICO (Volos, Grecia, 1888 - Roma, 1978)
Notturmo a Venezia
 1944 ca.
 Olio su cartone telato
 cm 14x19
Collezione privata, Roma



GIUSEPPE CAPOGROSSI (Roma, 1900 - Roma, 1972)
Nudo sul divano rosa
 1945-46
 Olio su tela
 cm 38x55
Collezione Corrado Rava, Roma



ACHILLE PERILLI (Roma, 1927 - Orvieto, 2021)
Paesaggio astratto
 1947
 Olio su tela
 cm 51x74,5
Collezione privata, Orvieto



EMILIO VEDOVA (Venezia, 1919 - Venezia, 2006)
Senza Titolo
 1950
 Olio su carta riportata su cartone
 cm 30,5x22,8
Collezione privata Maurizio Moriconi

“Tracciare i piani di una estensione senza memoria, di una ansiosa attenzione, con sabbie, con materie corrotte, con simboli di rifiuto e sagomati con una frettolosa crudeltà; o anche senza altro prestigio operativo che una arroganza creativa la quale abbia molte impreviste ragioni per dirompersi o per affinarsi sensitivamente, per attuarsi in trasparenze semplici o per generare, è il processo sommario della pittura di Turcato. Ma testimoniare comunque l’identità, l’uguaglianza, forse, di ognuno dei momenti in cui una energia qualsiasi esplode, emerge; e trovare radici a una impazienza indispensabile, a una sillabazione impulsiva; issare su inezie segnaletiche e destinazioni rubricate in contesti silenziosi, in grafiche e grafismi avventurati, con avidità e senza remore, é la scrittura di Turcato: quella specie di cieca ininterrotta insorgenza, quel modo di avvivare il respiro tracciandone i transiti, come per una vicenda che si annulla nella propria respirante apparizione medesima, condotta dalla propria naturalezza e fulmineità, dal proprio mutevole scandaglio, senza compromessi né di voci, né di figura, né di allusioni, né di significanze, né di allegorismi”.

EMILIO VILLA, “*Il Segno di Turcato*”, mostra Galleria Editalia Roma, 9 dicembre 1974.

“Drawing the plans of an extension without memory, of an anxious attention, with sands, with corrupted materials, with rejection symbols and shaped with a hasty cruelty; or even without any other operational prestige than a creative arrogance that has many unforeseen reasons to divert or to refine itself sensitively, to be implemented in simple transparencies or to generate, is the summary process of Turcato’s painting. But to testify anyway the identity, the equality, perhaps, of each of the moments in which every energy explodes, emerges; and to find roots to an indispensable impatience, to an impulsive hyphenation; to hoist on senseless signs and rubricated destinations in silent contexts, in graphics and graphic ventures, with greed and without hesitation, is Turcato’s writing: that kind of blind uninterrupted onset, that way of catching breath and tracing its traces, as for a story that is nullified in its own breathing appearance, conducted by his own naturalness and lightning, by his own changeable sounding, without compromises neither of voices, nor of figure, nor of allusions, nor of meanings, nor of allegorisms”.

EMILIO VILLA, “*Il Segno di Turcato*”, mostra Galleria Editalia Rome, 9th December 1974.



GIULIO TURCATO (Mantova, 1912 - Roma, 1995)

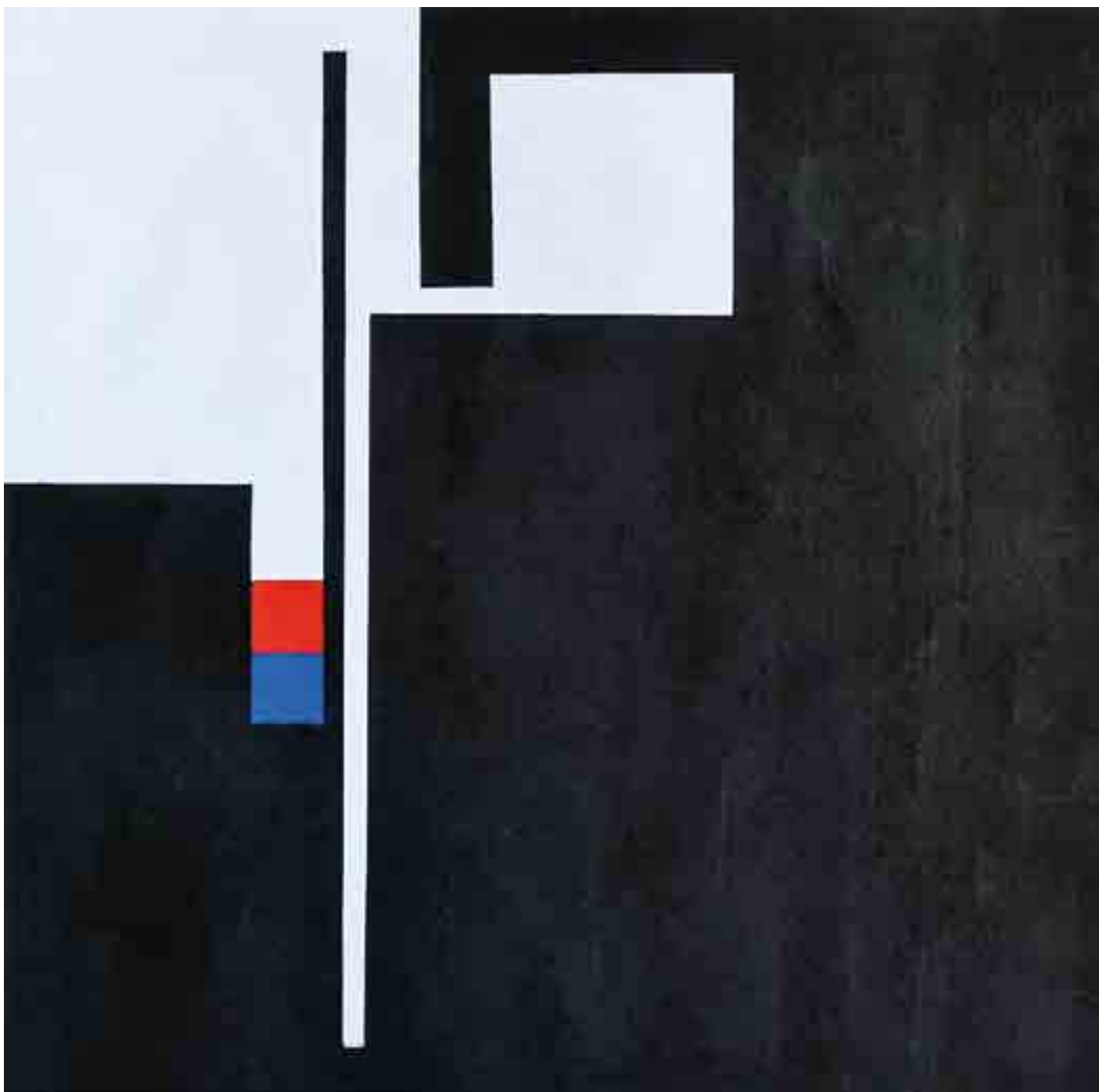
Fabbrica

1951 ca.

Olio su tela

cm 100x60

Collezione privata, Roma



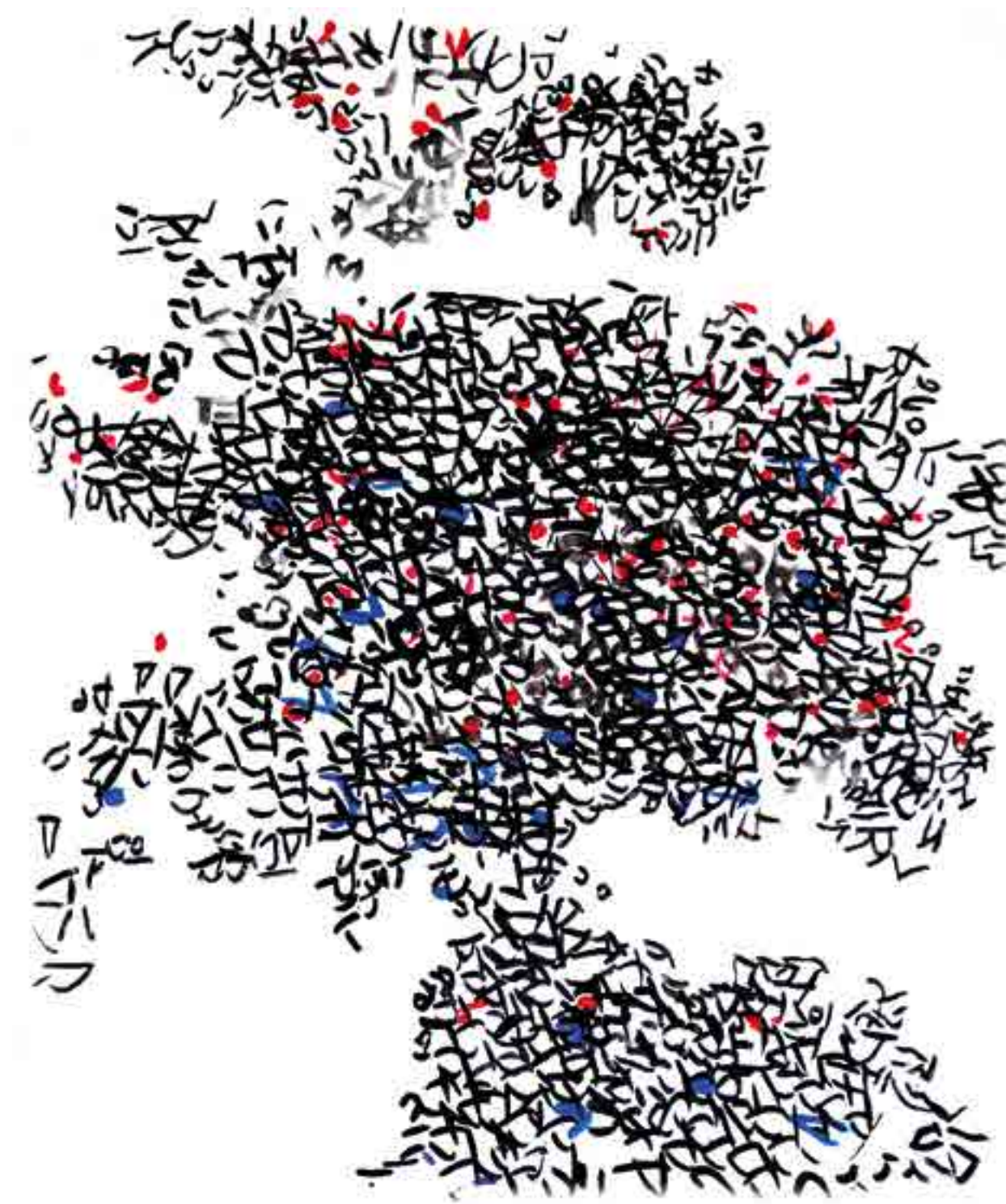
BRUNO MUNARI (Milano, 1907 - Milano, 1998)
Negativo-Positivo
 1951
 Pittura acrilica su tavola
 cm 45x45
Collezione privata



ENRICO PRAMPOLINI (Modena 1894 - Roma 1956)
Composizione geoplastica
 1955
 Polimaterico su faestite
 cm 81x100
Collezione privata, Roma



SALVATORE SCARPITTA (New York, 1919 - New York, 2007)
Senza Titolo
 1957 ca.
 Olio e tecnica mista su tela
 cm 60x50
 Collezione privata, Roma



ANTONIO SANFILIPPO (Partanna, 1923 - Roma, 1980)
Senza Titolo
 1957
 Tempera alla caseina su tela
 cm 60x50
 Collezione Roberto e Lorenzo Locci, Roma

“Galassie affondate nello spazio, gomitoli, arruffii di segni in cui ciascuno d’essi non vive per sé ma veramente in “infrastellare” relazione con gli altri, i quadri di Sanfilippo rispondono alle esigenze di una sensibilità che non si contenta di forme piacevoli, di contrasti coloristici sapienti o saputi. ma preferisce andare al fondo delle cose, trarne gli elementi di un linguaggio. [...] L’ostinata, paziente, accanita ricerca di Sanfilippo sulla relazione tra i segni si apparenta a quella di Capogrossi, ma nello stesso tempo se ne diversifica in quanto per lui non esiste un segno privilegiato. I segni possono mutare, sono in un certo senso intercambiabili: ciò che conta é la disposizione generale del loro aggregarsi, il loro attrarsi e respingersi vicendevole, la loro “posizione”. Capogrossi scandisce il tempo, dà valore al segno singolo, al suo ripetersi e agli intervalli tra segno e segno; Sanfilippo concepisce il tempo come uno scorrere continuo, come un brusio indifferenziato che solo a chiusura di discorso (a quadro compiuto cioè) si scopre invece obbediente a un predeterminato disegno, a una «forma» del sentimento”.

CESARE VIVALDI, *“Antonio Sanfilippo”*, mostra Galleria Editalia Roma, 14 aprile 1971.

“Galaxies sunk into space, yarn balls. Ruffles of signs in which each one of them does not live for himself but really in an “infrastellar” relationship with others, Sanfilippo’s paintings respond to the needs of a sensitivity that is not satisfied with pleasant forms, wise or knowledgeable coloristic contrasts, but prefers to go to the bottom of things, to draw the elements of a language [...]

Sanfilippo’s obstinate, patient, relentless research on the relationship between the signs is similar to Capogrossi’s, but at the same time he distances from it because for him there is no privileged sign. Signs can transform, they are interchangeable, in a sort of way: what matters is the general disposition of their aggregation, their attraction and mutual rejection, their “position”. Capogrossi marks time, gives value to the single sign, to its repetition and to the intervals between sign and sign; Sanfilippo conceives time as a continuous flow, like an undifferentiated buzz that only in the moment of ending the speech (which is the completed artwork) is discovered instead to be obedient to a predetermined drawing, to a «form» and feeling”.

CESARE VIVALDI, *“Antonio Sanfilippo”*, mostra Galleria Editalia Rome, 14th April 1971.



ANTONIO SANFILIPPO (Partanna, 1923 - Roma, 1980)

Rete complicata

1957

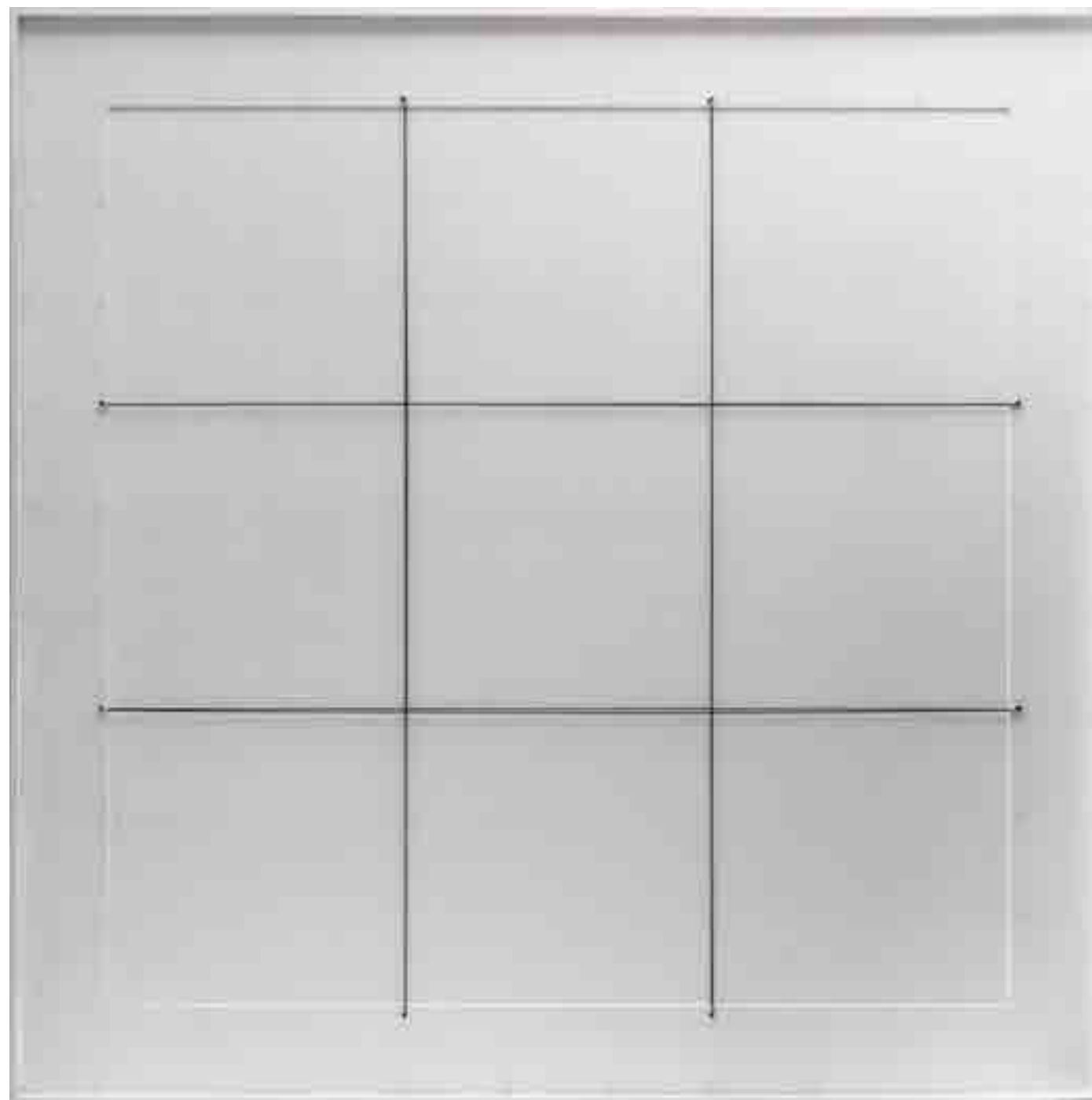
Tempera su tela

cm 100x65

Courtesy Archivio Accardi Sanfilippo, Roma



LUCIO FONTANA (Rosario - Argentina, 1899 - Comabbio, 1967)
Nudo Femminile
 1958-1960
 China su carta
 cm 50x69
Collezione privata, Roma



GIANNI COLOMBO (Milano, 1937 - Melzo, 1993)
Superficie in variazione
 1959
 Fibra sintetica e legno, animazione meccanica,
 struttura in legno, gommapiuma e corda
 cm 65x61,5x7
Courtesy Archivio Gianni Colombo, Milano

“Lei stessa scrive nel 1956 parlando del suo lavoro degli anni ‘20 e ’30: “Sono arrivata all’astrattismo senza maestri ne’ modelli. Ignoravo la pittura astratta che si faceva all’estero a causa del clima provinciale e dell’isolamento culturale di allora, ancora più palpabile a Venezia”.

L’alfabeto di Bice Lazzari nasce con l’astrattismo, con l’identificazione dei percorsi dell’emozione e dei principi di percezione del reale, giungendo alla definizione di un linguaggio basato sulla funzione espressiva e simbolica del colore e sul ritmo prodotto da rapporti reciproci di forme pure.

Nel 1935 si trasferisce a Roma, dove lavora collaborando con architetti e decoratori e solo dopo la seconda guerra mondiale può dedicarsi totalmente alla pittura. Nelle opere che oggi presentiamo, incentrate in un momento particolarmente intenso della pittrice, il “soggetto” dell’arte non–oggettiva è l’essere interiore reso manifesto nel misterioso processo dell’ispirazione soggettiva, grazie alla profonda conoscenza del colore e della forma puri in pittura.

La Lazzari con meticolosa serietà s’immerge così nelle possibilità espressive della materia: alcune volte, nella stratificazione evocativa, (“Superficie verde”, 1959) altre rimandando ad un segno materico, discorsivo e narrativo (“Misure n.5”, 1965).

Ogni opera è un’esperienza estetica dello spazio: la luce, la forza, la materia più o meno spessa, l’intensità, sono disseminate in modo ineguale secondo linee dinamiche che conferiscono alla sfera d’arte una specie di vita autonoma.

Come Lei stessa scrive nel 1969: “L’arte offre infinite possibilità di ricerca, soprattutto riguardo ai materiali che si possono usare, dei quali però non si conosce né la durata, né la dignità sul tempo.

La ricerca non può essere esperimento che si esaurisce nella moda, ma deve divenire di valore a livello storico. Altrimenti resterebbe l’illusione di un’ambiguità, momentanea, senza radici nel suo divenire arte”.

RENATO MIRACCO, Filadelfia, giugno 2023

“She herself wrote in 1956 about her work of the 1920s and 1930s: “I arrived at abstraction without maestros or models. I ignored abstract painting that was done in that moment because of the provincial environment and the cultural isolation of the time, even clearer in Venice”.

Bice Lazzari’s alphabet was born with abstractionism, with the identification of the paths of emotion and the principles of perception of the real, arriving to the definition of a language based on the expressive and symbolic function of color and on the rhythm produced by reciprocal relationships of pure forms. In 1935 she moved to Rome, where she worked with architects and decorators and only after the Second World War she will entirely devote herself to painting.

In the works that we present today, focused on a particularly intense moment of the painter, the “subject” of non-objective art is the inner being, made manifest in the mysterious process of subjective inspiration, thanks to the deep knowledge of color and pure form in painting. Lazzari with meticulous seriousness is thus immersed in the expressive possibilities of matter: sometimes, in the evocative stratification, (“Superficie verde” [Green Surface], 1959) others referring to a material, discursive and narrative sign (“Misure n.5” [Measure n.5], 1965). Each work is an aesthetic experience of space: light, strength, more or less thick material, intensity, are spread unevenly along dynamic lines that give to the sphere of art a sort of autonomous life.

As she herself writes: “Art offers endless possibilities for research, especially with regard to the materials that can be used, of which, however, you do not know neither the duration, nor the dignity over time. Research cannot be an experiment that ends in fashion but must obtain historical value. Otherwise, it would remain the illusion of an ambiguity, momentary, without roots in its becoming art”.

RENATO MIRACCO, Philadelphia, June 2023



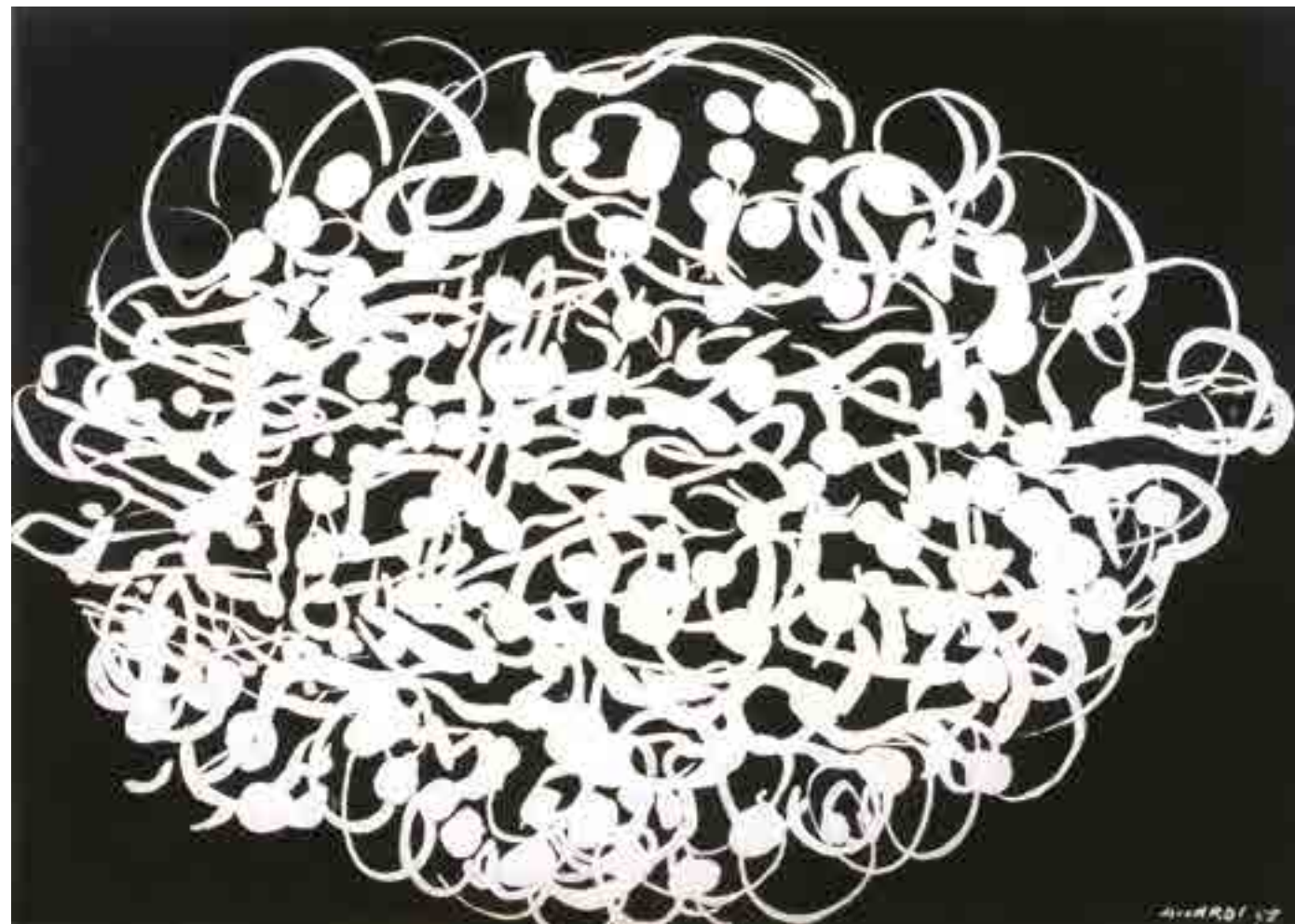
BICE LAZZARI (Venezia, 1900 - Roma, 1981)
“Superficie LSR 3 - verde” o “Superficie LSR 5 (59.23)”
1959
Olio su tela
cm 130x97
Courtesy Archivio Bice Lazzari, Roma

“Per una legge additiva della luce (i segni) sono come tanti raggi di luce colorate e la frase della pittrice serve soprattutto a stornare dall’idea che quei segni avessero un’intenzione grafica - narrativa o descrittiva - l’intenzione del ricamo luminoso sull’ordito senza luce. In realtà, quella serie di dipinti “ottici” proponeva anche una nuova semplificazione strutturale che ne accresceva il mistero e l’ambiguità e ridava la tensione lirica che l’artista aveva deliberatamente esclusa dalle opere precedenti in bianco-nero. I segni non furono più dissimili e vaganti, ma uguali e ordinati, ripetuti all’infinito come strutture luminose primarie. Il gioco dei contrasti accecanti - bleu-rosso, verde-arancio, giallo-bleu - accrebbe la spinta ottica, alimentò dal di dentro il dinamismo e contemporaneamente prospettava la relatività temporale e l’intensità partecipe del momento; due intenzioni convinte di Carla Accardi... Può darsi che la scelta del foglio trasparente di plastica sul quale l’Accardi continuava con i suoi segni ormai spogliati di ogni benché minimo intento grafico, resi puro gesto cromatico, tanto più vibranti, risonanti, continui, può darsi che quella scelta sia del tutto casuale e indipendente da antefatti altrui”.

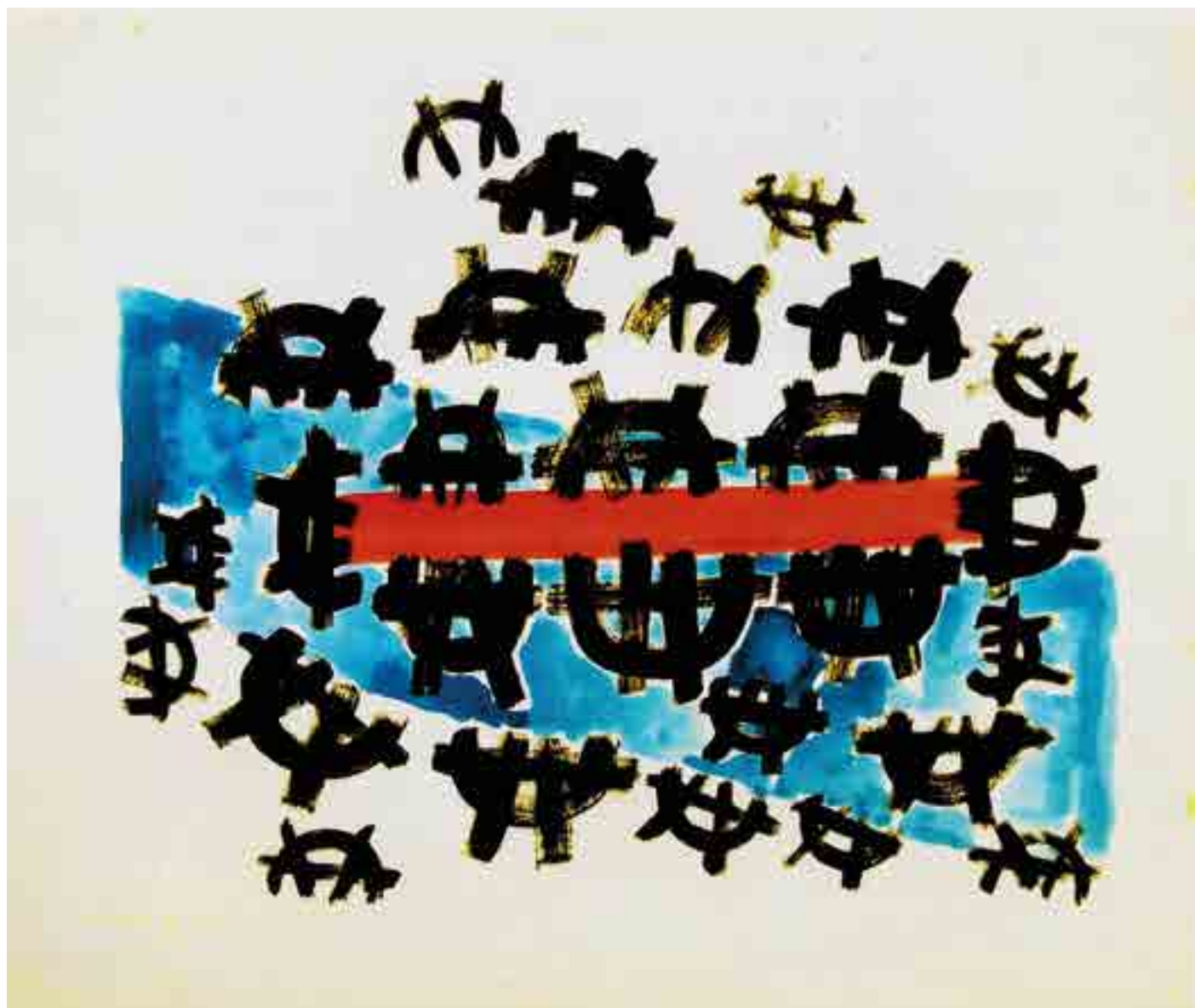
GIOVANNI CARANDENTE, *“Profilo - Carla Accardi”*, inserto della Rivista QUI arte contemporanea n. 9, Editalia Roma, ottobre 1972.

“By an additive law of light (the signs) are like lots of colored rays of light, and the painter’s phrase is used, above all, to abandon the idea that those signs had a graphic intention - whether narrative or descriptive - intention of the luminous embroidery on the warp without light. In reality, that series of “optical” paintings also proposed a new structural simplification that increased their mystery and ambiguity and restored the lyrical tension that the artist had deliberately excluded from the previous black-and-white works. The signs were no longer dissimilar and wandering, but equal and orderly, infinitely repeated like primary luminous structures. The game of blinding contrasts - blue-red, green-orange, yellow-blue - increased the optical thrust, fed the dynamism from within and, in the meantime, envisaged the temporal relativity and the participatory intensity of the moment; two of Carla Accardi’s convinced intentions... It may be that the choice of the transparent plastic sheet on which Accardi continued with her signs, already stripped of any minimal graphic purpose, rendered pure chromatic gesture, all the more vibrant, resonant, continue, it may be that this choice is completely random and independent from other’s prequels...”

GIOVANNI CARANDENTE, *“Profilo - Carla Accardi”*, in the magazine “QUI arte contemporanea”, n. 9, Editalia Rome, October 1972.



CARLA ACCARDI (Trapani, 1924 - Roma, 2014)
Matassa
 1959
 Caseina su carta intelata
 cm 50x70
 Courtesy Archivio Accardi Sanfilippo, Roma



GIUSEPPE CAPOGROSSI (Roma, 1900 - Roma, 1972)
Superficie AC 376 G
 1959-60
 Tempera su cartoncino
 cm 44,5x54
Collezione Roberto e Lorenzo Locci, Roma



JANNIS KOUNELLIS (Il Pireo, Grecia, 1936 - Roma, 2017)
Senza Titolo, Segnaletiche
 1960
 Pittura su cartoncino
 cm 70,4x100
Collezione Fabio De Vincentiis, Roma



“Una reliquia, per farsi oggetto di culto, non è affatto importante che sia vera. Conta la convinzione del suo potere miracoloso: un’opera d’arte per dire con Werner Muensterberger (...) ‘porta in sé il marchio d’una promessa e di una compensazione magica’. L’opera di Manzoni continua a interessarci, intrigarci, irritarci, perché si regge su un’ambiguità insanabile, tra mistico e corporeo, tra alto e basso, tra vitalità e morte. Tra oro e merda”.

FLAMINIO GUALDONI, 2014

PIERO MANZONI (Soncino, 1933 - Milano, 1963)
3 scatole di “Merda d’artista”
 Maggio 1961
 Scatole di latta, carta stampata
 cm 5 x ø 6,5 (ognuna)
 (non esposte)
 Foto: Bruno Bani
 © Fondazione Piero Manzoni, Milano



“A relic, to become object of worship, is not important that it is true. What counts is the conviction of its miraculous power: a work of art to say with Werner Muensterberger (...) ‘bears in itself the mark of a promise and a magical compensation’. Manzoni’s work continues to interest us, intriguing us, irritate us, because it is based on an irremediable ambiguity, between mystical and corporeal, between high and low, between vitality and death. Between gold and shit”.

FLAMINIO GUALDONI, 2014

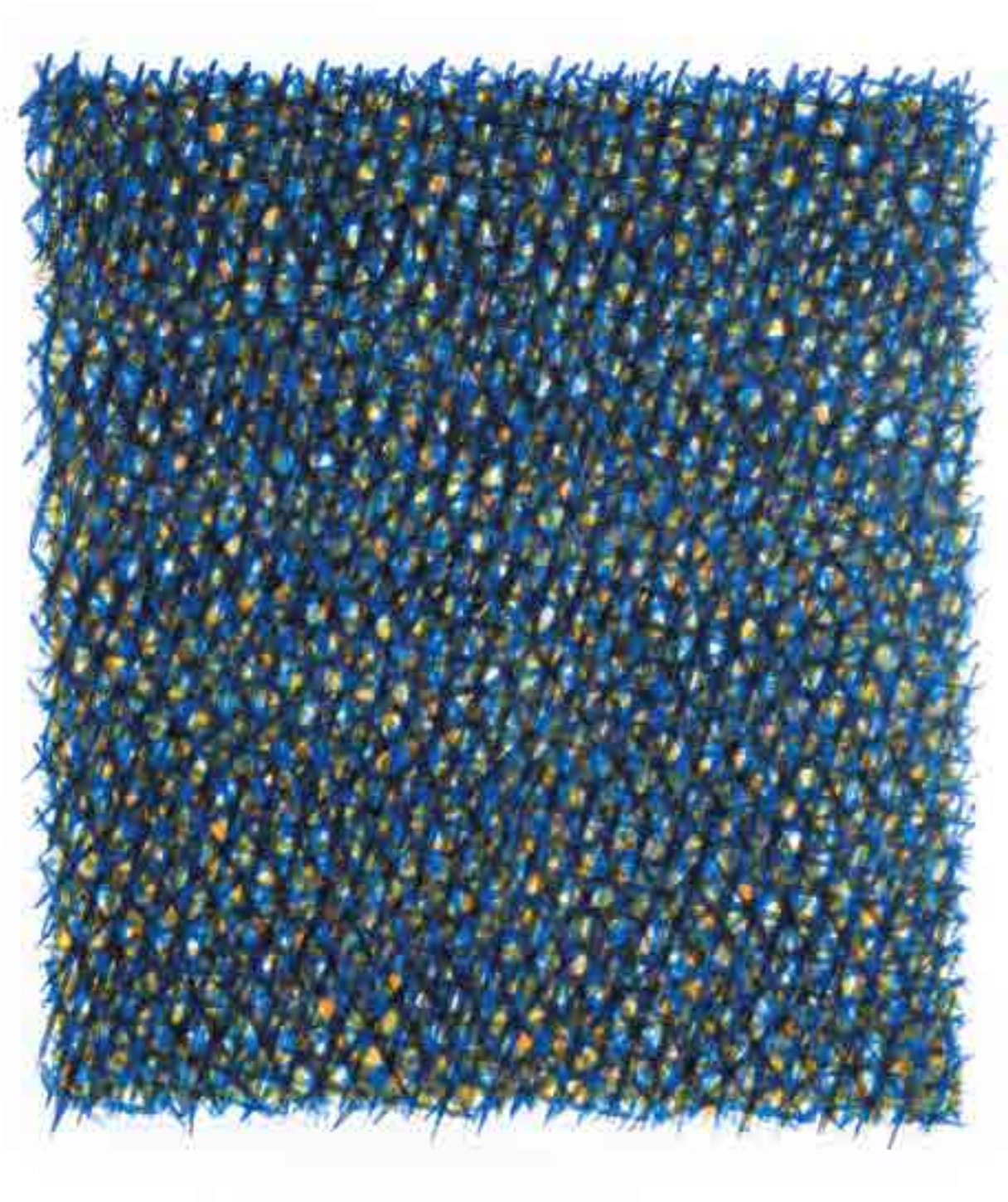
PIERO MANZONI (Soncino, 1933 - Milano, 1963)
6 scatole di “Merda d’artista”
 Riproduzione/gadget 2013
 Scatole di latta, carta stampata
 cm 6 x ø 7,5 (ognuna)
 © Fondazione Piero Manzoni, Milano



PIERO MANZONI (Soncino, 1933 - Milano, 1963)
Piero Manzoni mentre firma una modella
 Milano, 1961
 © Fondazione Piero Manzoni, Milano



TOTI SCIALOJA (Roma, 1914 - Roma, 1998)
Anche niente
 1961
 Tecnica mista su tela
 cm 59x79,3
Coutesy Fondazione Toti Scialoja, Roma



PIERO DORAZIO (Roma, 1927 - Todi, 2005)
M la marina
 1962
 Olio su tela
 cm 46x38
Collezione privata, Palermo

“Capogrossi procedeva ad una vera e propria riduzione fenomenologica; non si chiedeva che cosa si potesse comunicare con i segni, ma che cosa fosse propriamente un segno. Non certamente il significante di un significato dato, perché è proprio sul significato che sospendeva il giudizio. Non un modulo, perché il modulo è una entità metrica e, come misura dello spazio, presuppone uno spazio dato, mentre il segno non è determinato dallo spazio, eventualmente lo determina. Non un archetipo, perché in tutta l’opera di Capogrossi non vi sono due segni identici né derivanti l’uno dall’altro. Non una costante, perché la costante ammette un numero limitato di varianti mentre, nell’opera, le varianti sono infinite. Non si poteva dunque stabilire che cosa fosse il segno, ma soltanto verificare se funzionasse oppure no: se funzionava, il segno era una struttura funzionale. Ma poiché la funzione è variazione o mutazione continua, il segno è il segno della variazione o mutazione continua e, null’altro essendo resistenza, è il segno dell’esistenza. [...] Poiché il segno di Capogrossi è segno dell’esistenza in quanto esiste, e quindi muta nel quadro, bisogna precisare che il segno non muta in virtù di una legge di mutazione, ma in rapporto al contesto dei segni: ogni esistente, insomma, non esiste se non in rapporto ad altri esistenti. Di qui i mutamenti non già morfologici, ma di situazione: nella dimensione, nella collocazione, nel colore, nella successione”.

GIULIO CARLO ARGAN, “*Capogrossi, opera grafica 1952-1972*”, mostra Galleria Editalia Roma, aprile 1973.

“Capogrossi proceeded to a proper phenomenological reduction; he did not ask himself what could be communicated through signs, but what a sign really was. Certainly, not the signifier of a given meaning, because it is precisely on the meaning that he suspended the judgment. Not a module, because the module is a metric entity and, as a measure of space, it presupposes a given space, while the sign is not determined by space, it eventually determines it. Not an archetype, because in Capogrossi’s whole work there are not two identical signs nor deriving one from each other. Not a constant, because the constant admits a limited number of variants while, in the work of art, the variants are infinite. So, it was not possible to establish what the sign was, but only to verify if it worked or not: if it worked, the sign was a functional structure. But since the function is a continuous variation or mutation, the sign is the sign of continuous variation or mutation and, nothing else being resistance, is the sign of existence. [...] Since Capogrossi’s sign is a sign of existence as it exists, and therefore changes in the framework, it must be pointed out that the sign does not change by virtue of a law of mutation, rather in relation to the context of the signs: every existing, in short, does not exist if not in relation to existing others. Hence the changes not morphological, yet situational: in size, in location, in color, in succession”.

GIULIO CARLO ARGAN, Capogrossi, opera grafica 1952-72, mostra Galleria Editalia Rome, April 1973.



GIUSEPPE CAPOGROSSI (Roma, 1900 - Roma, 1972)
Superficie 457
1962
Olio su tela
cm 97x162
Collezione privata

“Fontana non voleva essere un maestro, non voleva salire in cattedra, preferiva restare nella sua libera e felice posizione di assoluto indipendente, una posizione che è sempre stata, per quarant’anni, di avamposto, mai di avanguardia. Amava tutto ciò che era moderno, inedito; cercava l’avventura nella creazione; perseguiva più che un compiuto fatto formale l’invenzione plastica, l’idea poetica. Per lui la ricerca coinvolgeva la vita stessa, divenendo non solo “concetto” ma sistema. In questo senso era l’erede diretto dello spirito positivista dei futuristi ed in particolare di Balla. Barocco, futurismo, spazialismo: lungo questa linea ascendente si è svolta tutta la ricerca di Fontana. [...] Fu un pittore più di idee che di forme: il suo spazialismo non va inteso tanto come norma di un nuovo linguaggio pittorico quanto come proposta di un inedito atteggiamento dell’uomo e dell’artista di fronte alle mutate dimensioni dello spazio.” [...] A determinare lo spazio è, quindi, il tempo, è l’azione del pittore, il suo gesto. Nel barocco la visione ha un valore immaginativo e allegorico, nel futurismo esistenziale, nello spazialismo è evento concreto o, se si preferisce, allegoria in atto del fare. Di conseguenza l’evento coincide in Fontana con un raptus preciso, lucido, intellettuale anche se non programmato e mai freddo. Da qui la celebre tematica dei “buchi” e dei “tagli”: quello sciabolare esatto sulla tela purissima, quel bucarla a piccoli fori, quel lacerarla con profondi strappi a rivelare la tridimensionalità di una superficie diventata volume. Nella perfetta e primaria equazione spazio-tempo di Fontana molti altri concetti si saldano tra loro: azione e estasi, segno e immagine, natura e artificio, negazione e affermazione”.

LORENZA TRUCCHI, *“Appunti per Fontana”*, Rivista QUI arte contemporanea n. 5, Editalia Roma, marzo 1969.

“Fontana did not want to be a maestro, he did not want to take the chair, he preferred to remain in his free and happy position of absolute independence, a position that has always been, for forty years, “of outpost, never of avant-garde”. He loved everything that was modern, unpublished; he sought adventure in creation; he pursued the plastic invention, the poetic idea more than an accomplished fact. For him research involved life itself, becoming not only “concept” but also system. In this sense he was the direct heir of the positivist spirit of the futurists and, in particular, of Balla. Baroque, futurism, spatialism: along this ascending line all of Fontana’s research took place. [...] He was more a painter of ideas than of forms: his spatialism should not be understood as the norm of a new pictorial language but as a proposal for an unprecedented attitude of man and artist in front of the changed dimensions of space. [...] What determines the space is, therefore, time, so the painter’s action, his gesture. In Baroque, the vision has an imaginative and allegorical value, in existential futurism, in spatialism it is a concrete event or, if preferred, allegory in the act of doing. As a result, the event coincides in Fontana with a precise, lucid, intellectual burst even if it is not planned and never cold. Hence the famous theme of the “holes” and “cuts”: the exact saber on the pure canvas, that act of puncturing it with small holes, that act of tearing it with deep rips to reveal the three-dimensionality of a surface that became volume. In Fontana’s perfect and primary space-time equation, many other concepts are united: action and ecstasy, sign and image, nature and artifice, negation and affirmation”.

LORENZA TRUCCHI, *“Appunti per Fontana”*, Rivista QUI arte contemporanea n. 5, Editalia Rome, March 1969.



LUCIO FONTANA (Rosario - Argentina, 1899 - Comabbio, 1967)
Concetto Spaziale
1963
Acquerello, grafite, buchi su cartoncino
cm 50x35
Collezione Roberto e Lorenzo Locci, Roma

“UOMINI POLITICI COLORATI - JFK” DI SERGIO LOMBARDO, AGOSTO 2023

Sergio Lombardo, psicologo e artista si dedica sin dagli esordi alla ricerca artistica e alla psicologia sperimentale dell’estetica. È fondatore della “Teoria Eventualista”, da cui è nato un movimento artistico e teorico basato su metodi sperimentali. Esordisce come artista nei primi anni Sessanta insieme ai protagonisti della “Scuola di Piazza del Popolo”, presso la galleria La Tartaruga di Roma, esponendo con Rotella, Kounellis, Schifano, Festa, Angeli, Mambor, Tacchi, Ceroli e Pascali. A questi anni risalgono le serie pittoriche: “Monocromi” (1958-61), “Gesti Tipici” (1961-63), “Uomini Politici Colorati” (1963-64). Nel 1979 inventa lo “Specchio Tachistoscopico” con stimolazione a sognare, dai cui risultati nasce l’idea di un ritorno alla pittura su basi scientifico-matematiche. Dal 1980 Lombardo inizia, infatti, una complessa ricerca sulla Pittura Stocastica basata sulla definizione di algoritmi matematici capaci di creare forme senza senso dall’alto potere evocativo. Vive e lavora a Roma.

*“Volevo fare un’opera che fosse ottenibile attraverso delle regole
o attraverso delle procedure definite,
per esempio separare dalla fotografia di un volto
le zone di luce e di ombra, come se fossero delle mappe da colorare.”*
Sergio Lombardo, 2001

L’indicazione dell’artista è inequivocabile: “Uomini politici colorati - JFK” è un’opera che scaturisce da un metodo sperimentale, ed è quindi considerabile come un brevetto, il risultato di una procedura chiara e ripetibile, l’ipotesi a monte di un esperimento scientifico.

Come va intesa allora quest’opera/brevetto di Sergio Lombardo? Quali sono i principi teorici e le procedure che l’hanno generata?

Cominciamo col dire che questo dipinto è un *ready made mass mediatico*, poiché la sua matrice iconografica non risiede nella mente del pittore, bensì in una fotografia pubblicata sui rotocalchi dell’epoca ed estrapolata dal mondo delle immagini. “JFK che sorride” non è inventato *ex nihilo* dall’artista, ma in quanto *ready made*, nel senso duchampiano del termine, è estratto dall’immaginario iconografico industriale di massa e condiviso a livello globale nell’epoca della riproducibilità tecnica.

In questo senso, Lombardo incarna pienamente l’assioma principale della Pop Art: il nuovo mondo visivo scaturisce direttamente dai *media* e non più dal talento ispirato del pittore. L’arte può e deve avere un’origine prettamente scientifica e industriale. Dunque Lombardo annuncia con quest’opera il passaggio irreversibile dall’*artista-artigiano* all’*artista-scienziato*.

Il suo è un approccio molto più radicale rispetto ad altri artisti coevi americani: James Rosenquist, ad esempio, traduce in pittura il *collage* mischiando cose inanimate e esseri umani; Elayne De Kooning dà una versione intima ed emozionale del 35° Presidente americano; anche Robert Rauschenberg, come Lombardo, usa un *ready made mass mediatico* per rappresentare Kennedy (quindi in linea con l’assioma fondamentale della Pop Art), ma poi lo sovraccarica di cromatismi e iconologie facendolo ridiventare un quadro espressionista.

La peculiarità del metodo artistico di Sergio Lombardo è che egli introduce in pittura l’essere umano visto come prodotto industriale e considera l’opera d’arte come uno *stimolo estetico* che interagisce nel tempo con la psiche dell’osservatore. L’artista italiano intuisce, prima e meglio di tutti, le potenzialità psicologiche profonde di JFK come stimolo estetico potente, idealizzato, trans-storico, e ancora oggi attivo nello scenario internazionale.¹

Quella degli “Uomini politici colorati” è una fase breve, intensa e radicale. Immediatamente successiva ai “Gesti Tipici”, dura solo dal 1963 al 1964, perché Lombardo ha già chiaro dentro di sé la linea scientifica da percorrere, e anche perché la bellezza *retinica* di quelle opere, sempre in senso duchampiano, può rivelarsi una trappola mortale per l’osservatore ingenuo.

Nota

¹ La figura di JFK ricorre significativamente nell’opera di Lombardo dei primi Anni Sessanta ed è recentemente oggetto di mostre e conferenze che sottolineano l’attualità di JFK nello scenario geopolitico internazionale. In particolare, il trittico degli “Uomini politici colorati - Kennedy, Mao e Krusciov” viene esposto al MAECI in una mostra a cura della scrivente, dal titolo: “Per una storia politica dell’arte. Kennedy, Mao, Krusciov. Opere storiche di Sergio Lombardo”, Sala del Segretario Generale del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, Roma, Giugno-Ottobre 2022. In seguito, altre due opere di Lombardo dedicate a Kennedy (“Gesti Tipici. Kennedy” e “Uomini politici colorati. Kennedy”) vengono esposte in una mostra itinerante che parte dall’Ambasciata Italiana a Washington e si sposterà presso il Consolato di New York, Boston e Miami, Maggio 2023-Gennaio 2024, sempre a cura della scrivente.



SERGIO LOMBARDO (Roma, 1939)
Kennedy (giallo, rosso e blu)
1963-64
Smalto su tela
cm 130x158,5
Collezione privata

FOR A POLITICAL HISTORY OF ART
JOHN F. KENNEDY, MAO ZEDONG, NIKITA S. KHRUSHCHEV
HISTORICAL WORKS BY SERGIO LOMBARDO

Abstract

Three historical paintings by artist Sergio Lombardo were exhibited at the Office of Secretary General at MAECI - Ministry of Foreign Affairs and International Cooperation - in Rome. Not a traditional museum opened to the public, but an institutional place for international meetings, in which Italian foreign policy is made. In the frame of the Russian invasion of Ukraine, the aim of the exhibition was to elicit a psychological impact on international diplomacy through the artworks.

The Ukraine War is an extremely dangerous war between nuclear superpowers in a world desperately in need of peace and cooperation. It is time for the U.S. and Russia, two great powers of both the past and future, to show their greatness through mutual respect, diplomacy, and common efforts to ensure sustainable development for all including for the people of Ukraine, who are most urgently in need of peace and reconstruction.
Jeffrey D. Sachs, 2022

We can define cultural diplomacy as a course of actions which are based on and utilized as the exchange of ideas, values, traditions and other aspects of cultural identity whether to strengthen relationships, enhance social cultural cooperation or promote national interest.
Mark Donfried, 2013

John F. Kennedy, Mao Zedong and Nikita S. Khrushchev can be considered among the most influential political figures of the Cold War. Their speeches, public meetings and political decisions in the early Sixties affected the entire society and the art world too.

The juxtaposition between international politics and contemporary art is not only an interdisciplinary cognitive method, but also the evidence of a paradigmatic change in the post-Second World War history in which artists, movements and artworks have become valid instruments, cultural weapons in some cases, of the Cold War (COCKCROFT 1974; STONOR SAUNDERS, 1999; CROWLEY, PAVITT, 2009).

The Cuban Missile Crisis (October 1962) represents a watershed in the history of world politics and contemporary art too. Many scholars argue for the decisive contribution of a tacit entente between Kennedy and Khrushchev to solving the crisis. Faced with the risk of a nuclear Armageddon, two charismatic leaders opted for that seemingly conciliatory move. They soon became iconic to the masses as reasonable promoters of goodwill and peaceful compromises. In fact, although significant in popular culture, that season of hopes was in the end short-lived, also because of the looming fate of these men. On November 22nd 1963, President Kennedy was murdered. On October 14th 1964, Soviet Premier Khrushchev was dismissed. Quite interestingly, two days later, on October 16th, the People's Republic of China tested its first atomic bomb, the Project 596.

Across this period, a number of important artistic events took place. I will focus on two of them. On April 8th 1963, the first exhibition by three young Italian avantgarde artists was held in Rome with the preface of Sergio Lombardo (LOMBARDO, 1963). On June 20th 1964, American Neo-Dada artist Robert Rauschenberg won the Gran Premio della Giuria Internazionale at the XXXII International Art Exhibition in Venice, consecrating USA as the leading country in contemporary art (MONAHAN, 1990; LANCIONI, 2007).

At the very beginning of the Sixties, while art and politics become increasingly strictly interconnected, a new generation of avant-garde artists was rising in Rome with the name of Scuola di Piazza del Popolo (CALVESI, SILIGATO, 1990; MIROLLA, 2006; PEGORARO, 2007). Perfectly aware of the link between art and politics, they were determined to propose a new way of representing

reality. Lombardo, the leading artist of the group, affirmed that “After the treaty of Rome in 1957 and in the early 1960s, Rome was imagined as a cultural capital, able to revive a Europe almost razed to the ground after the II World War. Rome was an international legend, a stage full of history where everyone came to breathe the air of decadence, but also of rebirth, to probe the imagination of a democratic future still to be built... I met Plinio De Martiis, his American friends Leo Castelli and Ileana Sonnabend, together with many international artists, including Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Andy Warhol... Official Italian culture (which was to be managed by the Communist Party for another forty For a political history of art 115 years) ignored us, considering us almost subversive... At the Scuola di Piazza del Popolo the competition between Rome, which represented Europe, and New York, which represented the United States of America, was clearly perceived. In fact, at the beginning of the Sixties Plinio De Martiis had received the proposal to enter into a partnership with Leo Castelli and Ileana Sonnabend to launch from Rome what would later be American Pop Art but Plinio, who did not want to be conditioned by the economic and political American power, did not accept. His refusal had important consequences for the School of Piazza del Popolo”(MIROLLA, ALOIA, 2019).

When the School of Piazza del Popolo rejected the alliance with American Pop Art and began to veer towards anachronistic positions, while American Pop Art headed towards the preponderant domination of the market, Lombardo decided instead to continue its experimental research closely linked to psychology, painting “Uomini Politici Colorati” (Colored Politicians). Conceived and painted from April 1963 to the end of 1964, Lombardo decided to take them away from public visibility (DI STEFANO, 2001; ANGELELLI, CRESCENTINI, 2021).

Colored Politicians can be analyzed under three main aspects.

1. They are not figurative portraits in a traditional sense, since they are not painted directly on canvas by hand; they are selected by mass media magazines and considered as visual stimuli to influence the viewer. They were photographed, projected on canvas and finally painted by the artist. This procedure had already been invented and practiced in the Typical Gestures (CALVESI, MIROLLA, 1995). As a consequence of this mechanical transposition from photography to canvas, there was no aesthetic interference or any lyric interpretation added by the artist. The artworks were painted in a rough, fast and minimal way. Since the beginning of his career, Lombardo was in fact against the conventional idea of artistic talent, as he clearly reveals in the Monochromes (MIROLLA, 1994). Instead, he focused on elaborating mechanical and conceptual procedures, which were finalized to exclude any form of individual expressionism of the artist. Later on, such a principle has been defined as “abstinence of expression” in the Eventualist Theory (LOMBARDO, 1987).

2. The primary artist's goal was to “separate areas of light and shadow from the photography of human faces, as if they were maps to color” (DI STEFANO, 2001). With this goal in his mind, the artist strictly follows the execution of a predefined task.

These artworks must be considered as conceptual paintings. Looking back at the entire Lombardo's artistic production, they can also be considered as a significant transition from Typical Gestures to Stochastic Unpredictable Faces (ZACCHINI, 2021).

As far as choosing colors, they are not selected on the basis of subjective taste, they are chosen among primary colors. In this series of paintings, Lombardo applies a minimalistic approach.

3. The third relevant factor is that the Politicians' faces are much bigger than reality, that is to give a magnificent dimension to the political authority in front of the realm of the viewer. As for the Typical Gestures, each portrait becomes emotionally active and capable of influencing the viewer at a deeper psychological level, even at a subliminal one. In the early Sixties, the images of politicians were assuming a relevant influence on people, both at a rational and non-rational level. New Dada artist Robert Rauschenberg and Pop-artist Andy Warhol often used the image of JFK from the mass media in their artworks. Indeed, Lombardo was the very first artist who painted Mao in 1963-64, while Warhol did it only years later, in 1972 (McSHINE, 1990).

JFK, Khrushchev and Mao were exhibited as a triptych in the Office of the Secretary General of the Ministry of Foreign Affairs and International Cooperation of Italy, Ambassador Ettore Francesco Sequi, in order to evoke a visual relation among some of the most important statesmen during the Cold War era. The curator of the exhibition, who is also the author of this paper, appointed them as

powerful artworks that can join and uphold diplomacy in a wider international dialogue effort. On a historical note, it is useful to recall that while Kennedy and Khrushchev had the occasion to meet several times, as Khrushchev and Mao did too, actually Kennedy and Mao never had the chance to meet. At that time, the US did not recognize the PRC as the legitimate government of China, as they started to do from the Seventies on.

The curatorial idea of exhibiting the political triptych in the same room of a building devoted to diplomacy suggests a cultural response to the recent aggression of Russia against Ukraine. Because of its escalatory nature and the increasing amount of violence and destruction, this conflict has revived fears of atomic strikes in the international audience. Both in newspapers and in academic or public debates, many analyses of the current situation start from a comparison with the Cuban Missile Crisis.

While at that time the atomic crisis had settled, so far all the diplomatic efforts seem to be ineffective in the Ukraine war. International instability and atomic fear appear to be on the rise. Against this backdrop, it is a critical and meaningful choice to exhibit the triptych at such an important diplomatic venue, as the Farnesina building. Being an explicit reference to interdependence as a driving force behind the end of the Cold War, the exhibition calls for the need of establishing a dialogue among superpowers such as the USA, China and Russia – and of course Europe - also by means of fostering interactions with specific psychological stimuli.

The exhibition was displayed from June 28th to October 20th 2022. In four months, a number of international leading figures met with the Secretary General of the Italian Ministry of Foreign Affairs, such as the Italian Ambassador in USA, the Ambassadors of Polonia, Montenegro, Pakistan, Greece, Saudi Arabia, France, and several other prominent political and institutional figures from all over the world. They all had the opportunity to observe the paintings and eventually comment on or start the talks from them. At the end of each meeting, the official photo shooting was the occasion to document both the institutional encounter and the cultural experience.

References

ANGELELLI A., CRESCENTINI C., *Ciao Maschio. Volto Potere e Identità dell’Uomo Contemporaneo*, Gangemi Editore, Roma, 2021.

CALVESI M., MIROLLA M., *Sergio Lombardo*, Museo Laboratorio Arte Contemporanea MLAC, Università La Sapienza, Roma, 1994.

CALVESI M., SILIGATO R., *Roma Anni 60. Al di là della Pittura*, Ed. Carte Segrete, Roma, 1990.

CROWLEY D., PAVITT J., *Cold War Modern Design 1945-1970*, V&A Publishing, London, 2008.

DI STEFANO M., *Sergio Lombardo. Uomini Politici Colorati 1963-64*, Galleria Fontanella Borghese, Roma, 2001.

DONFRIED M., “The power of culture for communication, international cooperation and peace”, in: AA.VV., *La Diplomazia Culturale*, Aracne Ed., Roma, 2013.

LANCIONI D., “Tutti i nodi vengono al pettine: Le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964”, in: *Pop Art 1956-1968*, Silvana Editoriale, Milano, 2007.

LOMBARDO S. (a cura di), *Lombardo Mambor Tacchi*, Galleria Plinio DAA.VVe Martiis, Roma, 1963.

LOMBARDO S., “Sulla fondazione dell’Eventualismo”, in: *Mirolla M., Aloia L., Underground Eventualista. La ricerca estetica in Italia 1979-2019*, LAP Ed., Roma, 2020.

LOMBARDO S., “La Teoria Eventualista”, in: *Rivista di Psicologia dell’Arte*, Anno VIII, nn. 14/15, Edizioni Jartrakor, Roma, 1987.

McSHINE K. (a cura di), *Andy Warhol. Una retrospettiva*, Bompiani, Milano, 1990.

MIROLLA M., “I Monocromi di Sergio Lombardo”, in: *Rivista di Psicologia dell’Arte*, N.S., anno XV, nn.3-4-5, Edizioni Jartrakor, Roma, 1994.

MIROLLA M., “Plinio De Martiis. La pittura è una lingua internazionale”, in: *L’Arte c’est moi! Quindici Interviste sull’Arte Contemporanea*, Avagliano Ed., Roma, 2006.

MONAHAN L., “Cultural Cartography: American Art Designs at the 1964 Venice Biennale”, in: *Guilbaut S. (a cura di), Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Mit Press, Cambridge (Massachuset), 1990.

PEGORARO S., *L’Arte e La Tartaruga: omaggio a Plinio De Martiis*, Skira, Milano, 2007.

SACHS J.D., *A Mediator’s Guide to Piece in Ukraine*, www.commondreams.org

STONOR SAUNDERS F., (1999), *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York 2000.

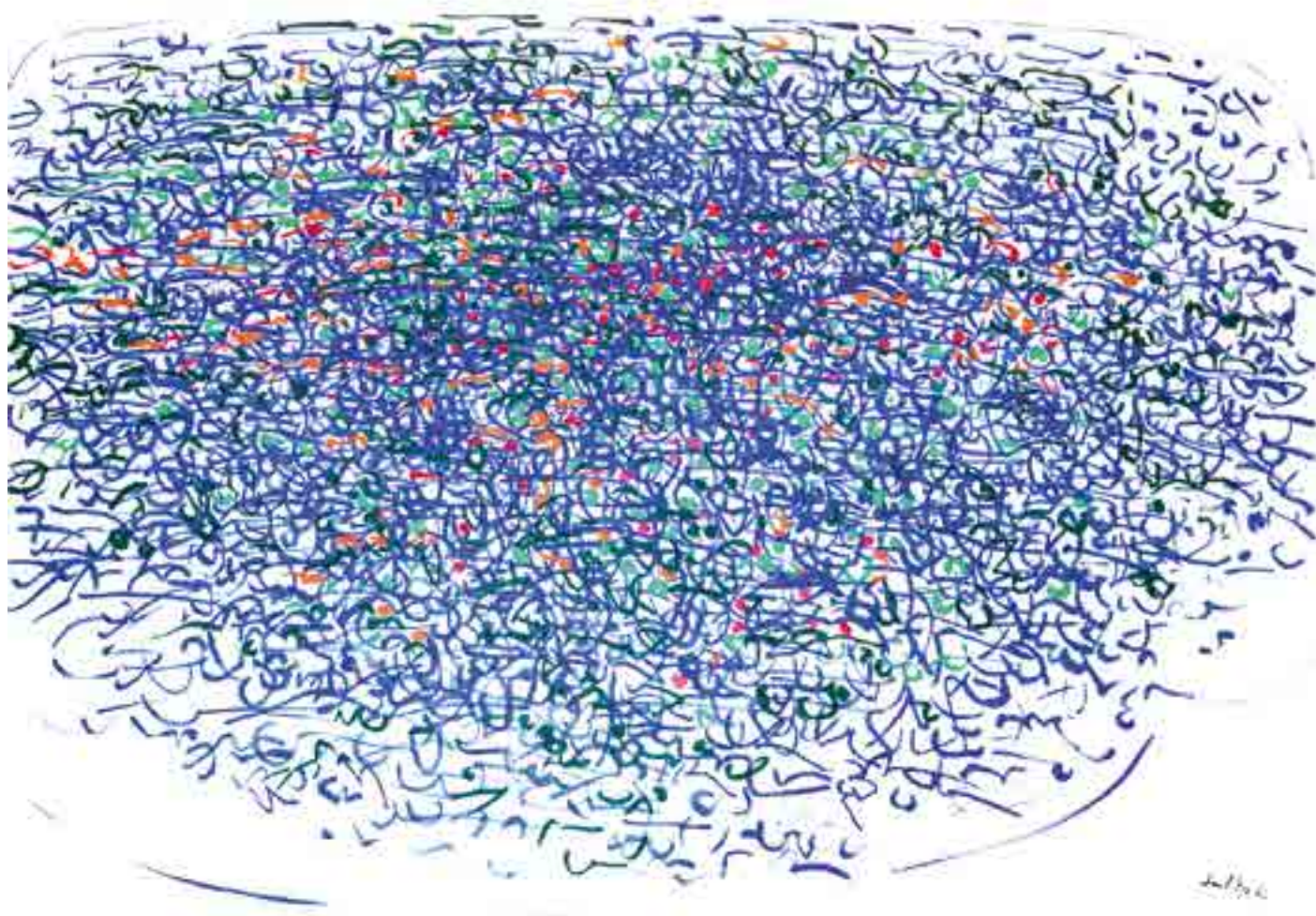
ZACCHINI S., *Sergio Lombardo Faces*, Maganza Ed., Arezzo, 2021.



MARIO SCHIFANO (Homs, 1934 - Roma, 1998)
Senza Titolo
 1964
 Tecnica mista su carta
 cm 100x70
 Collezione privata, Roma



PINO PASCALI (Bari, 1935 - Roma, 1968)
Missile
 1964
 Bitume e tecnica mista su cartone
 cm 42,5x17
 Collezione privata, Roma



ANTONIO SANFILIPPO (Partanna, 1923 - Roma, 1980)
Estensione viola verde
 1964
 Tempera su tela
 cm 114x162
Collezione privata, Roma



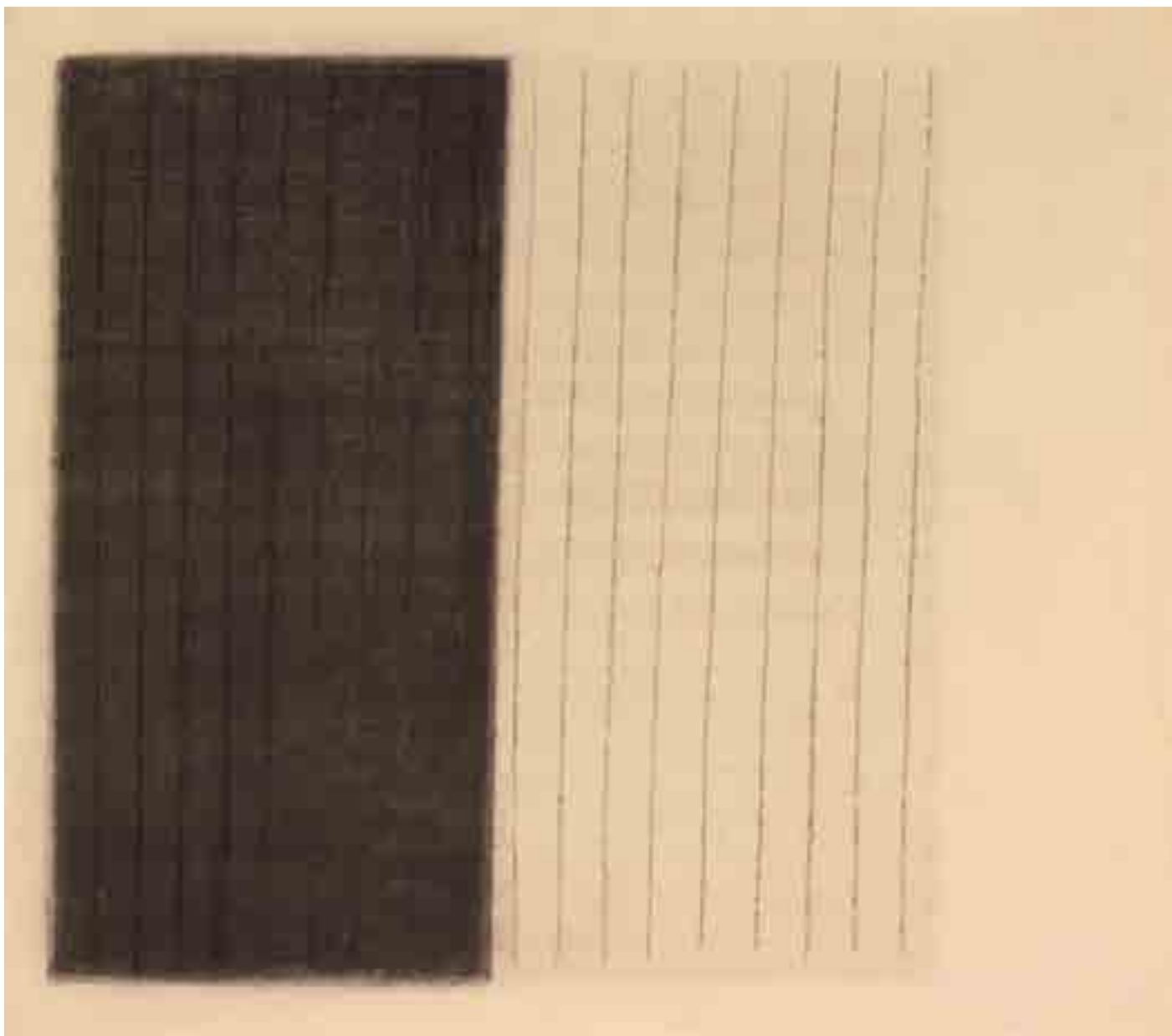
PINO PASCALI (Bari, 1935 - Roma, 1968)
Coda di balena (Moby Dick)
 1964-65
 Tecnica mista (encausto e bitume) su cartone
 cm 33x48,5
Collezione Roberto e Lorenzo Locci, Roma



RENATO MAMBOR (Roma, 1936 - Roma, 2014)
Ricalco Senza Titolo
 1964-65
 Pittura su tela
 cm 70x100
Collezione Roberto e Lorenzo Locci, Roma



GASTONE NOVELLI (Vienna, 1925 - Milano, 1968)
Collina messicana
 1965
 Tecnica mista su tela
 cm 80x100
Collezione privata



BICE LAZZARI (Venezia, 1900 - Roma, 1981)

Misure n. 5 (65.21)

1965

Tempera, colla, sabbia su tela

cm 72x81

Courtesy Archivio Bice Lazzari, Roma

“Per passaggi diretti, da Böcklin e da Nietzsche, De Chirico eredita questo mito classico ad un punto di estrema plasticità, disposto a piegarsi a qualunque sollecitazione e materiale possa provenirgli sia dalla realtà che dal mondo interno. Ormai non ha altra esistenza se non nella coscienza dell’artista, super e subcosciente, che rivive questa visione ideale e di cui i quadri sono la manifestazione sensibile. Alla verifica della tela la visione classica esce incrinata o meglio, svuotata, in modo così profondo che le piazze e gli interni di De Chirico rovesciano ora gli elementi positivi di questa antica concezione nei loro virulenti ed in atto opposti negativi. Capovolgono, cioè, la pienezza spaziale nel vuoto; l’integrazione degli oggetti nello spazio come venivano assorbiti nei disegni del ragionamento e fissati infine nel concetto, nell’espulsione degli oggetti dallo spazio e dalla coscienza; la limpida affermazione dell’essere del classicismo nell’affiorare del nulla cui solo l’ironia ed il vizioso gusto del giuoco fanno da argini.”

ALBERTO BOATTO, *“Tre punti sulla pittura metafisica”*, Rivista QUI arte contemporanea n. 2, Editalia Roma, novembre 1966.

“Through direct passages, from Böcklin and Nietzsche, De Chirico inherited this classical myth to a point of extreme plasticity, willing to bend to any solicitation and to any material that may come from both reality and the internal world. It now has no other existence than in the artist’s consciousness, super and subconscious, who recollects this ideal vision and whose paintings are the sensitive manifestation. During the verification of the canvas, the classical vision becomes strained, or better, emptied, in such a deep way that De Chirico’s squares and interiors now overturn the positive elements of this ancient conception in their virulent and negative opposites. That is, they overturn the spatial fullness in the void; the objects’ integration in space as they were absorbed in the designs of reasoning and finally defined in the concept, in the objects’ ejection from space and consciousness; The clear affirmation of the classicism’s being in the emerging of nothingness which only irony and the vicious taste of the game act as levee”.

ALBERTO BOATTO, *“Tre punti sulla pittura metafisica”*, from the magazine QUI arte contemporanea n. 2, Editalia Rome, November 1966.



GIORGIO DE CHIRICO (Volos, Grecia, 1888 - Roma, 1978)
Oreste e Pilade
1965
Bronzo
Altezza cm 28
Collezione Roberto Bilotti Ruggi d’Aragona

a) Pino amava:
Pollock, il mare (la pesca subacquea), i giochi (i giocattoli), Rauschenberg, Jasper Jons , le armi, gli attrezzi di lavoro, Oldenburg, Scarpitta,
l’America: della fantasia dell’infanzia della possibilità vitale... di certi films...
e le ragazze...
b) Pino amava la pittura americana... All’origine c’è Pollock e Burri... La pittura americana perché era un ALTRO mondo, “era” UN ALTRO MONDO...

JANNIS KOUNELLIS, “*Per Pascali*”, Rivista QUI arte contemporanea n. 5, Editalia Roma, marzo 1969.

*a) Pino loved:
Pollock, the sea (deep sea fishing), the games (toys), Rauschenberg, Jasper Jons, weapons, work tools, Oldenburg, Scarpitta, the United States: of childhood fantasy of the vital possibility... of certain films...
and the girls...
b) Pino loved American painting... At the beginning there were Pollock and Burri... American painting because it was ANOTHER world, it “was” ANOTHER WORLD...*

JANNIS KOUNELLIS, “Per Pascali”, from the magazine QUI arte contemporanea n. 5, Editalia Rome, March 1969.



PINO PASCALI (Bari, 1935 - Roma, 1968)
Pugnale
1965
Assemblaggio di ferro e cuoio ritorto e dipinto
Lunghezza cm 32
Collezione Roberto e Lorenzo Locci, Roma



CARLA ACCARDI (Trapani, 1924 - Roma, 2014)

Segni Argento

1966

Vernice su sicofoil

cm 48x57

Collezione privata, Roma

1962: ARTE PROGRAMMATA

di Lucilla Meloni

“Qualcosa che si fa mentre noi lo ispezioniamo”

Umberto Eco

Alberto Biasi, Gianni Colombo e Grazia Varisco nella loro lunga e articolata carriera - Colombo viene a mancare nel pieno della maturità nel 1993 – hanno sviluppato e declinato differentemente alcuni dei principi che avevano informato la stagione dell’arte programmata, di cui furono i protagonisti.

Mentre Biasi è fondatore, insieme con Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi del Gruppo N, formatosi a Padova nel 1960, Colombo e Varisco sono membri, con Giovanni Anceschi, Davide Boriani e Gabriele Devecchi del milanese Gruppo T, costituitosi nell’ottobre del 1959.

I giovani artisti che si affacciano sulla scena dell’arte in quel momento storico fanno parte di quella generazione che, in contemporanea con la ricostruzione del Paese dopo la seconda guerra mondiale, con l’industrializzazione e il boom economico, avverte l’urgenza di allontanarsi dall’esistenzialismo e dalla drammaticità che avevano caratterizzato le pratiche dell’Informale, per cercare (e trovare) nuovi linguaggi per un nuovo sentire.

L’arte programmata, così definita dal 1962 in coincidenza dell’omonima mostra tenutasi a Milano nello Showroom dell’azienda Olivetti, promossa da Bruno Munari e Giorgio Soavi e presentata da Umberto Eco, offre innanzitutto una inedita modalità di guardare l’oggetto d’arte, che diventa una struttura provvisoria, un’immagine in variazione e perciò secondo la felice definizione di Eco, un’“opera aperta”.

Discendente dal pensiero di Lucio Fontana, che già nel *Manifesto Blanco* del 1946 aveva affermato che l’estetica del movimento aveva sostituito l’estetica delle forme fisse, il tempo dell’opera programmata - tra il farsi e disfarsi dei

1962: PROGRAMMED ART

by Lucilla Meloni

‘Something being made while we inspect it’

Umberto Eco

Alberto Biasi, Gianni Colombo and Grazia Varisco in their long and varied careers, Colombo passing away at the height of his maturity in 1993 have developed and declined differently some of the principles that had informed the season of programmed art, of which they were the protagonists.

While Biasi is the founder, together with Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi and Manfredo Massironi of the Gruppo N, formed in Padua in 1960, Colombo and Varisco are members, together with Giovanni Anceschi, Davide Boriani and Gabriele Devecchi of the Milanese Gruppo T, formed in October 1959.

The young artists who appeared on the art scene in that historical moment were part of that generation which, at the same time as the reconstruction of the country after the Second World War, with industrialization and the economic boom, felt the urgency to move away from the existentialism and drama that had characterised the practices of the Informal movement, in order to seek (and find) new languages for a new feeling.

Programmed art, defined as such since 1962 coincided with the exhibition of the same name held in Milan in the Olivetti company’s showroom, promoted by Bruno Munari and Giorgio Soavi and presented by Umberto Eco, first and foremost offered a new way of looking at the art object, which becomes a provisional structure, an image in variation and therefore, according to Eco’s felicitous definition, an ‘open work’.

Descending from the thinking of Lucio Fontana, who had already affirmed in the Manifesto Blanco of 1946 that the aesthetics of movement had replaced the aesthetics of fixed forms, the time of the programmed work - between the making and unmaking of visual patterns - coincides with the gaze of the observer who follows the different configurations.

pattern visivi - coincide con lo sguardo dell’osservatore che ne segue le diverse configurazioni.

Nasce allora una forma - immagine senza centro, in mutazione, che genera una visione necessariamente multipla e laterale. Connotata dall’ambiguità percettiva, si presenta come un organismo “in via di completamento indefinito” (Eco), come un “campo di accadimenti” (Munari) che impone, per citare ancora Eco: “circumnavigazioni multiple, dato che ad ogni viaggio la prospettiva cambia e la comprensione dell’opera si arricchisce”.

Scrive Lea Vergine che l’arte programmata è stata “l’ultima avanguardia” e che ha sostituito alla prassi dell’interpretazione la tecnica dell’osservazione e dell’accertamento metodico; Dino Formaggio parla del “trionfo del puro fenomeno”. Infatti, rispetto al cinetismo storico, che è consacrato nel 1955 nella mostra organizzata a Parigi dalla galleria Denis René *Le Mouvement*, essa introduce una serie di concetti e di procedimenti formali: l’opera è realizzata in base a un programma di calcolo che consenta la variazione formale e cromatica delle sequenze figurali, secondo un certo ordine temporale, tra ripetizione, variazione, accadimenti casuali e combinazione dei pattern visivi. Vengono indagate l’instabilità percettiva, la persistenza dell’immagine sulla retina, la sua variazione con il movimento eccentrico, la sua metamorfosi attraverso l’interferenza e la diffrazione della luce, le vibrazioni ottiche, e perciò l’arte programmata si colloca in quella linea analitica dell’arte, partita dalle ricerche di Georges Seurat.

Il titolo completo dell’esposizione del 1962 *Arte programmata arte cinetica opere moltiplicate opera aperta*, che sarà itinerante in Europa e negli Stati Uniti, definisce l’articolazione concettuale di un linguaggio che include il programma di calcolo, il movimento, la variazione e la produzione di multipli.

Vi espongono il Gruppo T, il Gruppo N, Bruno Munari e Enzo Mari. I lavori sono caratterizzati da effetti di variazione: basata sul movimento reale nelle opere del Gruppo T e di Munari, sul movimento virtuale e sulla manipolazione da parte dello spettatore in quelle del Gruppo N e sull’intermittenza programmata di luci colorate nel lavoro di Mari.

Thus, a form-image is born without a centre, in mutation, generating a necessarily multiple and lateral vision. Connoted by perceptive ambiguity, it presents itself as an organism “in the process of indefinite completion” (Eco), as a “field of happenings” (Munari) that imposes, to quote Eco again: “multiple circumnavigations, since with each journey the perspective changes and the understanding of the work is enriched”.

Lea Vergine writes that programmed art was “the last avant-garde” and that it replaced the praxis of interpretation with the technique of observation and methodical ascertainment; Dino Formaggio speaks of the “triumph of pure phenomenon”. In fact, compared to historical kineticism, which is consecrated in 1955 in the exhibition organized in Paris by the gallery Denis René Le Mouvement, it introduces a series of concepts and formal procedures: the work is realised on the basis of a calculation program that allows the formal and chromatic variation of figurative sequences, according to a certain temporal order, between repetition, variation, random occurrences and the combination of visual patterns investigated are. Perceptual instability, the persistence of the image on the retina, its variation with eccentric movement, its metamorphosis through the interference and diffraction of light, and optical vibrations are investigated, thus programmed art is placed in that analytical line of art, which started from the research of Georges Seurat.

The full title of the 1962 exhibition Arte programmata arte cinetica opere moltiplicate opera aperta, which will be touring Europe and the United States, defines the conceptual articulation of a language that includes the program of calculation, movement, variation and the production of multiples.

Group T, Group N, Bruno Munari and Enzo Mari are exhibiting. The works are characterised by variation effects: based on real movement in the works of Group T and Munari, virtual movement and manipulation by the viewer in those of Group N, and the programmed intermittence of colored lights in the work of Mari.

In the presentation text, Eco defines these works as profoundly inherent to their era: “epistemological metaphors” that bear witness to the changes taking place in the contemporary world, perceived as foundational in all areas of thought. Imagining the

Nel testo di presentazione Eco definisce quelle opere profondamente inerenti alla loro epoca: “metafore epistemologiche” che testimoniano i mutamenti in corso nel mondo contemporaneo, avvertiti come fondativi in tutti gli ambiti di pensiero. Immaginando il critico del futuro che avrebbe esaminato quei lavori scrive: “Quello che il critico dovrà riconoscere è che l’arte del XX secolo doveva tentare di proporre all’uomo la visione di più forme contemporaneamente e in divenire continuo, perché questa era la condizione a cui veniva sottomessa, a cui sarebbe stata ancor più sottomessa la sua sensibilità”.¹

Teorizzato in Italia e diffuso in Europa, negli Stati Uniti e in America Latina, il movimento include gruppi di artisti e singoli autori: una galassia che vede in Europa l’importante presenza, oltre che degli italiani del Gruppo T, del Gruppo N e del MID, dei francesi del GRAV- Groupe de Recherche d’Art Visuel; mentre l’esperienza del Gruppo Zero di Düsseldorf, vicina per alcuni aspetti agli intenti degli italiani e dei francesi, si colloca in un contesto diverso.

Tra le numerosi figure protagoniste di questa storia, tra cinetismo e programmazione: Jesus Rafael Soto, Yaacov Agam, Nicolas Schöffer, Julio Le Parc (GRAV), François Morellet (GRAV), Francisco Sobrino (GRAV) Joël Stein (GRAV), Yvaral (GRAV), Horacio Garcia Rossi (GRAV), Hugo Demarco, Carlos Cruz Diez, Luis Tomasello, Gregorio Vardanega, Frank Malina, Pol Bury, Martha Boto e tra gli italiani, oltre ai membri del Gruppo T e del Gruppo N: Getulio Alviani, Marina Apollonio, Dadamaino, Antonio Barrese (MID), Alfonso Grassi (MID), Albero Marangoni (MID) Gianfranco Laminarca (MID).

Nella costellazione dei gruppi internazionali si intrecciano affinità e differenze, rapporti stretti o occasionali, vivificati da esposizioni nazionali e internazionali e dagli appuntamenti periodici delle *Nuove Tendenze* (1961-1973): organismo internazionale fondato e gestito dagli artisti, animato da Matko Meštrović, Enzo Mari e Almir Mavigner con sede a Zagabria nella ex-Jugoslavia non allineata.

Pur nella pluralità degli esiti formali raggiunti da ogni gruppo e da ogni protagonista al suo interno, gli aderenti alle *Nuove Tendenze* operano su una base teorica e metodologica condivisa. Fanno propria la metodologia del design;

*critic of the future who would examine those works, he writes: “What the critic will have to recognise is that 20th century art had to attempt to propose to man the vision of several forms simultaneously and in continuous becoming, because this was the condition to which he was subjected, to which his sensibility would be even more subjected”.*¹

Theorised in Italy and widespread in Europe, in the United States and Latin America, the movement includes groups of artists and individual authors: a galaxy that sees the important presence in Europe important, in addition to the Italians of Group T, Group N and MID, of the French GRAV- Groupe de Recherche d’Art Visuel; while the experience of Group Zero in Düsseldorf, close in some respects close to the intentions of the Italians and the French, is placed in a different context.

Among the many protagonists of this story, between kineticism and programming: Jesus Rafael Soto, Yaacov Agam, Nicolas Schöffer, Julio Le Parc (GRAV), François Morellet (GRAV), Francisco Sobrino (GRAV) Joël Stein (GRAV), Yvaral (GRAV), Horacio Garcia Rossi (GRAV), Hugo Demarco, Carlos Cruz Diez, Luis Tomasello, Gregorio Vardanega, Frank Malina, Pol Bury, Martha Boto and among the Italians, as well as members of Group T and Group N: Getulio Alviani, Marina Apollonio, Dadamaino, Antonio Barrese (MID), Alfonso Grassi (MID), Albero Marangoni (MID) Gianfranco Laminarca (MID).

In the constellation of international groups, affinities and differences, which close or occasional relationships are intertwined, enlivened by national and international exhibitions and the periodic appointments of Nuove Tendenze (1961-1973): an international body founded and run by artists, animated by Matko Meštrović, Enzo Mari and Almir Mavigner based in Zagreb in the former non-aligned Yugoslavia.

Despite the plurality of formal outcomes achieved by each group and each protagonist within it, the adherents of the Nuove Tendenze operate on a shared theoretical and methodological basis. They make the methodology of design their own; critical towards the art system, animated by the will to self-manage, they define themselves as aesthetic operators and imagine through the multiple a production intended for a wide public.

critici verso il sistema dell’arte, animati dalla volontà di autogestirsi, si definiscono operatori estetici e immaginano attraverso il multiplo una produzione destinata a un largo pubblico.

Prendono le mosse dalla Fenomenologia, dalla Psicologia della forma, dalla Cibernetica, dallo Strutturalismo ma sono interessati anche ai nuovi modelli teorici dell’epoca come la Teoria dell’informazione applicata all’estetica, elaborata in quegli anni da Abraham Moles e da Max Bense, suffragati dall’emergere di una nuova sensibilità apportata dall’universo tecnologico che si andava sviluppando.

Producono oggetti tecnologici cinetici e programmati, in variazione e in molti casi manipolabili dall’osservatore, ad intervento manuale o meccanico.

Movimento caratterizzato da un forte impianto teorico e metodologico, i suoi aderenti utilizzano la tecnologia senza mitizzarla, come si evince dalle loro dichiarazioni.

Concepiscono la ricerca artistica in rapporto con la scienza e la tecnica, ma sempre tenendo ben distinti gli ambiti disciplinari.

L’arte programmata ha avuto una vita breve ma accompagnata all’epoca da una notevole fortuna critica. In Italia tra il 1960 e il 1965 una parte della critica d’arte la sostiene o la fiancheggia: da Gillo Dorfles a Giulio Carlo Argan, a Umbro Apollonio, a Enrico Crispolti, a Filiberto Menna, a Guido Ballo, a Lea Vergine, a Giuseppe Gatt, così come semiologi e filosofi, da Eco a Paolo Bonaiuto, a Dino Formaggio.

Il Gruppo T e il Gruppo N partecipano, oltre alla fondativa mostra *Arte Programmata* del 1962 e alle diverse edizioni di *Nuove Tendenze*, tra l’altro a Bewogeng-Beweging (Amsterdam 1961), alla XXXII Biennale di Venezia (1964), alla IV Biennale di San Marino Oltre l’informale (1963), a *The Responsive Eye* (New York 1965), alla IX Quadriennale Nazionale d’Arte di Roma (Roma 1965), a *Licht und Bewegung* (Berna 1965), a *Kunst-Licht-Kunst* (Eindhoven 1966). Mentre l’azienda Olivetti acquista gli oggetti prodotti per la prima mostra *Arte programmata*, la Galleria Nazionale d’Arte Moderna, guidata dalla Sovrintendente Palma Bucarelli acquisisce oltre quaranta pezzi di arte cinetica e programmata e nel 1969 l’*Ambiente stroboscopico* di Davide Boriani.

They take their cue from Phenomenology, the Psychology of Form, Cybernetics and Structuralism, but are also interested in the new theoretical models of the time, such as the Theory of Information Applied to Aesthetics, elaborated in those years by Abraham Moles and Max Bense, supported by the emergence of a new sensibility brought by the developing technological universe.

They produced kinetic and programmed technological objects, in variation and in many cases manipulable by the observer, with manual or mechanical intervention.

A movement characterised by a strong theoretical and methodological framework, its adherents use technology without mythologising it, as is evident from their statements.

They conceive artistic research in relation to science and technology, but always keeping the disciplinary fields distinct.

Programmed art had a short life, but was accompanied at the time by considerable critical acclaim. In Italy between 1960 and 1965, part of the art critics supported or flanked it: from Gillo Dorfles to Giulio Carlo Argan, Umbro Apollonio, Enrico Crispolti, Filiberto Menna, Guido Ballo, Lea Vergine, Giuseppe Gatt, as well as semiologists and philosophers, from Eco to Paolo Bonaiuto, to Dino Formaggio.

In addition to the founding exhibition Arte Programmata of 1962 and the various editions of Nuove Tendenze, Gruppo T and Gruppo N participated in Bewogeng-Beweging (Amsterdam 1961), the XXXII Venice Biennial (1964), at the 4th San Marino Biennial Beyond the Informal (1963), at The Responsive Eye (New York 1965), at the 9th Quadriennale Nazionale d’Arte di Roma (Rome 1965), at Licht und Bewegung (Berne 1965), at Kunst-Licht-Kunst (Eindhoven 1966). While the Olivetti company bought the objects produced for the first Arte programmata exhibition, the Galleria Nazionale d’Arte Moderna, led by the Superintendent Palma Bucarelli acquired over forty pieces of kinetic and programmed art and in 1969 Davide Boriani’s Ambiente stroboscopico.

The new language aroused a profound theoretical debate on the status of the work of art and the methodology of artistic creation, which unfolded in newspapers, magazines (first and foremost ‘il verri’), and conferences.

Il nuovo linguaggio ha suscitato un profondo dibattito teorico sullo statuto dell’opera d’arte e sulla metodologia della creazione artistica, che si snoda sui quotidiani, sulle riviste (in primis “il verri”), nei convegni.

Proprio per i contenuti ideologici, gli artisti europei non hanno mai apprezzato la definizione di Op Art con la quale in ambito americano è stata definita la tendenza, ravvisando in essa il rischio di riduzione del suo portato teorico, metodologico e formale a facile illusionismo ottico, a gioco decorativo o retinico.

In contemporanea con la crisi più generale che dalla seconda metà degli anni sessanta investe le *Nuove Tendenze*, il Gruppo N si smembra nell’ottobre 1964, mentre il Gruppo T, che formalmente non si è mai sciolto, nello stesso anno firma a Ulm la sua ultima mostra collettiva *Miriorama 14*.

Molti degli aderenti alle *Nuove Tendenze* si allontaneranno dalla ricerca visiva per privilegiare altri ambiti di lavoro.

Non è stato il caso di Biasi, Colombo e Varisco che successivamente hanno elaborato alcuni degli assunti da cui erano partiti, a cominciare dalla costante attenzione rivolta alle strutture della visione, al tema della percezione, al rapporto spazio-comportamento. Temi che vengono sviluppati con nuove invenzioni formali, tra quadri, sculture, ambienti.

Nelle opere di Biasi, si pensi alle *Trame*, realizzate alla fine degli anni Cinquanta con carte forate sovrapposte, alle diverse versioni dei *Rilievi ottico-dinamici* degli anni Sessanta eseguiti con strati di lamelle in PVC su tavola, così come alle successive *Torsioni*, dove le lamelle abbandonano la cadenza verticale o orizzontale per torcersi e tirarsi, o ai *Politipi* e agli *Assemblaggi*, dove convivono superfici chiuse e aperte, solide e penetrabili, o alle più recenti realizzazioni, è il riguardante che definisce mediante i suoi spostamenti le loro qualità formali.

L’“occhio mobile” di cui parla Biasi, ossia l’occhio che osserva, va così a configurare e riconfigurare una forma che si modifica, tanto che Giulio Carlo Argan in un testo a lui dedicato scrisse di un’opera che non offre immagini ma “impulsi di immagine”.

“Nella mia opera non vi è rappresentazione del movimento, come nel futurismo. Né vi è movimento reale,

Precisely because of its ideological content, European artists have never appreciated the definition of Op Art with which the trend has been defined in the American context, re-warning in it the risk in it of reducing its theoretical, methodological and formal content to a facile optical illusionism, a decorative or retinal game.

At the same time as the more general crisis that invested the Nuove Tendenze from the second half of the 1960s, Group N broke up in October 1964, while Group T, which formally never disbanded, signed its last group exhibition Miriorama 14 in Ulm in the same year.

Many of the adherents of the Nuove Tendenze would move away from visual research to privilege other areas of work.

This was not the case with Biasi, Colombo and Varisco, who subsequently elaborated on some of the assumptions they had started from, starting with the constant focus on the structures of vision, the theme of perception, and the relationship between space and behaviour. These themes are developed with new formal inventions in paintings, sculptures and environments.

In Biasi’s works, one thinks of the Trame, made in the late 1950s with superimposed perforated paper, of the different versions of the Rilievi ottico-dinamici of the 1960s executed with layers of PVC slats on board, as well as the later Torsioni, where the lamellas abandon their vertical or horizontal cadence to twist and pull, or to the Politipi and Assemblaggi, where closed and open, solid and penetrable surfaces coexist, or to the more recent realizations, it is the relative that defines their formal qualities through its movements.

The ‘mobile eye’ of which Biasi speaks, that is, the observing eye, thus goes to configure and reconfigure a form that changes, so that Giulio Carlo Argan in a text dedicated to him wrote about a work that does not offer images but ‘image impulses’.

*“In my work there is no representation of movement, as in futurism. Nor is there real movement, as in so-called kinetic art. If there is movement and change, these are the results of the mind of the beholder. Contrary to what I thought, the phenomenon is only partly explicable through the psychology of gestalt. Indeed, the viewer imagines what is missing: movement, first of all. But then, he fills and empties the work with other presences, as if he becomes the executor of images and my work becomes a mere instrument,” the artist writes.*²

come nella cosiddetta arte cinetica. Se vi è movimento e cangiamento, questi sono frutto della mente del riguardante. Contrariamente a quanto pensavo il fenomeno è solo in parte spiegabile tramite la psicologia della gestalt. Il fruitore immagina infatti ciò che manca: il movimento, innanzitutto. Ma poi, riempie e svuota l’opera di altre presenze, come se egli si trasformasse in esecutore di immagini e la mia opera diventasse semplice strumento”, scrive l’artista.²

La figura dello spettatore è centrale in tutta la produzione di Gianni Colombo, che in occasione della sua prima personale *Miriorama 4*, dove erano esposte anche le *Superfici in variazione*, dichiara: “(...) Da tempo ho cominciato a stabilire sul piano del ‘quadro-oggetto’ dei dislivelli, in modo che l’occhio dello spettatore, scorrendo sulla superficie, fosse costretto a salire e scendere da spessori, ad entrare e uscire da cavità indagando gli aspetti che la luce in naturale variazione determinava nel quadro. Solo nei quadri che ora espongo un autentico variare si attua contemporaneamente a quello dell’occhio (e dell’umore) dell’osservatore”.³

Lavori quali *Strutturazione pulsante* (1959), composta di bianchi moduli in polistirolo espanso mossi ad animazione elettromeccanica, *Strutturazione fluida*, *Strutturazione acentrica* e il successivo *After Structures*: realizzato prima come oggetto e poi come ambiente, fatto di segnali luminosi che si sovrappongono grazie alla persistenza dell’immagine sulla retina, testimoniano il suo costante interesse per una ambiguità percettiva che, come afferma, impedisca “all’osservatore di avviarsi direttamente verso una sola e sicura interpretazione”. I successivi ambienti quali *Spazio elastico* (1967), *Bariestesie*, *Topoestesie* e *Cacogoniometrie* volti a sollecitare un’esperienza polisensoriale indirizzata alla propriocezione, fanno sì che il fruitore diventi, come notò Carlo Belloli, “centro mobile” di uno spazio senza centro.

L’ambiguità di cui è portatrice un’immagine o una forma viene declinata nel tempo da Grazia Varisco, per la quale, come per Colombo, è nodale il rapporto con lo spazio che ci circonda.

L’artista, che dopo i suoi *Schemi luminosi variabili* (1962) ad animazione elettromeccanica, realizza i *Reticoli frangibili*, indaga le qualità dello spazio in opere scultoree

*The figure of the spectator is central to the entire production of Gianni Colombo, who on the occasion of his first solo exhibition Miriorama 4, where his Superfici in variazione were also exhibited, states: “(...) Time ago I began to establish differences in level on the plane of the ‘painting-object’, so that the spectator’s eye, running over the surface, would be forced up and down by thicknesses, to enter and exit cavities, investigating the aspects that the naturally changing light determined in the painting. Only in the paintings that I now exhibit does a genuine variation take place simultaneously with that of the eye (and mood) of the observer”.*³

Works such as Strutturazione pulsante (1959), composed of white expanded polystyrene modules moved by electromechanical animation, Strutturazione fluida, Strutturazione acentrica and the subsequent After Structures: realised first as an object and then as an environment, made up of light signals that are superimposed thanks to the persistence of the image on the retina, testify to his constant interest in a perceptive ambiguity that, as he states, prevents “the observer from moving directly towards a single, certain interpretation”. Subsequent environments such as Spazio elastico (1967), Bariestesie, Topoestesie and Cacogoniometrie aimed at soliciting a multi-sensory experience directed at proprioception, which makes the observer become, as Carlo Belloli noted, the “mobile centre” of a space without a centre.

The ambiguity of which an image or a form is the bearer is declined over time by Grazia Varisco, for whom, as for Colombo, the relationship with the space that surrounds us is crucial.

The artist, who after her Variable luminous schemes (1962) in animation electromechanics, he creates the Frangible reticles, investigates the qualities of space in sculptural works that maintain the character of instability, of an open space in variation that also expands through its shadow and in which geometry is often deconstructed. Examples of this are Fraktur, Gnomones, Disarticulations, Extrapages, or the practicable sculptures such as Implications, Oh, which invite one to cross them, all of which have an environmental vocation.

The configuration of the Silenzi then, can be partly modified by the gesture of others, just as happened in the Tavole magnetiche of 1959.

che mantengono il carattere di instabilità, di uno spazio aperto in variazione che si espande anche attraverso la sua ombra e in cui spesso la geometria viene decostruita. Ne sono esempi *Fraktur*, *Gnomoni*, *Disarticolazioni*, *Extrapagine*, o le sculture praticabili come *Implicazioni*, *Oh*, che invitano ad attraversarle, tutte destinate a una vocazione ambientale.

La configurazione dei *Silenzi* poi, può essere in parte modificata dal gesto altrui, così come accadeva nelle *Tavole magnetiche* del 1959.

È l'autrice stessa a tracciare, nel corso di un'intervista, una linea di continuità tra le opere dell'arte programmata e le successive. Dichiarò: “Io però non ho inteso né avvertito allora - e... tuttora non ravviso - un cambio di direzione nella mia ricerca; la sperimentazione nel mio lavoro si è sempre alimentata delle stesse tematiche di indagine percettiva che mi sembrano tuttora presenti nella mia esperienza”.⁴

*It is the author herself who, in the course of an interview, traces a line of continuity between the works of Programmed Art and the later ones. She states: “However, I did not understand or perceive then - and ... I still do not see - a change of direction in my research; the experimentation in my work has always been nourished by the same themes of perceptive investigation that still seem to me to be present in my experience”.*⁴

¹ Umberto Eco, *Arte programmata arte cinetica opere moltiplicate opera aperta*, exhibition catalogue, Milan 1962.

² Alberto Biasi, *Io sono*, JacaBook, Milan 2000, p. 22.

³ Gianni Colombo, *statement in the Miriorama 4 foldout*, Galleria Pater, Milan 1960.

⁴ Lucilla Meloni, Interview with Grazia Varisco, in Mariastella Margozi, *Lucilla Meloni (eds.)*, Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell'arte interattiva, exhibition catalogue, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, p. 35.

¹ Umberto Eco, *Arte programmata arte cinetica opere moltiplicate opera aperta*, catalogo della mostra, Milano 1962.

² Alberto Biasi, *Io sono*, JacaBook, Milano 2000, p. 22.

³ Gianni Colombo, dichiarazione nel pieghevole di *Miriorama 4*, Galleria Pater, Milano 1960.

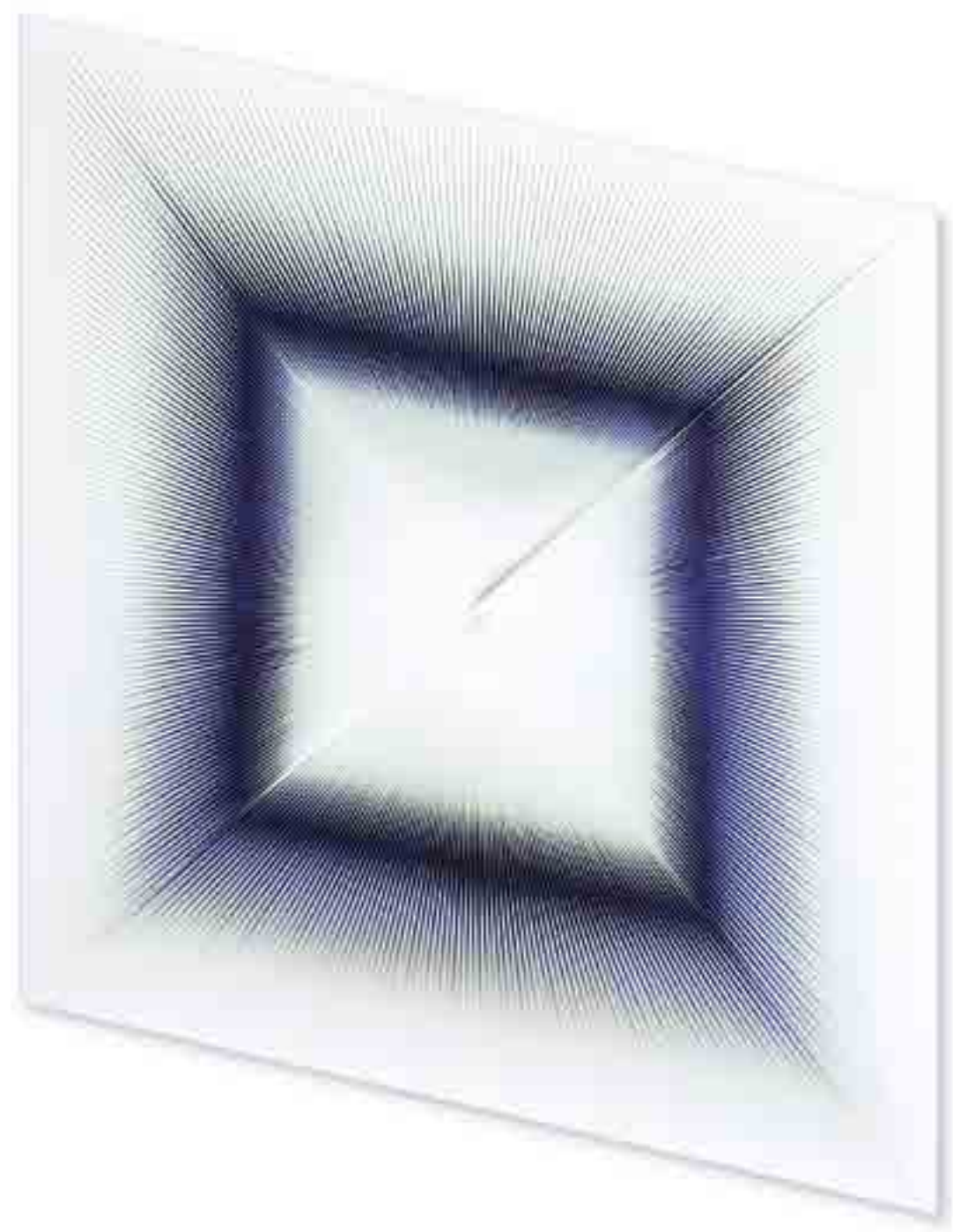
⁴ Lucilla Meloni, *Intervista a Grazia Varisco*, in Mariastella Margozi, Lucilla Meloni (a cura di), *Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell'arte interattiva*, cat. della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, p. 35.

“Appare sintomatica, e per questo estremamente significativa, la vicenda artistica di Biasi rimasta fedele alle premesse teoriche e operative della fase iniziale ma sempre più orientata a porre problemi linguistici concreti, da affrontare e risolvere all’interno di procedimenti operativi orientati verso la costruzione di strutture di comunicazione estetica dotate anche di una marcata presenza plastica. Di qui la continuità di un impegno sperimentale che esclude qualsiasi componente ludica e spettacolare, ma che non rinuncia ad affidare alle strutture di visione il compito di un coinvolgimento di ordine anche emozionale. Una intenzione che lo stesso artista ha esplicitamente manifestato in una delle sue dichiarazioni di poetica alla quale affidò la conclusione di questa mia breve, ma fortemente empatica, testimonianza”. [...]

FILIBERTO MENNA, “*Antologica Alberto Biasi*”, Museo Civico agli Eremitani, Padova, 1988.

“It seems symptomatic, for extremely significant, Biasi’s artistic story, that remained faithful to the theoretical and operational premises of the initial phase but increasingly oriented to pose concrete linguistic problems, to be faced and resolved within operating procedures oriented towards the construction of aesthetic communication structures also equipped with a marked plastic presence. Hence the continuity of an experimental commitment that excludes any playful and spectacular component, but that does not renounce to entrust to the vision’s structures the task of an emotional involvement. An intention that the artist himself has explicitly expressed in one of his poetry statements. to which he entrusted the conclusion of my short, but strongly empathetic, testimony”.

FILIBERTO MENNA, “*Antologica Alberto Biasi*”, *Museo Civico agli Eremitani, Padua, 1988.*



ALBERTO BIASI (Padova, 1937)
Dinamica Obliqua
1966
Rilievo in pvc su tavola
cm 162x207
Collezione Alberto Biasi, Padova



FRANCO ANGELI (Roma, 1935 - Roma, 1988)
Of America
 1966
 Tecnica mista su tre fogli di carta intelata
 cm 50x105
Collezione privata, Roma



PINO PASCALI (Bari, 1935 - Roma, 1968)
Killers
 1966-67
 Pittura e collage su tavola
 cm 69x94
Collezione Carla Ruta Lodolo



LUIGI VERONESI (Milano, 1908 - Milano, 1998)
Senza Titolo (Le vele)
 1967
 Tecnica mista (china e pastelli ad olio) su carta
 cm 49x33
 Collezione privata, Roma



GIOSETTA FIORONI (Roma, 1932)
Bambino solo
 1967
 Pittura argento su cartoncino
 cm 70x100
 Collezione privata, Roma

“La pittura di Afro può anche essere interpretata in termini di luce, una luce che sta dietro al colore, lo decanta, lo spinge avanti, se ne fa uno schermo, una bandiera. La luce, in questo senso, ha, una matrice impressionista, ma la pittura di Afro non è un postumo dell'impressionismo, La sua proiezione in avanti conserva, nelle fratture dei piani, la frattura cubista, lo spazio sconvolto e sovrapposto, come le carte arruffate dal vento: come le foglie che il vento raccoglie e disperde. Ma nel cubismo la luce bianca del mattino, la pienezza torrida del mezzogiorno gli ori sanguigni del tramonto, scompaiono in un lume universale, senza sorgente. In Afro lo sfrangiarsi della luce fa tutt'uno con la pennellata rapida, radente come una falce fienaia: con quel lampo, quel taglio...”.

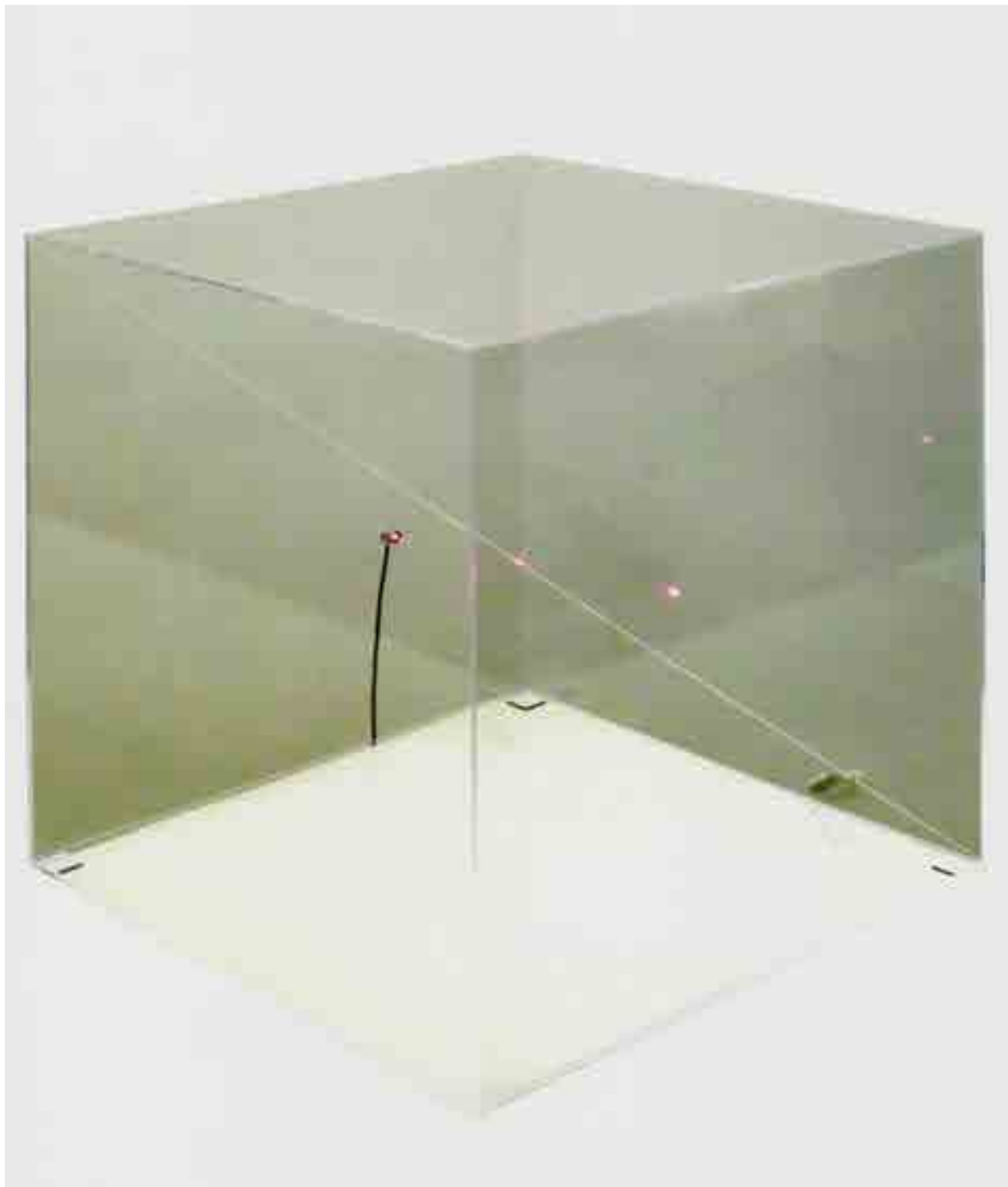
CESARE BRANDI, *“Profilo-Afro”*, inserto della Rivista QUI arte contemporanea n. 10, Editalia Roma, febbraio 1973.

“Afro’s painting can also be interpreted in terms of light, a light that stands behind the colour, decants it, pushes it forward, makes it a screen, a flag. Light, in this sense, has an impressionist matrix, but Afro’s painting is not a sequel of impressionism. His forward projection preserves, in the fractures of the plans, the cubist fracture, the decomposed and overlapped space, like papers ruffled by the wind: like leaves that the wind collects and then scatters. But in Cubism the white light of the morning, the torrid fullness of midday, the bloody golds of sunset, disappear in an universal, sourceless light. In Afro, the fraying of light is one with the rapid brushstroke, grazing like a haystack: with that flash, that cut...”.

CESARE BRANDI, *“Profilo-Afro”*, from the magazine QUI arte contemporanea n. 10, Editalia Rome, February 1973.



AFRO (Udine 1912 - Zurigo 1976)
Merida
1967
Olio su tela, su legno
cm 69x79,4
Collezione privata



MAURIZIO MOCHETTI (Roma, 1940)
Cubo Laser
 1967-2014
 Plexiglass e raggio laser
 cm 50x50x50
Collezione Roberto e Lorenzo Locci, Roma



ALIGHIERO BOETTI (Torino, 1940 - Roma, 1994)
Fagus
 1967-1983
 Vernice industriale su metallo
 cm 70x70x3
 Ed. di 65 es. ma ogni es. è unico
Collezione privata, Roma



GINO MAROTTA (Campobasso, 1935 - Roma, 2012)
Palma blu
 1969
 Metacrilato
 cm 200x76x67
 Collezione privata, Roma. Courtesy Erica Ravenna



UMBERTO MASTROIANNI (Fontana Liri, 1910 - Marino, 1998)
Senza Titolo
 1970
 Cartone graffiato e colorato
 cm 100x70
 Collezione privata, Roma



BRUNO MUNARI (Milano, 1907 - Milano, 1998)
Senza Titolo (Alla Faccia!)
 1970
 Tecnica mista (smalto, cartoncino e legno)
 cm 28x28
Collezione privata, Roma



GIORGIO DE CHIRICO (Volos, Grecia, 1888 - Roma, 1978)
Il Trovatore - Oreste
 1970 ca.
 Multiplo scultura in bronzo
 cm 27x10
Collezione privata, Lecco

“In questa mostra sono presente con due opere datate a distanza di molti anni con l’intento di mettere in evidenza situazioni soggette al Tempo e al suo scorrere in continue metamorfosi/cambiamenti dal periodo dell’arte cinetica con il Gruppo T, fino all’attualità con particolare attenzione al fenomeno percettivo in atto nella mia ricerca.

“R.F = Reticolo Frangibile “

“F.R = Filo Rosso”

giocosa sorpresa nel capovolgimento delle due lettere dell’alfabeto.

Nel “Reticolo Frangibile” l’uso del vetro industriale “Quadrionda” a quadrettatura lenticolare,al minimo spostamento del cono visuale dello spettatore, produce una variazione nella distribuzione dei segni coinvolgendolo con interesse divertito.

“Vorrei che quei segni fossero vivaci e guizzanti come i pesci rossi di un quadro di Matisse”.

Nell’opera “Filo Rosso”, che deriva dalla serie dei “Quadri Comunicanti”, la riduzione al concetto essenziale evita tutto ciò che é di peso all’immagine e al senso di assoluto irrinunciabile.

Da due a tre o più telai di ferro (fino a sette più uno), disposti a parete in modo casuale, trattengono un tondino di metallo verniciato rosso che si allinea orizzontalmente perentorio a cercare di mettere un punto fermo nella situazione di disordine apparente.

Un Filo Rosso capace di mettere in dubbio il vuoto e il pieno, il sopra e il sotto, il tutto e niente, e... le certezze che nella mia ricerca cercano e trovano il CASO come protagonista, e... come necessità”.

GRAZIA VARISCO, luglio 2023

“In this exhibition I am present with two works dated at a distance of many years with the aim to highlight situations subject to Time and its flow in continuous metamorphosis/ changes from the period of kinetic art with the Gruppo T, with particular attention to the perceptive phenomenon at work in my research.

R.F = Reticolo Frangibile (F R = Frangible Reticle)

F.R = Filo Rosso (R. F = Red Thread)

playful surprise in the reversal of the two letters of the alphabet.

In “Reticolo Frangibile” (“Frangible Reticle”) the use of industrial glass “Quadrionda” with lenticular square, at the slightest displacement of the viewer’s visual cone, produces a variation in the distribution of the signs involving him with amused interest.

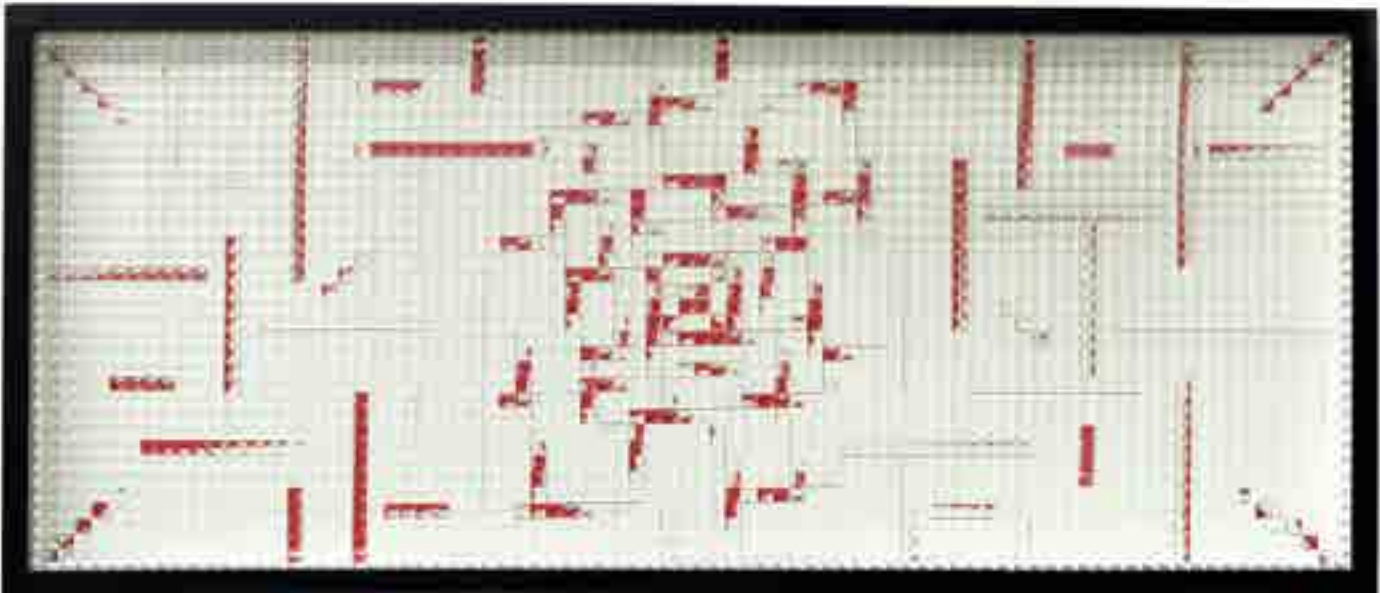
“I wish those signs were vibrant and darting like goldfish in a Matisse’s painting”.

In the work “Filo Rosso” (“Red Threads”), which derives from the series of “Quadri Comunicanti”, the reduction to the essential concept avoids everything that is of weight to the image and the sense of absolute indispensable.

Two to three or more iron frames (up to seven plus one), randomly arranged on the wall, hold a red painted metal rod that aligns horizontally peremptory trying to put a firm point in the situation of apparent disorder.

A Red Thread capable of questioning the void and the full, the above and the below, all and nothing, and... the certainties that in my research seek and find the CASE as a protagonist, and... as a necessity”.

GRAZIA VARISCO, July 2023



GRAZIA VARISCO (Milano, 1937)
Reticolo frangibile in rosso
1970
Oggetto ottico cinetico
cm 48x112
Courtesy Archivio Varisco



MARIO GIACOMELLI (Senigallia, 1925 - Senigallia, 2000)
Paesaggio (Graffiature della Terra)
 1970-76
 Stampa vintage alla gelatina ai sali d'argento
 cm 27,5x38,2
Collezione privata, Roma



ALBERTO BURRI (Città di Castello, 1915 - Nizza, 1995)
Cretto nero A
 1971
 Calco, acquaforte e acquatinta su cartone
 montato su compensato
 cm 67x96,4
Collezione privata, Roma

“Ogni quadro può essere sentito come frutto di un’ossessione, ma ha la perfezione di un oggetto prezioso, e la radice italiana di questo raccordo ci riporta all’epoca d’oro della nostra tradizione, l’epoca dell’Italia fatta nelle botteghe artigianali. Come, guardando poche cose di Mirò o magari di Schwitters, questo artista sia riuscito a ridarci l’impaginazione solenne di Pietro Lorenzetti o la foga grandiosa di Cimabue sembra ancora un mistero. Ma il fenomeno Burri va spiegato indagando soprattutto la grande originalità e capacità di concentrazione, più istintive che culturali, che caratterizzano la sua personalità.

Egli stesso aveva detto nel 1956 in un’intervista pubblicata dal Museum of Modern Art di New York: “Le parole non mi sono di aiuto, quando provo a parlare della mia pittura. Questa è una irriducibile presenza che rifiuta di essere tradotta in qualsiasi altra forma di espressione”. E aggiungeva: “lo posso solo dire questo: la pittura per me è una libertà raggiunta, costantemente consolidata, difesa con prudenza così da trarne la forza di dipingere di più”.

MARISA VOLPI, “*Burri a Parigi* (Museo nazionale d’Arte Moderna)”, QUI arte contemporanea n. 9, Editalia Roma, ottobre 1972.

“Each painting can be felt as the result of an obsession, but it has the perfection of a precious object, and the Italian root of this connection takes us back to the golden age of our tradition, the era of Italy made in the craft workshops. How, looking at a few things by Miró or perhaps by Schwitters, this artist managed to return to us Pietro Lorenzetti’s solemn layout or Cimabue’s magnificent enthusiasm still seems a mystery. But the Burri phenomenon must be explained by investigating, above all, the great originality and ability of concentration, more instinctive than cultural, that characterize his personality...

... He himself had said in 1956 in an interview published by the Museum of Modern Art in New York: “Words do not help me when I try to speak about my paintings. This is an irreducible presence that refuses to be translated into any other form of expression”. And he added: “I can only say this: painting for me is a reached freedom, constantly consolidated, defended with prudence so as to gain the strength to paint more”.

MARISA VOLPI, “*Burri a Parigi* (Museo Nazionale d’Arte Moderna)”, from the magazine QUI arte contemporanea n.9, Editalia Rome, October 1972.



ALBERTO BURRI (Città di Castello, 1915 - Nizza, 1995)

Combustione

Combustione su carta

cm 32x32,5

Collezione privata, Roma



PIERO DORAZIO (Roma, 1927 - Todi, 2005)
Senza Titolo
 1971
 Olio su tela
 cm 41x61
Collezione Roberto e Lorenzo Locci, Roma



GIULIO TURCATO (Mantova, 1912 - Roma, 1995)
Itinerari
 Anni '70
 Olio su gommapiuma riportata su compensato
 cm 39x73
Collezione privata, Roma

“Uno dei significati ideologici reperibili nell’opera di Consagra è l’anti-monumentalità, è cioè l’idea di una scultura che non erediti dalla tradizione classica (e romantica) quegli schemi di tridimensionalità monumentale, assertiva, celebrativa, che ha sempre pesato particolarmente su di essa, relativizzandone le possibilità nella storia dell’arte contemporanea. La frontalità in Consagra vuol dire dunque anti-celebrazione, vuol dire lettura piana e colloquiale, valorizzazione del segno contro la massa, della superficie contro la profondità, del materiale contro la forma. Tutti gli elementi, cioè, che contribuiscono a far avvertire otticamente (e tattilmente) l’oggetto, in ogni sua parte, come oggetto fatto dall’uomo, per l’uomo. In tali rettangoli irregolari, isolati o spesso posti in relazione tra loro nelle sequenze dei “fogli” scolpiti (legno bronzo, marmo, acciaio inossidabile, zinco, ferro colorato, alluminio), nella pittura. su faesite, nei disegni, un’animazione interna diversa, sempre coerentemente formulata, induce senso di una vitalità energetica ritmicamente frenata, come se sullo slancio organico intervenisse una legge: da questo scontro Consagra ricava un’immagine ironica, tesa, un’impaginazione razionalmente regolata”.

MARISA VOLPI, “Pietro Consagra, pitture dal 1968 al 1973”, mostra Galleria Editalia Roma, maggio 1973.

“One of the ideological meanings found in Consagra’s work is the anti-monumentality, that is, the idea of a sculpture that does not inherit from the classical (and romantic) tradition those schemes of monumental, assertive, celebratory three-dimensionality, that has always weighed particularly on it, relativizing its possibilities in the history of contemporary art. Frontality, in Consagra’s works of art, means therefore anti-celebration, it means flat and colloquial reading, enhancement of the sign against the mass, of the surface against the depth, of the material against the shape. All the elements that contribute to optically (and tactfully) sensing the object, in all its parts, as an object made by man, for man. In such irregular rectangles, isolated or often placed in relation to each other in the sequences of the carved “sheets” (bronze wood, marble, stainless steel, zinc, colored iron, aluminium), in painting, on hardboard, in the drawings, a different internal animation, always coherently formulated, induces a sense of a rhythmically restrained energetic vitality, as if a law intervened on the organic momentum: from this clash Consagra draws an ironic image, tense, a rationally adjusted layout”.

MARISA VOLPI, “Pietro Consagra, pitture dal 1968 al 1973”, mostra Galleria Editalia Rome, May 1973.



PIETRO CONSAGRA (Mazara del Vallo, 1920 - Milano, 2005)

Solida

1971

Bronzo

cm 114x107x3,5

+ base in bronzo saldata cm 0,5x60x19 + base in legno imbullonata cm 8x64,5x23

Overall 122x107x23

Collezione privata



FABIO MAURI (Roma, 1926 - Roma, 2009)
Innere Realansicht / Sempre il punto di vista reale
 da **Warum ein Gedanke einen Raum verpestet? / Perché**
un pensiero intossica una stanza?
 1972
 Metallo, tela, letraset
 cm 71x43x6
 Courtesy The Estate of Fabio Mauri and Hauser & Wirth



TANO FESTA (Roma, 1938 - Roma, 1988)
Paesaggio
 1972-74
 Smalti su tela
 cm 80x60
 Collezione privata

“In tutta l’opera di Maria domina metaforicamente il tema del viaggio e le sue opere più conosciute, quelle relative alla scrittura, alle fiabe, al telaio, riconducono ad un’ansia di conoscenza e ad un riaffiorare della memoria, sono viaggi di andata e ritorno. Negli anni Sessanta la sua indagine si rivela nelle tele pittoriche nelle composizioni astratte, nell’uso e spessore della materia che riproduce paesaggi di sassi e greggi, terre lunari come gli orizzonti della sua isola, figure geometriche che si compenetrano legate da profonde tensioni che già presagiscono all’uso del filo. Alla fine degli anni Sessanta e nei primi anni Settanta la sua ricerca approda all’oggetto-telaio dove l’antico strumento del tessere si compone e scompone tra ritmi di assicelle di legno e legami di spago. [...]

“La felicità del cammino di questa sarda di talento, liberissima nelle sue scelte perché dettate sempre dall’ispirazione e sempre confortate da una semplicità e interezza di sentimento, sta nell’effettiva sua “povertà”, nel far coincidere i poveri mezzi adoperati (spaghi sgomitolati o tesi, tele bianche, parsimoniose cromie, legni sovrapposti e rafie), con l’emergenza, divenuta emblema, della sua nostalgia. L’arte del tessere è un’arte antica, ancora radicata dell’isola, dove ai telai di legno si sono sostituiti quelli meccanici senza però che si sia modificato il gioco della tensione di trame e ordito. Nei telai di Maria è presente questo ritmo severo di linee e giochi geometrici ma è presente anche l’isola con i suoi colori.” [...] “Il paesaggio è comprimario nei telai per accenni astratti: o attraverso colorazione di parti dell’oggetto con toni della natura o con l’aggiunta di parti autonome immerse nell’economia dell’insieme”. [...] “D’altra parte, la pensosità dell’artista non prende venature esistenziali d’angoscia, la sua isola con i saldi principi morali e i potenti costumi familiari, con la sua fierezza in povertà, la Sardegna dei pastori, degli artigiani e dei contadini, o, se si preferisce, quella dei professionisti, è per lei una forza positiva, è il coraggioso sopravvivere comunque dell’uomo col suo lavoro. Ecco perché il telaio è diventato per l’artista l’emblema della terra e insieme il motivo ricorrente della sua arte”.

MARCELLO VENTUROLI, *Maria Lai*, Galleria Schneider, Roma, giugno 1971.

“Throughout Maria Lai’s work, the theme of the travel dominates metaphorically, and her best-known works, those relating to writing, fairy tales, the loom, lead to an anxiety of knowledge and a resurgence of memory, are round-trips journeys. In the sixties, her research is revealed in paintings in abstract compositions, in the use and thickness of the material that reproduces landscapes of stones and herds, lunar lands as the horizons from her island, geometric figures that compenetrates each other, linked by deep tensions that already foretell the use of the thread. At the end of the sixties and in the early seventies, her research came to the object-loom where the ancient instrument of weaving is composed and decomposed between the rhythms of wooden bars and strings. [...]

“The happiness of the journey of this talented Sardinian, very free in her choices because always dictated by inspiration and always comforted by a simplicity and wholeness of feeling, lies in her actual “poverty”, in making the poor means used coincide (uncoiled or tight twine, white canvases, thrifty colors, overlapping woods and raffia), with the emergency, turned into emblem, of her nostalgia. The art of weaving is an ancient art, still rooted on the island, where the wooden looms have been replaced by mechanical ones without however changing the game of tension of wefts and warp. In Maria Lai’s looms there is this severe rhythm of lines and geometric games but there is also the island with its colors. [...] “The landscape is a primary element in the looms through abstract hints: either through coloring parts of the object with natural tones or with the addition of autonomous parts immersed in the economy of the whole”. [...] “On the other hand, the artist’s thoughtfulness does not take existential veins of anguish, her island with the firm moral principles and the powerful family customs, with its pride in poverty, the Sardinia of shepherds, artisans and farmers, or, if preferred, the one of the professionals, is for her a positive force, is the brave survival of mankind with his work. That is why the loom became for the artist the emblem of the earth and at the same time the recurring motif of her art”.

MARCELLO VENTUROLI, *Maria Lai*, Galleria Schneider, Rome, June 1971.



MARIA LAI (Ulassai, 1919 - Cardedu, 2013)

Telaio

1972

Tela legno, plastica, vernice

cm 103x83x3

Collezione privata



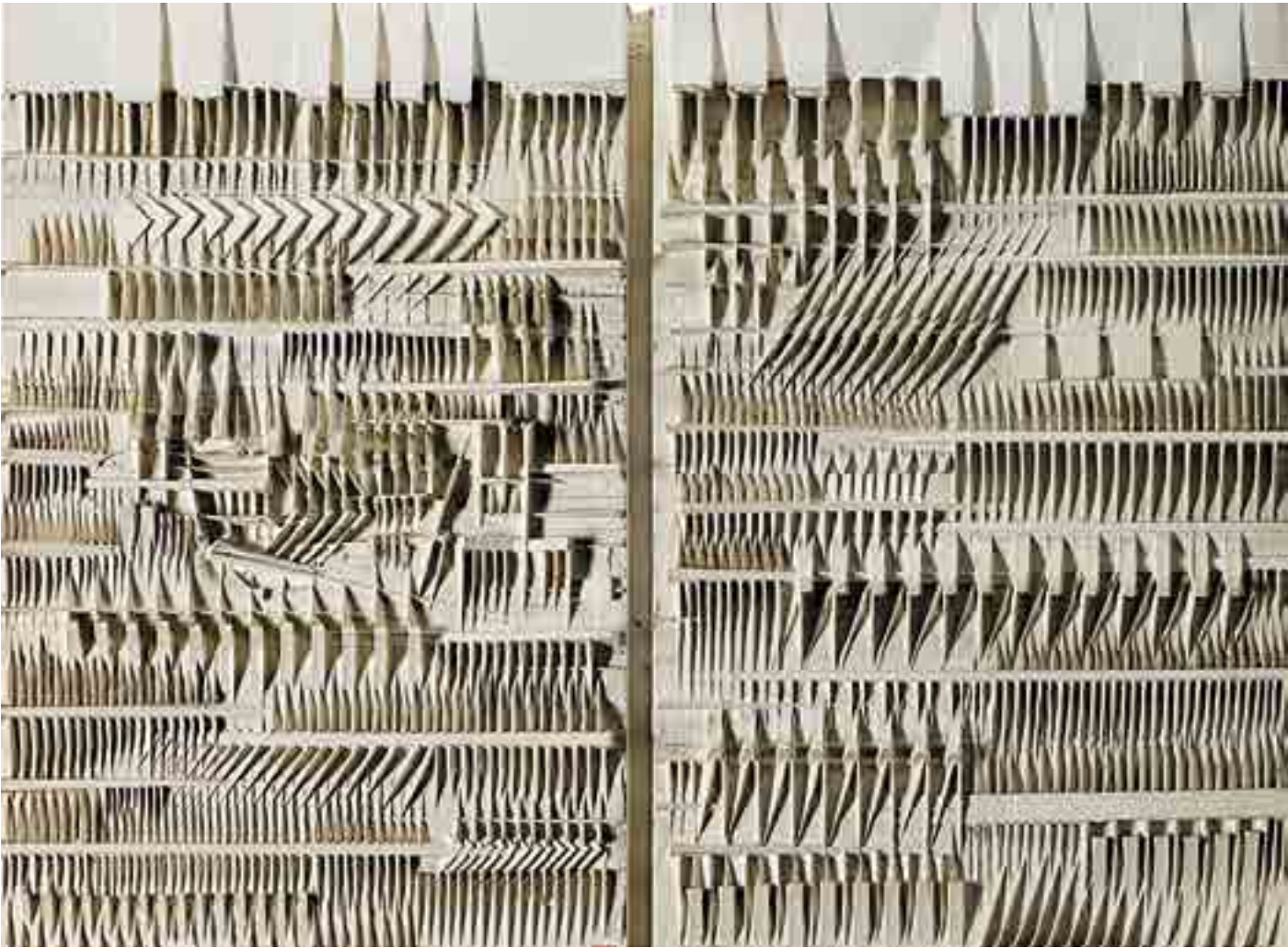
TANO FESTA (Roma, 1938 - Roma, 1988)
Dal Peccato Originale
 1973
 Acrilico su tela
 cm 80x40 (dittico 40x40x2)
 Collezione privata, Roma

A destra:
FAUSTO MELOTTI (Rovereto, 1901 - Milano, 1986)
Due Curve
 1973
 Ottone
 cm 44x22x21
 Collezione privata

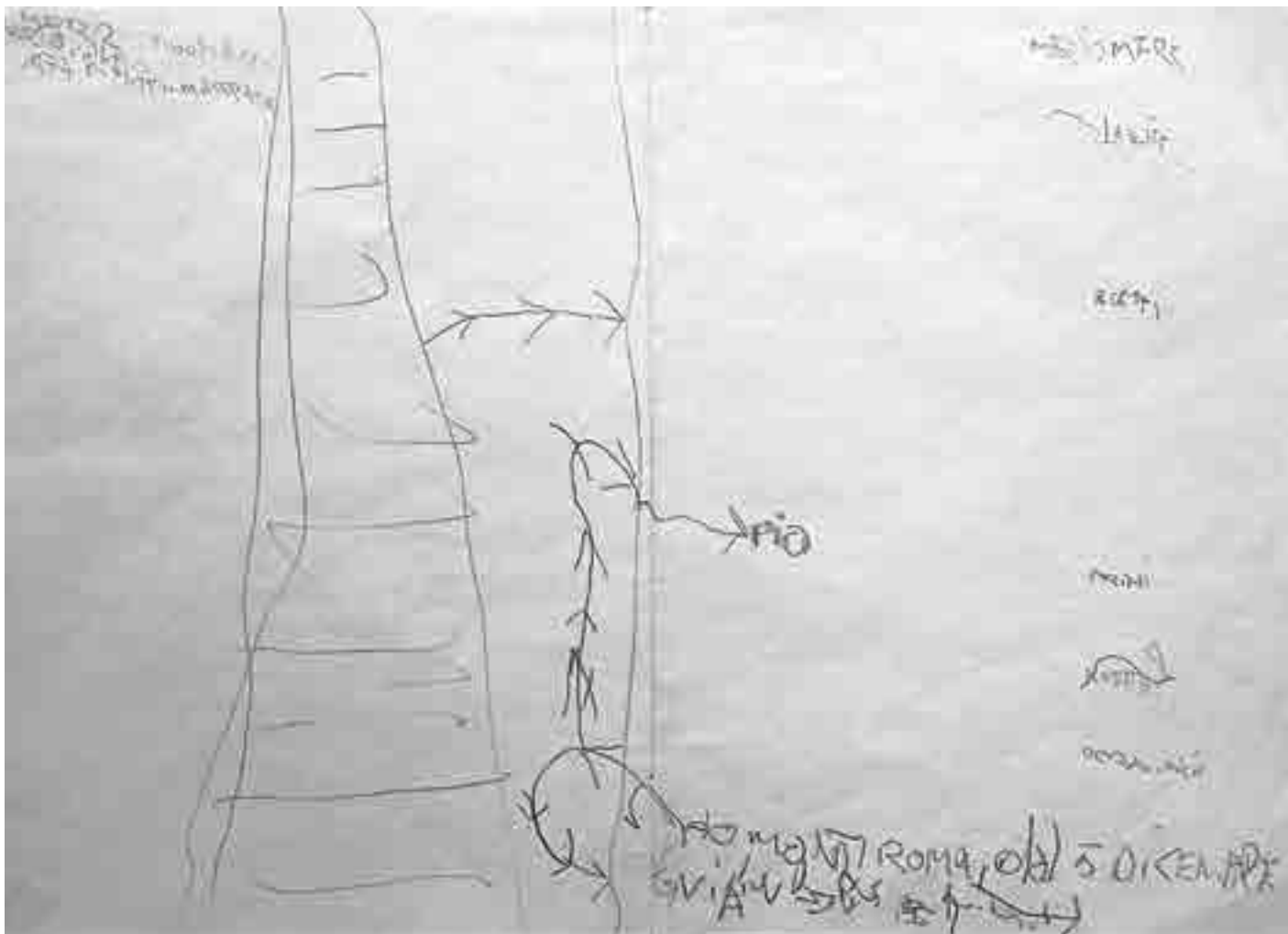




ACHILLE PERILLI (Roma, 192 - Orvieto, 2021)
Omaggio all'architetto Latour
 1974
 Tecnica mista su tela
 cm 120x120
Collezione privata, Orvieto



ARNALDO POMODORO (Morciano di Romagna, 1926)
Immagine con risvolto
 1974
 Bassorilievo in poliestere
 cm 70x100x16
Es. 12-30
Collezione privata, Roma



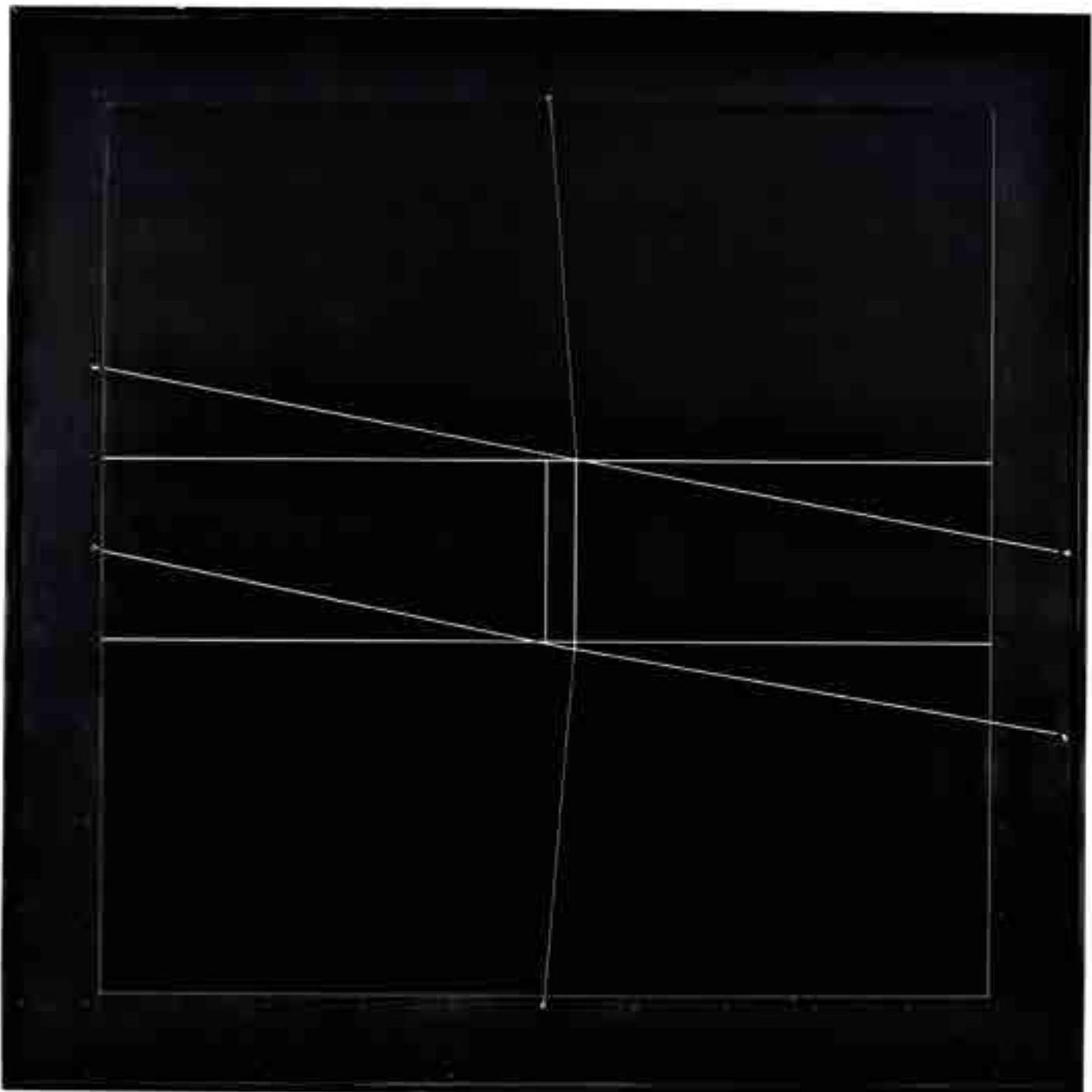
MARIO MERZ (Milano, 1925 - Milano, 2003)
Fibonacci. Locandina mostra collettiva (Merz, Lewitt, Boetti, Prini, Kosuth, De Dominicis) alla Galleria Pio Monti, Roma
 1974
 Grafite su carta
 cm 21x29
Collezione privata, Roma



AFRO (Udine 1912 - Zurigo 1976)
Ponte dei pugni
 1975
 Arazzo in lana a 8 colori su telaio a basso liccio
 cm 145x185
Courtesy Fondazione Archivio Afro, Roma



MAURO REGGIANI (Nonantola, 1897 - Milano, 1980)
Composizione
 1975
 Olio su tavola
 cm 90x134
Collezione privata Maurizio Moriconi, Roma



GIANNI COLOMBO (Milano, 1937 - Melzo, 1993)
Spazio elastico
 1976
 Legno dipinto, elastici
 cm 125x125
Collezione privata

POP ART AMERICANA E SCUOLA DI PIAZZA DEL POPOLO

Il rapporto che lega la pop art americana e la Scuola di piazza del Popolo è un rapporto densamente ambiguo, di grande stima umana, ma anche di forte critica filosofica.

Il messaggio della pop americana era *positivista*, una fiducia illimitata nel sistema capitalistico e quindi nelle merci. Con Warhol e compagni si ebbe la magnificazione del prodotto commerciale, ormai posto sullo stesso livello iconico di santi, re e papi. Nel 1964, dopo la vittoria da parte di Rauschemberg del Gran Prix della Biennale di Venezia, la Pop Art diviene di dominio mondiale e rapidamente le opere di Warhol, Liechtenstein, Indiana, Rosenquist e compagni divennero di consumo globale.

La forza degli artisti della scuola di piazza del popolo fu quella di criticare e modificare la filosofia alla base della pop art, ma di mantenerne il linguaggio, la calligrafia, l'iconicità.

Questo fu possibile perché la cultura nella quale vivevano i nostri artisti era ben diversa, ben più profonda e ricca, rispetto ad i colleghi di oltre oceano.

Conservando dunque colori e stili propri della pop art, i nostri iniziarono a produrre opere che avevano diversi livelli di lettura, mentre la pop made in USA metteva al centro il prodotto commerciale, frutto della filosofia capitalistica, gli italiani mettevano al centro l'uomo, non come prodotto ma come *produttore del prodotto*, come ci mostra il lavoro di Renato Mambor.

La Coca-Cola di Schifano era sì un'immagine pop, realizzata con la proiezione e con colori vivaci (linguaggio, tecnica pop), ma non era piatta come una serigrafia di Warhol, colava colore, denso. Lasciando sottintendere ben altro rispetto alla positività del messaggio made in USA.

Quel rosso che colava, coprendo la scritta, andava ben oltre dunque, rappresentava il dolore e la violenza che l'Europa aveva subito nella Seconda guerra mondiale per poi arrivare a quel prodotto di consumo, lasciando presagire il ribaltamento del rapporto tra uomo e merci espresso dal Neo Pop diversi decenni dopo. Franco Angeli andò oltre, dipingendo, sempre nello stile pop svastiche, falci e martello, lupe romane ed aquile americane, creò così i *simboli del potere*.

Tano Festa fu il più audace, mettendo direttamente a confronto i prodotti provenienti dagli Usa con i nostri prodotti di consumo. Ma mentre l'America era uno stato giovane e quindi privo di identità culturale, l'Italia aveva una storia millenaria, e lui fece pesare questa differenza.

Così realizza a partire dal 1963 una serie di opere riferite alla grande arte italiana ed europea.

La pittura e i colori sono di impronta pop, ma i soggetti, anziché la scritta Coca-Cola o Brillo box, vedono particolari della Cappella Sistina, delle Tombe Medicee, rivisitazioni di opere di Velasquez o Van Eyck.

Lasciando intendere un ben diverso peso culturale ed identitario tra artisti europei ed americani.

Le opere esposte in questa mostra ne sono chiaro esempio. La rivisitazione del giardino dell'Eden e del giudizio universale fanno parte dell'ultima serie realizzata dall'artista; dipinte con colori acrilici rappresentano la maturazione del concetto di Pop Art riferito a Tano Festa.

Le due opere (pag.170 e pag. 180), sono state realizzate accoppiando due tele, e questi dittici sono un chiaro rimando ai polittici rinascimentali di Tiziano o Simone Martini (per citare alcuni artisti famosi per i polittici), chiudendo così il cerchio tra arte sacra e arte pop e omaggiando ancora una volta l'arte rinascimentale tanta cara all'artista romano.

L'opera realizzata a smalto (pag. 167), precedente ai due lavori di cui ho parlato, fa parte di un ciclo che ha origine nei primi anni '70. Festa estrapola l'elemento del ramo dal giardino dell'Eden di Michelangelo, decontestualizzandolo e rendendolo elemento distintivo e riconoscibile in molte opere degli anni '70.

Quel ramo, simbolico, rappresenta tutta la cultura italiana ed europea e diventa una sorta di totem. Molte opere dipinte con quell'elemento vengono intitolate paesaggio italiano. Con questo Festa intende sottolineare che l'elemento culturale (rappresentato dal ramo della Cappella Sistina) è presente ovunque nel *paesaggio italiano*, dove basta volgere lo sguardo per vedere un castello, una chiesa, un palazzo o comunque un elemento della cultura che ha fatto grande l'Italia e che caratterizza gli artisti italiani.

RAFFAELE SOLIGO

AMERICAN POP ART AND SCUOLA DI PIAZZA DEL POPOLO

The relationship between American pop art and the Scuola di Piazza del Popolo (Piazza del Popolo's School) is a densely ambiguous relationship, of great human esteem but also of strong philosophical criticism.

The message of American pop was positivistic, an unlimited trust in the capitalist system and therefore in goods. With Warhol and companions there was the magnification of the commercial product, now placed on the same iconic level of saints, kings and popes. In 1964, after Rauschemberg won the Grand Prix of the Biennale di Venezia, Pop Art became world-famous and quickly the works of art made by Warhol, Liechtenstein, Indiana, Rosenquist and companions became global consumption.

The strength of the artists of Scuola di Piazza del Popolo (Piazza del Popolo's School) was to criticize and change the philosophy behind pop art, but to keep its language, calligraphy, the iconic.

This was possible because the culture in which our artists lived was very different, much deeper, and richer than the colleagues overseas.

Preserving therefore colors and styles proper to pop art, ours began to produce pieces of art that had different reading levels, while the pop made in USA put at the center the commercial product, figment of capitalist philosophy, the Italians put man at the center, not as a product but as a producer of the product, as Renato Mambor's works of art shows us.

Schifano's Cocacola was indeed a pop image, made with projection and bright colors (language, pop technique) but was not as flat as a screen printing of Warhol, it dripped dense color. Implying much more than the positivity of the message made in the USA.

The red that poured over the writing went far beyond, it represented the pain and violence that Europe had suffered in the Second World War, to then arrive at that consumer product, suggesting the reversal of the relationship between man and goods expressed by Neo Pop several decades later. Franco Angeli went further, painting, always in the pop style, swastikas, sickles and hammers, Roman wolves and American eagles, creating the symbols of power.

Tano Festa was the most daring, directly comparing products from the USA with our consumer products. But while America was a young state and therefore without cultural identity, Italy had a thousand-year history, he did weigh this difference.

In 1963 he created a series of works referring to the great Italian and European art.

The painting and the colors are of pop imprint, but the subjects, instead of the writing Cocacola or Brillo box, see details of the Sistine Chapel, the Medici Tombs, revisitations of works by Velasquez or Van Eyck.

Suggesting a very different cultural weight and identity between European and American artists.

The works exhibited in this exhibition are a clear example. The revisitation of the Garden of Eden and the Last Judgment are part of the latest series created by the artist, painted with acrylic colors represent the maturation of the Pop Art concept referred to Tano Festa.

In addition, the two works (page170 and page 180), were made by coupling two canvases, these diptychs are a clear reference to the Renaissance polyptychs of Tiziano or Simone Martini (to name a few artists who are famous for polyptychs) closing the circle between sacred art and pop art and paying tribute once again to the Renaissance art so important to the Roman artist.

The work made in enamel (page 167), prior to the two works I mentioned, is part of a cycle that originated in the early 70's. Festa extrapolates the branch element from Michelangelo's Garden of Eden, decontextualizing it and making it a distinctive and recognizable element in many works of the 70's.

That symbolic branch represents all the Italian and European culture and becomes a sort of totem. Many works painted with that element are entitled Paesaggio Italiano ("Italian landscape"). With this Festa intends to emphasize that the cultural element (represented by the branch of the Sistine Chapel) is present everywhere in the Italian landscape, where you can just turn your eyes to sight a castle, a church, a palace or at least an element of culture that has made Italy great and that characterizes Italian artists.

RAFFAELE SOLIGO



TANO FESTA (Roma, 1938 - Roma, 1988)

Da Michelangelo

1976

Acrilici su tela

cm 40x80 (dittico cm 40x40x2)

Collezione privata, Roma



MARIO SCHIFANO (Homs, 1934 - Roma, 1998)

Senza Titolo

(Televisore con immagine di Picasso fotografato da Irving Penn nel 1955)

1978

Smalti su tela emulsionata e plexiglass

cm 80x110

Collezione privata



MARIO SCHIFANO (Homs, 1934 - Roma, 1998)

Paesaggio Anemico

Seconda metà Anni '70

Smalto su tela

cm 60x80

Collezione privata, Roma



MARIO SCHIFANO (Homs, 1934 - Roma, 1998)
Senza Titolo (Oasi)
 1979
 Smalti su tela
 cm 101x89
 Collezione Roberto e Lorenzo Locci, Roma



FRANCO ANGELI (Roma, 1935 - Roma, 1988)
Acrobazie notturne
 Anni '70
 Smalto su tela
 cm 80x80
 Collezione privata, Roma



FRANCO ANGELI (Roma, 1935 - Roma, 1988)
Senza Titolo
 Anni '70
 Smalto su tela
 cm 200x50
Collezione privata



EMILIO VEDOVA (Venezia, 1919 - Venezia, 2006)
Senza Titolo
 1981
 Tecnica mista su carta intelata
 cm 33,3 x 23,8
Collezione privata, Roma



MICHELANGELO PISTOLETTO (Biella, 1933)
La rosa
 1981
 Serigrafia su acciaio inox lucidato a specchio
 cm 120x100
 Ed. di 60 es.
Collezione Fabio De Vincentiis, Roma



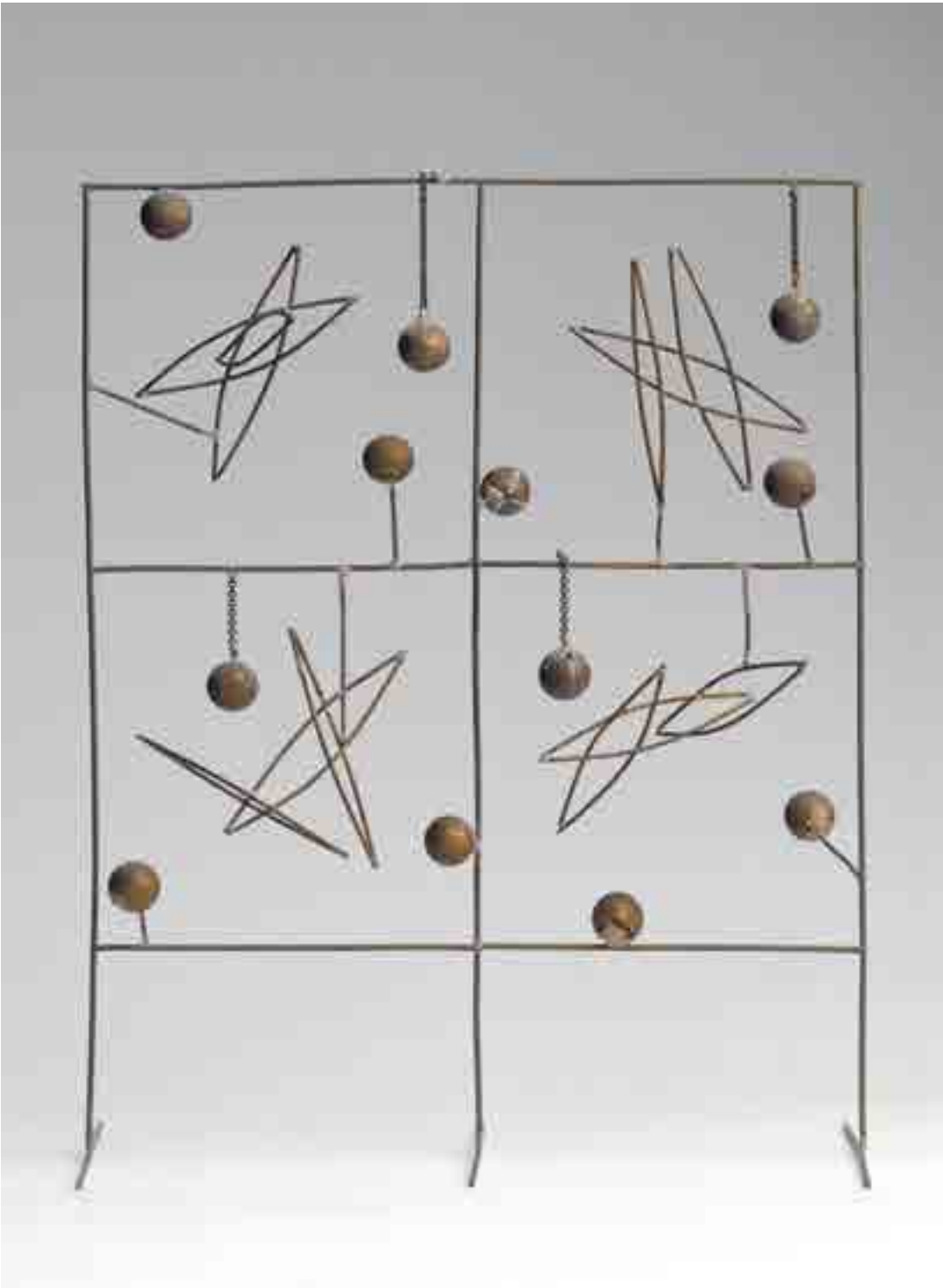
CARLA ACCARDI (Trapani, 1924 - Roma, 2014)
Vibrazioni
 1982
 Vinilico su tela
 cm 80x100
Collezione Roberto e Lorenzo Locci, Roma

“Per mio conto, le opere di Fausto Melotti non andrebbero nemmeno esposte. Spesso sono rarità da portarsi in casa, al riparo da contatti men che poetici. La loro delibazione importa un contemplare lento, congiunto a non so quale raptus pitagorico: esigono almeno il tempo che impiega la rotella del binocolo per la messa a punto della immagine, o quella di un apparecchio acustico per condurci in sintonia. Quando questi “fuochi” sono centrati, - e ignoriamo da quali arcane lontananze la memoria li ricavi -, allora giungerà allo spettatore un flusso silenzioso, un apporto di filtrate essenze, che investirà il suo spirito e lo involgerà nella sua totalità.”

CARLO BELLI, *“Melotti, sculture e grafica”*, mostra Galleria Editalia Roma, 18 febbraio 1976.

“On my behalf, Fausto Melotti’s works should not even be exhibited. Often, they are rarities to be carried home, sheltered from non-poetic contacts. Their relishing entails a slow contemplating, joined to a certain some Pythagoreans burst: they require at least the time that it takes the wheel of the binoculars to focus the image, or that of a hearing aid to bring us into tune. When these “fires” are centered, - and we ignore from what arcane distances the memory receives them -, then a silent flow will come to the spectator, a contribution of filtered essences, which will invest his spirit and will involve him in its totality”.

CARLO BELLI, *“Melotti, sculture e grafica”*, mostra Galleria Editalia Rome, 18th February 1976.



FAUSTO MELOTTI (Rovereto, 1901 - Milano, 1986)
Contrappunto XV
1983
Ottone
cm 30x24x12,5
Collezione privata



MIMMO PALADINO (Paduli, 1948)
Dormiveglia degli animali dell'estate
 1984
 Olio su tela
 cm 93x153
 Collezione Floridi



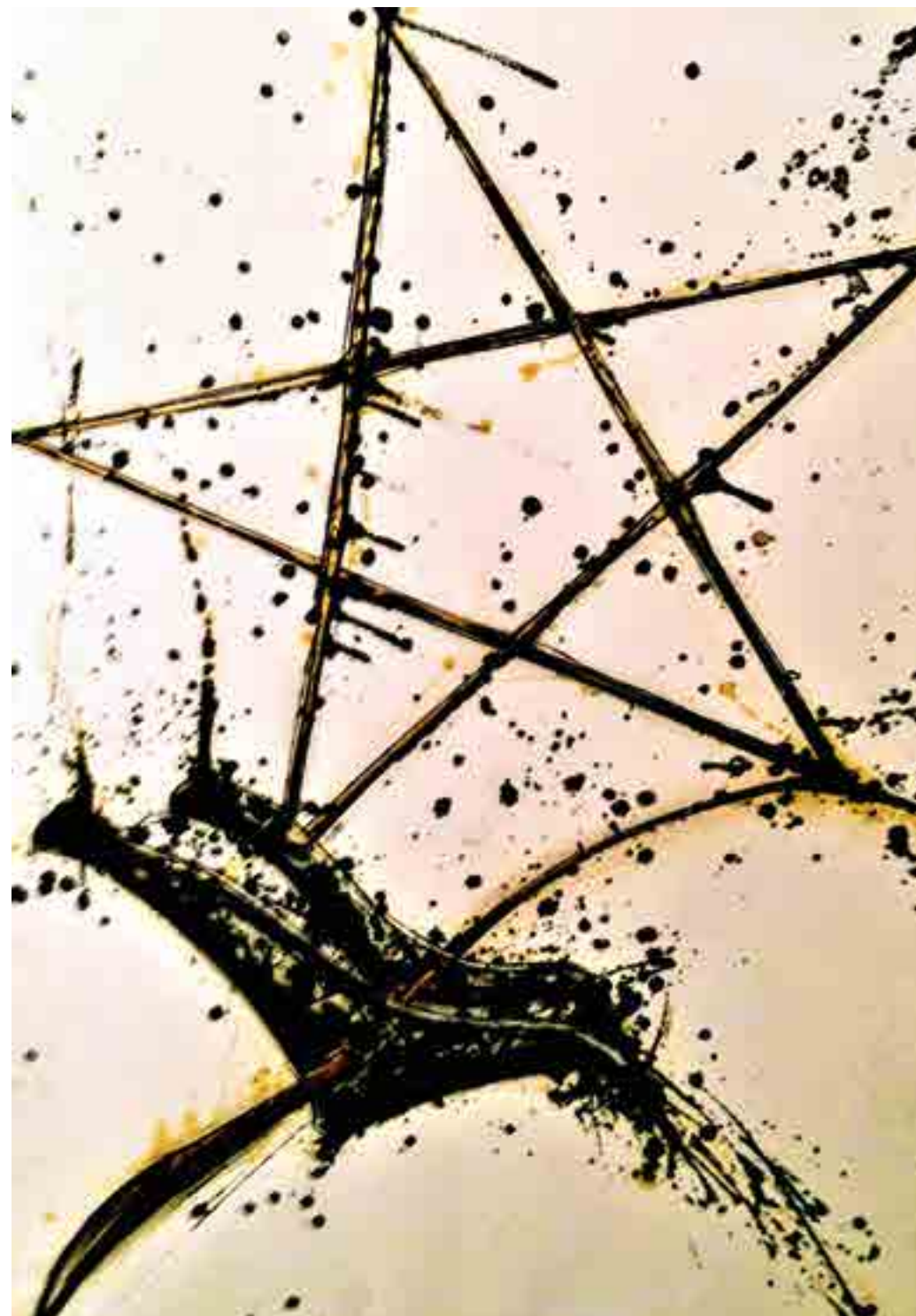
MARIO GIACOMELLI (Senigallia, 1925 - Senigallia, 2000)
Dalla Poesia di Pernumian
 1985-86
 Stampa alla gelatina ai sali d'argento
 cm 12,5x22
 Collezione privata, Roma

Pagina successiva:
LUIGI GHIRRI (Scandiano, 1943 - Roncofes, 1992)
Formigine, ingresso casa colonica
 1985 (stampata nel 2004)
 Dalla serie "Paesaggio Italiano"
 cm 24x30
 Collezione privata





ENZO CUCCHI (Morro D'Alba, 1949)
Muro
 1987
 Muro, ferro e tarsia
 cm 396x60x10
Collezione privata, Roma



GILBERTO ZORIO (Adorno Micca, 1944)
Da Marte a Marzio
 1987
 Acrilici, sabbia di Stromboli,
 cloruro di cobalto su cartoncino, su tavola
 cm 100x70
Collezione privata, Roma

“Le sue opere costruite nel materiale più dozzinale (grezze tavole di pino di Russia usate di solito per casse da imballaggio), furono definite sia delle “archisculture” sia delle “scenosculture”, ma si parlò anche per il loro iterato aspetto di sagome e di moduli, di una grafica che invadeva lo spazio. Altre componenti della sua ricca, armoniosa personalità tutta bilanciata tra natura e storia, sono un certo contrappunto ironico e d il senso spettacolare dell’oggetto artistico spesso simile a quei congegni e praticabili in uso nei teatri di corte”.

LORENZA TRUCCHI, “*Ceroli*”, mostra Galleria Editalia Roma, marzo 1981.

His works, built in the tawdriest material (rough Russian pine boards usually used for packing cases), were called both “archisculture” (“architectural-sculpture”) and “scenosculture” (“scene-sculpture”), but it was said also, for their iterated appearance of shapes and modules, of a graphic that invaded space. Other components of his rich, harmonious personality all balanced between nature and history, are a certain ironic counterpoint and the spectacular sense of the artistic object often similar to those devices and practicable in use in court theaters.

LORENZA TRUCCHI, “*Ceroli*”, mostra Galleria Editalia Rome, March 1981.



MARIO CEROLI (Castel Frentano, 1938)
Fuga in Egitto
1987
Legno pino di Russia
cm 146x175
Collezione Fabio De Vincentiis, Roma
Collezione Roberto e Claudia Pistilli, Roma



PIETRO CONSAGRA (Mazara del Vallo, 1920 - Milano, 2005)
Pianeta n. 16
 1987
 Legno dipinto
 cm 148x116
 Collezione privata Maurizio Moriconi



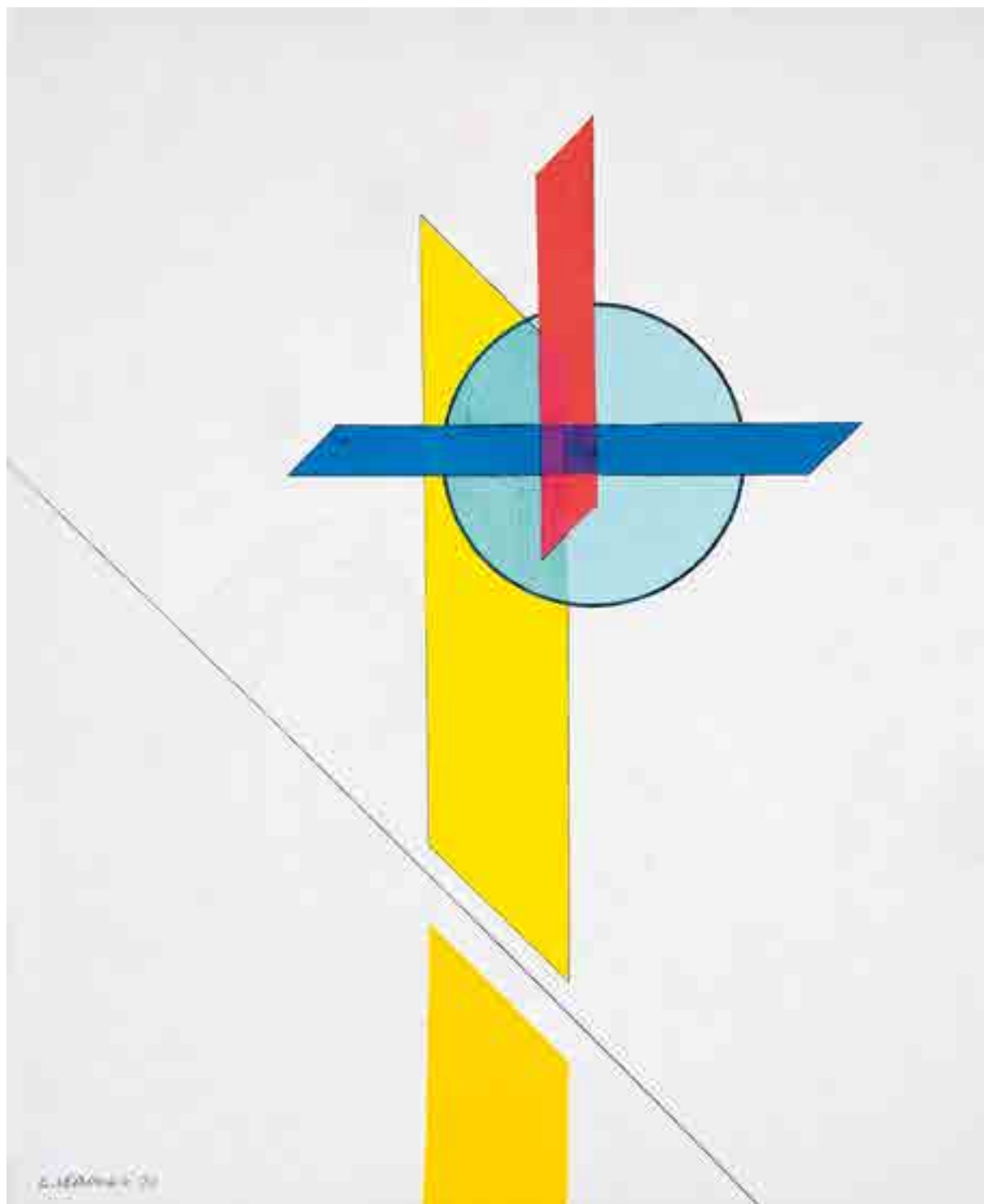
ALIGHIERO BOETTI (Torino, 1940 - Roma, 1994)
**Si dice di chi finge di ignorare una situazione
 che invece dovrebbe affrontare**
 1988
 Ricamo su tessuto
 cm 34x37
 Collezione Roberto e Lorenzo Locci, Roma



MICHELANGELO PISTOLETTO (Biella, 1933)
Blue Viola sospeso
 1989/1990
 Tecnica mista
 cm 200x250x6,5
Collezione privata



GINO DE DOMINICIS (Ancona, 1947 - Roma, 1998)
Senza Titolo
 1990
 Foglia d'oro e tempera su tavola
 cm 62x39
Collezione privata



LUIGI VERONESI (Milano, 1908 - Milano, 1998)
Costruzione SN1
 1990
 Olio su tela
 cm 60x50
 Collezione privata, Roma



MIMMO ROTELLA (Catanzaro, 1918 - Milano, 2006)
L'incertezza del giorno
 1991
 Decollage su tela
 cm 60x90
 Collezione privata, Roma



PIERO DORAZIO (Roma, 1927 - Todi, 2005)

Inarca 1

1991

Olio su tela

cm 70x50

Collezione privata, Roma



GINO DE DOMINICIS (Ancona, 1947 - Roma, 1998)

Senza Titolo

1992

Lastra d'argento su legno

cm 8,5x12

dimensioni totali con il supporto cm 21,5x25

Collezione Consuelo Fabriani, Roma

STUDIO AZZURRO IL GIARDINO DELLE COSE

Presto, proprio a Milano, si crea una opportuna coincidenza per approfondire il lavoro di *Visit*. Ezio Manzini, intellettuale instancabile e motore proprio di quelle iniziative che fanno sì che le coincidenze positive accadano, divenne responsabile di una sezione della XVII Triennale, che volle intitolare *“Il giardino delle cose”*. Giardino come metafora di un mondo possibile e sostenibile. Conoscendo il nostro lavoro e i punti di contatto tra le sue riflessioni e quelle che avevano regolato le nostre ricerche sino a quel momento, ci chiese una presenza emblematica sotto forma di videoinstallazione. Uno studio approfondito, realizzato attraverso disegni e story-board, ci porta a immaginare un nuovo lavoro, dal dispositivo analogo al precedente ma con un taglio più narrativo. Ad esso lasciammo lo stesso titolo, felice e propositivo, della sezione espositiva: *Il giardino delle cose*.

Nei 18 video oscurati dell’opera compaiono, contemporaneamente, diverse mani che filtrate dal dispositivo agli infrarossi, appaiono, per via del loro calore corporeo, come delle silhouette bianche; esse toccano e manipolano degli insiemi di oggetti di differente natura secondo una successione e una concatenazione prestabilita. Come nell’installazione precedente gli oggetti, all’inizio, essendo freddi non sono rilevati, ma attraverso la manipolazione il calore delle mani si trasferisce sull’oggetto riscaldandolo e permettendone così la visione. Toccare per vedere. Le mani, tutte insieme, sembrano dare corpo a dei mondi propri, degli scenari su misura, che a volte si congiungono, altre si richiamano, altre si contrastano. I gesti che accarezzano, strofinano, sfiorano, toccano, sono accompagnati da una presenza sonora, costruita sui suoni concreti e organizzata, da noi, in una struttura sonora minimale e discreta. Una scelta per dare spazio a tutta la musicalità interna all’intreccio dei gesti, nello spirito del souvenir portato dal Giappone.

STUDIO AZZURRO THE GARDEN OF THINGS

Soon, right in Milan, the fortunate opportunity arose that allowed us to go further with the work of Visit. Ezio Manzini, an untiring man of great intellectual powers and a driving force behind initiatives that make positive coincidences take place, became the curator of a section of the XVIII Triennale, that he decided to entitle: “The garden of things” The garden as a metaphor for a possible and viable world. Knowing our work and the points of contact between his thinking and the concepts that lay behind much of our research up to that time, he asked us for an emblematic presence in the form of a videoinstallation. A long period of study, involving drawings and story-boards, lead to the conception of a new piece, using the same device as the one before but a more definite narrative approach. We gave it the same forward looking and happy title of the exhibition section: Il giardino delle cose (The Garden of Things).

In the 18 darkened videos of the work, a number of hands, filtered through the infrared device, appear, due to their body temperature, as white silhouettes: they touch and manipulate a set of objects of different sorts according to a succession and a progression that has been previously established. As in the previous installation the objects, at the beginning, being cold, cannot be made out in the monitors, but through the manipulation, the heat of the hands is transferred to the object, heating it up and rendering it visible. Touching is seeing. The hands, all together, seem to create their own worlds, made to measure scenarios, that at times come together, at times seem to be in contact, while others still are in opposition. The gestures that caress, stroke, rub, brush, touch, are ac-

companied by a sound presence, based on concrete sounds organised by us into a minimal and discreet sound structure. A choice that was intended to give space to the inner music of the interweaving of gesture, in the spirit of the memento we had brought back from Japan.

Nei video di quest’opera si concretizza un’intenzione, latente da tempo, espressa nella scheda di presentazione: “ Imparare a generare, di fronte al flusso inarrestabile di immagini che quest’epoca ci propone, quella nostra immagine, costruita con le nostre mani strappandola dall’oscurità, sapendo che quell’immagine persisterà sino a quando la nostra cura, la nostra attenzione rimarrà, per poi raffreddarsi di nuovo, sparire in un buio più ricco di senso e restare nella memoria”.

Ma nel risultato di questo lavoro si insinua subito un nuovo quesito: quella che appare sullo schermo è l’immagine della cosa manipolata oppure è l’impronta della nostra relazione con essa?

Il dubbio nasce dalla sensazione che modellando un qualunque oggetto di quest’opera, non c’era mai l’impressione di pantografarlo, di rappresentarlo, ma di creare on qualcosa di molto differente da lui in cui la forma originale non era che un secondario e quasi superfluo elemento. Ciò che si produce nello schermo è l’evidenziarsi di un dialogo silenzioso che la mano stabilisce con l’elemento: la traccia di calore racconta l’intensità, l’energia di questo rapporto, racconta il sentimento, in qualche modo è sentimento. Un’ultima cosa scrivemmo nella presentazione: “La videoinstallazione, nel rappresentare la cura e la conquista dell’immagine e il rispetto per il suo tempo, vuole evidenziare la necessità di formare una nuova esperienza e una nuova sensibilità adeguate alla mutazione in atto ed efficaci verso quello scenario virtuale che si sta delineando. Un virtuale ‘che in questa occasione abbiamo cercato di toccare’ senza l’aiuto di guanti elettronici e sensori, nemmeno con protesi o tastiere, ma così, semplicemente con le mani”.

Le problematiche di questa serie di lavori, a cui si aggiungeranno altri studi e altre sperimentazioni nate in alcuni workshop, ci fanno sentire parte di un dibattito che in quel periodo stava emergendo in modo dirompente sul problema del “virtuale”. Da un punto di vista diverso, filtrato da quella “poetica della riduzione”, delle “mani libere” che stavamo tentando di esprimere con queste opere. Un punto di vista che ci spinge a promuovere con altri in un affollato e partecipato incontro alla Fondazione

In the video of this work an intention that had remained latent for a long time was finally realised, and expressed in the exhibition notes: “Faced by the unstoppable flow of images that our age subjects us to, we wish to learn to generate ‘our own’ image, created with ‘our own’ hands, dragging it out of the darkness, knowing that the image will persist as long as our care, our attention will remain, only to ‘cool’ soon afterwards, disappear back into a darkness full of meaning and remain as a memory”.

But in the result of this work another question immediately insinuates itself: what appears on the screen is the image of the manipulated object or the imprint of our relationship with it?

The seed of doubt is sown by the sensation that was had in manipulating any one of the objects present in the piece. Never was there the impression of outlining the object, of representing it, but rather of creating something very different from it in which the original shape was a secondary and almost superfluous factor. What is produced on the screen is the manifestation of a silent dialogue that the hand establishes with the element: the tra-

ces of heat tell the intensity, the energy of this relationship, the feeling involved. After a fashion it is feeling itself. One last thing we wrote in our presentation: “The videoinstallation, in representing the care and the achievement of the image and the respect for its time, intends to underline the need for the formation of a new experience and a new sensibility appropriate to the changes that are taking place and effective in terms of the virtual scenario that is taking shape. A ‘virtual reality’ that on this occasion we have tried to ‘touch’ without the aid of electronic sensor gloves, nor extensions or keyboards, but just like that, with our hands”.

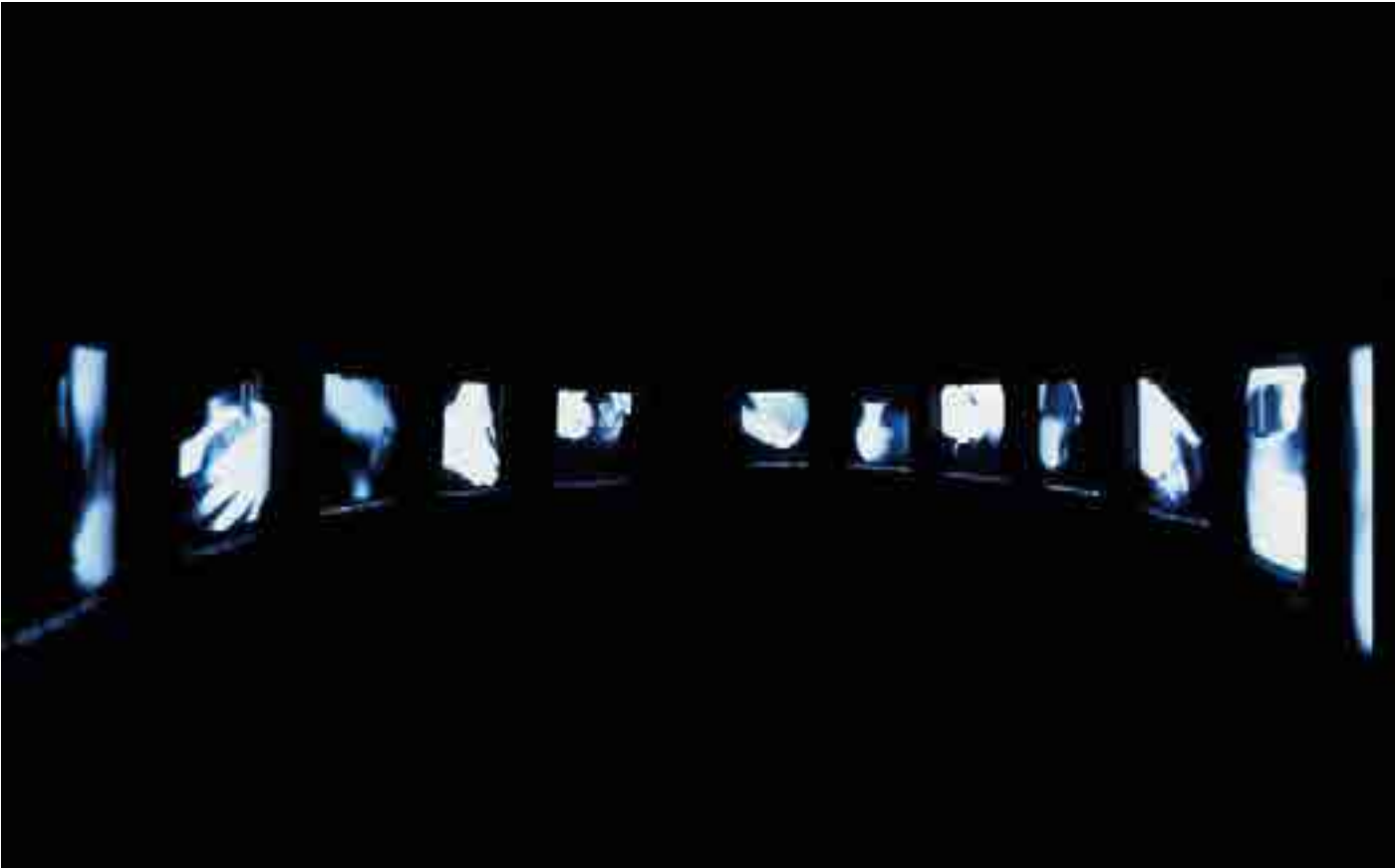
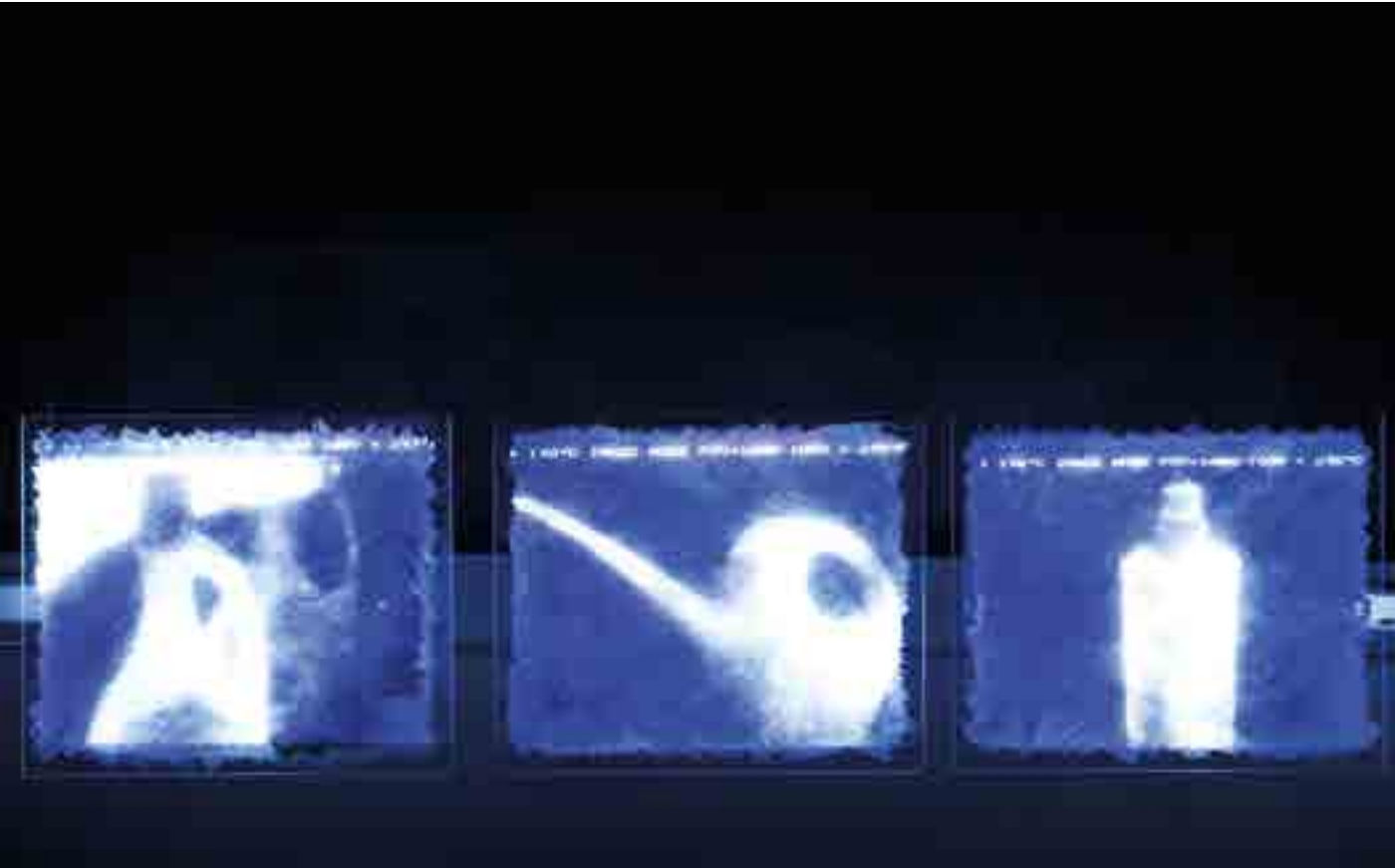
The issues raised by this series of pieces, which were later followed by other- studies and other experiments born out of workshops, made us feel part of the worldwide debate on “virtuality” that was gathering momentum at the time. From a different point of view, filtered by the “poetics of subtraction”, by the “hands on” approach that we were trying to express through our work. A point of view that spurred us together with others during a very crowded and fiery meeting at the Mudima Foundation in Milan, to promote a manifesto centred around a few main points of our experience and those of other

Mudima di Milano una bozza di manifesto centrato su alcuni punti distillati dalla nostra esperienza e da quella di intellettuali e sperimentatori che hanno percorso sentieri analoghi ai nostri.

Da *Studio Azzurro, Percorsi tra video, cinema e teatro*, Electa 1995, pagg.95-99.

intellectuals and experimental artist that were in some way travelling along the same paths as us.

From *Studio Azzurro, Percorsi tra video, cinema e teatro*, Electa 1995, p.153.



STUDIO AZZURRO - PAOLO ROSA, FABIO CIRIFINO
Il Giardino delle Cose
1992
Videoambiente sincronizzato per 6 proiezioni
Courtesy Studio Azzurro – Paolo Rosa, Fabio Cirifino



GINO DE DOMINICIS (Ancona, 1947 - Roma, 1998)
Guerriero Sumero
 1992
 Metallo e legno
 cm 145x116
Collezione privata



EMILIO PRINI (Stresa, 1943 - Roma, 2016)
Senza Titolo (Installazione)
 1997
 Tecnica mista e collage di carte su tavola:
 Leggio per spartiti musicali - misure leggio cm 124x44
 Collage di carte su tavola cm 21x30x1,5
Collezione privata, Roma



MARIA LAI (Ulassai, 1919 – Cardedu, 2013)

Dafne

1998

Libro cucito, stoffa, filo, tempera

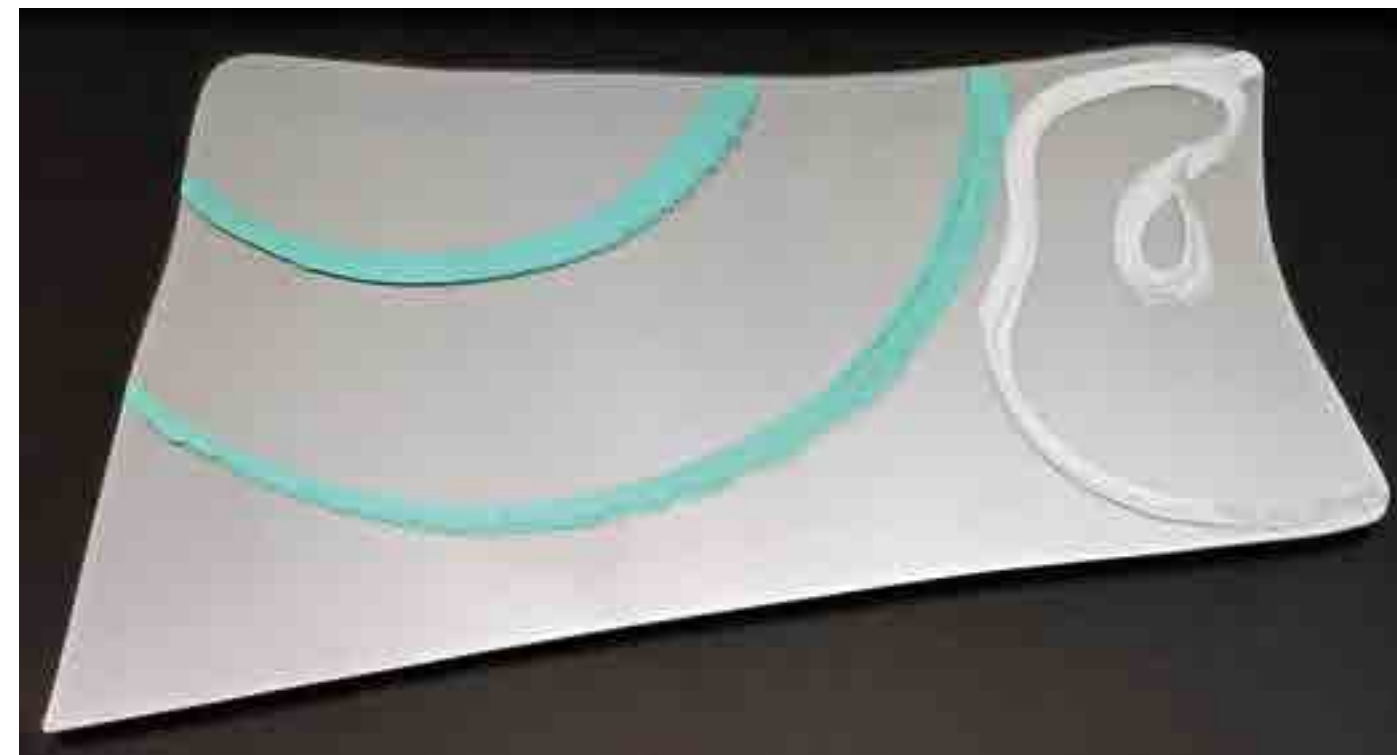
cm 20x15x3

26 pagine+copertine

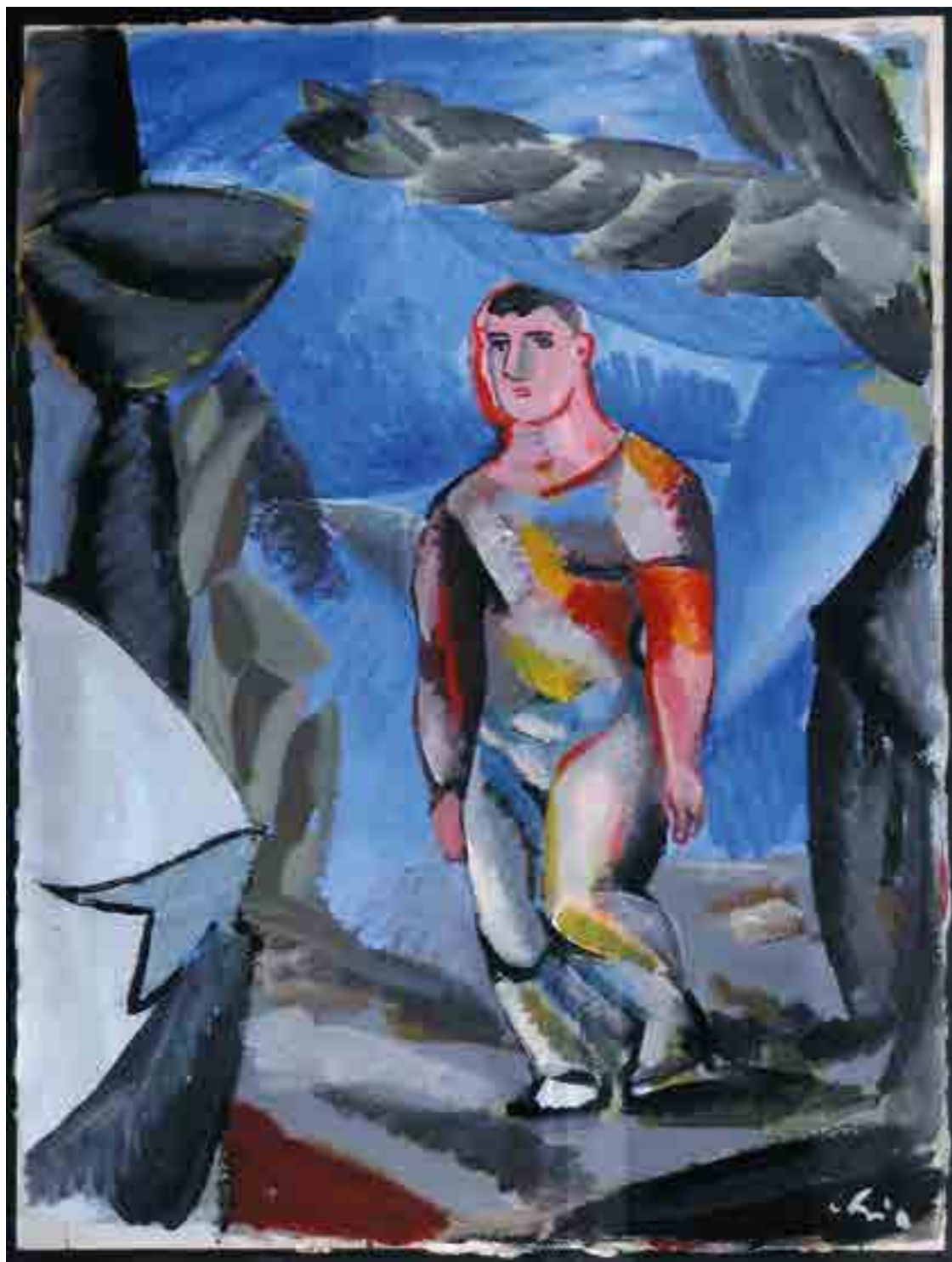
Collezione privata



UMBERTO MASTROIANNI (Fontana Liri, 1910 - Marino, 1998)
Novizio. Studio per una scultura di San Francesco
 1931-1935-1995 ca.
 Bronzo
 cm 58x54x25
Collezione privata, Roma



MICHELANGELO PISTOLETTO (Biella, 1933)
Frattali
 1999-2000
 Pittura su specchio
 cm 60x100
Collezione privata, Roma



SANDRO CHIA (Firenze, 1946)
Senza Titolo (Adamo)
 2001
 Tecnica mista su carta, su tela
 cm 80x60
 Collezione privata, Roma



PIERO GILARDI (Torino, 1942 - Torino, 2023)
Palma da banane
 2004
 Assemblaggio in teca
 cm 100x70x25
 Collezione privata



CUOGHI E CORSELLO (Mantova, 1965 - Bologna, 1964)
Suf Quadrupede
 2005- 2015
 Neon dentro tubo di vetro bianco
 e struttura di sostegno in metallo
 cm 118x152x50



BO130 (Milano, 1971)
Untitled titled titling, for the untitled portraits
 2007
 Tecnica mista su pannello di legno
 cm 50x30x8,5



FRANCO POLITANO (Catania, 1952)
Aspettando la pazzia
 2007
 Ferro, gommapiuma
 cm 100x80x150
 Courtesy Galleria Arionte



VETTOR PISANI (Bari, 1934 - Roma, 2011)
Mercurio
 2007
 Bronzo
 cm 46x22x26
Collezione Roberto Bilotti Ruggi d'Aragona



VETTOR PISANI (Bari, 1934 - Roma, 2011)
Veritas
 2008
 Bronzo
 cm 42,5x26x28
Collezione Roberto Bilotti Ruggi d'Aragona



B0130 (Milano, 1971)
Head drop
 2009
 Scultura in ceramica
 cm 28x60
Edizione in Oro 2023
in collaborazione con Superego Design 2023

MICROBO (Catania, 1970)
Skull... essere o non essere
 2009
 Scultura in ceramica
 Ø cm 35
Edizione in Oro 2023
in collaborazione con Superego Design



ARTURO DI MODICA (Vittoria, 1941 - Vittoria, 2021)

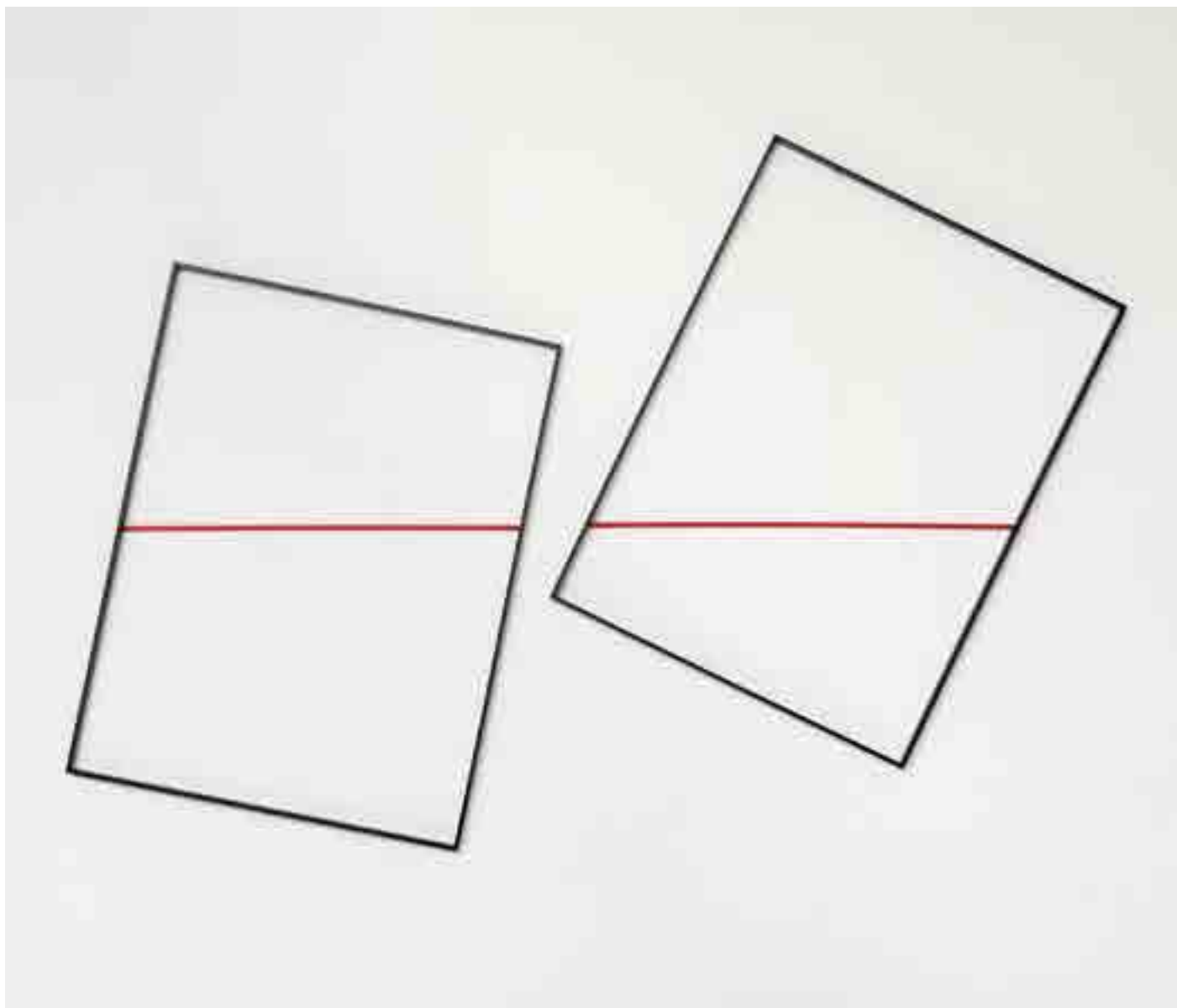
Cavallo

2009

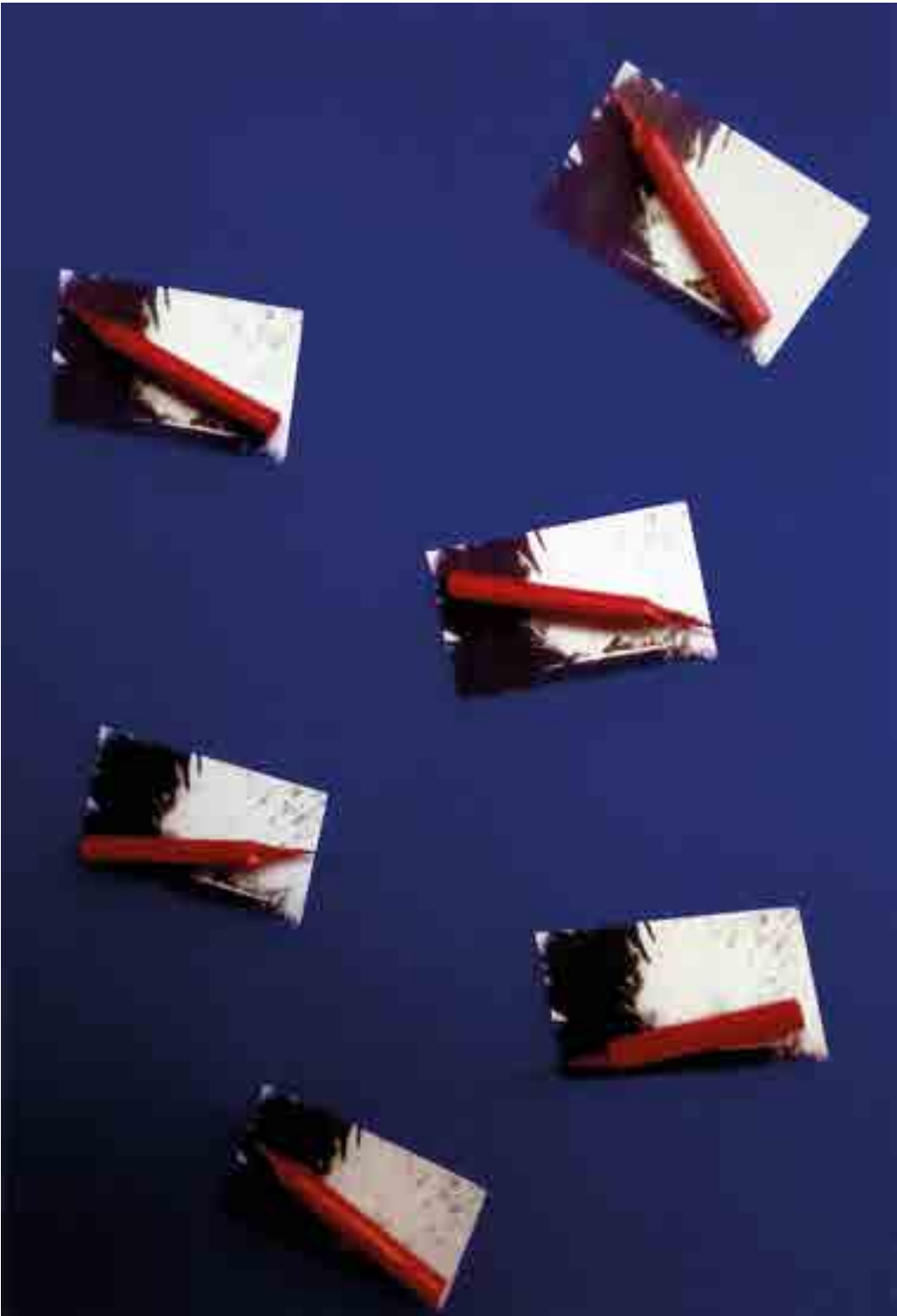
Fusione in acciaio

Dimensioni reali

Collezione privata



GRAZIA VARISCO (Milano, 1937)
Filo Rosso F
 2009
 Due elementi in ferro e tondino verniciato
 cm 64x49 / cm 64x49
 Courtesy Archivio Varisco



FELICE LEVINI (Roma, 1956)
Nascita dei Continenti
 2009
 Tecnica mista e collage di candelotti su faesite
 cm 103x73
 Collezione privata, Roma



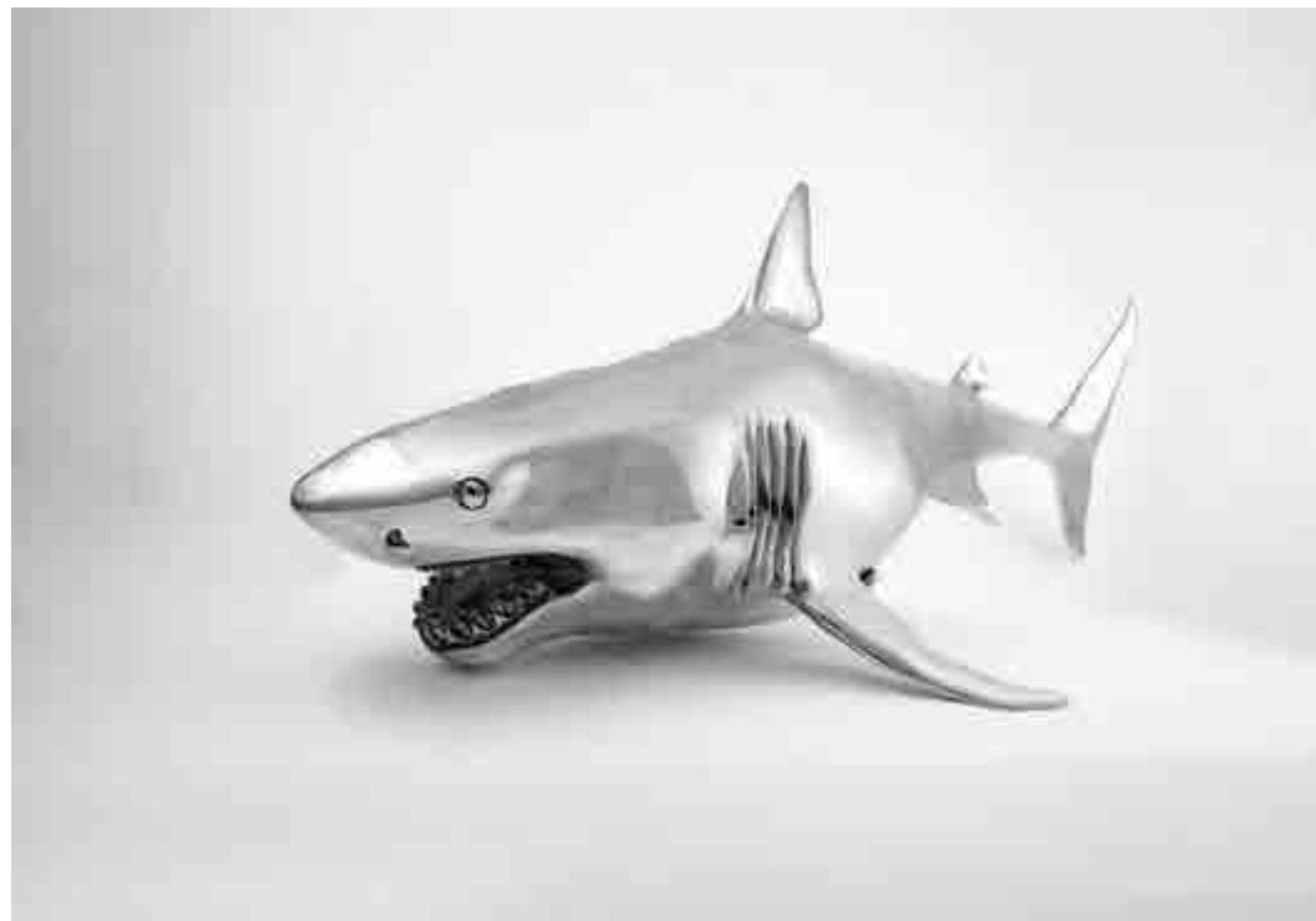
BO130 (Milano, 1971)
Feeling Blue
 2010
 Tecnica mista su pannello di legno
 cm 140x110



BROS (Milano, 1981)
Untitled (The press office)
 2011
 Collage su carta fabriano, forex, plexiglass
 cm 212x150



FRANCO POLITANO (Catania, 1952)
L'esercito delle anime
 2011
 Ferro
 Installazione dimensioni ambientali
 Courtesy Galleria Arionte



ARTURO DI MODICA (Vittoria, 1941 - Vittoria, 2021)
The Great White
 2011
 Fusione in acciaio
 esemplare 2/10
 cm 91,5x270x120
 Collezione privata



GIULIO PAOLINI (Genova, 1940)
Circo Massimo
 2011
 Collage su carta
 cm 65x45
 Collezione Roberto e Lorenzo Locci, Roma



ERICAILCANE
The butcher
 2011
 Matita su carta
 cm 38x50
 Collezione privata, Roma



JANNIS KOUNELLIS (Il Pireo, Grecia, 1936 - Roma, 2017)
Senza Titolo
 2014
 Teca in ferro e vetro contenente una carta di cm 50x35,
 dipinta a catrame, sostenuta da una tenaglia saldata
 su una lamiera di ferro cm 73,5x53,7x10
Collezione privata, Roma



MICROBO (Catania, 1970)
Alla Tavola di Re Artù: - La Spada della Sofferenza
La Coppa del Graal - Il Bastone del Mago - L'Oro Cosmico
 2014-2017
 Tecnica mista su legno - Opera unica su 4 pannelli
 Misure Totali: cm 150x240x7



PAO (Milano, 1977)
Mr Penguin
 2015
 Tecnica mista su vetroresina
 cm 53x50x50



NUNZIO (Cagnano Amiterno, 1954)
Senza Titolo
 2018
 Piombo su legno
 cm 80,7x61,3x4
 Collezione Fabio De Vincentiis, Roma



CUOGHI E CORSELLO (Mantova, 1965 - Bologna, 1964)
Nonno Degrado
 2019
 Installazione, plaid
 cm 155x110



PAO (Milano, 1977)
Fortunello
 2020
 Tecnica mista su vetroresina
 cm 53x50x50



PAO (Milano, 1977)
Spring
 2023
 Spray su tela
 150x100 cm



KAF
Senza titolo
 2018
 Pannello di legno, acrilico su stoffa
 cm 117x165



MAURIZIO CATTELAN

Snakes

2021-22

Vaso in porcellana

ø cm 19,5 h. 46,5

Designer Maurizio Cattelan, Pierpaolo Ferrari

Collezione Seletti wears Toiletpaper



MAURIZIO CATTELAN

Shit

2021-22

Vaso in porcellana

ø cm 19,5 h. 46,5

Designer Maurizio Cattelan, Pierpaolo Ferrari

Collezione Seletti wears Toiletpaper

Un anno che si apre sui media con rivolte che si acutizzano a tutte le latitudini, mentre gli Stati Uniti attaccano l’Iran e un incendio in Australia che dura, in realtà, dal giugno 2019, ma di cui il quarto potere dei media dà risalto proprio a ridosso del periodo natalizio. Una stima di un miliardo di animali morti, con emissioni che aumentano l’effetto serra sino a determinare, sulla scia di un fenomeno che si è innescato da anni, un vicino Polo Sud che tocca temperature di 20 gradi. Scioglimento dei ghiacci, piogge insolite sui deserti del continente africano che ne conseguono, creando un habitat ideale per la sovra-riproduzione di locuste, con conseguenti carestie degne dell’Apocalisse.

Il 2020, a 10 anni dall’agenda 2030, con una significatività simbolica della data e dei numeri che la compongono, avrebbe dovuto essere un anno di cambiamenti, ma nessuno avrebbe mai immaginato tanto; in uno scenario internazionale già così alterato si accende, nel centro nevralgico della fabbrica del mondo, Wuhan, un’epidemia legata a un virus, che diviene pandemia globale a marzo.

È in questo contesto che il lavoro del regista e fotografo Nicolaj Pennestri assume una valenza speciale: gli artisti spesso anticipano la realtà. Un cervello libero registra informazioni, per poi connettere spunti non facilmente visibili agli altri. Jung “sognava” il secondo conflitto mondiale, i pittori disegnavano il disastro, Orwell e Dick prefiguravano un futuro controllo sociale legato alla tecnologia, tanta cinematografia hollywoodiana prevedeva epidemie, catastrofi climatiche. Facciamo sì che il lavoro di Pennestri non sia un triste sguardo sul futuro, ma un monito perché il cambiamento climatico si blocchi in modo definitivo.

Una foto tra tante: una giraffa guarda verso l’obiettivo, quasi uno sguardo rassegnato, senza più foglie da brucare dopo la morte dei suoi alberi; quegli stessi alberi che, per milioni di anni, avevano forgiato il suo monumentale collo.

Dalle estinzioni nella savana all’agonia dei ghiacci: il Polo Nord ritratto da Nicolaj regola tutto il nostro emisfero, con un immediato impatto sulla Siberia, dove incendi e inondazioni già hanno devastato uno dei due polmoni del mondo.

Stiamo infettando l’apparato respiratorio della madre Terra.

MASSIMILIANO FALCONE

The media announce the opening of 2020 depicting riots that are becoming more acute at all latitudes, while the United States attack Iran and a fire burns Australia; that fire has actually lasted since June 2019, but it becomes newsworthy just before the Christmas period.

An estimate of a billion dead animals, with emissions that increase the greenhouse effect to the point of determining, in the wake of a phenomenon that has been triggered for years, a nearby South Pole that reaches temperatures of 20 degrees. Melting ice determines unusual rains on the deserts of the African continent, creating an ideal habitat for the over-reproduction of locusts, with consequent famines worthy of the Apocalypse.

10 years to the 2030 agenda, a symbolic significance of a date that should have been a game changer, but nobody would have ever imagined such a change: in a so altered scenario, an epidemic originated in the hearth of the world factory, Wuhan, becomes a global pandemic in March.

Nicolaj Pennestri’s images immortalizing climate and environmental disasters have even more value nowadays: artists often anticipate reality. A free brain records information, connecting dots not easily visible to others. In 1913, Carl Jung, started to “dream” of the Second World War, while painters and poets depicted the disaster; Orwell and Dick foreshadowed a future social control linked to technology, Hollywood predicted epidemics and climatic catastrophes. Let’s ensure that Pennestri’s work will not become a sad premonition, but a warning to tackle climate change.

One photo among many: a giraffe looks towards the lens, almost with a resigned gaze, with no more leaves to browse after the death of its trees that, for millions of years, had forged its monumental neck.

From extinctions in the savannah to the agony of the ice: the North Pole portrayed by Nicolaj regulates our entire hemisphere, with an immediate impact on Siberia, where fires and floods have already devastated one of the two lungs of the world.

We are infecting the respiratory system of mother Earth.

MASSIMILIANO FALCONE



“Quando avranno inquinato l’ultimo fiume, abbattuto l’ultimo albero, preso l’ultimo bisonte, pescato l’ultimo pesce, solo allora si accorgeranno di non poter mangiare il denaro accumulato nelle loro banche.”

Toro Seduto

“When the last tree has been cut down, the last fish caught, the last river poisoned, only then will we realise that one cannot eat money,” and that has never felt more relevant than it does today.

We cannot allow ourselves to fall into a state of apathy.

Toro Seduto

NICOLAJ PENNESTRI
Twiga on fire
2022



JBROCK (Roma, 1978)
Reperto
 2022
 Smalto su manifesto
 cm 100x140



EMILIO LEOFREDDI (Roma, 1958 – Roma, 2023)
Collage
 2022
 Acrilici inchiostro e matita su tela di cotone
 con vaschetta in plexiglass
 cm 150x150



KAYONE (Milano, 1972)
Fighters for freedom, yellow side
2023
Tecnica mista su tela
cm 100x150 (2)
(dittico lunghezza 3 metri)



RAE MARTINI (Milano, 1976)

Modulare 009

2023

Carta antica, bitume liquido, smalto, solvente,
idropittura e combustione su tela
cm 180x140

Sten Lex iniziano a realizzare stencil in strada, a Roma, nel 2001, In quel periodo, in Italia, la tecnica dello stencil, come espressione artistica, era poco utilizzata in strada, per questo motivo Sten Lex sono considerati tra i principali diffusori dello “stencil graffiti”.

Il processo consiste nell’affissione in strada, di un manifesto stampato detto *Stencil Poster*. Il poster viene ritagliato a mano sul muro stesso sul quale è applicato, la matrice di carta una volta ritagliata, viene dipinta di nero ed infine distrutta per dare spazio all’opera finale. Il concetto alla base di questo processo è che gli agenti atmosferici, la pioggia ed il vento distruggano lentamente nel tempo la matrice svelando l’opera finale man mano che la matrice si dissolve. Il significato essenziale dello stencil che viene considerato una tecnica per riprodurre una stessa immagine più volte, viene così portato al paradosso in quanto distruggendo la matrice, parte anch’essa dell’opera, viene meno la sua riproducibilità. Il processo di creazione, il medium, diventa, nelle opere di Sten Lex, l’opera stessa.

Sten Lex began making stencils in the streets, in Rome, in 2001. In that period, in Italy, the stencil technique, as an artistic expression, was not so used, for this reason Sten Lex are considered among the main speakers of the “stencil graffiti”.

The process consists in displaying on the street a printed poster called Stencil Poster. The poster is hand cropped on the wall on which it is applied, the paper matrix once cut out, is painted black and finally destroyed to make space for the final work. The concept behind this process is that weather, such as rain and wind, will slowly destroy the matrix over time revealing the final work as the matrix itself dissolves. The essential meaning of the stencil, which is considered a technique for reproducing the same image several times, is thus brought to paradox because, by destroying the matrix, which is also part of the work, its reproducibility becomes lacking. The creational process, the medium, becomes, in Sten Lex’s works, the work itself.



STEN LEX (Roma, 1979) - (Grottaglio, 1980)
Senza titolo
2023
Carta e acrilico su tela
cm 120x86

BLU
ALLEVAMENTO INTENSIVO
DI ESSERI UMANI

Il Woodpecker è un locale notturno situato nelle campagne di Milano Marittima (RA), a pochi passi dalla riviera romagnola e dal Mar Adriatico. La sua struttura estremamente moderna risale al 1966, quando inizia la costruzione del locale secondo il progetto dell’architetto Filippo Monti. Il progetto prevede una pavimentazione in marmo a stella su uno specchio d’acqua ed una pista da ballo circolare sormontata da una cupola in vetroresina. Purtroppo, il locale ha vita breve; dopo l’inaugurazione nel 1969, chiude definitivamente nel 1975, a causa di un incendio per cortocircuito.

L’abbandono della struttura richiama subito l’attenzione dei più curiosi e negli anni vengono organizzati concerti, performance, rave party e incontri abusivi. È proprio durante un’occupazione che, verso l’inizio degli anni 2000, lo street artist Blu dipinge l’interno della cupola, realizzando un’opera che scorre a 360° sull’intradosso della struttura in vetroresina. Nonostante il degrado naturale dei materiali costitutivi, il dipinto di Blu rimane ben riconoscibile, tanto che nel 2017 il FAI organizza delle visite guidate. E forse è stato proprio questo ad attirare l’attenzione su Blu, famoso street artist di origine bolognese, inserito dal “The Guardian” tra i 10 migliori writer del mondo. Oggi il Woodpecker è tornato ad essere un locale notturno, dopo un progetto di ristrutturazione voluto dal Comune di Cervia, attuale proprietario del bene. In questo progetto è rientrato anche il restauro conservativo dell’opera di Blu.

L’interno della cupola, con la sua forma tondeggiante e rifrangente di luce, è diventata la tela perfetta per la realizzazione di un graffito contiguo raffigurante personaggi umanoidi, caricature e satira della società moderna: un vero e proprio allevamento intensivo di esseri umani.

BLU
INTENSIVE BREEDING
OF HUMAN BEINGS

The Woodpecker is a nightclub located in the countryside of Milano Marittima (RA), a short walk from the Romagna Riviera and the Adriatic Sea. Its extremely modern structure dates back to 1966, when the construction of the club began according to the project of the architect Filippo Monti. The project includes a marble star pavement on a water stretch and a circular dance floor surmounted by a fiberglass dome. Unfortunately, the nightclub has a short life; after the inauguration in 1969, it shuts down definitively in 1975, due to an electrical fire.

The more curious draw the attention to the abandonment of the structure and over the years concerts, performances, rave parties and abusive meetings are organized. It was precisely during an occupation that, towards the beginning of the 2000s, the street artist Blu painted the interior of the dome, creating a work that flows at 360° on the lower surface of the fiberglass structure. Despite the natural degradation of the materials, Blu’s painting remains well recognizable, so that in 2017 FAI organizes guided tours. And maybe it was precisely this that drew attention to Blu, famous street artist of Bolognese origin, inserted by “The Guardian” among the 10 best writers in the world. Today the Woodpecker has returned to be a nightclub, after a renovation project organized by the Municipality of Cervia, current owner of the property. This project also included the conservative restoration of Blu’s work.

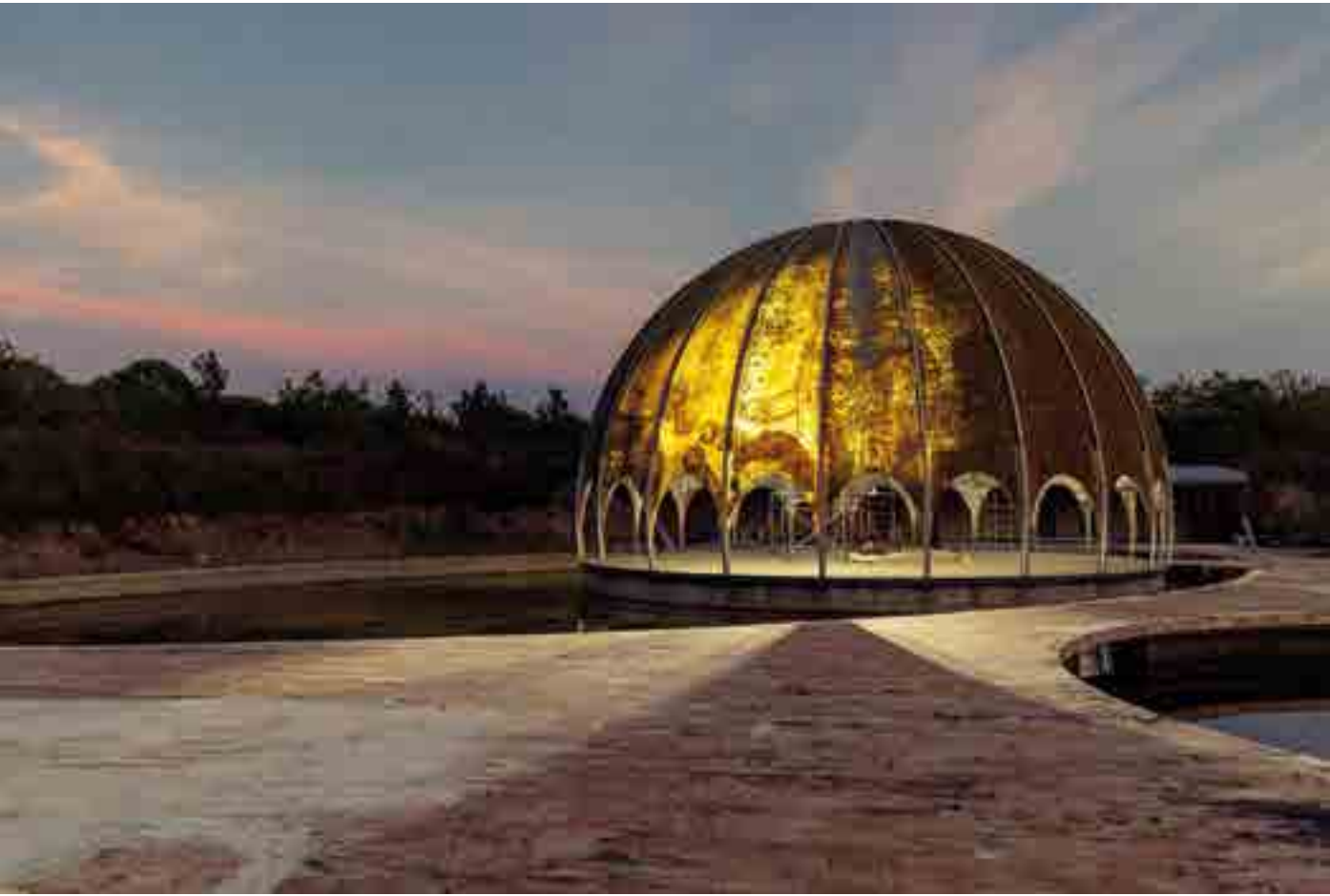
The interior of the dome, with its rounded and light reflective shape, has become the perfect canvas for the realization of a contiguous graffiti depicting humanoid characters, caricatures, and satire of modern society: a real intensive breeding of human beings.

Professionisti coinvolti per il restauro dell’opera

- Impresa esecutrice A.r.c. arte restauro conservazione s.r.l della Dott.sa Elena Astolfi.
- Parte progettuale: Dott.sa Elena Astolfi, Dott. Roberto Bestetti, Dott.sa Chiara Fabbri.
- Direzione lavori: Dott. Roberto Bestetti.
- Capo Cantiere: Dott.sa Chiara Fabbri.
- Restauratori esecutori: Dott.sa Erica Farina, Dott.sa Chiara Bolzoni, Dott.sa Barbara Bassani, Dott.sa Eleonora Esposito, Dott.sa Chiara Fabbri, Dott.sa Elena Astolfi, Dott. Roberto Bestetti.
- Campagna diagnostica e supporto scientifico: Dott.sa Mirella Baldan, Dott. Matteo Montanari, Dott.sa Silvia D’avorgna, Dott. Juri Nascimbene, Dott.sa Ilaria Saccani.
- Fotografie di Marco Parollo.
- Documentazione foto e video a cura di Marco Miccoli.

Professionals involved in the restoration of the work

- Performing company A.r.c. arte restauro conservazione s.r.l of Dr. Elena Astolfi.
- Design part: Dr. Elena Astolfi, Dr. Roberto Bestetti, Dr. Chiara Fabbri.
- Construction Supervisor: Dr. Roberto Bestetti.
- Construction Manager: Dott.sa Chiara Fabbri.
- Executive Restorers: Dr. Erica Farina, Dr. Chiara Bolzoni, Dr. Barbara Bassani, Dr. Eleonora Esposito, Dr Chiara Fabbri, Dr Elena Astolfi, Dr. Roberto Bestetti.
- Diagnostic campaign and scientific support: Dr. Mirella Baldan, Dr. Matteo Montanari, Dr. Silvia D’avorgna, Dr. Juri Nascimbene, Dr. Ilaria Saccani.
- Photographs by Marco Parollo.
- Photo and video documentation by Marco Miccoli.



Allevamento intensivo di esseri umani
Opera pubblica dello street artist Blu all’interno del locale Woodpecker di Milano Marittima (RA)



BLU

Allevamento intensivo di esseri umani

Opera pubblica all'interno del locale Woodpecker
di Milano Marittima (RA)

Fotografia di Marco Parolo

Proprietà Bonobolabo

Finito di stampare nel mese di settembre 2023

Printed in September 2023

Tipografia Paruzzo - Caltanissetta

www.paruzzo.it